

UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTONOMA DE MEXICO



ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

ANALISIS DE LA FOTOGRAFÍA MEXICANA  
PARA LA REALIZACIÓN DEL DIAPORAMA:  
"EL LABRADOR DE SAN HIPOLITO"

TESIS  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADO EN DISEÑO GRAFICO

PRESENTA:

MARIA DE LOURDES GOMEZ MENDOZA.



MEXICO D.F., 1995

FALLA DE ORIGEN



DEPTO. DE ASESORIA  
PARA LA TITULACION  
ESCUELA NACIONAL  
DE ARTES PLASTICAS  
XOCHIMILCO D.F.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

24  
257



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.

**A MIS PADRES: JOVITA Y RICARDO**

**Dedico esta tesis, en la que he puesto  
empeño, tiempo y corazón a quienes la hicieron posible  
al brindarme su confianza y apoyo desde su primera enseñanza  
GRACIAS DE TODO CORAZON.**

**A MIS HERMANOS LETY Y RICKY**

Por el ejemplo que siempre seguí en mi hermana  
a quien siempre he admirado  
y a mi hermano que incondicionalmente me ayudó en los  
momentos más difíciles de mi carrera.

**A LALO**

Por su gran apoyo  
pero sobre todo por su amor y cariño que me dieron ánimo  
para lograr las metas que me propuse.

**A VICTOR MONROY**

Por sus conocimientos y consejos que guiaron esta  
ardua investigación, así como por el apoyo y paciencia  
que me permitieron seguir adelante a pesar de todos los  
contratiempos que se presentaron

**GRACIAS.**

**JUAN CARLOS MERCADO  
PROFESORES Y SINODALES:**

**IRENE SIERRA,**

**BEATRIZ CERECEDO Y FRANCISCO VILLASEÑOR.**

Por sus enseñanzas, comentarios y experiencias  
que no solamente ayudaron a corrigieron mis errores,  
sino que me entrenaron para enfrentarme a la vida  
profesional.

GRACIAS.

## **A MIS COMPAÑEROS Y AMIGOS**

A todos aquéllos que de una manera u otra me apoyaron  
en especial a:

Pedro Edgar Guerrero , Isara Aguirre Nava.  
Arturo González Castro,  
José Luis García Estrada,  
Jorge Rendón Riva

que participaron directamente en este proyecto  
y a quienes doy mi más sincero agradecimiento  
por el desinteresado apoyo que me ofrecieron  
y por sus valiosos conocimientos y experiencias  
que enriquecieron este trabajo.



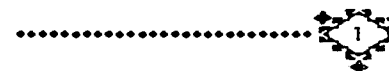
**AL ARCHIVO DE LA NACION  
Y LA FOTOTECA DEL INAH  
"ARCHIVO CASASOLA"**

En especial al director de la misma  
Sr. Eleazar López Zamora

Que me ofreció todas las facilidades para realizar gran  
parte de la investigación documental y gráfica  
y me permitió con ello reconocer la labor tan interesante y  
necesaria que se lleva a cabo en dicho archivo para  
restaurar, conservar y difundir tan valiosos documentos  
fotográficos.

# INDICE

PROLOGO.....	2	2.5 Fotografía contemporánea.....	84
INTRODUCCION.....	3	2.5.1. Fotografía artístico-antropológica.....	85
CAPITULO 1		2.5.2. Una mirada a la fotografía popular.....	95
LA FOTOGRAFIA EN MEXICO		2.5.3. Fotografía compuesta.....	98
1.1. Antecedentes históricos.....	4	2.5.4. Otras alternativas.....	103
CAPITULO 2		2.6 El desarrollo histórico de la fotografía mexicana.....	107
ALGUNOS REPRESENTANTES DE LA FOTOGRAFIA EN MEXICO		CAPITULO 3	
2.1. Las Primeras fotografías del siglo XIX.....	8	DISEÑO GRAFICO Y FOTOGRAFIA NACIONAL	
2.1.1. Introducción del daguerrotipo a México.....	9	3.1. Tradición e ideología a través de la imagen fotográfica.....	109
2.1.2. Desarrollo comercial y tecnológico del daguerrotipo.....	12	3.2. Utilización de la fotografía nacionalista en soportes gráficos.....	110
2.1.3. Primeros estudios fotográficos.....	13	CAPITULO 4	
2.1.4. Secuencia técnica del daguerrotipo.....	14	"EL LABRADOR DE SAN HIPOLITO",	
2.1.5. Las tarjetas de visita.....	16	DISEÑO PROPUESTO PARA DIAPORAMA	
2.1.6. Fotografías entre 1840 - 1890.....	19	4.1. Sinopsis de la leyenda: "El labrador".....	113
2.2. Fotógrafos de la última década del siglo XIX		4.2. Reseña histórica.....	113
a principios del siglo XX.....	22	4.3. Organización del diaporama.....	118
2.2.1. La vida porfirista a través de la lente extranjera.....	23	4.3.1. Planeación.....	118
2.2.2. Fotógrafos nacionales prerevolucionarios.....	30	4.3.2. Producción.....	118
2.2.3. Paisajismo y fotografía monumental.....	36	4.3.3. Guión literario.....	119
2.2.4. El fotoreportaje revolucionario.....	44	4.3.4. Guión técnico.....	121
2.3. La fotografía posrevolucionaria y nacionalista.....	53	4.4. Producción fotográfica.....	139
2.3.1. Tina Modotti.....	55	CONCLUSION.....	143
2.3.2. Manuel Álvarez Bravo.....	62	BIBLIOGRAFIA.....	145
2.4. Fotoperiodismo.....	72		
2.4.1. Héctor García.....	74		
2.4.2. Nacho López.....	78		



## PROLOGO

A lo largo de mis estudios en la Escuela Nacional de Artes Plásticas conocí los principios fundamentales de la fotografía, el uso mismo de la cámara fotográfica. La experiencia práctica me llevó al conocimiento de diferentes maneras de retratar, recrear, reproducir y modificar diferentes situaciones. Existió a lo largo de este periodo una adaptación a este nuevo lenguaje, partiendo muchas veces de temas que me recordaban fotografías que alguna vez en mi vida había observado en álbumes familiares, anuncios, revistas o carteles. Así mis primeras experiencias, son expresiones personales de arquitectura, paisaje, retrato y naturalezas muertas cuyo origen mental surgió de dicho conocimiento visual.

Solo con orientación y enseñanza he desarrollado cierta variedad temática y esto me ha hecho reflexionar en el porqué de la constancia estilística y temática entre profesionales en la fotografía, estudiantes y aficionados; aunque esto no es generalizado muchos nos vemos complacidos por el colorido de una fotografía particular sobre cultura nacional; cultura popular, trajes típicos; la de gente diferente a la que día tras día vemos al rededor de la ciudad; es decir aquella que vive en lugares apartados de la modernidad; la de dulces, juguetes y comida tradicional; la que atrae el turismo; la de la imagen internacional.

En la actualidad es común entre los estudiantes plásticos el reencuentro con los temas mexicanos, como por ejemplo el desarrollo del cartel en México, simbología prehispánica, el diseño popular, el muralismo, etc. Sin embargo habría que detenemos un poco y reflexionar sobre nuestra actualidad y cuestionar porqué esta tendencia por lo nacional.

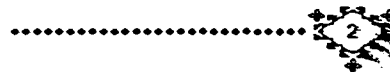
Dejándome llevar por esto pretendí hacer un estudio sobre la "fotografía mexicana" que me llevó a un largo proceso de investigación histórica en algunos centros de documentación gráfica y bibliográfica que fueron dando origen a una serie de lazos

conductores hacia una serie de conclusiones personales sobre el porque de algunas constantes estéticas que han propiciado generalizaciones impropias en la visión, por lo menos popular y estudiantil, que de la "Fotografía Mexicana" tenemos; y que espero compartir de la misma forma con mis compañeras Diseñadores Gráficos y en general a todos que se interesen por el tema.

He desarrollado este tema un poco por el desinterés de algunos diseñadores y comunicadores gráficos, por aspectos teóricos, que puedan justificar la dirección o la "moda" de la producción gráfica en México, en este caso fotográfica. Más que un soporte gráfico: un cartel, una imagen corporativa, un empaque, un anuncio etc, propongo una reflexión que nos lleve no al cómo técnico, sino al porqué y para qué de una imagen fotográfica en todos los soportes gráficos que hemos aprendido a crear.

A mi parecer, del conocimiento nace la propuesta creativa y de la práctica su perfección, de esta manera el conocimiento de la fotografía y en particular la mexicana -puesto que formamos parte de su sociedad y de ella surgimos como profesionales- nos ayudará a proponer ideas creativas con bases sólidas.

G.M.L.



## INTRODUCCION

Más allá del dominio técnico de la fotografía; del conocimiento profundo de la teoría del color; las texturas; el encuadre; la composición, existe un mensaje profundo en cada fotografía que va más lejos que el propio tema que se nos presenta a simple vista.

Así como la literatura, la pintura, la cinematografía y demás actividades culturales; la fotografía se estructura por factores sociales, económicos, culturales y creativos.

En América Latina y en particular, en México, existe una *idiosincrasia*<sup>1</sup> amalgamada a través de diferentes eventos históricos que han sido compartidos por generaciones. Independientemente del estilo que ha imperado en cada etapa de la historia fotográfica, existe otro que tiene que ver con la *conciencia*<sup>2</sup> del fotógrafo; conciencia que tiene su origen en la educación, la tradición, y la condición social y económica.

Este proyecto de tesis surge de la inquietud por conocer esas raíces históricas, sociales, culturales y técnicas que identifican a la fotografía mexicana de la del resto del mundo, encontrar o desmentir la idea de algunos fotógrafos aficionados y profesionales que suponen la existencia de particularidades únicas en la fotografía Mexicana y el porqué social, político y cultural de su existencia.

La tarea consistirá en revisar algunas etapas dentro de la historia de la fotografía en México que han dado dirección y sentido al quehacer fotográfico y que por supuesto son consecuencia de transformaciones económicas y políticas a las que se ha sometido el país.

Se analizará las características principales de los fotógrafos más representativos en la formación de una cultura fotográfica nacional, desde el daguerrotipo hasta las tendencias contemporáneas, para finalmente definir los elementos propios de la fotografía mexicana y

cuestionar lo oportuno que sería aplicarlos a un proyecto audiovisual con un tema tradicional, específicamente de la ciudad de México: La leyenda de el labrador

Como parte de la necesidad de pertenecer a un grupo social se ha buscado por muchos años definir la personalidad cultural de México. Por ello se pretende a partir del medio fotográfico subrayar el sentido distintivo de esta leyenda tradicional que refleja esa peculiar conjugación de culturas y que hace referencia a ese proceso de mestizaje del cual hoy formamos parte. Existe en esta leyenda además de la anécdota, una serie de ideologías propias de la identidad nacional en las que intervienen la fantasía y el dramatismo con mensajes o moralejas propias de la forma de ser del mexicano.

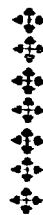
El sentido específico en este punto de la investigación será cuestionar si el estilo nacional existe o no y cual sería su aportación en la formación de proyectos gráficos donde la tradición cultural mexicana sea referida, en este caso ejemplificada con el audiovisual: El labrador de San Hipólito que a manera de propuesta, mostrará un nuevo enfoque personal en cuanto a la concepción, producción y realización, partiendo de la experiencia obtenida del análisis crítico del proceso histórico que ha seguido la fotografía mexicana. Se busca al finalizar la lectura de esta tesis, la reflexión del profesional en el diseño en cuanto a su responsabilidad frente a un mensaje y la definición de un punto de vista personal expresado fotográficamente sea cual sea su aplicación.

<sup>1</sup> *Idiosincrasia*. Instinto o temperamento y carácter de cada individuo. Diccionario de la lengua española. Grupo editorial Oceano, España, 1987.

<sup>2</sup> *Conciencia*. Sentimiento interior por el cual una persona reconoce sus propias acciones. Conocimiento exacto y reflexivo de las cosas. (Diccionario de la lengua española.) Este conocimiento reflexivo es lo que un fotógrafo utiliza al interpretar una escena, desarrollando una idea particular sobre el tema.

# CAPITULO

# 1

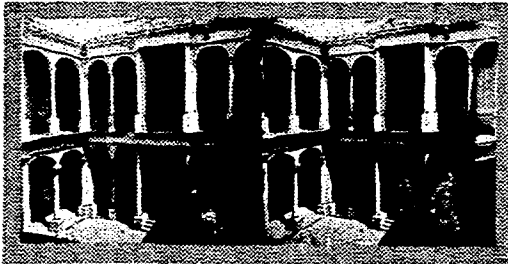


## LA FOTOGRAFIA EN MEXICO

La fotografía al igual que otras manifestaciones culturales y creativas, esta condicionada por factores sociales y económicos que dan lugar a un modo particular de concebir y realizar fotografías entre artistas profesionales y aficionados.

La fotografía es versátil, sin embargo aunque cada mente puede recrear de mil formas un mismo tema, siempre existe un lazo ideológico que conecta un grupo de fotógrafos con otros. Aún trabajado en temas y lugares ajenos a su lugar de nacimiento el fotógrafo lleva en su mente una serie de experiencias sociales y visuales vividas desde su infancia que lo conectan con su lugar de residencia, independientemente de su alineación a un sistema de pensamiento.

En esta tesis no se pretende indagar profundamente en aspectos sociales y económicos a través de la historia de México, sin embargo un panorama general sobre el desarrollo de México permitirá mas



J. Ibarra. Interior de Santa Paula ca 1870  
Estereoscopia. Álbumina.

adelante explicar las influencias de este sobre la ideología y temática de algunos de los fotógrafos más representativos.

Una descripción cronológica muy detallada sobre la historia de la fotografía en México sólo llevaría a una acumulación de acontecimientos que seguramente resultaría incompleta. Se pretende, en cambio analizarla en relación con el contexto socioeconómico y cultural en base a hechos históricos que de alguna forma trascendieron o influyeron sobre esta.

### 1.1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y SOCIALES.

México junto con América Latina, posee una larga tradición histórica; ha sido lugar de importantes civilizaciones prehispánicas: olmecas, teotihuacanos, mayas, mexicas etc. Cada cultura aportó conocimientos, mitos y tradiciones que con el tiempo se fueron mezclando con la forma de vida del viejo occidente.

La religión marcó un importante rasgo cultural y para no ir mas lejos, basta con revisar los álbumes familiares para reconocer esas largas tradiciones espirituales y sociales que constituyen las bodas, bautizos y funerales. Tradiciones que comenzaron como un rito religioso y que con el tiempo formaron parte de la cotidianidad.

Uno de los móviles de la fotografía es precisamente reflejar un tipo de sociedad en un determinado contexto espacial, pues como afirma Engels: *“toda forma concebida fuera del tiempo, es tan absurda como lo sería un ser concebido fuera del espacio.”*<sup>3</sup>

Los primeros indicios sobre la primera toma en México fueron registrados en el diario *El Censor* con fecha 3 de enero de 1840, Rosa de Casanova y Oliver Debroise<sup>4</sup> sustentan que fue Louis Préliér el

<sup>4</sup> Casanova, Rosa y Debroise, Oliver. *Sobre la superficie brulida de un espejo*, p. 21-23.

<sup>3</sup> Engels, F.: *Anti Dühring*, p. 67.

autor del primer daguerrotipo en México realizado al Palacio de Armas en Veracruz.<sup>5</sup>

La segunda referencia publicada en "*El Cosmopolita*", el 29 de enero de 1840, afirma en cambio que la primera placa fue a la Catedral Metropolitana tomada el domingo 26 de enero del mismo año.<sup>6</sup> Existen numerosas contradicciones al rededor de estos datos, pero a pesar de ello lo importante es reconocer que las importaciones de daguerrotipos a México tardaron aproximadamente un año a partir de la presentación oficial de este en la cámara francesa y que los burgueses comerciantes, dedicados al grabado, el retrato, la litografía y demás artes comerciales, fueron los más interesados en su compra.

Aproximadamente entre 1840 a 1850 llega los primeros daguerrotipistas extranjeros, Adrew J. Halsey, Richard Carr, W. Holt y Francisco Doistua quienes son considerado los primeros profesionales dedicado a esta actividad con un estudio establecido en la ciudad de México. Su obra se concentra en un principio en vistas panorámicas y temas históricos como la Invasión norteamericana de 1847.<sup>7</sup>

La sociedad aristócrata tenía el dominio de las medias tecnológicas; fue gracias a la fotografía como podían mostrar al mundo su imagen "sofisticada y ostentosa". El Marqués Calderón de la Barca, por ejemplo, fue uno de los primeros en adquirir el daguerrotipo en México.

Para 1851, Frederick Scott Archer, de Inglaterra perfeccionó el método del colodión húmedo, inventado por Schoenbein en 1846, que consistía en adherir sobre vidrio las sales sensibles a la luz; sustancia pegajosa que en combinación con el yoduro de plata reducía el tiempo de exposición. Métodos como el ambrotipo, el ferrotipo y la placa de colodión se extendieron en el mercado fotográfico como consecuencia de este invento. Cabe aclarar que el negativos en papel de Henry Fox Talbot,<sup>8</sup> fue anterior a todos estos procesos sin embargo no tuvo resonancia en México, por razones legales y prácticas, pero a pesar de ello el sistema negativo positivo fue explotado por otros procesos, como el mencionado colodión húmedo.

La actividad fotográfica se volvió más práctica, a tal grado que se convirtió en un ambicioso negocio que destumbraba a todo aquel que leía anuncios como el publicado por "La American Photo Supply Co: "La Ciencia de hacer retratos"; ya no era tan misteriosa y

delicada, cualquiera la podía practicar sin conocimientos fotográficos previos, gracias a una serie de manuales y cámaras sacadas a la venta por la compañía.<sup>9</sup>

Entre otros temas la fotografía también registró escenas de la capital, tarjetas de visitas, ruinas precolombinas y hechos bélicos. Poco a poco esta actividad dejó de ser de uso exclusivo de gente entusiasta que podía darse el lujo de pasar largas sesiones bajo el embrujo encantador aunque engoroso, del daguerrotipo y poco a poco cedió su lugar a otras tecnologías. Para principios del siglo XX aproximadamente se comercializaron, en lugar de vidrio, las primeras placas compuestas por plata sobre gelatina listas para ser expuestas.

La fotografía en México tiene como marco social y cultural, el ascenso de la clase burguesa y el capitalismo nacional y extranjero. Existe una constante penetración tecnológica imperialista. La fotografía al igual que otros inventos constituyen para muchas personas de clase media con pretensiones de ascender socialmente, una oportunidad para "hacerse rico".

Todos los productos tecnológicos extranjeros eran ansiados por la sociedad mexicana por ser las nuevas maravillas del siglo. Parecía que al poseerlos se estaba al nivel de los más desarrollados.

En México, con una incipiente industria monopolizada por capitales extranjeros, la introducción de tecnologías avanzadas era todo un acontecimiento, tan era así que el que poseía una cámara, podía presumir imágenes nunca antes vistas de lugares lejanos o bien otros podría disimular defectos físicos e incluso aparecer como "hombres de mundo" rodeados de escenarios exóticos, jardines, fuentes, cascadas, construcciones antiguas del viejo continente y mobiliarios lujosos, que no cualquiera podía poseer.

La fotografía entonces, era el absoluto reflejo de la dominación ideológica y el sueño por poseer una tradición que gozara de tanto prestigio como la europea.

<sup>5</sup> Hernández, José de Jesús: *Tesis: Los inicios de la fotografía en México*, p. 45.

<sup>6</sup> Museo Nacional de Antropología e Historia: *Imagen Histórica de la Fotografía en México*, p. 13.

<sup>7</sup> Davidson, Martha: *Picture Collections: México*, p. 67.

<sup>8</sup> El proceso se basaba en un papel impregnado de nitrato de plata que posteriormente era revelado por el contacto con una solución de ácido gálico y fijado por reacción de hiposulfito. Talbot lo bautizó como calotipia. Este proceso permitía la reproducción múltiple de copias positivas.

<sup>9</sup> Museo Nacional de Antropología e Historia: *op. cit.*, p. 14.

Para la época revolucionaria, la fotografía gozaba de popularidad en sectores comerciales, sociales, científicos, y periodísticos sin embargo le faltaba una estética independiente de los patrones implantados por los Estados Unidos.

Antes y después de la revolución mexicana, madura toda una concepción cultural. Los fotógrafos extranjeros son los pioneros en este ámbito, al dedicarse a relatar la historia de la revolución y su "singularidad".

Se dejan a un lado los escenarios ostentosos el falso exotismo de "lo desconocido" y "lo primitivo"; lanzando sus experiencias visuales a escenarios desoladores, dramáticos y poco conocidos de la guerra de revolución y las condiciones que la rodearon.

Después de la revolución mexicana se inicia una etapa de nacionalismo cultural encabezada por Vasconcelos en 1921. Se busca la identidad perdida en temas antiguos, en lo prehispánico, en la cultura colonial, en el mestizaje, en la propia revolución.

El muralismo y la Escuela Mexicana de Pintura son los principales representantes de este movimiento, cada pintor con su estilo, se refiere a la epopeya revolucionaria desde un punto de vista humanista. Se "proponía un arte público, para todos... reconocía como fuente inspiradora, el arte popular mexicano, el que pregona, el mejor del mundo; y pedía un arte para la revolución, que actuara sobre el pueblo para encaminarlo a adelantar el proceso revolucionario."<sup>10</sup>

El nuevo sector político en el poder tenía la obligación de mostrar ante un pueblo destruido por una larga lucha, que su esfuerzo no había sido en vano. La revolución dispersó a todos los sectores, existía una notable desintegración social que había que reconciliar.

En esta etapa del muralismo mexicano, llegan a México Tina Modotti y Edward Weston quienes rompen con el registro etnográfico y la fotografía comercial; desarrollan una tarea más específica que se diferencia de la pictórica. Diego Rivera la comenta:

*"Hace ya mucho tiempo que es un hecho aceptado por todos el que la fotografía liberó a la pintura, deslindando el campo entre la imagen, copia del aspecto del mundo físico, y la creación plástica dentro de la que cabe el arte de la pintura para cuya*

*realidad particular paralela a la naturaleza es independiente, el emplear o no emplear la imagen del mundo exterior, pero es indispensable para existir, establecer un orden propio"*<sup>11</sup>

Así como Diego Rivera, infinidad de artistas criticaron la estética fotográfica considerándola como un medio de reproducción fiel de la realidad a través del cual los detalles orgánicos eran "copiados". Tina Modotti y Edward Weston siguieron esta corriente objetivista que se encaminó hacia un lenguaje propio; otros en cambio trataron de justificarlo siguiendo los patrones propios de la pintura.

Sin embargo y a pesar de las críticas, la fotografía encontró su lugar gracias a la pintura, actividad artística que guió la estética fotográfica, a través de la diferenciación de sus medios y métodos en relación con los fotográficos. Poco a poco el tema de conversación entre especialista en arte, lo acaparó la fotografía. En 1935 se creó la primera revista dedicada a los aficionados que pretendieran ser profesionales: FOTO Boletín Mexicano de Fotografía, en ella se enfrentaban los argumentos objetivistas, encabezados por Tina Modotti y los pictorialistas a través de Enrique Galindo, de quienes se decía "maquillaban" la foto a través del encuadre, la iluminación y el tratamiento de la placa.

Dentro de cada opinión existía, sin embargo una constante: La fotografía carecía de la fantasía individual, propia de la pintura; fotografiar era un acto "inocente" ya fuera representarlo fielmente o manipulado, la idea era siempre transferir un ícono hacia un papel como lo hiciera una mano que dibuja un objeto. Pero contrariamente a la pintura, la fotografía carecía de un código a través del cual se reitera más que la simple apariencia.

Factores como la disposición ante un tema, la interpretación individual, los conocimientos, experiencias e ideología no eran aún, lo suficientemente considerados y atribuyeron las cualidades artísticas de la fotografía a elementos puramente técnicos: el encuadre, la iluminación el tratamiento químico; así como el detalle físico, la imitación fiel e inocente de una escena "sin manipulación".

Seguido de estas corrientes estilísticas surgieron otras influenciadas por aquellas que se desarrollaron en el mundo entero, pero principalmente de países desarrollados.

<sup>10</sup> Mariquez, Alberto: *El proceso de las Artes. Historia General de México*, Tomo 2. p 1365.

<sup>11</sup> Rivera, Diego: Edward Weston y Tina Modotti, *Mexican Railways*, No. 6, p 27.



Conforme se incorpora la fotografía a la sociedad, se va desarrollando el lenguaje fotográfico y su estructura semiológica a partir de la cual la pintura no sólo difiere de la fotografía por el medio, sino por el proceso, en el primero de imitación o representación : ícono y en el segundo por afectación física directa : índice.

La fotografía efectivamente, durante el disparo no es otra cosa que una "huella" de un tiempo y espacio definido plasmado sobre un soporte, pero su codificación se estructura antes y después de este acto, partiendo de una decisión influenciada por los marcos estéticos y culturales de la época, los medios técnicos disponibles, y las preferencias individuales definidos por patrones socio-culturales y psicológicos.

Después del disparo, el revelado, tiraje y difusión, se encargarán de otorgar finalmente el código necesario para interpretar cada foto a través de este contexto: una fotografía histórica de la revolución, no es la misma, hoy en un museo de arte, que en un periódico político a principios de la revolución mexicana.

La conexión de este código fotográfico, con el estilo nos aclara el porqué de su existencia, la posible repercusión en su época, así como su aportación en la fotografía del presente. A partir de la decodificación de cada fotografía no se obtendrá el sentimiento puro de cada fotógrafo, pues existen factores que alterarían la interpretación, cayendo críticas personales poco objetivas, la intención es pues referir los temas y formas compositivas aparentes u obvias para cada fotógrafo y su aplicación o repercusión en la cultura fotográfica.

En el siguiente capítulo se analizará algunos de ellos pues la finalidad de la anterior descripción fue dar una visión global de los antecedentes que rodearon la llegada de la fotografía a México.

La actividad fotográfica se volvió más democrática; y fue gracias a esto que se conformó un modo particular de fotografiar, pues contrariamente a lo que podría pensarse, la fotografía no la hacen los grandes artistas, pues aún sin conocimientos intelectuales profundos, la fotografía popular también constituye parte de un estilo.

A diferencia de otras artes, afirma Mario García Joya "no cualquiera se atreve a pintar, pero sí a fotografiar"<sup>12</sup>, gracias a esta comercialización que ha llevado a simplificar los procesos y disminuir



Cruces y Campa. China poblana.  
ca 1870 Tarjeta de visita.

su costo; todos los sectores de la población participan consciente e inconscientemente en la producción fotográfica. Si bien, no todo el material fotográfico, es digno de considerarse como "artístico"; existen vínculos culturales que lo unifican .

Cabe aclarar que el desarrollo histórico de la fotografía fue abriendo caminos hacia otras aplicaciones prácticas, que la diversificaron a tal grado que hoy existen tantas como necesidades humanas de comunicación.

En este estudio no se analizarán todas estas ramas de la fotografía, sino sólo aquellas que por su desarrollo histórico, social y cultural formaron la base de un posible estilo nacional.

<sup>12</sup> García Joya, Mario; *Relación entre realidad y estilos de la fotografía en América Latina*. "Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía". CIME, A.C., INBA, p. 12.

# CAPITULO

# 2



## ALGUNOS REPRESENTANTES DE LA FOTOGRAFIA EN MEXICO

La lista de fotógrafos mexicanos registrados bibliográficamente desde la llegada del primer daguerrotipo hasta la fecha es demasiado extensa e injustamente incompleta como para hacer un estudio de cada uno de ellos sin dejar alguno fuera; por tal motivo se seleccionaron solo aquellos que han sido claves en el desarrollo estilístico de la fotografía mexicana. El estudio se basa en un análisis visual y personal, complementado con información bibliográfica, (en algunos casos es únicamente personal debido a la falta de información bibliográfica). Dicho análisis pretende ser imparcial y abrir el camino para un posterior y más extenso estudio. En este caso se describirá cada uno de los fotógrafos a partir de sus obras, con el fin de encontrar entre ellos constantes y diferencias, así como la posible relación con sus contemporáneos. Es conveniente aclarar que los análisis correspondientes al *Archivo de la Nación* y a la *fototeca del INAH* fueron realizados a partir de copias de originales cuya calidad de reproducción, podrían alterar la opinión sobre ellas.

### 2.1. LAS PRIMERAS FOTOGRAFÍAS DEL SIGLO XIX

El siguiente estudio se referirá a las condiciones técnicas, sociales y políticas que rodearon la llegada del daguerrotipo a México, así como las principales características de esta nueva actividad. La falta de información gráfica sobre los primeros daguerrotypistas impide hacer un análisis más minucioso, sin embargo se puede afirmar que el desarrollo del daguerrotipo y el posterior uso del colodión húmedo, siguen una misma constante; ambas técnicas desarrollaron temas y composiciones propios a los "de moda" en Europa y Estados Unidos, quienes marcaron el estilo a seguir después de la penetración cultural entre 1840 y 1847 con la primera República Central y la invasión Norteamericana en 1847.

Durante la dictadura de Santa Anna se reorganizó la Academia de San Carlos estableciéndose las bases académicas reinantes hasta la etapa posrevolucionaria. La Academia solicitaba a Europa maestros

en todas las ramas artísticas para dirigirlos en México; así como un sistema de becas a seis jóvenes para que estudiaran en Europa lo más "refinado" del arte.

Por otro lado la cultura la dirigía la aristocracia que consideraba el arte de "buen gusto" aquel encargado de exaltar la moral y las buenas costumbres; en la pintura, por ejemplo los temas eran predominantemente religiosos, históricos o bien paisajismos, este último precursor de un arte menos rígido y en algunos casos, antecesor del realismo nacionalista.

En este periodo proliferaron los estudios de daguerrotipo y posteriormente se desarrolla a la par del colodión húmedo, el ambrotipo y el ferrotipo. Inmediatamente después del desarrollo del daguerrotipo se perfeccionaron diversas técnicas que dieron la pauta a la comercialización masiva. Las primeras copias positivas después del colotipo, se realizaban en cristal albuminado con sustancias sensibles, cuyo uso fue muy popular. Para las copias en papel igualmente se renovó el papel al cloruro de plata agregándole la albúmina, las imágenes resultantes poseían cierto brillo y fijadas con oro adquirían tonalidades pardas, rojas y violetas. El ambrotipo, ferrotipo, melanograph, embumeotipo, fueron variantes del daguerrotipo, copias que simulaban ser positivas a base de agregar al revelado una mezcla de ferrocianato de potasio permitiendo adherirlas a diversos materiales como vidrio, metal, papel, cuero, porcelana o marfil.<sup>13</sup>

El más importante adelanto después del daguerrotipo fue el colodión húmedo experimentado por Scott Archer, el colodión era una sustancia ya utilizada que consistía en algodón, pólvora o piróxilina tratadas con ácido nítrico y sulfúrico. De la solución disuelta

<sup>13</sup> Casanova y Debrales, op. cit., p. 38.

en éteralcoholizado se obtenía una fórmula viscosa que combinada con yoduro de plata, se convirtió en la nueva emulsión de placas negativas de cristal y papel. Finalmente se utilizó el bromuro de cadmio, y gelatina mezclados con agua, el proceso fue más seguro y con el tiempo dio lugar a los acetatos de celulosa como soportes en lugar del vidrio.

Las nuevas técnicas fueron introduciéndose lentamente a México, propiamente por fotógrafos extranjeros que tenían los más diversos intereses: comerciales, personales o culturales como la oleada de exploradores de todo el mundo. Entre 1848 y 1860 llegan a México fotógrafos extranjeros interesados en las ruinas arqueológicas, principalmente las correspondientes a la parte sur del país. Desiré Charney, realiza sobre cristal, estudios de Chichén Itzá, el calendario azteca, así como vistas y tomas de monumentos coloniales que dieron lugar al "Album Fotográfico Mexicano", editado por Julio Michaud y distribuido en 1859.

De 1861 a 1876 con la Intervención francesa y el gobierno de Maximiliano de Habsburgo se dió una corriente denominada "folclorismo", seguida por fotógrafos extranjeros que se interesaron por temas románticos en los que se presentaba una realidad nacional "exótica" e irreal, tipos mexicanos y costumbres sobresalen en sus obras. Al mismo tiempo se desarrolla todo un "almanaque" fotográfico con vistas de toda la república como consecuencia de la exploración del terreno para la histórica construcción de la red ferroviaria.

Se desarrollan comercialmente las tomas estereoscópicas de México y el mundo, principalmente por compañías norteamericanas. Las tarjetas de visita o *cartes de visite*, popularizan el negativo de uso múltiple a la vez que procesos como el daguerrotipo, ferrotipo y el ambrotipo desaparecieron paulatinamente.

Podría decirse que en este periodo la fotografía se caracteriza por el modo descriptivo con el que se fotografiaba lo mismo a un personaje, familia, grupo social, paisajes o vistas estereoscópicas. Este es el periodo de adaptación al nuevo medio y en el que se desarrollan las primeras posibilidades que la fotografía brindaba: comercial, documental y social, como ejemplo el Coronel José Muñoz retrataba a los reos que se trasladaban de la cárcel de Belén a San Juan de Ulúa.

### 2.1.1. INTRODUCCION DEL DAQUERROTIPO A MEXICO

En el siglo XVIII, la revolución Industrial trajo consigo la ferviente necesidad de realizar investigaciones científicas encaminadas a la productividad: bienes y servicios baratos, rápidos y eficientes.

Los métodos de reproducción anteriores a la fotografía como la pintura, el grabado, la litografía, eran procesos lentos y costosos que no estaban a la par de la nueva forma de producción.

La necesidad de encontrar métodos más productivos y menos costosos propició diversos experimentos, por ejemplo en México Enrique Martínez realizó pruebas con la cámara oscura y placas sensibilizadas con cloruro de plata fijadas con zumo de limón; esto sucedió en San Cristóbal de las Casas en 1803, mientras que en El Colegio de Minería en la capital mexicana, Manuel Herrera llegó a conclusiones similares a las de Daguerre en el laboratorio de química, del que era responsable<sup>14</sup>.



Anónimo. Dos hombres ca 1895  
Daguerrotipo

<sup>14</sup> Cit. por: Casanova y Debroise, op. cit., p. 13.



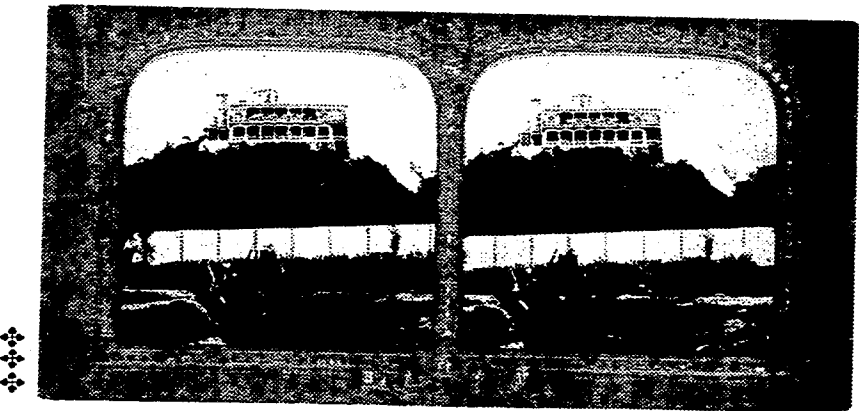


1. No. de la tienda de  
MEXICO

FOTOGRAFIA AMERICANA.  
*Agente y Ramos.*



Agente Ramos. Sin Título. ca 1900  
Estereoscopia



B.K. Photographie. Palacio de Chapultepec. ca 1865  
Estereoscopia . Álbumina.

El perfeccionamiento del daguerrotipo lo convirtió en una "mina de oro", por su utilidad práctica, pero sobre todo su rentabilidad, razón por la cual las patentes buscaban la fama. Esta fue sin duda, una causa por la cual la fotografía acaparó muchas de las investigaciones de ese siglo, además de que se volvió popular y alcanzó eco mundial, gracias al famoso "proyecto de ley" en la cámara de Francia, en donde se presentó oficialmente el invento de Niepce y Daguerre. Finalmente el 19 de agosto de 1839, se inicia su comercialización gracias a su presentación en la Academia de Ciencias y Bellas Artes de Francia en donde se revela el procedimiento.

Las noticias que llegaban a México, no eran del todo fidedignas debido a los problemas políticos con Francia y la lucha interna entre conservadores y liberales. En 1839, los puertos estaban cerrados por buques franceses, Santa Anna defendió el puerto de Veracruz y su victoria le dio el poder político para hacer un tratado con el gobierno francés a través del cual se comprometía a pagar indemnizaciones y el crédito adeudado.

Los problemas entre federalistas y el gobierno conservador eran el punto de ataque de los principales diarios políticos, dada esta situación se prohibió la libertad de imprenta y los principales periódicos como "El Cosmopolita" y "El Duende" dejaron de circular. Manuel de Jesús Hernández, atribuye a esto que la información relacionada a la introducción del daguerrotipo a México sea confusa.

Otro diario, "Diario del Gobierno de la República Mexicana", encargado de asuntos exteriores y particularmente los referentes a la cámara de diputados en Francia y sus sesiones; fue al parecer la única fuente que informó oportunamente todos los acontecimientos referentes al Daguerrotipo.

La primera noticia, publicada por el diario antes mencionado, data del cinco de junio de 1839, es decir cinco meses después de la presentación pública del invento el 7 de enero de 1839. Para diciembre del mismo se publica en numerosos artículos que la reeditan y amplían provocando confusiones.

Con los datos corregidos a Manuel de Jesús Hernández, por Casanova y Debralse, se afirma que Jean Francois Prétier Dubaille, fue descendiente de Louis Prétier, quien introdujo dos aparatos a Veracruz el 3 de diciembre de 1839

El aficionado Louis Prétier, fue quien hizo el primer experimento en el Palacio de Armas, los portales y edificios principales, la calle Real, el Convento de San Francisco, la bahía y el castillo de Ulúa, todas del puerto de Veracruz. El Censor de enero de 1840 comenta esta experiencia con gran entusiasmo.

*"Nosotros también hemos tenido el placer de haber visto aquí en estos últimos días y en el mismo espacio de tiempo, varios experimentos del daguerrotipo traído por M. Prétier, de cuyo aparato y mecanismo hemos sido testigos. El palacio de la plaza de armas: los edificios principales de ésta con sus portales: parte de la calle Real; el convento de San Francisco; la bahía; y el castillo de Ulúa y los médanos al oeste de la ciudad"*<sup>15</sup>

Si bien, resulta un poco aventurado afirmar que Prétier fue quien realizó el primer daguerrotipo en México, si podemos destacarlo como el primero registrado públicamente.

Para el día 29 de enero de 1840, el Cosmopolita comenta, lo que hasta el momento puede ser considerada la segunda toma:

*"El domingo 26 (enero) se ha hecho en esta capital el primer experimento del daguerrotipo y en unos cuantos minutos quedó la catedral perfectamente copiada"*<sup>16</sup>

Entre los primeros usos que del daguerrotipo se hicieron en esta época están las exploraciones a lugares remotos, por ejemplo con el aparato portátil de Noël Marie Lebeours. John Lloyd Stephens viaja a Yucatán junto con un dibujante Catherwood y el Barón Emanuel von Friedrichsthal aficionado a la arqueología.

Los primeros registros de guerra en la historia de la fotografía, según Emma Cecilia García, son los realizados en la Batalla de Buenavista, Saltillo, el 23 de febrero de 1847, anterior al realizado en la Guerra de Crimea en 1856 y la Guerra Franco Austriaca en 1859.

Con motivo de la Guerra contra la Intervención Norteamericana, daguerrotipistas estadounidenses llegaron a los diferentes puntos de conflicto. Fue en Veracruz, en el Encero, escenario de uno de los daguerrotipos con tema de guerra más importante: la "Amputación de la pierna" de Antonio Bustos, que recrea la situación en que se dio la operación, entre balas y en medio de la derrota. Esta escena más

<sup>15</sup> Cit. por Hernández, José de Jesús; op. cit., p. 45.

<sup>16</sup> El Cosmopolita, T.V. No. 51, 29 de enero de 1840, p. 4.

que informativa posee un carácter conmemorativo y simbólico, pues gracias a la intervención del cirujano Pedro Vander se evitó la muerte de todos los participantes en dicha operación:

*"La construcción es minuciosa, como en un cuadro : uno de los protagonistas ¿Cayetano Domínguez o Ignacio Rivadeneira?, enseña el bisturí a la altura del muñón y un cartel en el que se indica el sitio y la fecha , el sargento Bustos; sostenido por los asistentes Rafael Tarbe y Abundio Verde, ha sido colocado en una diagonal que rompe y unifica el espacio, según la convención pictórica de las escenas de agonía"...<sup>17</sup>*

Esta fotografía es atribuida a Chas. S. Betts, fotógrafo que viajaba con el ejército norteamericano, el incidente y la ayuda médica de Vander, fue tal vez motivo por el que se prestó a eternizar este momento histórico para ambos ejércitos.

Aunque para algunos historiadores e investigadores es considerada la primera fotografía de guerra, como Robert Taft quien así lo declaró en 1938 , para otros como Beaumont Newhall, se trata de una foto que aún no posee el carácter documental y periodístico. Las fotografías tomadas entonces cumplen mas bien una función social: gracias a la fotografía los soldados podían enviar recuerdos visuales a sus familiares, o como en el anterior caso fueron producto de la reproducción de una conmemoración trascendental de carácter individual.

### 2.1.2 DESARROLLO COMERCIAL Y TECNOLÓGICO DEL DAQUERROTIPO

Prélier Dubouille, fue un comerciante de ascendencia francesa residente en la capital mexicana. Se dedicaba a la impresión tipográfica, la escultura , el grabado, elaboración de tarjetas de visita, cartas, cajas, estuches etc. Fue considerado Grabador del Supremo Gobierno. Este personaje fue el encargado de introducir varios equipos completos para daguerrotipistas provenientes de Francia donde Daguerre poseía el derecho oficial de comercializar su invento.

Los equipos eran comprados principalmente por retratistas, grabadores dibujantes y pintores, la mayoría de ellos pertenecientes a la pequeña burguesía que con la intraducción de esta actividad veían la posibilidad de aumentar sus ganancias en un mercado

cada vez más amplio, popular y competitivo. El monopolio de Daguerre en la construcción de cámaras duró poco, pues en Estados Unidos, Samuel Mourse, Scovill Company, La Scovill de Waterbury Connecticut, desarrollaron sus propias empresas.

Poco a poco creció la industria fotográfica y se desarrollaron industrias especializadas, como la de "químicos puros" en Filadelfia y productos ópticos en Nueva York. En México Luis Horgous fue el principal intermediario entre productores y compradores nacionales. La importación se vuelve más activa para 1842 , y el daguerrotipo se vuelve común entre la sociedad.



Anónimo. Amputación ca 1847.  
Daguerrotipo

<sup>17</sup> Debroise y Casanova: op .cit. p . 34.

### 2.1.3 PRIMEROS ESTUDIOS FOTOGRAFICOS

La perfección en las cámaras para daguerrotipo, permitió incursionar en el retrato, pues contrariamente a lo que pueda pensarse, los primeros daguerrotipos eran incapaces de retratar debido a la exposición prolongada a la que debían estar expuestas las placas.

Entre otras cosas este perfeccionamiento se debió a tres avances tecnológicos: El primero fue una nueva lente capaz de formar una imagen 22 veces más brillante que la de Daguerre. En segundo, la sensibilidad de las placas aumentada por una superficie recubierta con otras sustancias halógenas además del yodo; entre ellas el bromo, solo o en combinación de cloro. Con ambos avances el tiempo de exposición se acortó a menos de un minuto. Por último los tonos se enriquecieron gracias al calentamiento de la placa con una llama débil, al tiempo que se dejaba caer una solución de cloruro de oro, esto después de haber sido bañada con hiposulfito. De esta forma se lograba mayor intensidad a las zonas de luz de la imagen.

Una vez dadas las condiciones técnicas, se instalaron numerosos estudios de daguerrotipo en toda la ciudad. El primer estudio lo establecieron los itinerantes Rondall W. Hoyt y Francisco Daistua en el año de 1844. Era evidente que en estos primeros estudios el parecido "hermoso y exacto" era considerado como una cualidad no inherente al proceso (cualidad con la que se etiquetó a la fotografía), sino a la de los avances técnicos hasta el momento; el proceso era muy delicado y requería además de paciencia, experiencia en la técnica comparada a la de un dibujante.

Hoyt presumía a sus clientes retratos en los que ya no era necesario que la personas, sobre todo militares, colocaran sus insignias del lado derecho, su cámara con espejos cóncavos permitía imágenes "derechas" más avanzadas a aquellas cámaras que invertían la imagen antes de capturarla sobre la placa. Las exposiciones sin embargo requerían el sol de la mañana hasta las 2 ó 3 de la tarde, razón por la cual se recomendaba a los clientes asistir a la toma entre este horario.

Paralelamente a los estudios de vidrio, surgieron los llamados fotógrafos itinerantes que viajaban buscando lugares exóticos donde instalar sus voluminosos equipos, ya fuera la terraza de un hotel, o frente a escenarios rurales. Tiffereau, visitó con su cámara, Tamaulipas, San Luis Potosí, Michoacán y Colima

Filogenio Daviette fue la principal competencia de Hoyt quien ofrecía además "exóticos retratos" tomados en los diferentes lugares donde incursionaba con su cámara. En sus trabajos se combinaban las técnicas de Hoyt y Daviette tanto en la manipulación de las placas como en su presentación final coloreada y retocada, sobre marcos, cajas y fustes con exquisitos diseños en metal, tela y madera.

Como socios Hoyt y Daviette fueron los primeros en establecer una galería al estilo de N.Y y Europa en la capital mexicana. Su galería y estudio era visitado por comerciantes, militares, artistas, políticos y periodistas que visitaban la calle de Sn Francisco, (hoy Av. Madero) y su fama se prolongó hasta 1840.

En 1845 se establece la galería Halsey, ofreciendo al público retratos en miniatura tomados en pocos segundos fuera cual fuera la hora de la exposición o las condiciones atmosféricas. Por otra parte Custin se anunciaba:

*"El Señor Custin establecido en la Casa núm. 2 de la calle de Tacuba, ofrece a este público respetable sus servicios en este arte. Individuos de familia, y niños de toda edad, se retraten aquí con la mayor perfección, y en dimensiones mayores que las que hasta ahora se han hecho en esta capital. Por su procedimiento electrogalvánico, se obtienen retratos más perfectos tanto por la delicadeza de la luz y las sombras, cuanto por la permanencia para siempre... Se invita al respetable público a una Inspección de las diferentes muestras en este arte, entre las cuales hallarán muchos conocidos y personas del primer rango..."<sup>18</sup>*

Para 1849, D.H: Custin, logra los retratos instantáneos en un segundo. El público podía acudir con toda su familia incluyendo niños y animales sin soportar el "suplicio" de permanecer inmóviles durante 4 ó 5 minutos

El negocio del daguerrotipo fue creciente no sólo para aquéllos que instalaban estudios, sino para aquéllos que además se encargaban de comprar y vender equipos, vistas estereoscópicas y retratos. Las vistas estereoscópicas se popularizaron entre 1860 y 1900, se caracterizaban por su gran formato, pero sobre todo porque a través de un visor especializado era posible observarlas en tercera dimensión. Se utilizó desde el daguerrotipo, las placas de vidrio, las impresiones de albúmina y finalmente las de gelatina.

<sup>18</sup> Cf. pos. Hernández, José de Jesús: op. cit., p. 81.



La industria fotográfica no sólo enriqueció a aquéllos dedicados a la fotografía; sino también a escritores, comerciantes, joyeros, carpinteros, y demás involucrados en la presentación final de la placa, así como a los dedicados a la publicidad que se generó al rededor de este tema en periódicos y revistas.

En un principio se abrieron industrias dedicadas a cada una de las partes de los álbumes: "Varias formas elaboraban así únicamente los bastidores, otros suministraban exclusivamente los herrajes para las libras de música, de rezo y los álbumes mismos"<sup>19</sup>; muy pronto la industria fue incluyendo materiales más baratos, así que los finísimos álbumes hechos a mano con seda y felpa, pasaron a ser de algodón. El creciente mercado propició la aparición de todo tipo de porta retratos cada vez más sencillos, económicos y prácticos, hasta llegar a el "album ideal" o "album amateur"<sup>20</sup> a finales de la Primera Guerra Mundial.

#### 2.1.4. SECUENCIA TECNICA DEL DAQUERROTIPO

El daguerrotipo, primer método revolucionario en la producción de imágenes a través de la incidencia de la luz sobre una superficie pulida de plata, alcanzaría tal repercusión en las artes y en la sociedad en general que valdría la pena mencionar brevemente su proceso que a muchos cautivaría.

Para retener la imagen se utilizaba una placa de cobre cubierta con plata; el proceso era soldar la plata a una hoja de cobre, posteriormente pasaría entre rodillos hasta que tuviera un espesor de 12 pulgadas, estas placas podían ser de los siguientes tamaños:

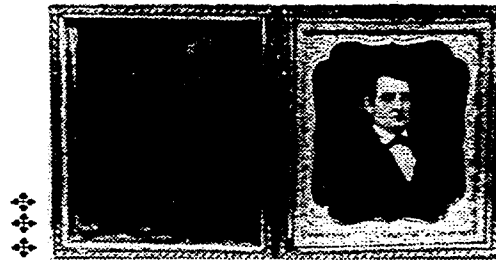
Placa completa	6.5 x 8.5 pulg	16.5 x 21.6 mm
Media placa	4.5 x 5.5 pulg	11.4 x 14.0 mm
Un cuarto	3.25 x 4.25 pulg	83 x 10.8 mm
Un sexto	2.75 x 3.25 pulg	70 x 83 mm
Un noveno	2 x 2.5 pulg	51 x 69 mm <sup>21</sup>

Algunos daguerrotipistas perfeccionaban el plateado a través de un mecanismo eléctrico denominado "galvanizado" a través del cual las moléculas de un bloque de plata eran transferidas por acción eléctrica a la placa final. Antes de realizar esta operación la placa tenía que estar perfectamente pulida y para ello se lavaba con una solución de ácido nítrico.

Para evitar basuras o sustancias extrañas sobre la superficie y para el proceso de pulido se utilizaba piedra pómez y una barra pulidora cubierta con ante. El pulido debía realizarse frotando con suavidad siempre paralelo a uno de los bordes de la placa alternando con el ancho y el largo de la misma. En ocasiones se calentaba el pulidor hasta casi carbonizarlo, otros daban un segundo pulido con un cartón cubierto con franela o seda. Era recomendable dar al final un pulido en dirección paralela a la base final de la fotografía, así por ejemplo, si era retrato se frotaba a partir del lado más corto.

Una vez que la placa "brillaba como espejo" se procedía a la sensibilización, proceso que podía realizarse en un cuarto totalmente oscuro en una caja hecha de madera que contenía una vasija de vidrio con yodo

Una vez introducida la placa en la caja cerrada, se exponía a vapores de yodo que se expanden con uniformidad sobre la superficie metálica. Se recomendaba dejar pasar 50 a 60 segundos, hasta que la placa tomara un color amarillo-naranja o rosa profundo si se utilizaba otra solución en el mercado denominada "quickstuff" "the quick" o "dry sensitive"<sup>22</sup>. Estas fórmulas eran diversas, sin embargo siempre contenían bromo y cloro combinados. Finalmente se daba un nuevo baño de yodo de una décima del tiempo de la primera emanación.



Anónimo.  
Daguerrotipo siglo XIX

<sup>19</sup> Maas, Ellen: *Foto Album. Sus años dorados 1858-1920*, p. 48.

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

<sup>21</sup> Beaumont, Newhall: *Historia de la Fotografía*, p. 27.

<sup>22</sup> Beaumont Newhall: *The daguerrotype in America*, p. 122

Un marco metálico evitaba la acumulación de vapor en las orillas de la placa; el yodo al contacto con la placa forma yoduro de plata; una capa que no sobrepasaba una millonésima de milímetro.

Cuidando de no exponerla a la luz, se colocaba en el fondo de la cámara oscura, en un porta placa. La exposición se determinaba por variables: La luz que pasa por el lente; su potencia y la sensibilidad de la placa. La cantidad de luz necesaria se calculaba a través de pruebas hasta lograr un matiz y contraste estándar, sin embargo esta medida era especial para cada daguerotipista, pues la sensibilidad de las placas variaba según su proceso de preparación. Algunos por ejemplo decían que las placas eran especialmente sensibles cuando se acercaba una tormenta eléctrica y otros más hacían pasar corriente eléctrica sobre la placa para completar su exposición. La exposición más larga fluctuaba entre los 70 minutos y la más corta entre los 5 minutos.

Con la exposición se lograba que la luz que forma la imagen óptica, transformara el yoduro de plata a plata. Hasta esta parte del proceso, la imagen estaba aún sin "descubrir" hasta que recibía un segundo vapor de mercurio.

El proceso llamado de mercurización se desarrollaba en una pirámide de hierro invertida y cóncava, soportada por una plancha sobre una lámpara de alcohol. A lo largo del aparato estaba un termómetro cuyo bulbo se introducía a un recipiente con un cuarto de libra de mercurio. El mercurio se mantenía caliente entre los 70 y 80 ° C (158 a 176 ° F). Los vapores de mercurio formaban una amalgama sobre la placa, proporcional a la luz recibida en la exposición. Este proceso podía tardar entre 2 y 4 minutos.

Según los experimentos de George Barnard, las cualidades de la placa podían variar dependiendo del tiempo de emanación del mercurio:

Tiempo	Efecto
1/2 min	Azul profundo
1 min	Cenizo y plano-sin sombras
1 1/2 min	Rugoso y esponjoso- sombras - sucio y color café rojizo
2 1/2	Suave-escasamente blancas, sombras neutrales, café oscuro, azulado.
2 1/2	Claro y apertado, sombras claras y positivas, de una tintpúrpura, con las partes oscuras congeladas por el mercurio

2 3/4 a 3 *Fuente y color agisado- sombras estruendosas y rugosas .Nublado con exceso de mercurio.* <sup>23</sup>

La placa se sostenía con unas pinzas mientras se vaciaba hiposulfito de sosa, solución que "ataca" las partes donde ha operado la luz y deja intactas las partes claras al contrario del vapor mercurial que se fija exclusivamente en las partes afectadas por los rayos de luz.<sup>24</sup>

Por último se enjuagaba con agua o con un 1.25 % de solución de cloruro de oro, mezclado con un 2% de solución de trifosfato de sodio. Esta fórmula que le daba un tono dorado a la placa, fué inventado por Brechman Hippolyte-Louis Fizeau en 1840 .

Una vez acabada la placa, se procedía a montarla sobre cajas, fistales o marcos grabados, ya fuera terciopelo sobre madera o metal cincelado sobre cajas de madera recubiertas con piel grabada y estofada, con representaciones en relieve con escenas antiguas, paganas o caballerescas .La tapa o estuche era una especie de guarda de feipa chapada a fuego y por último cerrada con finos broches con decorados.

Para 1890 se popularizaron los álbumes con estampados y placas doradas y tapas de carey, nácar y marfil. Los álbumes eran bordados y ornamentados con perlas y letras con hilo de plata, sobre terciopelo o seda. También era común encontrarlos ilustrados o con poemas.

El coloreado de la placa consistía en principio en proteger la placa con barniz o goma transparente, para después proceder a pintar la placa con colores que incluían la acuarela, tinta china y óleo. Para 1843 se utilizó una nueva técnica de coloreado a través de una batería galvánica que mejoraba el claroscuro de la placa y le daba un tono dorado, en este proceso se aprovechaba el efecto de oxidación de la superficie con efecto de proteger y fijar la imagen.

Para finales de los cuarenta del siglo XIX se introduce la fotografía en papel aunque no se utiliza con regularidad: "Ultimamente se ha propuesto también sustituir a las láminas de metal, por hojas de papel. El método es del químico Lassaigne, y se practica, según Lamcme, del modo siguiente: "Se toma una hoja de papel bien pulida, y se le humedece muchas veces secándolo cada vez por medio de un pincel impregnado de una disolución que contenga

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp 125, 126

<sup>24</sup> *Fisica. Explicación del daguerotipo*, El Cosmopolita, T. IV, N.52, 1 febrero de 1840, p. 9.

partes iguales de agua destilada y nitrato de plata. Cuando se haya sacado se le sumerge en una disolución de sal marina, donde se le conserva durante diez minutos; en seguida se le pone al sol hasta que ennegrezca después de lavar con agua pura y se deja secar en el aire. Por estas diversas manipulaciones se consigue que el papel sólo contenga sub-cloruro de plata insoluble; y antes de emplearlo se le sumerge en una solución de yoduro de potasio, se le comprime entre dos hojas de papel de estraza y se le aplica húmedo sobre el vidrio sin pulir de la cámara, a fin de que reciba las impresiones de la luz. Quitada la hoja de papel del aparato, se le lava con agua pura, a fin de hacer desaparecer las sales de potasio.<sup>25</sup>

Entre los daguerrotipos almacenados en la Fototeca del INAH, encontramos portarretratos de tomas frontales, con plímeros planos y planos americanos. Entre los fotografiados se encuentran militares, mujeres de sociedad, niños, y burgueses con poses rígidas y exageradas. Destacan los escenarios suntuosos, los trajes de lujo, principalmente los femeninos. Los escenarios se elaboraban a base de murales, cortinas o accesorios mobiliarios.

### 2.1.5 LAS TARJETAS DE VISITA

Para 1860 el desarrollo técnico en el medio fotográfico propició el florecimiento de las impresiones sobre albúmina<sup>26</sup>, principalmente, para las llamadas tarjetas de visita que permitían en un solo negativo ocho imágenes que medían 8.5 x 6 cm. aproximadamente. Su nombre resulta de su uso práctico, común a lo que hoy utilizamos como tarjetas de presentación. En México su uso se popularizó entre la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, destacan entre los fotógrafos dedicados a esta actividad a, Cruces y Campa, Montes de Oca, Andrés Martínez y Cía, los hermanos Valletto Octaviano de la Mora, etc.

Esta serie de fotografías revelan datos sobre la condición social de esa época. Octaviano de la Mora por ejemplo, utilizó para referencia escenarios ficticios, decorados teatrales, escenografías pintadas con fuentes, jardines o palacios; y para simular el volumen columnas balcones y cortinas en un plano inmediato. Finalmente y para dar un toque personal utilizaba objetos al gusto del cliente como muebles, porcelanas, plantas y animales disecados.

Cruces Campa y Montes de Oca preferían las poses rígidas propias del neoclásico, en contraste con Octaviano de la Mora que

las prefería más delicadas y románticas. Este último intenta evocar la estructura sentimental del personaje a través de una sonrisa suave, fondos difuminados y detalles en el escenario; los primeros en cambio utilizan escenarios simples, expresiones severas y escenas contrastadas en lo que pretendía ser reflejo de la cualidad moral del posante.

Sobre las tarjetas de visita Fernández Ledesma hace una reflexión tomando como referencia las costumbres y modas entre 1850 y 1970:

Mientras que en Europa el romanticismo había declinado, en México las generaciones pasadas lo seguían viviendo. Los modales distinguidos, los trajes exuberantes. La mujer es el vivo representante romántico, su semblante, sus actitudes delicadas y frágiles. La mujer era considerada como un ser abnegado y diligente, al menos eran las cualidades más anheladas por la sociedad.

Los retratos de damas y niñas son el referente gráfico de lo anterior; las manos delicadamente entrelazadas al frente o sosteniendo algún libro, flor o rosario. Al respecto Ledesma comentó de un retrato de Montes de Oca:

*"Adolescente criolla mexicana. Retrato de 1860. Todo en él es gracioso y de un desbordante tipicismo: el indumento de la modelo, su pose llena de recato que copia las actitudes de las señoras adultas: la punta de tira bordada del calzón que asoma hasta cubrir el nacimiento del tobillo, el paso como de "minueto"; la gravedad del rostro y el ambiente romántico que envuelve la composición.... Todo aquí se encarece con el fondo pintado, que representa una alquería suiza."*<sup>27</sup>

El hombre, por su parte, era "varonil, orgulloso y caballeresco". Sus imágenes al rededor de sus hermanos, esposas, prometidas o madres, referían protección y severidad. El romanticismo en los caballeros, se refería en la elegancia; la pulcritud de las galas; el porte discreto y sobrio, algunas con expresión franca y bondadosa; otras soberbias e intolerantes.

<sup>25</sup> Cf. por. Hernández, José de Jesús: op. cit. p. 88.

<sup>26</sup> película a base de clara de huevo que permitía fijar la solución de nitrato de plata a las placas negativas de cristal o al papel positivo. El papel positivo es sumamente delgado y sensible al calor.

<sup>27</sup> Fernández, Ledesma: La gracia de los retratos antiguos, p. 49

Las tarjetas de visita se copiaban en papel a la albúmina, sepia violado cárdeno o negro violeta: *"Intérpretes de las finuras y delicadezas del colodión que rinde suavidad en las medias tintas, que registran profundidad en el modelo y que logra oscuros mates, como el terciopelo, una gradación siempre equilibrada y armoniosa"*<sup>28</sup>. Agregados a la gradación tonal puedo citar las marialulsas con grabados en ciego de motivos de flores o plecacas con diversos estilos. Al pie de la foto, una firma de la compañía o estudio fotográfico de donde procede la toma.

Para 1880 y 1890 era común encontrar al reverso de la tarjeta la impresión de medallas honoríficas con bandas sostenidas por ángeles o enanos como alegoría al arte y a la fotografía. Entre los tamaños comunes esta el de 10.5 x 6.3 cms o 16.5 x 10.8 cms, los colores variaban entre el blanco, negro, rojo y verde.

Muchas de las escenas reflejan expresiones de la vida familiar, como leer un libro simulando enseñar a el hijo o hermano en actitud de bondad y ternura, como en la fotografía "amigas examinando un álbum de fotografía" (fot. anónima. Col Teixido).

Hablando sobre composición; se prefiere la pose en primer plano, el americano y los acercamientos; las tomas frontales y el perfil con el rostro ligeramente volteando hacia la cámara. La indumentaria formaba parte de la atmósfera romántica que rodeaba la toma: *"falda torrencial, con mariñiques, o medriñiques filipinos, con sus criolinas y más tarde sus pufos; sutuosas telas de ornamentación y colores inolvidables; los peinados de gracia pudibundos..."*<sup>29</sup>

Las tarjetas de visita se utilizaban entre otras cosas para referir tipos mexicanos a través de la mirada de extranjeros que recreaban escenarios ficticios, poses y vestimentas "actuadas" y arregladas a detalle. Esta tradición surge entre viajeros extranjeros que a través de este medio reproducían las costumbres de la época.

Otro uso, tal vez el más elocuente, son las tarjetas dedicadas a enfermos y muertas. Comúnmente se fotografiaban niños muertos, sus padres llevaban a sus hijos con sus mejores ropas y lo colocaban en los brazos de sus padres o sobre un sillón manteniendo los ojos abiertos, de tal forma que pareciera vivo eternizándolo como cuando aún vivía.



Cruces y Campa. Sin título. ca 1870  
Tarjeta de visita.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 60

<sup>29</sup> Ibidem, p. 68



*Princesa de Salm-Salm*  
CRUCES - CAMPA MEXICO

Cruces y Campa. La princesa Inés de Salm-Salm.  
ca 1866. Tarjeta de vista.



INDIA TORTILLERA

Cruces y Campa. India Tortillera .ca 1870  
Tarjeta de vista.

### 2.1.6 FOTOGRAFÍAS ENTRE 1840 -1890

Para 1865 la fotografía intentó diferenciarse de la pintura a partir de su relación con la realidad. El fotógrafo no podía añadir, corregir, disimular o destacar un objeto, como lo podía hacer un pintor; el fotógrafo estaba limitado por la cámara y su relación con la realidad era más de "reproducción" que de "inversión", el problema básico era entonces definir que papel jugaba el fotógrafo en el momento de acción, creación y reproducción; sin embargo el lenguaje pictórico con un pasado más estructurado, sirvió de sustento para esta nueva actividad. De esta forma, la tradición pictórica mexicana decidió hasta cierto punto, el desarrollo del estilo fotográfico .

En América Latina, las imágenes pictóricas académicas correspondían a los cánones estéticos del Renacimiento, la idea de la belleza, las proporciones exactas sobre las que se medía la belleza así como el uso de las perspectivas para evocar el volumen.

La función del arte según el crítico Manuel Revilla, es elegir de la realidad lo bello y dejando a un lado lo mezquino y defectuoso; para este crítico como para la opinión general, la reproducción "exacta" de la realidad resultaba en un antiarte, el mundo debía ser "embellecido" a criterio del autor.

Paralelamente surgió la corriente en oposición a lo académico: el costumbrismo, encabezado por extranjeros, que plasmaron escenas cotidianas, rituales religiosos y costumbres generales. Sus obras, eran más románticas que realistas, pues presentaban una visión idealizada de lo que en verdad era la vida social mexicana de esa época.

Ya fuera idealizar una escena considerada "cotidiana", o reflejar la belleza de las proporciones; la fotografía encontró en México, los primeros temas que habrían de ser eternizados. Los grupos civiles, los retratos familiares, las vistas panorámicas, las escenas ciudadanas eran el motivo de las primeras tomas fotográficas del siglo XIX.

A continuación se enlistan una serie de fotografías de entre 1870 a 1890 sobre las que se hace un estudio de las características fotográficas del siglo XIX, posteriores al daguerrotipo.

#### Temas arquitectónicos, ciudadanos y rurales.

##### Ciudad de México

Michaud Julio: "La Alameda", "Fachada del Colegio de Minería" (1841).  
Anónimas: "Fachada de una tienda y cantina", "Fachada y alrededores del pabellón Morisco", "Vista panorámica de la Cd de México", "Fachada de la dirección de calzadas de la capital". (1877)

##### Monterrey

Lagrange A. Hnos : "Hotel y vista de los Alrededores de Monterrey",  
"Fábrica de hilados de Valentín Rivera"

##### Oaxaca

Saavedra: "Exconvento de Sto Domingo", "Interior del templo de Sto Domingo", "Patio principal del Exconvento de Sto Domingo",  
Jauregui: "Vista exterior del Palacio Municipal en su inauguración".

##### Puebla

Lorenzo Becerril: "Puentes de Puebla"

##### Chihuahua.

Addis A.S: " Santuario de Guadalupe, fachada y sus alrededores",  
"Palacio federal en construcción"

##### Durango:

"Teodoro Chávez: "Vista de una calle y viviendas en Lerdo".<sup>30</sup>

En esta serie de fotografías destaca el punto de vista arquitectónico. Se utilizan ángulos en posición isométrica: 45 60 y 30 grados. Se procuran las líneas convergentes para destacar perspectivas cónicas; muchas de las tomas destacan los puntos de fuga con puertas, árboles o algún otro elemento notorio hacia el cual se dirige la atención.

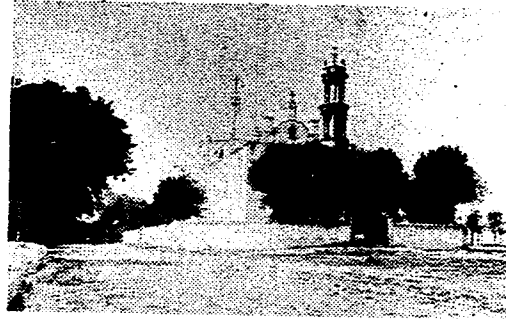
Las escenas son sencillas, se evita la complejidad de planos, procurando que la construcción o el motivo fotográfico se aparte de su contexto independizándolo o aislándolo.

La intención del fotógrafo es la descripción de una escena; se evita el detalle o el estudio minucioso de las formas, se prefiere los planos generales, de conjunto o panorámicas. No existen muestras de interpretación personal de los temas o una intención declarada.

<sup>30</sup> ARCHIVO GENERAL DE LA NACION, Dpto de Documentación e Imagen, Fondo de Gobernación Serie: Principales ciudades de principio de siglo. Nota: Selección basada en la lista de autores de: Imagen Histórica de la fotografía en México, del Museo Nacional de Antropología e Historia. La gran mayoría de las obras son anónimas y carecen de registro cronológico: razón por la cual elegí a los autores que corresponden a la lista mencionada y aquellos que registran fechas comprendidas en el siglo.



Julio Mchoud. La alameda de México. 1877



Adán A.S. Santuario de Guadalupe, fachada y sus alrededores.



Saveira. Exconvento de Santo Domingo.

El horizonte se encuentra en general a nivel de la visión del fotógrafo, y por lo menos en esta serie de fotografías, sólo dos de ellas utilizan la toma en picada.

Es común el alto contraste, ya que en general las tomas fueron hechas aproximadamente del medio día a las dos o tres de la tarde, razón por la cual destacan las sombras duras y la pérdida de detalles. En general, los personajes fotografiados al rededor de construcciones, parecen minimizados; su presencia sólo complementa la escena tal y como lo hace un árbol o un automóvil.

Existe evolución en la composición si comparamos por ejemplo, las tomas de la Alameda o el Pabellón Morisco, con las tomas de los Hermanos Lagranje y Saavedra. Las escenas se vuelven más complejas, combinando varias perspectivas. Se dejan las tomas en las que el fotógrafo buscaba la vertical que le permitiera ordenar un edificio en la forma como lo haría un dibujante arquitectónico: marcando claramente dos puntos de fuga, evidenciado la tridimensionalidad, ejemplo de ello son las composiciones más dinámicas de Saavedra en Oaxaca en las que se combinan direcciones y formas.

Las fotografías de la ciudad de México, reflejan una ciudad "moderna", cosmopolita, alrededor de edificios de construcción clásica o neoclásica. Las tomas de Monterrey, en cambio, dan a conocer el lado industrial y campirano de la ciudad. Estas fotografías refieren un ambiente fabril amistoso, totalmente ajeno a los problemas laborales de la época.

De esta selección de fotografías Saavedra fue el único que logra dar mayor ambientación a sus obras. El Templo de Sto Domingo, por ejemplo, refiere con mayor precisión el misterio y misticismo.

La trayectoria fotográfica en este periodo comprendido desde la llegada del daguerrotipo a México, hasta el desarrollo de las tarjetas de visita no es más que la adaptación del invento a la vida y costumbres mexicanas de la época siguiendo como patrón los temas y composiciones de Europa. Los estudios fotográficos se fueron introduciendo en la vida social y a la manera de la pintura de entonces retuvieron imágenes de familias aristócratas que aún con las secuelas de la colonia veían en los modos extranjeros la mejor

manera de vivir con orgullo y dignidad. Las fotografías a la manera neoclásica y romántica; no eran más que la expresión de "el buen ejemplo" ante la sociedad. Por otro lado, los fotógrafos itinerantes iniciaron la búsqueda de lugares inéditos o con tradición, según la "moral y las buenas costumbres", como la Alameda o recintos religiosos. Muy pronto la fascinación por lo exótico atraería a infinidad de fotógrafos extranjeros que fueron adquiriendo renombre y prestigio.



Cruces y Campa. Sin título. ca 1870  
Tarjeta de visita.



## 2.2 FOTOGRAFOS DE LA ULTIMA DECADA DEL SIGLO XIX A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Con el desarrollo comercial, se multiplican las áreas de la fotografía. Se perfeccionan las cámaras y materiales fotográficos. Surgen publicaciones especializadas así como establecimientos dedicados a todo lo relacionado con esta actividad, en una palabra se masifica. En este periodo de auge porfirista, aumentan las tomas arquitectónicas que muestran la fisonomía urbana con rasgos europeos y franceses. Se sustituye paulatinamente las placas de negativos, por la película ligera. El fotoreportaje amplía su difusión en periódicos y revistas.

La vida cultural y social estaba encaminada hacia la imitación de los lujos europeos, sobre todo los franceses, por lo que en la pintura y la fotografía se observan estos cánones conservadores. La mujer india se convierte en el símbolo de la belleza primitiva, fotografiada de la misma forma que Valleto lo hacía con sus modelos para referir la moda de la época. La sociedad porfirista quería un México europeo alejando toda presencia indígena de calles y lugares públicos, convirtiendo esa "belleza indígena" en pieza de museo atemorada con un ambiente moderno. Ejemplo de esta forma de retratar fue Waite precursor del exotismo presentado por las películas Hollywoodenses que representan a México por "hacendados güeros vestidos de charro, y las mujeres disfrazadas de manolas con peineta y mantilla".<sup>31</sup>

Hacia 1890 surge la primera mujer que abre un estudio fotográfico Natalia Baquedano, quien lucha por el movimiento emancipador de la mujer, en el periódico: *Album de la mujer*. Natalia se dedica a fotografiar entre otras cosas, el ciclo de vida: el nacimiento, la juventud, la madurez, la enfermedad y la muerte, refiriéndolos a los cambios de estación. Clemencia, su hermana es la protagonista de esta serie de fotografías cargadas de simbolismos.

Baquedano realizó fotografías de estudio, en las que incluye tipografía y elementos publicitarios; tal es el caso de la toma realizada a sus padres, elegantemente vestidos en una mesa a punto de tomar una cerveza, cuya etiqueta se presenta a la vista del espectador, como lo haría posteriormente y de manera masiva, la fotografía comercial.



Natalia Baquedano. Sin título, ca 1905

Los fotógrafos mexicanos de la época se vieron influenciados por los extranjeros, en cuanto a los cánones estéticos, sin embargo en sus obras se encuentra un compromiso social, basado en el conocimiento de los paisajes y los personajes mismos. A ellos no los impulsó el "exotismo", sino su capacidad intermediaria, en el caso de fotógrafos de estudio, entre la integración familiar con su sociedad y la justificación de su existencia. Los fotógrafos itinerantes además de lo anterior mostraron el paisaje social y natural tal y como ellos lo habían vivido. Romualdo García y Lurpercio son los dos representantes que atestiguan la anterior.

En la etapa prerevolucionaria el gobierno de Porfirio Díaz inicia una etapa de reconciliación y revalorización de lo colonial como parte de una herencia cultural digna para un país que se "modernizaba". Guillermo Kahlo y Hugo Brehme, fueron entre otros, los encargados oficiales para mostrar públicamente esta nueva actitud. Arquitectura moderna, construcciones y riquezas coloniales formaban parte de un almanaque visual que dominaba la estética de la época, sin dejar a un lado el paisajismo de las sierras, valles y pueblos, entre otros: equilibrando la belleza natural con la arquitectónica.

Los motivos de la Revolución Mexicana son ampliamente discutidos, pero en este análisis sólo se concentrará en su repercusión en la vida cultural. El panorama revolucionario daría una nueva imagen mundial de México, las figuras y las escenas dramáticas serían parte de ella. El terror, la miseria, la lucha exigieron que todos aquellos interesados

<sup>31</sup> Museo de Antropología e Historia; op cit. .p. 31.

por la comunicación y la expresión, analizaran el cambio histórico que se estaba gestando. La fotografía como registro fehaciente era el mejor testigo de los hechos. Entonces, cuando la fotografía era un recurso accesible, muchos fotógrafos atestiguarían sus vivencias en una actividad que encontraba en la Revolución, más de un motivo: El fotoperiodismo

Desde 1878 con la invención de la trama punteada, era posible incluir fotografías en periódicos. Horgan fue el primero en publicar en 1880 el primer medio tono en *The New York Daily Graphic*<sup>32</sup>. En México como en muchos otros lugares, la fotografía fue ocupando su lugar en el periodismo con grandes dificultades, debido entre otras cosas a la enorme tradición de dibujantes y grabadores que entonces se dedicaban a la tarea de ilustrar las notas. Al iniciar el siglo y aún con las placas de vidrio surgieron los primeros fotoreporteros: Ezequiel Álvarez Tostado, Agustín Casasola, Antonio Garduño, Jerónimo Hernández, Manuel Ramos, Abraham Luperón, Víctor León, Luis Santamaría y Adrián Hernández, H.G. Gutiérrez entre otros.<sup>33</sup>



Nazata Baquedano. Sin título, ca. 1915

## 2.2.1 LA VIDA PORFIRISTA A TRAVÉS DE LALENTE EXTRANJERA

En los últimos años del siglo XIX llegaron numerosos fotógrafos extranjeros influenciados por la llamada corriente costumbrista, que siguiendo el ejemplo de Humboldt penetraron en regiones inaccesibles y evocaron escenas de la "vida cotidiana" y tipos mexicanos

Los fotógrafos extranjeros veían en México "un lugar exótico, con un pasado atractivo y una tradición multicultural"<sup>34</sup> Entre ellos encontramos a los siguientes:

Briquet. Su labor fotográfica la realizó entre 1880 y 1900, su obra más reconocida fue una placa de albúmina titulada: "México Monumental y pintoresco". Este fotógrafo al igual que muchos otros, realizó vistas de la red ferroviaria en sus inicios, patrocinado por algunas de las compañías constructoras. Briquet se encargó de presentar al mundo, una imagen de "paz porfirista" seguida a los enfrentamientos entre conservadores y liberales. Escenas cotidianas, parques, plazas, puentes, muelles y edificios públicos figuran en su repertorio:

### Tipos mexicanos

- "Vendedor de pallas" 1898
- "Burro cargado de cuero de pulque y arrieros" 1898
- "Tlachiadero con carga de pulque" 1898
- "Tlachiadero y patio de magueyes" 1902
- "Tlachiadero chupando el pulque" 1902
- "Tlachiadero y plantación de magueyes" 1902<sup>35</sup>

El tlachiadero era sin duda un personaje popular en la vida rural mexicana. Briquet hizo numerosas tomas al respecto, utilizando el plano medio; así como tomas frontales. Estas fotografías describen las características físicas de estos personajes: su indumentaria, sus actitudes, pero sobre todo el proceso mediante el cual se procesaba el agua miel.

<sup>32</sup> PGR, *Fotografía de prensa en México. 40 reporteros gráficos*, p. 87.

<sup>33</sup> *ibidem*, p. 88.

<sup>34</sup> Keith Mc Elroy, *Fotógrafos extranjeros antes de la Revolución*, Artes Visuales 12 Octubre-diciembre 1976, p. 7.

<sup>35</sup> ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. Data de Documentación de Imagen y sonido. Fondo Instrucción Pública y Bellas Artes. Serie. Propiedad Artística y Literaria.



Briel. Vendedor de pollos. 1898



Briel. Tlachihero chupando pulque. 1902

**Puentes y Vías Aéreas.**

- "Viaducto en la barranca de Metlac FCM" 1908
- "Puente de Chiquihuite" 1908
- "Puente de Barranca Infamilio" 1908<sup>36</sup>

Los puentes y vías férreas son imponentes por su forma y por el lugar donde fueron construidas. Barrancos con tupidos follajes rodean en la fotografía las estructuras de hierro, dando fe de la penetración de las vías de comunicación a través de las sierras.

Grandes torres de hierro destacan por el ritmo en perspectiva. En algunas escenas las vías aparecen por los bordes de los cerros de tal forma que dan la impresión de estar suspendidas al vacío. Estos registros fotográficos son impactantes no sólo por las construcciones de gran magnificencia, sino por el lugar tan accidentado sobre el que se construyeron.

**Haciendas y viviendas populares.**

- "Jacales"
- "Chozas de palma" 1908
- "Rancho de oaté" 1908<sup>37</sup>

Briquet realizó vistas de algunas viviendas populares, presentando escenas cotidianas y costumbristas dominadas por un punto de vista romántico ajeno a la realidad. Las chozas y jacales, por ejemplo sin mayor compromiso que el registro, nos presentan personajes sin expresión que "posan" a la cámara sin mayor franqueza visual que la referida por su indumentaria.

**Muelles y Puertos de Veracruz.**

- "Nueva muelle de acero" 1908
- "El Malecón" 1908
- "El Puerto" 1901
- "La Rada, vista del puerto y barcos" 1898
- "La Rada y el vapor la Navarre" 1898<sup>38</sup>

Las formas múltiples de los barcos en el malecón son un tema agradable por la tranquilidad que evoca, sin embargo la exposición no favorece las tomas, la falta de brillo y claridad repercute en la atmósfera general.

Las panorámicas de escenas románticas en el mar, puertos y muelles fueron de los temas más socorridos entre los fotógrafos extranjeros.

Clarke F.L. Su obra más sobresaliente se concentra en una serie de retratos a personajes políticos, principalmente Porfirio Díaz, de entre las que se encuentran las siguientes:

**Retratos a Porfirio Díaz**

- "Porfirio Díaz, busto" 1907
- "Porfirio Díaz sentado" 1907
- "Porfirio Díaz de pie" 1907
- "Porfirio Díaz vestido con traje militar de gala, busto de perfil" 1910
- "Porfirio Díaz vestido con traje militar, de pie" 1910<sup>39</sup>

Esta serie de retratos al general Díaz, están dominados por las poses severas y rígidas, así como el característico gesto intolerante que se observa en todos sus retratos, así como un ligero aire de vanidad. Los encuadres van desde el busto, el plano americano y la pose de cuerpo completo. Las tomas son frontales, de perfil y tres cuartos.

Se utiliza con frecuencia la iluminación lateral en picada o frontal, provocando sombras duras en la parte del rostro no iluminado. Su indumentaria oscura se distingue del fondo por el brillo de las condecoraciones, charreteras y demás adornos de sus trajes.



Clarke F.L. "Porfirio Díaz vestido con traje militar de gala". 1910

<sup>36</sup> ibidem.  
<sup>37</sup> ibidem.  
<sup>38</sup> ibidem.  
<sup>39</sup> ibidem.

En algunos de los retratos de Porfirio Díaz se utilizan escenarios formados por murales de columnas clásicas, bosques y fuentes sofisticadas. Los retratos en los que aparece sentado, se utilizan sillas finamente decoradas.

**Miret.**

- Calles y Avenidas de la ciudad de México*
- "Calle de Coliseo Viejo"*
- "Colonia Juárez, calle 3ra de Dinamarca"*
- "Calle de las Artes (2)"*
- "Calle de Independencia" (Todas de 1908)*
- "Calle de 5 de Mayo"*
- "Calle de Independencia"*
- "Calle de 5 de Mayo"*
- "Calle de Hidalgo"*
- "Esquina cadena y colegio de niñas"<sup>40</sup>*

**Edificios públicos**

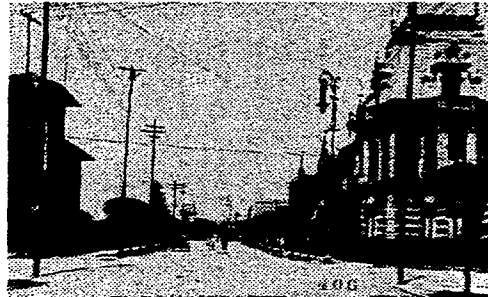
- "Edificio de la Mutua"*
- "Hotel Sanz, fachada y calle"*
- "Centro Mercantil, fachada"*
- "Instituto Médico Nacional" (Todas de 1908)*
- "Escuela Comercial Francesa"*
- "Banco Central Mexicano, interior"*
- "Banco Nacional, fachada, vista por el sur"*
- "Tacubaya, Observatorio Nacional"*
- "Edificio de los Ferrocarriles Nacionales"*
- "Edificio de la Mexicana, fachada"*
- "Hospital de Pobres, vista principal"*
- "Hospital General, vista parcial"*
- "La Catedral, frente y jardín"*
- "La Catedral, vista lateral y avenida"*
- "La Catedral III, vista de oriente"*

La "colonia Juárez," y la "colonia Roma, aparecen solitarias y aisladas de contexto, destacando la arquitectura de edificios con tendencias europeas. Las escenas no son cotidianas o populares, sino intencionadas a referir la moderna y sofisticada arquitectura de la época; la considerada "digna de fotografiarse"; la encargada de referir la política de lujo y despilfarro del porfirismo". La perspectiva en las calles, se alternan entre la toma con el punto de fuga al centro, situando el horizonte en su primer tercio; o perspectivado hacia uno de sus extremos, ya sea el derecho o izquierdo, combinando el horizonte hacia la mitad del plano, sobre o por debajo de él, como en el caso de "Calle de Coliseo Viejo" y "la calle 3ra de Dinamarca".

En general, predominan los ambientes en bajo contraste y en el caso de "Calle de las Artes, el contorno de las formas parece estar dibujado, sobre un fondo difuminado.

En los edificios públicos, el tipo de perspectivas es similar a las utilizadas en las fotografías de calles y avenidas. Se evidencia la fachada de un lado de la esquina y se oculta su lado contiguo debido a que el vértice que separa las dos fachadas se sitúa justamente hacia uno de los extremos del plano, como es el caso de "El Casino Español" y "La escuela Comercial Francesa". En algunos casos se utiliza la perspectiva con dos puntos de fuga visibles hacia los extremos del plano, situando el vértice principal sobre el centro, dejando a la vista las dos fachadas que forman la esquina, ejemplo de ello son el "Instituto Médico Nacional", "La Catedral III" y "Edificio de la Mexicana".

Miret utiliza la toma frontal y simétrica en "Hotel Sanz", "El Centro Mercantil" y el "Instituto Geológico Nacional". Destaca de entre sus tomas frontales, el interior de "Correos" escena afanosamente simétrica de la escalera principal, teniendo como marco la puerta principal.



Miret F. Colonia Juárez, Calle 3ra Dinamarca. 1908

<sup>40</sup> *ibidem.*

Entre la obra de Miret se encuentran escenas dramatizadas de poemas a través de tarjetas postales elaboradas con motivos y detalles caligráficos, que adoman el contorno de la imagen. Algunas de estas tarjetas son fotografías a pinturas, otras son representaciones reales actuadas en escenarios románticos como pueden ser una fuente, o un jardín con luz difusa. Este es sin duda un ejemplo de la pluralización de la fotografía en ámbitos destinados a la pintura. A continuación se enlistan algunas de estas postales poéticas.

Postales poéticas

- "Entonces"...Julio Flores (Todas de 1908)
- "El y ella". Ramón Mayorga Rivas.
- "A media voz"...Julio Flores
- "¿Qué es dolor?". Rivas Groot
- "Eso eres". Luisa Godoy
- "Armonías". Antonio Vargas.
- "En que piensas". Julio Flores
- "El cuarto de hora del diablo". Campoamor
- "Felicidad"<sup>41</sup>

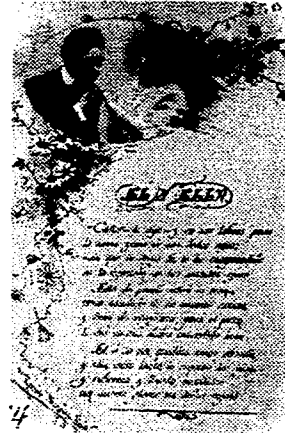
Scott W. Fotógrafo de niños y tipos mexicanos, especialmente mujeres. Sus fotografías, junto con las de Waite, H.W. Jackson, Ibáñez y Sosa, son el ejemplo de la imagen que el extranjero tenía del pueblo mexicano: Exótica, antropológica y social. Scott intenta describir los tipos mexicanos en actitudes y escenarios reales, sin embargo las poses románticas (remitidas en los títulos) heredadas de la pintura nos muestran fotografías con sentido bondadoso y con un importante destreza en composición y técnica.

Niños

- "Niña aguadora" (Todas de 1909)
- "Niña recogiendo agua en el río"
- "Niña lavando"
- "Niña acarreadora de agua"
- "Niña India de Colima"
- "Niña India de Cholula"

Tipos mexicanos

- "Indias de Tehuantepec"
- "India de Matlra"
- "Niña India de Tehuantepec"
- "India vendedora"
- "Lutte Indians"
- "Una mujer Tehuana"<sup>42</sup>



Miret . El y ella. Postal poética. 1908



Scott W. Lutte Indians . 1909

<sup>41</sup> ibidem.  
<sup>42</sup> ibidem.

Sus composiciones tienden a la simetría el personaje principal se sitúa en primer plano al centro de la imagen. En los retratos infantiles, en su mayoría con jarras de agua, se puede observar la habilidad de Scott para componer con equilibrio. Las poses tal vez planeadas, evocan ambientes románticos y europeos, realizados con un fondo desenfocado concentrando así la atención al motivo principal. Los rostros y gestos son más francos que las neoclásicas de Miref. Las sonrisas de las jovencitas son quizá el toque más significativo en sus tomas. Sus escenarios, algunos desenfocados, se distinguen por "Ambientar" la escena sin entorpecer o distraer la atención.

Los tipos mexicanos refieren actividades "cotidianas" de los indios, como lavar ropa, cargar pan, o acarrear agua con enormes jarras de barro. Los personajes posan con su indumentaria común o con finos trajes típicos impecables. En "Little Indians" y "una mujer tehuana" utilizan las vías y el ferrocarril como elementos de estructuración en la composición: Las líneas perspectivadas de los vagones hacia un punto central son la guía visual que nos conduce hacia los personajes.

Waite C.V. Fotógrafo de los Angeles California: viajó a México entre 1903 y 1907, de entre sus obras se encuentran las excavaciones arqueológicas de Tabasco. Se concentra en los tipos mexicanos especialmente los indígenas. Su obra es resultado de una malinterpretada reivindicación nacional. Este fotógrafo componía la imagen de acuerdo a una idea personal y sentimental; crea las poses y situaciones, dejando al fotografiado como un "modelo" manipulable.

Keith McElroy describe una fotografía de Waite con gran contenido metafórico: "Natividad en México"; "La piñata de una madre y su niño en tamaño natural balanceándose sobre la expectante niña en Navidad, es una de las más refinadas. El uso de piso de piedra y la puerta con su cortina para ligar a la niña con los ojos vendados y los pies en la tierra con sus aspiraciones flotantes enriquece la información real y a la vez la eleva a niveles más altos de metáfora poética".<sup>43</sup>

Retratos étnicos

1904

"46 Nativa cubierto con fibra de coco para la lluvia"

"90 Indígena aguadora, en isleta"

"36 Mujer y niña en Orizaba"

1905

"1775 Nativos cubriéndose del frío de la mañana en México"

"1671 Mujeres mexicanas asomándose por la ventana"

"1096 Vestido de baile indígena mexicano"

"1492 Joven indígena en Tierra Caliente de México"

"2034 Nativa de la Colonia, con pequeño cargando en la espalda"

"2119 niña en una escuela mexicana, virada azul" 1908

"2701 Nativa con rebozo, junto a una pared"

"1242 Tipos mexicanos, grupo de nativas bajo un árbol"

"3358 Tipos mexicanos, nativa moliendo en molcajete"

"3306 Tipos mexicanos, muchachita sentada con cántaro"

"3117 Tipos mexicanos, chiquilla con cántaro al hombro"

"1095 Vestido de baile indígena, chiquillas bajo una fuente"

"2990 Indígena entre unos órganos"

"3030 Nativas en un salón de las ruinas de Mitla"

"3309 Chiquilla con cántaro en la mano" 1909

"1152 Belleza indígena con cántaro al hombro"<sup>44</sup>

De esta serie de fotografías se desprende toda una colección de mujeres, niñas y adolescentes en primer plano, plano americano, o plano medio preferentemente; utilizando la toma frontal, el perfil o tres cuartos. Los rostros revelan ingenuidad y humildad, quizá el toque más sincero y objetivo de los retratos



Waite C.V. 1671, Mujeres mexicanas asomándose por la ventana, 1905

<sup>43</sup> Keith Mc Elroy, op. cit., p. 7.

<sup>44</sup> ARCHIVO GENERAL DE LA NACION, op. cit. (Los números que anteceden los títulos de las obras de Waite forman parte de una clasificación, al parecer hecha por el autor.)

Los escenarios van desde la casa de adobe con palma; ventanas, puertas y paredes hasta los más naturales, como puede ser un río, un tronco o las ruinas históricas de Chichén Itza.

La indumentaria de los fotografiados puede ser la más humilde o la impecable ropa blanca y trajes típicos. Sus fotos parecen "engañar a la realidad". Waite cuida hasta el último detalle de sus composiciones, el resto lo hace la actitud despreocupada y sincera de los nativos, ejemplo de esto es "Mujeres mexicanas asomándose por la ventana"; la composición aunque tendiendo a la simetría, posee detalles asimétricos en armonía. Dos jovencitas asomadas en cada extremo de una ventana de madera, una de ellas con mirada pensativa, la otra con sonrisa coqueta. Sus rebozos, dejan al descubierto su rostro frente a la cámara.

Ritmos y texturas armonizan la mayoría de sus tomas como en "Nativos cubriéndose del frío de la mañana" y "Nativo cubierto de fibra de coco para la lluvia". Las fibras crean ritmos abstractos, descubriendo el dinamismo de lo natural. Sus composiciones a diferencia de Scott, prefiere romper con la simetría, los personajes no posan al centro del plano, sino que se equilibran con otros elementos complementarios al tema.

Los temas, por decirlo de algún modo "pintorescos" son más afortunados a las escenas "dramáticas" como es el caso de: "Nativa de la colonia, con pequeño cargando en la espalda", esta escena es al parecer más que de protesta social, un tanto cruel. Al respecto se podría comentar lo declarado por de Nacho López, en el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía:

*"Las escenas de miseria que captan la miseria por sí misma han creado una "corriente" a la que muchos se suman para considerarse fotógrafos de "denuncia social". Lamentable es también que las usen como arma de chantaje sentimental."*<sup>45</sup>

El mismo Nacho López cita a Edmundo Desnoes que se refiere a una serie de fotografías del Harper's Bazaar: *"hay exotismo y elegancia en todas esas fotos, es cierto, pero también crueldad. La crueldad de utilizar a los hombres como elementos decorativos."*<sup>46</sup> Estos dos comentarios sintetizan el efecto probocado por esta obra en la que se cuidó con detalle los efectos de la luz sobre la composición, al grado de cambiar la indignación ante la miseria, por el simple placer de observar lo "estético" de la escena.

Actividades domesticas

1904

- "1643 Hacienda tortillas en México"
- "Mujer mexicana haciendo tortillas" 1907
- "199 Nuestra día de lavar" 1908
- "2504, Nativa, amasando en un metate"
- "330 Tipos mexicanos, Nativos jóvenes comiendo"
- "3079 Nativa lavando ropa, a la orilla del mar"
- "1536 Río Atoyac en México"
- "2208 Tipos mexicanos, nativos acarreado agua de un lago"
- "2985 Tipos mexicanos, mujer amasando en un metate"
- "2505 Tipos mexicanos, mujer haciendo tortillas"
- "1064 Tipos mexicanos, nativos desgranando maíz"
- "546 Tipos mexicanos, varias familias de peones comiendo en el campo"<sup>47</sup>



Waite C.V. 1152. Belleza Indígena con cántaro al hombro. 1905

<sup>45</sup> López, Nacho; comentario a la Tercera ponencia presentada el 14 de mayo de 1978 por Corneil Capa. (E.U.); *La Fotografía social testimonio a cliché*. Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía. CNF.A.C., INBA, p. 40.

<sup>46</sup> Desnoes, Edmundo; *La Imagen fotográfica del subdesarrollo*. Revista: Casa de las Américas. No.34. La Habana Cuba.

<sup>47</sup> ARCHIVO GENERAL DE LA NACION, op. cit.



Las actividades cotidianas son fotografiadas por Waite en escenarios y poses cuidadosas a detalle. Los personajes son capturados en el momento de la acción cotidiana: "mujer lavando ropa", "nativos desgranando maíz" o "hacienda tortillas", las escenas son el resultado de una admiración extranjera ante lo desconocido, lo tradicional. Por su parte los fotografiados parecen disfrutar la experiencia de la captura de su imagen, algunos participan más abiertamente que otros; miran hacia la cámara, se "acomodan" y sonríen, otros son sorprendidos o tal vez, simulan haberlo sido.

Las composiciones buscan la sencillez de las formas, prefiriendo concentrar la atención al o los fotografiados al rededor de los elementos que componen la actividad en cuestión: el metate, el comal, la piedra y el río; la mayoría en primeros planos.

Waite también se refirió a las actividades de los artesanos, deshilados, artesanías en barro, yeso y telares, artículos navideños en puestos fotografiados en primer plano. Algunos como "Artículos de yeso" y "Tienda de artesanías", crean ritmos con las formas múltiples y geométricas de las artesanías. Particularmente rítmico es un gran primer plano a un pañuelo deshilado que deja ver su forma complicada y simétrica.

Finalizando, la obra de los extranjeros en México fue la base de una estética fotográfica en desarrollo. La fotografía de lo mexicano no permitía aún, enjuiciar la vida social, su función al igual que en otras actividades artísticas consistía en idealizar la realidad. Los extranjeros con su admiración ante lo desconocido, lo tradicional, adornaron la vida en México y mostraron ante el mundo un país agradable por su "incivilización", noble por su "candor" y excitante por su belleza natural.

La vida en el extranjero, "la civilizada" era dinámica no apocible; violenta, no pacífica; moderna, no autóctona. Y aunque en México, el gobierno se esforzara por presentar un país moderno, para el extranjero lo admirable era aquello que se había perdido en sus países. Tal vez la añoranza los motivó a reproducir imágenes más cercanas a la vida campesina en Europa que a la vida rural mexicana. Se esforzaron por interpretarla a través de su fantasía y anhelo.

Sin embargo, y con todo, su obra motivó a fotógrafos mexicanos a hacerlo "a su manera" y con la experiencia con la que no contaban aquéllos; no la técnica, sino la social.

## 2.2.2 FOTOGRAFOS NACIONALES PREREVOLUCIONARIOS.

Entre los fotógrafos mexicanos que trabajaban en estudio se encuentran ciertas bases de lo que con el tiempo sería la fotografía popular. Los patrones estéticos y compositivos usados entonces, propios de los fotógrafos extranjeros que habían iniciado la labor como fotógrafos itinerantes registrando familias, mujeres, niños y hombres de cada rincón del país, se habrían de combinar con la personalidad de los fotografiados, sus tradiciones y costumbres, constituyendo una serie de normas que todo buen fotógrafo de estudio y toda persona que al retratarse buscara "salir bien", debía seguir.

La pose solemne del caballero distinguido, el gesto tierno y angelical de un niño que celebra su primera comunión, la fraternidad y respeto de los padres junto a sus hijos etc. La composición, la escenografía y la indumentaria eran situaciones que el fotógrafo y fotografiado debían resolver, pero el resultado perseguido era el mismo, lograr que aquélla escena trascendiera el momento y constituyera el símbolo eterno de la fraternal unión entre individuos

Los patrones estéticos y técnicos habrían de modificarse conforme la sociedad se desarrollaba, algunas costumbres dieron paso a otras y sin embargo aún en la actualidad muchas poses y actitudes siguen perdurando en las fotografías de estudio, basta con comparar los archivos fotográficos familiares para percatarse de ello. La fotografía de aficionados que acude a ceremonias especiales siguen también las mismas reglas: los familiares alineados frontalmente a la cámara y al centro los recién casados, o bien la tradicional foto del niño arrodillado con las palmas de las manos unidas en posición mística en el momento justo que comulga.

Los antecedentes de los fotógrafos que nos enseñaron dichos patrones estéticos se remontan hacia los fotógrafos sencillos que se ganaban la vida en un estudio retratando todo tipo de gente. Estos fotógrafos sabían los valores a exaltar en cada situación, su propia posición los hacía flexibles ante sus clientes; intermedialario entre el paternalismo por "los pobres" y la complacientemente y vanidosa por "los ricos". Entre los fotógrafos de estudio más representativos al iniciar el siglo, se encuentra Ramualdo García, que debe su transcendencia a la libertad que daba a sus fotografiados de expresarse frente a la cámara.

Romualdo García, de Guanajuato, Sotero Constantino Jiménez en Juchitán, Antonio Bustamante en Fresnillo y Martín Ortiz en la capital,<sup>48</sup> formaron parte de una tradición que puede mostrarnos el papel trascendental que dichos fotógrafos juegan en el testimonio histórico de la vida social mexicana cuyo antecedente se remonta a los primeros retratos en daguerrotipo pasando por las tarjetas de visita hasta volverse más populares con las placas secas y la comercialización de todo tipo de materiales fotográficos cada día más baratos.

Si bien muchas de las conmemoraciones sociales son semejantes a las de regiones católicas occidentales, algunas de ellas poseen ciertos matices propios de la cultura mexicana que aunque desaparecidas conforman la historia de la vida popular. Se puede citar una de las costumbres más arraigadas desde la época colonial, el ritual a los infantes muertos.

La muerte de infantes era común a finales de siglo y principios del presente. La tradición indicaba que un niño después de ser bautizado podía convertirse en "angelito", si "Dios así lo quería" por consiguiente, la muerte de un niño no debía ser motivo de tristeza sino de alegría: "Sus padres debían festejar su ascenso al cielo para evitar que regresara a recoger sus lágrimas".<sup>49</sup> Parte de la tradición consistía en vestir al niño como San José o el Sagrado Corazón; si era niño y como la Inmaculada Concepción si era niña; podía además indistintamente llevar un traje blanco con huaraches dorados, llevando entre sus manos una vara de nardo o azucena, así como una palma de azahar. Todos los gastos funerarios debían ser cubiertos por los padrinos del niño.

En la velación los familiares y amigos cubrían el altar formado con una sábana o mantel sobre una mesa, con flores como rosas, macraños, graduques, margaritas y nubes. Al final de la velación se rodeaba la cara del niño con una corona de azahares que los padrinos colocaban. Al siguiente día, con cohete y mariachis se acompañaba al infante a su entierro.

Durante el siglo XIX se acostumbraba pintar a los niños de acuerdo a la condición social del mismo; el uso de la fotografía sustituyó esta actividad continuando con la tarea de fortalecer la unidad familiar. No existen particularidades importantes entre las fotografías de este género, pues todas parten de la misma tradición popular. Existe la particularidad de la ternura y el dolor confusamente combinados en la resignación.

El niño aparece generalmente con sus padres y padrinos, en absoluta paz. Los retratos poseen un particular sentido de unidad familiar; la muerte de un niño, une los lazos: "Estas imágenes se constituyen como verdaderas imágenes escatológicas, pues su motivación principal no es individualizar a los retratados sino captarlos en un gesto que retiene la testura ante la muerte como un aspecto que renueva la vida"<sup>50</sup>

Las pinturas, como las fotografías son una manera de desear un "feliz ingreso al cielo"; autores como Frida Kahlo, Orozco, Fernández Ledezma, en pintura, Romualdo García, Machain y muchos otros fotógrafos locales desarrollaron el tema, sin embargo, los primeros como tema reflexivo de la tradición popular; los segundos como testigos y miembros de una forma particular de enfrentar la muerte.

Como puede observarse, la fotografía de diferentes clases sociales es por mucho, el medio de documentación que ha trascendido históricamente y sobre el cual se pueden definir patrones culturales, pues "las normas que organizan la captación fotográfica del mundo según la oposición entre lo fotografiable y lo no-fotografiable, son indisolubles del sistema de valores implícitos propios de una clase, de una profesión o de una capilla artística, de la cual la estética fotográfica no es más que un aspecto."<sup>51</sup>

Los nuevos profesionales en el campo conformarían grupos sociales y culturales con una particular visión de los valores estéticos. Esto desde luego llevaría el tiempo necesario en el que la fotografía se integró definitivamente en la sociedad mexicana. Los miembros de esta actividad establecerían sus propias normas en relación con la amplia gama de individuos que acudían a los estudios, compartían valores o simplemente eran tolerantes y comprensivos con otros. Su posición no permitía juzgar, pues su propio trabajo estaba en juego, su misión era el respeto por dichos valores integrados a los propios. El fotógrafo de estudio cumplía el compromiso social de constituir la herencia familiar que pasaría de mano en mano hasta conformar un valioso testimonio de la tradición y valores culturales.

<sup>48</sup> Monaville, Carlos: *Así nos gustaría ser en el caso de que fuéramos así*. Los estudios fotográficos. Luna Cáma. No.3, p. 55.

<sup>49</sup> ARTES DE MÉXICO. *El arte ritual de la muerte niña*. No 15, Primavera 1992. p.24.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>51</sup> Bourdieu, Pierre: *La fotografía un arte intermedio*, p. 23.

Es la foto la manera de definir una posición en el núcleo familiar, la fotografía de un recién casado, por ejemplo es el testimonio de la integración de un nuevo miembro a una familia. La foto de una dama o un caballero, hará las veces de un fetiche que recordará la presencia física, ya sea una madre desaparecida, una novia o novio o un simple pariente querido. La presentación de fotografías familiares a los amigos y parientes, ya sean las colgadas en paredes o enmarcadas sobre libreros, tocadores o mesas, son una manera de hacer público la integración de una familia y se conservan como símbolos atesorables.

Romualdo García y Lupercio, fotógrafos de familias, personajes y actividades sociales, formaron un álbum histórico visual de las clases sociales de la época. Su obra adquiere la franqueza necesaria para no rebuscar demasiado la tomas y dar a cada miembro la dignidad necesaria para ser consideradas personas, seres humanos perteneciente a una sociedad heterogénea. "En la provincia, el estudio de fotografía es un centro confirmador, el gran registro social a escala, uno de los puntos neurológicos de las pequeñas y grandes poblaciones. Una familia no arriba a su legitimidad plena sin su foto enorme, de preferencia coloreada a mano; una pareja es la semejanza y la distancia con su foto de bodas; un recuerdo es

*aquello que desde el álbum (el ropero, la cartera, las página de un libro) permita la práctica de los ritos más profundos y previsibles de la memoria".<sup>52</sup>*

Romualdo García :

*"...dirige también la vida oculta tras el rostro. No sólo ve al fondo de los ojos de los hombres sino que por un momento se posesiona de ellos. Se salvan los niños muertos que no pueden ya defenderse, aquellos que el padre trae a retratar dormidos sobre sus rodillas".<sup>53</sup>*

Fotógrafo guanajuatense nacido en 1852. Realizó estudios de música y pintura, poseía un peculiar interés por la química, vía que lo condujo hacia la fotografía. En 1878, abre su primer estudio fotográfico en la calle de Cantarranas, su exquisita habilidad como retratista, lo consagra en esta actividad hasta 1914, fecha en la que una vez derrocado Madero, se desata la lucha armada, provocando crisis económica reflejada, en la falta de recursos para conseguir material fotográfico de exportación.

Durante treinta y seis años, el Señor García mantuvo su prestigio entre todo tipo de clases sociales, desde las más humildes, hasta las



Romualdo García. Sin título.

<sup>52</sup> Manóvilas, Carlos; op. cit., Luna Córnea, p. 61.

<sup>53</sup> García Romualdo; Presentación de Elena Panatierista, et. al. Catálogo de la Exposición: Romualdo García. Septiembre - Octubre. Palacio de Bellas Artes. p.4.

más acomodadas; para cada una de ellas tenía un especial cuidado. Se afirma que la calidad de su obra "es inusual para su época".<sup>54</sup> Su prestigio le permitió obtener una medalla de bronce en París, durante la exposición de 1889.

Los adelantos técnicos en fotografía, como el cinematógrafo de Lumiere, fueron introducidos a Guanajuato gracias al floreciente negocio de Romualdo. En 1905, una gran inundación provocó la pérdida del estudio y archivos con negativos del retratista. Su obra hasta ahora conocida forma parte de coleccionistas particulares. Muere en 1930 ya retratado de la fotografía.

Las fotografías de García son primeros planos de personas que ya sea con su indumentaria humilde o de gran gala; propia o prestada, intentaban reproducir su imagen y "eternizarla", no hay en ellas intención de protesta, declaración o revelación. Elabora toda una atmósfera romántica, serena y sutil, que por un instante permitía olvidar los trastornos sociales y concentrarse en la "buena pose".

*"La adeliita presume el arma, el revolucionario el sombrero ancho. Ninguno sonríe. El momento es trascendente, de toda eternidad. Romualdo no necesitaba decirles que no se muevan; solos se paralizan. Tampoco les dice que miren a la cámara, tiene los ojos fijos en ella. No respiran aunque el corazón les late como pájaro enjaulado..."*<sup>55</sup>

Abanicos, sombrillas, carabinas, sombreros de copa, sillas forradas de terciopelo, floreros, columnas... en fin todo era perfectamente acomodado por el fotógrafo para referir la personalidad del cliente en turno, que se encargaba de dar vida a el alma oculta de los objetos. Sus escenografías eran pinturas sobre la pared de paisajes llenos de flores con entradas de luz difuminadas sutilmente sobre la escena.

Las fotografías hasta aquí referidas, forman parte de la exposición que de Romualdo García, se realizó en México el mes de septiembre de 1993. De ella se susstraen los elementos compositivos trascendentes y característicos de esta colección. La mayoría son primeros planos o medias planos, con personajes de pie o sentados, frontales y de perfil. Sus clientes aparecen al centro de la composición y gracias al acomodo de la escenografía se evita la rigidez de la simétrica.

Bodas, primeras comuniones, padres e hijos que recrean situaciones de fraternidad como la abuela tocando el acordeón, mientras sus

nietos bailan a su lado o el padre tomando del hombro a su hija con un perro a sus pies, en un día dominical, o bien las hermanas o compañeras abrazadas en actitud solidaria. *"Pósele con su angelito. La madre no puede más, pero se contiene para no quitarte la gloria a su infantito, para que la aureola de oro y el traje de santidad suba con el al cielo y ella pueda verlo en la noche brillando, una estrella más entre las otras."*<sup>56</sup>

Las parejas maduras, refieren solidaridad y fraternidad; la esposa toca con su mano el hombro de su compañero y él por su parte la toma de la cintura, cuando que sus miradas estén fijas y distraídas pensando más que en el amor, en que su presencia se reproduzca impecable; sobre todo en el caso de una pareja de recién casados cuya formalidad y vanidad sobrepasa la espiritualidad

El estudio de García ofrecía la posibilidad de cambiar de estilo de vida, por lo menos en un instante, al fin y al cabo eternizado. Parejas con sombrero de copa y vestido de lentejuela, interpretan un paso de baile de moda; una mujer interpreta a su manera un arlequín y otra más repite la pose de las "grandes musas", envolviéndose en una sábana.

Las actividades van desde las más humildes: jornaleros y carpinteros, hasta las más prestigiadas: el músico y el charro. Los personajes reproducen la acción y sin necesidad de que la cámara la haga, la inmovilizan.

Las mujeres defienden su figura con poses coquetas: dejan caer un pañuelo; sostienen una sombrilla y recargan su mano sobre su cintura. Sus gestos son serenos, dignos y recatados; otras en cambio prefieren lo hogareño y dejan los elementos pomposos por un pequeño ramo de flores y un vestido sencillo, o como en el caso de una de las fotografías expuestas, un perico sostenido sobre la mano. Por otro lado los caballeros prefieren los trajes de "catrín" y el bastón con poses gallardas o bien francas y nobles con trajes sencillos y humildes o de gran vitalidad como la carabina y el sombrero revolucionario.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>56</sup> *Ibidem*.



✦  
✦  
✦  
Romualdo Garcia. Sin título.



✦  
✦  
✦  
Romualdo Garcia. Sin título

**José María Lupercio .**

Fotógrafo nacido en Jalisco, no se dedicó a la fotografía de estudio, sino que viajó con su cámara retratando todo tipo de familias y actividades populares que van desde los trabajos del campo, hasta el trabajo en la ciudad; tipos mexicanos, indígenas y personajes de la ciudad.

La obra de Lupercio se asemeja en gran medida a la desarrollada por los fotógrafos extranjeros como Waite o Brehme, diferenciándose básicamente en la naturalidad y objetividad de sus retratos. Lupercio da valor humano a sus obras al igual que Romualdo, ambos saben apreciar el valor de la presencia de cada persona y evitan manipularlas como objetos compositivos inertes.

- Escenas Cotidianas (Fotografías de Guadalajara Jal.)  
1905  
"Nativo cuidando sus reses"  
"Nativo cruzando el río de Juanacatlán, en una panga"  
"Nativos en una barca y recogiendo agua del río"  
"Nativas lavando a la orilla del río"  
"Nativos descansando bajo el árbol"  
"Mujeres lavando en el río, vista de un acueducto".<sup>57</sup>

Lupercio al igual que Romualdo García hace toda una descripción de la vida social del México prerevolucionario, sólo que el primero lo hace en escenarios reales, prefiriendo la vida rural, pretendiendo tal vez la cotidianidad de sus escenas. A diferencia de Waite, sus fotografías carecen de la visión sensual y exótica de algunas de sus obras y en cambio se dirige a lo objetivo y honesto de la escena, sin falsear las actitudes llevándolas a la fantasía romántica. Los personajes sonríen, o simplemente prefieren ser sorprendidos; sus actitudes son menos comprometidas.

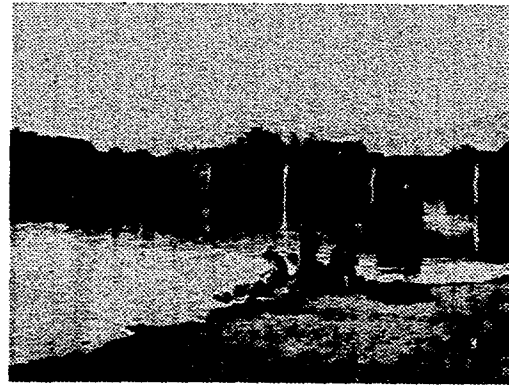
Las fotografías listadas refieren la cotidianidad de múltiples actividades y van desde las rudas y agitadas labores del campo, como "Nativo, arando reses"; hasta aquellas que podrían tener prestigio "romántico": "Nativas lavando a la orilla del río" y "Nativos en una barca y recogiendo agua del río". Existen además escenas familiares como "Nativos descansando bajo un árbol" y "Peones con su familia, comiendo en la tierra de labranza".

Sus tomas prefieren los planos de conjunto, el plano medio y los primeros planos; a diferencia de Waite sus composiciones abarcan diversos elementos de contexto que más que armonizar la

composición son referentes de una realidad heterogénea. Así, por ejemplo, las mujeres que lavan ropa se encuentran rodeadas de ramas, piedras y ropas tendidas, en planos medios en los que se puede contemplar además los escenarios naturales.

- Niños  
1905  
"Nativo posando"  
"Niña junto a un árbol"  
"Niña con cántaro, junto a un río"  
"Niños jugando canicas junto a un pozo"  
"Niño junto a un pozo en el campo"  
"Nativa sentada".<sup>58</sup>

Esta serie de retratos en primeros planos, son una descripción de la niñez del campo: sus gestos sinceros y de tranquilidad como en "Nativa pensando"; su realidad social: "Vendedor de periódicos"; o bien la gracia de sus juegos: "Niños jugando canicas" y "Niños jugando con tierra".



José María Lupercio, Mujeres lavando en el río, vista de un acueducto, 1905



<sup>57</sup> ARCHIVO GENERAL DE LA NACION, op. cit. Serie propiedad artística y literaria.  
<sup>58</sup> Ibidem.

La mayor parte de sus retratos se caracterizan por preferir la mirada en dirección diagonal a la toma, evitando la mirada frontal y reveladora. Sus retratos al igual que las escenas cotidianas, incluyen el contexto combinado con las actitudes descomprometidas propias de la infancia. Las tomas en general están equilibradas tonalmente, aunque también utiliza los altos contrastes formados por las sombras duras.

Oficios  
1905  
"Limosnero"  
"Vendedora de pan"  
"Lavandera"  
"Caporales"  
"Vendedor de cestos de palma"  
"Tortilleras"  
"Peones desgranando mazorcas".  
"Peón cargando carretera"  
"Peón arando la tierra".<sup>59</sup>

Al igual que García, Lupericio realizó toda una descripción de oficios, solo que éste utilizó escenarios reales y situaciones cotidianas; diferencia fundamental con García, pues Lupericio sigue muy de cerca a sus compañeros extranjeros que describían a su manera la vida rural; sigue con la tradición paternalista, aunque tal vez su posición como mexicano lo convertía más que un espectador externo. Su repertorio va desde el "Limosnero" hincado frente a la puerta de una iglesia al peón en sus labores diarias. La escena de miseria contrasta con el rostro inhibido y robusto en la fotografía titulada "Vendedora de pan" en la que aparece una mujer sosteniendo una gran charola sobre su cabeza.

Otros oficios son referidos en su contexto como las "Tortilleras" en cuyo fondo se puede observar una especie de mercado donde algunas personas se han detenido a observar como son fotografiadas. Las escenas buscan los ritmos y los contrastes, así por ejemplo el "Vendedor de cestos de palma" crea un ritmo entre las formas de los cestos y el conjunto de ellos. O bien el grupo de caporales que forman un semicírculo alrededor de una res en un plano medio, solitario y fuera de foco.

Muchos de los oficios se presentan como actividades en equipo en el que se presenta la unidad social y el compañerismo, ejemplo de esto es "Carpinteros haciendo una barca" "Peones desgranando mazorcas", y "Peones cargando una carretera".

Concluyendo, la obra de Romualdo García y José María Lupericio presentan dos elementos particulares, el primero de ellos es el indiscutible valor de su obra como testimonio social, que refleja aspiraciones, anhelos, tradiciones y valores de diferentes clases. Los fotógrafos de estudio de la época referidos por Romualdo García desarrollaron narraciones de las expectativas de los individuos. Cada persona retratada transformaba aquel momento, en un medio para expresar su adhesión a una sociedad con una serie de tradiciones. Fotografiarse junto con su familia, con sus hijos, padres o amigos o simplemente en una pose especial, era el testimonio de su aceptación a los valores del grupo social. El segundo elemento es la diferenciación de su labor con respecto a la que venían realizando algunos fotógrafos extranjeros en México, el trabajo de ambos fotógrafos, uno en el estudio y otro en escenarios reales, en general, poseen una actitud más franca y objetiva, sin embargo ambos poseen matices propios de la influencia recibida por el quehacer fotográfico extranjero, por ejemplo el tipo de escenografía utilizada por Romualdo, así como algunas poses heredadas de las tarjetas de visita, o el persistente exotismo aunque en menor grado en algunas escenas de Lupericio, como el "Limosnero" o "La tortillera".

### 2.2.3 PAISAJISMO Y FOTOGRAFÍA MONUMENTAL

A diferencia de los fotógrafos extranjeros de principios de siglo, antes mencionados, Hugo Brehme y Guillermo Kahlo realizaron un trabajo diferente, portador de una nueva forma de fotografiar.

Durante la etapa prerevolucionaria la fotografía extranjera era preferentemente pintoresca; los tipos mexicanos vistos como elementos de museo, exóticos y folclóricos; así como la fotografía arquitectónica caracterizada por las panorámicas, tomas de conjunto, generales o bien planos medios en perspectivas diversas.

Por su lado, los fotógrafos nacionales, particularmente de estudio, veían su actividad como la forma de conservar expresiones sociales, solemnes, románticas y religiosas propias de la vida social mexicana, no importando el nivel social y buscando siempre la integración de los grupos a través del intercambio de imágenes que pudieran referir la personalidad y los momentos cumbres de la vida, así como el retrato como testigo de la existencia. El fotógrafo de estudio era el intermediario capaz de solemnizar la vida perdurándola gráficamente entre las generaciones, decorando las casas, no como obras de

<sup>59</sup> *ibidem*.

arte, sino como testimonios. Otros más imitaban las tendencias extranjeras, aunque su posición frente al tema era de testigo vivencial, no de explorador de lo desconocido.

Los temas arquitectónicos, en particular, los de estilo barroco y neoclásico recuperaron la atención de los artistas, después de un largo periodo de abandono y desprecio como huella de una vida dependiente. Fue hasta finales del siglo XIX y principios de XX, cuando una vez instaurada la "paz" porfirista, el gobierno inicia la búsqueda de valores culturales, no en lo popular, pero sí en todo aquello que pueda referir a bolenjo, grandiosidad y elegancia.

Hugo Brehme desarrolló más que retratos de tipos mexicanos; recreaciones de "paisajes" complementados con escenarios románticos a la manera de las corrientes pictóricas de la época. La composición en general invitaba a la nostalgia, al suspiro, permitiendo

soñar con un bienestar irreal. Sus temas arquitectónicos, sin embargo poseen rasgos similares a Kahlo, solo que incomparables en calidad, definición y contraste, pero particularmente por algunos ángulos y acercamientos.

Guillermo Kahlo, dedicó la mayor parte de su vida a la fotografía de monumentos, la diferencia, en su caso, con sus contemporáneos fue en sustancia el tratamiento de las imágenes tanto técnicamente, como compositivamente. Esencialmente era el rompimiento con la tradición "pintoresca" y la búsqueda de la riqueza visual de las formas. Fue, tal vez, el sustento de nuevas tendencias que habrían de desarrollarse hasta finalizar la Revolución Mexicana.



Guillermo Kahlo, "Iglesia de San Gregorio" Atzacapa Choluteca.



### Hugo Brehme (1884-1954)

Llega a México en 1910, instalándose en el estudio que ocupara Emilio Lange. Sus estudios en Europa le permitieron practicar con las técnicas más avanzadas. Su principal obra es arquitectónica y de paisaje. La obra de Brehme se dio a conocer en el libro "México Pintoresco" y llegó a ser considerado como el iniciador del paisaje mexicano y el divulgador de los mismos en tarjetas postales.<sup>40</sup>

Uno de los paisajes más populares en su obra, fue el *Ixtacihuatl* y los alrededores de Amecameca. Su obra sobre arquitectura, a continuación expuesta, se concentra al rededor de los edificios públicos de la Cd. de México.

#### Paisajes

- "Calle de Amecameca . vista en paisaje" 1824
- "Vista de Volcanes y bosque alrededor" 1918
- "Paisaje del Popocatepetl . desde los pies del *Ixtacihuatl* " 1918
- "Paisaje de Amecameca, vivienda y nativos " 1918
- "Paisaje del *Ixtacihuatl* , vistas de nativos cargadores" 1918
- "Paisaje del *Ixtacihuatl* , tierra de cultivo y nativo arando" 1918
- "Paisaje panorámico de Amecameca y el *Ixtacihuatl* " 1918
- "Paisaje del *Ixtacihuatl* , nativo con caballo " 1918<sup>41</sup>
- "Vista del *Ixtacihuatl* "
- "Panorámica del camino de Actopan Hidalgo"
- "Vista de un callejón de Taxco Guerrero" <sup>42</sup>

En esta serie de fotografías dedicadas al *Ixtacihuatl*, existe una tendencia por colocar el volcán en el punto central del plano. En las composiciones de Brehme, se distingue la preferencia por las formas rocosas y nevadas de las pendientes.

Las vistas panorámicas en las que se distingue el pueblo de Amecameca a los pies del *Ixtacihuatl*, se caracterizan por situar el horizonte en el primer tercio, creando un desvanecido o degradado que va del "blanco" del volcán a los tonos oscuros de los arbustos y casas del poblado. Algunas tomas fotográficas son impactantes por la belleza imponente y solitarios de la naturaleza; otros en cambio son el marco de una escena rural como en "Paisaje del *Ixtacihuatl*, vista de nativos", en ellas las montañas cubren la totalidad del plano desapareciendo el horizonte y concentrando la atención hacia los personajes. Es en estas escenas donde podemos percatarnos del valor compositivo que tienen los individuos sobre un paisaje o vista natural, como parte y complemento de la misma, diferenciándose así de los retratos.

La luz cenital sobre los rostros crea sombras duras que impiden observar actitudes claras; las escenas son "pictóricas" tal y como si hubieran sido sacadas de los cuadros románticos de los llamados "paisajistas". Este es el caso de "Nativo arando" y "Nativo con caballo", tema común en la pintura mexicana, aunque cabe reconocerse el esfuerzo por situar cada elemento en una posición equilibrada, en la mayoría de los casos simétrica, áurea o a partir de la distribución sobre tercios verticales u horizontales.

Es común observar las tomas panorámicas en picada y las formas rítmicas creadas por la traza del pueblo. Todos estos paisajes nos presentan un fotógrafo experimentado capaz de averiguar nuevos puntos de vista, dejando la insistente búsqueda del horizonte a nivel de los ojos, y buscando otros encuadres más dinámicos, cuya riqueza compositiva no competa en calidad con los tradicionales recursos técnicos de imitación pictórica.



Hugo Brehme. Paisaje de *Ixtacihuatl* . tierra de cultivo y nativo arando. 1918

<sup>40</sup> García, Emma Cecilia: Una posible fuente para una futura historiografía de la fotografía en México. Artes Visuales No. 12, p. 5.

<sup>41</sup> ARCHIVO GENERAL DE LA NACION . Dpto de Documentación de Imágenes y sonido. Fondo de Institución Pública y Bellas Artes . Serie Propiedad Artística y Literaria.

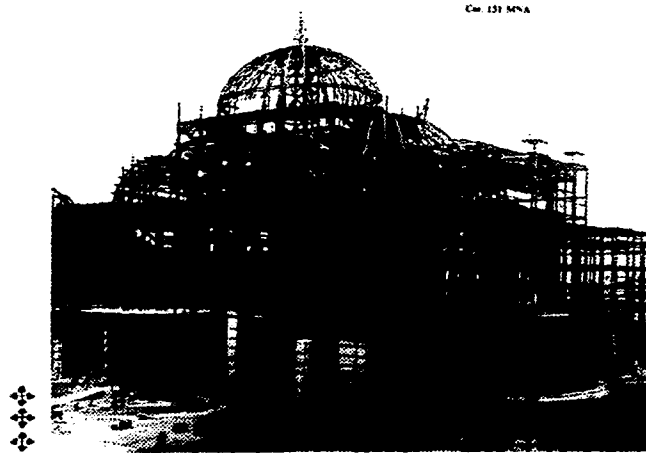
<sup>42</sup> Museo Nacional de Historia en el Archivo Histórico Fotográfico . Pachuca Hidalgo.

Las tres últimas de la lista refieren el especial interés por los efectos de la luz, en especial las peculiaridades de las sombras proyectadas por determinadas formas, en "Panorámica del camino de Actopan" y vista del "xtacihuatl", por ejemplo se distinguen las sombras de las nubes sobre la sierra, en la primera y la de un árbol sobre el piso, en el segundo. La variedad de matices y contrastes es constante en algunas de sus obras, se producen por la variedad de planos sujetos a diferentes condiciones de luz. En el camino de Actopan se parte de un nopal en primer plano, continuado por la sierra fotografiada lateralmente hasta llegar al cielo nebuloso contrastante con la majestuosidad y fuerza de la escena. En el caso de la "Vista de un callejón de Taxco Guerrero", se combina la arquitectura colonial, en una toma en perspectiva al centro partiendo de un primer plano frontal, creando un efecto de túnel que va aumentando de luminosidad conforme se aleja. La escena es un tanto romántica y pintoresca con mayor razón por el uso de personajes populares despersonalizados. En estos paisajes se distinguen los elementos de un nacionalismo referente a las riquezas naturales del país.

#### Arquitectura

- "Fachada de residencia sin identificar" 1924
- "Correos"
- "Palacio de San Idelfonso"
- "Edificio de Comunicaciones" <sup>63</sup>
- "El Zócalo y la Catedral" <sup>64</sup>

Estos temas arquitectónicos tienen como constante la perspectiva oblicua a dos puntos de fuga, colocando uno de los vértices del edificio, en el tercio vertical izquierdo o hacia el centro. El impacto recae en esta arista principal. Estas composiciones aunque siguen los patrones de los primeros fotógrafos poseen mayor definición y detalle. En algunas fotografías se exagera el ángulo focal haciendo evidentes los puntos de fuga y remarcando la profundidad aunque no del todo nítida. Los tipos de toma son constantes: frontales, diagonales o en picada.



Hugo Behrme. Sin título, ca. 1910

<sup>63</sup> Archivo de la Nación, op. cit.

<sup>64</sup> Museo Nacional de Historia, en el Archivo Histórico Fotográfico, Pachuca Hidalgo.

En las fotografías de temas arquitectónicos, se puede apreciar con mayor detalle la textura de las fachadas en planos generales o medios. Como lo hacen los anteriores fotógrafos, se tiende a aislar los temas arquitectónicos de su contexto, sin embargo en general, podemos afirmar que la presencia de elementos complementarios a la toma, es un recurso integral cada vez más estudiado compositivamente.

Brehme realizó estudios fotográficos de fachadas e interiores como el de San Idefonso, agradable por el ritmo de las columnas y las sombras proyectadas oblicuamente sobre el piso. En estas vistas se aprecia que el problema a resolver era la desigualdad en la exposición, pues en general se deja las partes oscuras o en sombra, subexpuestas, si la exposición fue dirigida hacia los claros y sobrepuesta, si en cambio se tomó lectura a las sombras o partes oscuras; sin embargo no en todos los casos resulta contraproducente.

Finalmente "Zócalo y la Catedral", se caracteriza por un particular juego de planos común en Brehme, desde un arco colonial frontal hacia la fachada principal de la catedral perfectamente enmarcada por dicho arco. Este último en alto contraste, forma una masa sólida y pesada que se desvanece hacia la escena en altos tonos, todo perfectamente simétrico.

#### Guillermo Kahlo (1872-1941)

Nació en Baden Baden, Alemania, llegó a México a los 19 años en 1891. Se dedicó al comercio hasta que Antonio Calderón, padre de su esposa, le enseñó la técnica básica para la fotografía. Sus primeras obras fueron publicadas en "El Mundo Ilustrado", circunscrita a la par de otras como las de Casasola y Lupercio. Su obra incluye retratos, pero en general su trabajo es reconocido por su carácter monumental que incluye temas civiles y religiosos de la época colonial principalmente. Entre sus obras civiles se encuentra la construcción del edificio Boker, Correos, la Colonia Juárez, la Construcción de Palacio Legislativo y el monumento a la Revolución, fotos que se distinguen por seguir el proceso de construcción y la composición de las estructuras metálicas.

Para los críticos, su obra se alinea con la Nueva Objetividad de los 20. "Las imágenes que recopila no son como las retenidas por la curiosidad viajera de Briquet, Jackson o Waite, las escenas costumbristas donde se complementan el azoro o la indiferencia de los retratos con la premura del paisajista de los dueños de la

cámara. No hay en ellas tampoco la sensación de penetrar mundos desconocidos, revelar sus maravillas, asomarse a los misterios que se perciben en las vistas de Julio Michaud y en los testimonios arqueológicos de Teoberto Maler. Son, concreta y llanamente, imágenes para componer un catálogo, fichas desapasionadas de la monumentalidad... esas olvidadas de piedra que de tan presentes y persistentes ya nadie volteaba a ver"<sup>65</sup>

La obra de Kahlo no es tan llana y desapasionada, según la opinión entre los críticos, es de extrema calidad y definición gracias a su cámara 11x14 pulg., las películas de baja sensibilidad 4 y 8 grados o 3 ASA; así como reveladores propios para esta película. "Para la realización de cada copia utilizó el proceso de impresión directa, por contacto, en papel con emulsión de colodión seco, entonada luego con platino y oro... montada finalmente sobre un soporte de lino."<sup>66</sup>

Philippe Roussin, declaró que Guillermo Kahlo, "fue el primer extranjero en proponer una visión no pintoresca de México, con un gusto influido por la edad europea del hierro, afecto a las estructuras metálicas y el tratamiento a los sujetos tradicionales como si fueran máquinas."<sup>67</sup>

El trabajo más trascendental de Kahlo, es el encomendado en 1904 por el secretario de Hacienda, José Yves Limantour, para elaborar un inventario fotográfico: "Los Templos de Propiedad Federal", con motivo del centenario de la Independencia. Esta colección se encuentra incompleta, pero el 70% en placas de cristal y nitrocelulosa así como duplicados originales los custodia la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología. Sus obras le valieron el título que Manuel Toussaint le otorgó: "fotógrafo nacional" en un libro sobre arquitectura publicado en 1936.

La obra de Kahlo, fue el producto de un recorrido por la ciudad de México, la parte central y occidental del país; sus objetivos era todos aquellos edificios religiosos y civiles, aunque predominan las iglesias de estilo "barroco republicano", como lo denominaría Francisco de la Maza.

<sup>65</sup> Morales Alfonso, Aréchiga Servando, Manrique José Alberto et al. Guillermo Kahlo. Fotógrafo oficial de monumentos. pp 31, 32.

<sup>66</sup> *ibidem*, p. 32.

<sup>67</sup> *ibidem*, p. 34.

Para José Alberto Manrique entre las peculiaridades de su obra se destaca por "La influencia de la pintura...utiliza algunas veces el primer plano frente al monumento, que puede ser una rama de árbol en la parte superior, un matorral, o un pedazo de construcción; estos secundarios respecto al objeto central...lo romántico con la presencia de algunas figuras, que consiguen un ambiente de nostalgia, casi de ensueño. Otras veces ...muestra un gusto de composición más clásico, con cuerpos de luces y sombras solidos y un sentido unitario del espacio...En algunos casos eluden el recurso pintoresco, la perspectiva huidiza o de ambientaciones premeditadas o bien en contraste, los detalles de algunos monumentos cuidadosamente expuestas." <sup>68</sup>

La importancia de Kahlo radica en la revaloración de lo colonial, en particular lo religioso que una vez separado de lo civil, se entendió como un testimonio histórico con fines reconciliatorios y nacionalistas. Las iglesias son vistas entonces, no solo como recintos religiosos, sino como testimonios estéticos que constituyen del llamado "Patrimonio artístico" que "al igual que las ruinas ... valen por haber resistido el paso del tiempo, la sucesión de las etapas que conducirían a los estadios superiores, la cultura liberal de idolatría y fanatismo, sujeta finalmente al imperio de la razón y la técnica, deben guardarse y protegerse porque son inmejorables, sólidos cimientos del nacionalismo que demanda la retórica de la Patria emprendedora." <sup>69</sup>

Fotografías civiles

[Col. Fototeca de la Facultad de Arquitectura UNAM]

"Construcción de la cámara de diputados" 1910

"Estructura metálica de la cámara de diputados" 1910

"Cámara de diputados 5" 1910 <sup>70</sup>

De esta serie se destacan las tomas en picada, frontales y perspectivadas, la Cámara de diputados, por ejemplo con dos puntos de fuga a los extremos, un recurso compositivo clásico ampliamente aplicado.

Los temas estructurales y la evolución de obras se ejemplifica en la construcción de la cámara de diputados donde es posible observar el dinamismo de las formas metálicas, fotografiadas con definición casi táctil. La presencia de algunas personas subraya la monumentalidad de las obras de Ingeniería interesantes por el testimonio de su construcción heredado a la actualidad. Las formas geométricas propias de las estructuras dan la pauta a una interpretación más objetiva de la forma, algo innovador en el sentido tradicionalmente romántico de entonces.

Ciudad de México

"Fachada principal, Catedral"

"Panorámica de la Catedral"

"Iglesia de San Juan de la Penitencia"

"Iglesia de Sn Agustín, Biblioteca Nacional"

"Vista interior de la nave, Iglesia de Sn Agustín, Biblioteca Na"

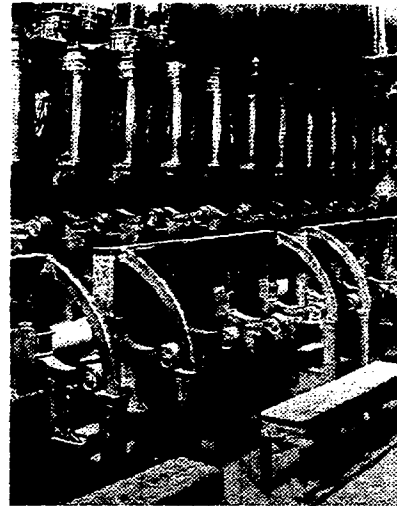
"Altar Mayor, Colegiado de Guadalupe"

"Altar Mayor, Catedral"

"Sillería del Coro, Templo de Santo Domingo"

"Interior de la Cúpula, Iglesia de Loreto"

"Bóvedas bajo el altar mayor, iglesia de El Carmen, San Ángel" <sup>71</sup>



Guillermo Kahlo, Sillería del coro, Templo de Santo Domingo, Cd. de México

<sup>68</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>69</sup> Ibidem, pp. 29,30.

<sup>70</sup> UNAM, FACULTAD DE ARQUITECTURA, Col particular.

<sup>71</sup> Col. Museo Nacional de Historia en el Archivo Fotográfico: Guillermo Kahlo, fotógrafo oficial de monumentos. Las fotografías corresponden a la Cd. de México, El Estado de México, Guadaluajara Jal., Puebla y San Luis Potosí, todas de la misma fuente.

Las fotografías de Kahlo expresan cierto misterio y frialdad; la luz filtrada de ventanas y orificios, como en la Iglesia del Carmen, o el halo de luz de "El Altar mayor de la Catedral", evocan una atmósfera nada desapasionada, pues la elección de una hora para fotografiar parece ser más de ambientación que de cualidad técnica. La misma sensación placentera de paz y misterio que se experimenta en estos edificios, es expresada en sus fotografías con gran habilidad. Aunque esta declaración es subjetiva, se puede asegurar al menos que la mayoría de sus obras, prefieren los bajos tonos propios del atardecer, buscando tal vez la mayor definición de las formas caprichosas del barroco, que con altos tonos no se lograría.

Las texturas, incluso las temperaturas ante la luz, son exquisitamente reproducidas, este es el caso de "Las Torres y Bóvedas, de la Iglesia de San Juan", así como la tibieza del sol de la "Iglesia de San Agustín" hoy Biblioteca Nacional. Las tomas son en general, frontales, en plácida y contrapicada, las escenas en perspectiva hacia un lado del plano o con un punto de fuga al centro del horizonte.

Los temas exteriores se ambientan con personajes testigos de la dimensión; primeros planos, o medios planos, con elementos secundarios que crean la profundidad necesaria en cada caso. De esta lista destacan dos obras en las que se manifiesta la búsqueda de la forma por encima del referente, estas son dos acercamientos a: "Sillería del coro, Templo de Santo Domingo" y "Interior de la Cúpula, Iglesia de Loreto", la primera en perspectiva rítmica, predecible y organizada, la segunda simétrica y de secuencia radial.

Estado de México  
"Exterior de la cúpulas, Parroquia y Sagrario, Ocoyoacac"  
"Capilla del Calvario de Metepec"  
"Capilla chica de Guadalupe, Santiago Tianguistengo"  
"Parroquia de Capulhuac"  
"Iglesia de El Carmen, Toluca"  
"Fachada principal, Iglesia de San Juan de Dios, Toluca"  
"Corredor, convento de San Francisco Javier, Tepotzotlán"

De esta colección de fotografías del Edo de México, se admira la sencillez de las parroquias en su contexto, en comparación a las enormes iglesias de la ciudad.

Las tomas en exteriores a diferencia de las tomadas en la ciudad, utilizan la luz, lo suficientemente intensa para crear contrastes más altos, tendiendo a las atmósferas frescas, propias del estado. Las escenas aprovechan los cerros y la vegetación de sus alrededores.

en particular "La capilla chica de Guadalupe", en la que además se utiliza el recurso humano, tanto para dar profundidad, como para contextualizar, un poco a la manera de sus contemporáneos.

Por último el convento de San Francisco Javier revela la capacidad de Kahlo para extraer de entre la penumbra las cualidades y volúmenes de retablos, nichos y relieves. El corredor del convento, por ejemplo es profundo y contrastado, en él se crea un ritmo predecible. La misma perspectiva hacia el extremo derecho del plano, dirige el ritmo, no solo en dimensiones, sino en contrastes, desde los altos tonos, hasta el negro total del primer plano.

Aún y con la carencia de luz, logra obtener profundidades de campo admirables, que dirigen la atención a través de la perspectiva. En las tomas interiores al convento de San Francisco Javier se reproducen ambientes misteriosos y profundos gracias a su hábil manejo de la luz.

Guadalajara Jalisco  
"Catedral y Sagrario, Torres y cúpulas desde la Catedral"  
"Bóveda y torre, Iglesia de San José de Gracia"  
"Altar mayor, Catedral"  
"Nave Principal y Altar Mayor, Iglesia de Aranzazu"

Lo distintivo en estas fotografías es la unidad que Kahlo podía lograr entre los tonos, demostrando también que bien aprovechaba los espacios oscuros y los altos contrastes, como los más homogéneos y equilibrados; en ningún caso restando en claridad y detalle de los tonos bajos. Observando con detenimiento, los pliegues, los grabados y hasta las cadenas que sostienen los candiles hacia los últimos planos son distinguibles a detalle e incluso se aprecia su textura, tal es el caso de la Nave principal de la Catedral y la Nave principal y Altar Mayor de la Iglesia de Aranzazu.

Por otro lado el Altar Mayor de la Catedral y la Nave lateral del Santuario de Guadalupe, poseen áreas a contraluz que podrían estar definidas, sin embargo la exposición es tan cuidadosa, que la luz que entra sobre la cúpula decorada con vitrales, en la primera, no altera el equilibrio tonal y más aún los detalles son perfectamente distinguibles de entre el destello. Es importante enfatizar que sus tomas abarcan un ángulo muy amplio permitiéndote evitar deformaciones en las torres y campanarios.

Puebla  
"Arzobispado, Ciudad de Puebla"  
"Fachada principal, Templo de la Compañía, Ciudad de Puebla"  
"Sacristía, Catedral, Ciudad de Puebla"  
"Interior del coro, Catedral, Ciudad de Puebla"

Las imágenes de Kahlo van desde los escenarios más monumentales en planos completos, hasta el detalle mediante el acercamiento o acento entre la complejidad del estilo barroco, como en el caso del Interior del Coro, en la Catedral, en la que dos grandes libros de música recargados sobre un soporte, dirigidos hacia la derecha del plano, se distinguen de entre la heterogeneidad de formas y texturas por su tono y posición dentro de la composición.; o como en el caso de la Sacristía de la misma, en la que sobresale un Cristo cuyo tono y posición, hacia el centro del plano sobresale de entre los bajos tonos del recinto, iluminados por una luz filtrada en dirección oblicua visible por su reflejo en el extremo opuesto. De esta forma las tomas, pierden la monotonía a partir de estos detalles.

"Iglesia del Cerro de Guadalupe, Cholula"  
"Iglesia de San Gregorio, Atzompa, Cholula"  
"Cúpulas, Capilla Real, Cholula".



Guillermo Kahlo. Cúpulas, Capilla Real Cholula. Puebla

Las dos primeras fotografías de la lista, poseen una cualidad especial. Ambas se encuentran compositivamente equilibradas, repartiendo los elementos sobre los tercios verticales, equilibrando en peso, cada forma. En la Iglesia de San Gregorio, el acceso al templo con adornos neoclásicos, se sitúa hacia el lado derecho del plano, hacia un tercer plano y hacia la izquierda se concentra el peso y volumen de la iglesia, sin embargo una nube hacia el extremo opuesto junto con el acceso a la iglesia equilibran sencillamente la escena, que aparece solitaria en un ambiente pacífico.

La Iglesia de Guadalupe, recrea el ambiente rural y a través de los planos nos conduce hacia la iglesia, que geoméricamente podría situársele en sección áurea. En ambos casos, se nota la influencia del paisajismo, que a diferencia de otros fotógrafos, no recrean situaciones, sino solo las encuadra en la hora y momento determinado para reproducir sencillez y naturalidad. Kahlo no era del todo objetivo y concreto, como podría pensarse, había en ciertas obras, subjetividad y romanticismo, expresado a través de su sensibilidad en las cualidades de la luz a la manera pictorialista.

De entre la lista anterior sobresalen las cúpulas de la Capilla Real. En esta escena se reproduce un ritmo muy particular entre formas, texturas y sombras que se alternan hasta concluir en una cúpula lisa y pulida, diferente a todas las demás. La composición nos dirige en semicírculo desde el primer plano, la parte superior de una cúpula, al centro; hasta la silueta del cerro y un pequeño poblado a contraluz hacia el fondo un tanto paralelo al primer plano; pasando por una cúpula, como punto intermedio, hacia la izquierda y sobre el segundo tercio horizontal.

San Luis Potosí  
"Fachada principal, Iglesia de la compañía"  
"Fachada principal, Iglesia de Nuestra Señora del Carmen"  
"Cúpula del Santuario de Guadalupe".

Uno de los temas más fotografiados por Kahlo fueron las cúpulas, que aparecen planos gracias a las tomas cenitales paralelas a las bóvedas. Las composiciones son perfectamente simétricas, controlando las dimensiones con sumo cuidado para cada lado del eje simétrico.

Para finalizar este análisis de la obra de Kahlo y Brehme, se especificará el impacto de ambos sobre el desarrollo de la fotografía en México; primordialmente, sus obras poseen una visible perfección técnica y compositiva. El manejo de perspectivas, planos y formas demuestra el adelanto al que se había llegado entonces.

Particularmente Guillermo Kahlo exploró la forma desintegrándola de su contexto y tratándola como elemento compositivo que podía ser analizado independientemente: su reacción ante determinada fuente de luz, su composición material y su aporte compositivo en relación a otros elementos, es decir la búsqueda de ritmos predecibles. Las sillas del coro de una iglesia, los vitrales o los adornos de las cúpulas de monumentos coloniales. Este puede ser el antecedente directo de objetivismo en México desarrollado más tarde por Edward Weston y Tina Modotti. Aunque la obra de Kahlo se

concentra en el registro de monumentos coloniales y neoclásicas, sin ninguna intención artística, con alineación específica, el uso perfeccionado de la profundidad de campo, la claridad de las formas y texturas así como su capacidad compositiva debió ser modelo para otros fotógrafos.

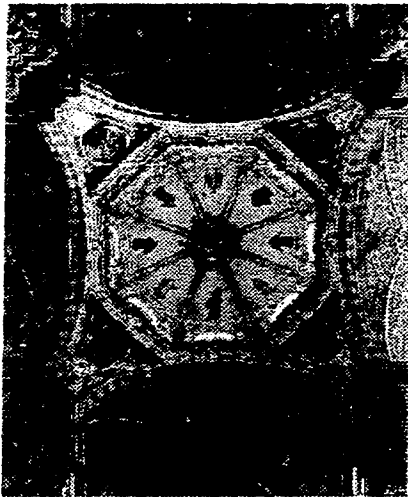
La obra de Brehme primordialmente escenarios rurales y urbanos, conjunta elementos compositivos del pictorialismo floreciente en el ámbito artístico. Las panorámicas orográficas, paisajes escenarios rurales teniendo como principio la composición armónica, el manejo de planos y en ocasiones la perspectiva en combinación con los matices de grises en perfecto equilibrio tonal. Su obra tiene como característica la combinación de elementos arquitectónicos, naturales y humanos en una especial valoración por las "bellezas" físicas de México, destacando de entre otros, por la calidad compositiva y técnica de sus obras.

#### 2.2.4. EL FOTOREPORTAJE REVOLUCIONARIO

Si bien la fotografía ya se había desarrollado en el plano documental, remontándose a la intervención Norteamericana, y posteriormente la invasión Francesa, no fue según Fátima Fernández Christlies,<sup>72</sup> hasta la etapa porfirista en que se inicia formalmente la fotografía de prensa: "Como testigo del acontecimiento cotidiano".

Anteriormente se registraban ya acontecimientos políticos, sociales y culturales, pero la incursión abierta en la prensa le atribuyó a la fotografía funciones muy específicas como la formación de imágenes simbólicas que Carlos Monsiváis define con la figura de Benito Juárez en las tarjetas de visita de Cruces y Campa que recorrió la nación e incluso el mundo entero formando un estereotipo del reformador incorruptible.<sup>73</sup>

De la misma forma sucedió con los caudillos y líderes revolucionarios que a través de sus retratos estructuraron los principales simbolismos nacionalistas, muchos de carácter didáctico a lo largo de muchos años. Un Porfirio Díaz orgulloso, un Madero amable, un Villa y un Zapata valientes y machos otros que protagonizaron el quehacer cultural en los siguientes años.



Guillermo Kahlo. Cúpula del Santuario de Guadalupe, San Luis Potosí

<sup>72</sup> CNCA: *La fotografía en México Parte II*. Videocasete Cord. Oliver Debraze. México 1989.

<sup>73</sup> *Ibidem*. CNCA.

La imagen que de la Revolución Mexicana se ha formado en todo el mundo se debe en gran parte a la labor de fotógrafos reporteros que capturaron escenas a lo largo de ella. El cambio de la cotidianidad a la revolución motivó a estos fotógrafos a describir los cambios no solo en el ámbito político y bélicos: Personajes, eventos políticos, huelgas, negociaciones, pactos y especialmente tomas directas en la lucha armada. Las escenas no toman partido igualmente hay ahorcados zapatistas, villistas o constitucionalistas. Aunque cabe aclarar que la pluralidad partidista formada por el Archivo de Casasola que trabajaba para "El Imparcial" se vio modificada en diversos grados por la dirección de la información en columnas, títulos y pies de fotos que rodeaban la fotografía publicada en dicho periódico.

Es Indudable que la experiencia dramática vivida por estos fotógrafos ha sido de gran importancia para el desarrollo del fotoperiodismo en México. Asumaron su papel dentro de "La Bola"<sup>74</sup> pasando a un segundo término los cánones estéticos, por la veracidad del testimonio.

Las fiestas, conmemoraciones y banquetes de Don Porfirio eran el prototipo de un progreso falso que se desquebrajaba; las escenas de pobreza y explotación existieron desde antes de la revolución, pero eran consideradas como exotismos que tendían a "desaparecer;" desde el momento en que la revolución fue motivo del periodismo estas escenas adquirieron otro nivel, el de la otra cara de la moneda, el de la mayoría incontentible, la del valor, la fuerza y la lealtad porque ahora portaban cananas y rifles, porque cambiaban el ambiente, lo violentaban, lo transformaban a su paso.

El archivo Casasola como la más importante recopilación de fotografías revolucionarias, es el cúmulo de experiencias contrastantes de un país: *"Ante sus fotos, no consumamos la catarsis ni reconstruimos los impulsos primordiales que obligaron a la "Bola", porque el archivo Casasola, más que una lección histórica es, (obviamente) una lección visual, no una clase de política nacional. Su propósito es mostrar la variedad, la monotonía, la riqueza, la uniformidad de rasgos y actitudes mexicanos. Como sucede con Memorias de un mexicano de Salvador Toscano, con Epopeyas de la Revolución Mexicana de Gustavo Carrero, con El campesino Mendoza y Vamonos con Pancho Villa de Fernando de Fuentes"*<sup>75</sup>

Ante la revolución, el reportaje gráfico surgió como tal, con mayor responsabilidad y trabajo. El sistema de trabajo se transformó por



Abita. Sin título

un violento y peligroso que daría madurez al periodismo en México. Víctor Casasola fundó en 1911 una Asociación de fotógrafos de Prensa, junto con otros compañeros, las nuevas imágenes ahí archivadas, conmovieron y alentaron otros trabajos históricos, culturales y artísticos, no sólo en el país, sino en el mundo entero. La gran demanda fotográfica concluyó en la formación de una Agencia Mexicana de Información Gráfica cuyos organizadores fueron el propio Casasola y Ignacio Herrerías. Muchos fotógrafos encontraron inspiración en la revolución otorgándole diferentes puntos de vista a sus obras, sin embargo Casasola fue el organizador gráfico de gran parte de esta información y sustentó el archivo visual más importante en México sobre la Revolución constituyendo los soportes culturales que dominarían los próximos años en el país.

#### Víctor Casasola

La invención de la fotomecánica como medio de reproducción de fotografías en la prensa, amplió el campo de los fotógrafos testimoniales que serían responsables de la credibilidad de los artículos publicados en revistas y periódicos. Los temas de entonces abarcaban la obra modernizadora del gobierno de Díaz, entre esta sociedad surgió un nuevo reportero y fotógrafo nacido en la Cd de México en 1874, inició su trabajo en "El tiempo" publicado por

<sup>74</sup> Expresión utilizada por Monivals Carlos en Continuidad de las imágenes, Artes Visuales No 12

<sup>75</sup> Monivals, Carlos; Continuidad de las imágenes. (Notas a partir del Archivo Casasola) p. 13.



Victoriano Agüeros y más tarde de "El Imparcial". Gran parte de su tiempo lo dedicaba a recolectar libros, documentos, e ilustraciones; litografías, grabados y todo tipo de información histórica. Con el tiempo, tal vez encontró en la fotografía un nuevo objeto testimonial más fidedigno que podía almacenarse junto con aquellos documentos antiguos. La fotografía periodística no contaba con el prestigio de fotógrafos como Vallejo, Lorenzo Becenti, Lupercio, Hugo Brehme, Kahlo, cuyo trabajo era reconocido por su "belleza plástica". La fotografía periodística era anónima y se le consideraba un trabajo de menor trascendencia que la realizada por dichos fotógrafos.

Desde 1900, época en que Casasola ocupó el puesto de fotógrafo en "El Imparcial", la actividad ocupó un lugar más digno, combinándose con dibujos y caricaturas que fueron dando el cuerpo gráfico de la prensa. Junto con la fotografía, el cine también constituyó un importante medio de información histórica y social. Ambas actividades al servicio de Díaz tenían que seguir los lineamientos de su política mostrando al mundo la parte aristocrática y feliz.

El perfeccionamiento de lentes, emulsiones y demás artículos fotográficos, permitieron la captura rápida y nítida de escenas que antes hubiera sido imposible capturar. El movimiento revolucionario se desarrollaba en un medio que técnicamente era capaz de enfrentar el nuevo reto informativo que se imponía.

La revolución, con su consecuente caos social, desequilibró toda institución Nacional; los fotógrafos de prensa dividieron su camino y tal vez tomaron partido. Existía un mundo de Información fotográfica que contradecía los testimonios oficiales. La necesidad de veracidad en la información era algo que no podía pedirse en medio de dicho caos. Muchas fotografías pasaban de mano en mano sin dejar testimonio alguno sobre su autoría. Por otro lado la obra oficial almacenada en el la Asociación de Fotógrafos de Prensa, necesitaba el complemento de las tomas fotográficas anónimas de los líderes revolucionarios y movimientos armados que tomaban fuerza.

Muchas de las obras fotográficas producidas entonces tenían los atributos de los "tipos" populares con características románticas, poco a poco el carácter artístico fue cediendo lugar a la objetividad y al carácter testimonial.

La diversidad y tamaño de la información gráfica reunida en manos de Casasola en su gran archivo, requería una síntesis que pudiera ser mostrada al público. En 1921 se publica el "Album

Histórico Gráfico" que cubría desde la entrevista Díaz-Creelman hasta la toma del poder de Madero. Su acervo fotográfico continuó hasta 1938, año en que muere.

Gustavo Casasola, hijo de Víctor Casasola, reunió la obra de su padre y junto con otra serie de documentos, reconstruyó la Revolución; extendió además el archivo hasta la presidencia de Miguel Alemán para finalmente organizar todo en una colección: "Historia Gráfica de la Revolución Mexicana" que además posee información escrita que trata de ser meramente descriptiva e imparcial, como el periódico al que sirvió su padre. Finalmente se realizó una reedición del anterior para formar "Seis Siglos de la Historia Gráfica de México" que se extendió hasta el gobierno de Díaz Ordaz y Luis Echeverría. (1325-1976). La obra de los Casasola reunida en dichas obras es más bien la descripción de la vida política y los cambios de gobierno que con el tiempo se constituyó como la historia de la Revolución Mexicana, cuyas imágenes han sido orientadas hacia los más diversos intereses.

En 1976 el archivo Casasola pasó a manos del Instituto Nacional de Antropología e Historia quienes controlan la preservación y difusión del archivo desde entonces a la fecha.

De la colección "Historia Gráfica de la Revolución Mexicana" señalaré el contenido de los dos primeros libros que corresponden a los años 1872 hasta la presidencia de Alvaro Obregón. Esta selección corresponde por un lado, al periodo más trascendental de la Revolución Mexicana y por otro a la colección de fotografías más ricas histórica y culturalmente.

Sus imágenes son demasiada heterogéneas compositiva y temáticamente, sin embargo hay una constante: El primer libro es la transición del escenario fotográfico entre la "Paz porfirista" y la revuelta social correspondiendo a las numerosas acciones revolucionarias que invadieron "La modernidad"; la sustitución de los personajes en escenarios antes ocupados por la aristocracia: El Ferrocarril ya no transportaba gente "fina", ni era un escenario limpio e impecable, era entonces el transporte de buitros, armas y municiones, era además un ambiente polvoso y revuelto. Qué mejor ejemplo de esto que el "Samboms" en la Casa de los azulejos concurrida por los revolucionarios "Sombredudos" cuya presencia desaseada contrasta con la figura impecable de las meseras.

Intentando organizar la obra fotográfica de Casasola se dividirá su obra de acuerdo al tema intentando concretar obras variadas y trascendentes.

Retratos

"El General Porfirio Díaz el 1ro de enero de 1900" p. 2

"El General Porfirio Díaz acompañado del coronel Manuel Alarcón y de su hijo Porfirio..." p. 21

"El que con el transcurso del tiempo llegara a ser apóstol de la democracia don Francisco I Madero, en un grupo familiar" p. 109

"Francisco Villa al lanzarse a la revolución en Sierra Azul, Chihuahua en noviembre de 1910" p. 226

"Emiliano Zapata jefe de la Revolución en el Estado de Morelos" p. 253<sup>76</sup>

Las fotografías de personajes políticos poseen influencia de los retratos del siglo XIX; particularmente de las tarjetas de visita. Las fotos de estudio de Porfirio Díaz, por ejemplo son tomas en plano medio del general de perfil o de frente con traje de gala y sombrero adornado con plumas blancas. Su actitud es digna y orgullosa como en la mayor parte de sus retratos y los realizadas por Clarke.

El retrato de Francisco I Madero es informal y de carácter más familiar, se trata de una fotografía de grupo, frontal donde aparece junto a su esposa al centro. De Madero existen numerosos retratos oficiales con su tradicional presencia pulcra y amable a la manera de Porfirio, con trajes oscuros mirada oblicua pero sobre todo, seriedad absoluta.

Estas fotografías de estudio cuidadas técnicamente difieren totalmente de aquéllas tomadas a los personajes que dominaban la vida política del país, es más, durante la guerra, estos no tenían tiempo para este tipo de vanidades y por supuesto hay que considerar que las imágenes de este tipo corresponden a los personajes que representaban la burguesía mexicana. Los personajes más populares de la revolución, Emiliano Zapata y Francisco Villa son con su físico desalineado y su aspecto valiente en escenas polvosas de llanos y cerros ya no refieren la peculiar imagen romántica y estética de otros tiempos. Una fotografía tomada a Villa por ejemplo, se caracteriza por el descuido técnico dando relevancia a la acción por sí misma.

Un retrato particularmente popular es el de Zapata, reflejo de gallardía y valentía, no se trata del valor militar impuesto por la indumentaria lujosa y la pose rígida, es en cambio la valentía del revolucionario ahora con canana cruzada al pecho, una banda tricolor, sombrero, carabina y espada.

Esta fotografía que ha dado vuelta al mundo es una toma frontal en plano medio de Zapata. Su figura se presenta al centro del plano, a la izquierda una pared de ladrillo en perspectiva y dos personaje rompen la dignidad de la pose. Peculiarmente se combina lo modesto del escenario, los símbolos del revolucionario y la pose impecable a manera de los retratos de estudio.

La mujer en la revolución mexicana

"Señorita Valentina Ramírez perteneciente a las fuerzas revolucionarias de Sinaloa" p. 263

"Mujer revolucionaria del Estado de Michoacán" p. 263

"Tipo clásico de la mujer revolucionaria de 1910" p. 263

"A esta soldadera le avio todo México cruzar de frontera a frontera" p. 720

Diferentes aspectos de la actuación de la abnegada soldadera que acompaña a su Juan en todos los momentos de triunfo y derrotas" p. 721

"El general Ramón Iturbide acompañado de las damas de Topia Durango" p. 720



Agustín V. Casasola. General Villa entrando a Torreón, ca 1913

<sup>76</sup> Casasola, Gustavo; Historia Gráfica de la Revolución Mexicana (1900-1960). Edición Conmemorativa. Tomo I [1-739] Tomo II [739-1359] (Las anteriores anotaciones corresponden al pie de foto de cada una de las fotografías)

La mujer mexicana bajo la indumentaria masculina o portando cananas y carabinas, modificaba el concepto que de la mujer se tenía: la débil, bella y recatada: "La soldadera necesita masculinizarse completamente, en el interior y en el exterior; vestir como hombre y conducirse como hombre, ir a caballo como todos, resistir las caminatas y a la hora de la acción, demostrar con las armas en la mano que no es una soldadera, sino un soldado..."<sup>77</sup>

Las fotografías de "Soldaderas", muestran gran variedad de imágenes, sin embargo, en especial las primeras tres de esta serie comparten las características básicas de composición de los llamados "Tipos mexicanos". Son tomas frontales, con el personaje al centro sobre una escena sencilla. De entre estas fotos destaca un tipo de soldadera: la masculinizada, con ropas anchas, pantalones, sombrero y canana en cruz sobre el pecho. El rostro rígido, valiente y sin señal alguna de vanidad.

Otra imagen, quizá la más popular y reconocida por su carácter sumiso y leal, correspondiendo al concepto de la "Verdadera mujer" en la época: "La auténtica soldadera, es la que va en las columnas



Agustín V. Casasola. Valerosa mujer durante la revolución, ca 1910

pesadas, sin perder su carácter de mujer, de esposa, de madre y hasta de víctima. ...La soldadera camina a la retaguardia, con los enseres de la comida a la espada y la que no lleva al río; muchas llevan al hombro la carabina del "Juan".<sup>78</sup>

Ejemplo gráfico de lo anterior es la soldadera que vio todo México como Casasola indica en su libro al pie de foto: una toma central, en plano de conjunto de un vagón de ferrocarril de cuyo interior se asoma con rostro preocupado; una soldadera que cubre su cabeza con un rebozo. Su rostro refleja su drama interno que no sede sonrisa alguna, ni interés por el fotógrafo que logró capturar dicha expresión neta.

En los "diferentes aspectos de la actuación de la abnegada soldadera..." se presenta la madre y la esposa. La primera que preocupada por la partida de su hijo, recibe resignada un beso en la frente y la segunda en diferentes tomas dándole víveres a su "Juan"; o sobre los vagones del ferrocarril atendiendo las necesidades del ejército.

La presencia abnegada, resignada y valiente de la mujer tiene los más diversos matices, desde aquella que con un rebozo humilde cubre su cabeza o aquella de clase media que porta vestido con botas, sosteniendo un rifle junto a sus parientes, como las damas de Topile Durango que posan junto al general Ramón Iturbide.

#### Sucesos sociales

"Aspecto que presentaba la Plaza de Armas durante la serenata y juegos pirotécnicos en honor a la reelección del general Porfirio Díaz." p. 55

"El 11do regimiento de Caballería, tocando la "marcha dragona" al desembarcar en la Plaza de Armas" p. 88

"La descubierta del gran desfile militar, el 16 de septiembre de 1910, a su paso por la avenida San Francisco" p.193

"Las meseras de la casa Sambors sirven sus alimentos a los zapatistas" p. 946

"Numerosas imágenes del pueblo haciendo cola en uno de los expendios de San Cosme" p. 1030<sup>79</sup>

La primera fotografía listada corresponde a un plano general de la Plaza de Armas, hoy Zócalo y sus alrededores. Los juegos pirotécnicos contrastan sobre el cielo y la escena en general oscura. La segunda foto corresponde al desfile conmemorativo de la

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 720 Tomo I.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 920 Tomo I.

<sup>79</sup> *Ibidem*, Tomo I., Tomo II.

independencia en 1906. De la misma conmemoración pero en 1910, es la siguiente escena, se trata de una perspectiva al centro de una calle con multitudes en balcones y aceras adornadas; en ese momento se veía pasar la parada militar entre confeti.

Hasta aquí las fotografías corresponden a festejos y desfilares de la época porfirista, las siguientes dos escenas son el ejemplo de la polifacética Revolución Mexicana; la primera famosa por su "irreverencia" corresponde a una perspectiva de una mesa en la cafetería Samborns, hacia la derecha los zapatistas con grandes sombreros miran a la cámara, mientras que del lado del mostrador una mesera de impecable y pulcro atuendo, dirige su mirada a sus peculiares clientes.

En la última escena, en perspectiva hacia el lado derecho del plano, aparece una gran multitud de espaldas, aglutinada sobre la acera, algunos trepados sobre las paredes. Esta foto, de no ser por la nota, no especificaría la razón de tal "amontonamiento". Como este caso existen numerosas fotografías enlazadas directamente con la explicación que aparece al pie de la imagen, otras en cambio son contundentes y explícitas sin embargo todas son susceptibles de transformarse en base a la apreciación que de ella se haga.

Las fotografías del archivo Casasola, como puede observarse, conjunta en imágenes las situaciones ocasionales más insospechadas, cada fotografía es una experiencia nueva para el fotógrafo que podía esperar cualquier cosa al estar preparado para registrarla. La situación era inestable e impredecible para planear un línea de trabajo definida.

Sucesos belicos y políticos

"El presidente de la república señor Francisco I Madero llegando al Palacio Nacional, la mañana del 9 de febrero de 1913" p. 519

"Federales combatiendo a los zapatistas en el Distrito Federal" p. 399  
"Con motivo del armisticio pactado el día 16 de febrero, la gente huye de la zona de peligro" p. 531<sup>80</sup>

"Fuerzas surianas desfilando por las calles de la capital de la República" p. 928

"El General Francisco Villa, en el momento de reposo durante la entrada triunfal de la poderosa columna, se sienta en la silla presidencial teniendo a su izquierda a los generales Emiliano Zapata y Otilio Montaño." p. 942

"Un jefe revolucionario fusilado y ahorcado en Zamora, Michoacán" p. 633 <sup>81</sup>



Aguirre V. Casasola. Zapatistas desayunando en Samborn's. ca 1914

Las fotografías de la lucha armada son innumerables, existen escenas de saqueos violentos, de numerosos ahorcados, cadáveres ensangrentados y calles desoladas por el terror y la miseria. Estas fotografías son de gran impacto, muchas de ellas revelan aún más la zozobra del momento por su aspecto un tanto descuidado técnicamente, algunas por ejemplo fuera de foco o batidas.

La llegada de los maderistas a la ciudad se registró en un plano de conjunto entre una multitud de entre la que sobresale Francisco I. Madero apenas reconocible, hacia el lado derecho del plano frontal a la cámara. En segundo plano, aparecen dos jovencitos descalzos con ropas viejas que no parece importarles la llegada de escandaloso de este grupo político.

Estaista corresponde sólo a un pequeño ejemplo de las imágenes representativas del quehacer periodístico de este siglo, por el cúmulo de experiencias en el género y por su impacto visual aún hoy continúan circulando por todo el mundo.

De entre las escenas más sorprendentes se encuentran las hazañas de los diferentes grupos armados, en este caso, los federales combatiendo a los zapatistas; en una escena en perspectiva de los magueyes en fila que conforman una trinchera. Todos tendidos sobre la tierra apuntan hacia el frente de espalda a la cámara.

<sup>80</sup> Ibidem, Tomo I.

<sup>81</sup> Ibidem Tomo I, Tomo II.

Con la luz diagonal formando grandes sombras hacia su lado opuesto, aparece una hilera de hombre y mujeres cargando bultos, y colchonetas que se dirigen hacia el origen de la luz en el plano. En la escena no se distinguen rostros, solo una masa con una sombra pesada sobre sus espaldas muy particular. Esta escena corresponde al armisticio del 16 de febrero.

La introducción de personajes revolucionarios entre las escenas que antes fueron sólo para capitalinos o burgueses, corresponde tal vez a una de las particularidades de estas fotografías. La ausencia de poder, del orden, de las reglas, sustituidas por la ley del más intrépido.

De las fotografías ampliamente difundidas que corresponden a la audacia del revolucionario se encuentra la de Villa sentado en la silla presidencial; toma de grupo, frontal. Villa aparece al centro de la toma sonriente y despreocupado: *"Al prestarse a la fotografía, lo hacen al margen de cualquier aparato escénico, y sin embargo, no hubiesen podido ser más inolvidables: Francisco Villa en Palacio Nacional entrega en un solo golpe visual la magnitud del fenómeno. Con ánimo alegre, sin mucho énfasis, acude a la silla presidencial, inmune a la pompa y muerto de risa con la circunstancia. Se ha ido lejos: al corazón de los poderes advierte la falta absoluta de respeto."*<sup>82</sup>

En conclusión la obra concretada por Víctor Casasola es la expresión visual testimonio fiel de la Revolución Mexicana que además formula los principales simbolismos nacionalistas que habrían de expresarse en la cultura nacionalista posrevolucionaria y que había de perdurar en medios de propaganda gubernamental como prueba del "cambio social" que se se había dado. En el medio cultural dio los elementos visuales que habrían de ser transformados en arte muralista, ilustración didáctica, expresión de "lo mexicano" en el medio publicitario.

Entre otros fotógrafos que colaboraron en el testimonio gráfico de la Revolución Mexicana se encuentran: H.J. Gutiérrez, Herrerías I., La Rochester, Abitia, Miret y Mendoza A.V. de quienes presento la siguiente colección fotográfica correspondiente al Archivo de la Nación.

Gutiérrez H.J.  
Personajes Revolucionarios 1911  
"Grupo revolucionario"  
"Pascual Orozco y sus tropas"

"Herlinda Perry"  
"Triunfo de la democracia"  
"Señor Madero hablando al pueblo"  
"Cruz blanca mexicana"<sup>83</sup>

Estas fotografías corresponden a primeros planos medios y de conjunto de personajes y grupos. La primera es una toma frontal de revolucionarios armados que posan para esta foto como recuerdo de su compañerismo. La segunda corresponde a Orozco al centro y sobre el primer plano rodeado por sus seguidores. A estas imágenes se contraponen la siguiente imagen de Herlinda que posa como para una revista de moda, sosteniéndose el cabello y con una mano sobre la cintura, sólo que no porta un vestido lleno de encajes y adornos, sino un simple pantalón abombado, una camisa cruzada por una canana, botas y por último un sombrero grande.



Agustín V. Casasola. General Villa en la silla presidencial, ca 1914

<sup>82</sup> Masivas, Carlos: *Contribución de las imágenes*, p.p. 14, 15.

<sup>83</sup> ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. Dpto de Documentación e Imagen, Instrucción Pública y Bellas Artes. Serie: Propiedad Artística y Literaria. Tema: Revolución.

Parte esencial de la revolución fueron las marchas y discursos de líderes. "Triunfo de la democracia", por ejemplo presenta una multitud aglutinada con estandartes y banderines. A continuación "Sr Madero, hablando al pueblo" aparecen multitudes despersonalizadas con sombreros formando una masa que alaba a Madero. Hacia el fondo un cerro apenas distinguible encuadra toda la escena que como muchas otras se autoconstruyen simbolismos, entonces en formación.

Gran parte de la obra de Gutiérrez almacenada en el Archivo de la Nación esta formada por caudillos revolucionarios que posan ante su cámara como lo haría un artista de películas del oeste. Montados a caballo, con mirada digna y como escenario el paisaje rural. En estas escenas no hay gestos violentos. Son mas bien retratos de quienes se enorgullecían de cargar cañón y rifle y pertenecer al movimiento que traía de cabeza a México.

Otras escenas menos vanidosas son las de la "Cruz Blanca Mexicana", un herido recostado esta rodeado por enfermeras con un pulcro uniforme blanca, frontales a la cámara, mientras miran al paciente al centro de la escena. Como este tipo de escenas se encuentran varias donde se observan las salas de recuperación, doctores y enfermeras atendiendo a sus pacientes heridos en la lucha.

Herrerías I.  
Revolución 1911  
*"Efectos de bombardeo en Cd Juárez"*  
*"El correo bombardeado"*  
*"Pascual Orozco, padre e hijo"*  
*"Entrada triunfal a Cd. Juárez"*<sup>64</sup>

Las dos primeras fotografías pertenecen a los efectos físicos de la revolución, dos fachadas la primera frontal y la segunda en perspectiva, de dos escenarios destruidos y desolados.

Las dos últimas corresponden a los personajes Orozco y el coronel Roque respectivamente. La primera es un retrato teniendo como marco un carro de ferrocarril perspectivado correspondiendo al escenario de muchos retratos revolucionarios, en este particular aparece Orozco y su hijo, de cuerpo completo y de frente a la cámara. La segunda a toma es una escena conmemorativa y corresponde a la "Entrada triunfal a la Cd Juárez del coronel Roque",

una fotografía en perspectiva de una calle en perspectiva en la que aparece el coronel sobre el primer plano sosteniendo un estandarte, hacia el fondo y a contraluz lo sigue su ejército, formando una fotografía heroica a la manera romántica.

La Rochester  
Revolución 1912  
*"Artillería federal entrando en acción"*  
*"Enterrando cadáveres de federales después de la batalla de Rellano"*  
*"Gral Trucy y Foo. Villa"*<sup>65</sup>

Las dos primeras tomas corresponden al ejército federal, la primera la artillería en plena lucha, la escena aparece diagonal a la cámara y en plano de conjunta. Lo borroso de la imagen da la impresión de que fue capturada en plena batalla. La siguiente corresponde a un grupo de federales al centro del plano enterrando cadáveres sobre un escenario polvoso y desolador. Finalmente aparece Villa al frente de una locomotora sobre el segundo plano frontal y al centro. Su rostro despreocupado y bonachón muy característico de Villa se hace presente frente al emblemático ferrocarril.

Miret y Mendoza A.V.  
Decena trágica 1913  
*"Muertos durante la refriega del domingo 9 en la Plaza de Armas"*  
*"La decena trágica, esquina protegida por soldados federalistas"*  
*"Incineración de cadáveres en Balbuena"*<sup>66</sup>

Esta serie corresponden al asesinato de Madero y Pino Suárez; la primera es una toma horizontal a la altura del piso en la que aparecen algunos cadáveres en primer plano observados por algunas personas. La siguiente fue capturada durante el bombardeo suscitado como consecuencia del asesinato; dos soldados sostienen su arma sobre una esquina apuntando atentamente hacia su lado opuesto. Este tipo de fotografías fue muy común, los líderes son capturados en el momento justo en que tienen en la mira a su víctima, ya sea en una esquina, detrás de una roca o árbol. Finalmente aparece un montón de cadáveres incinerados cubiertos con una capa de humo en un baldío de Balbuena.

<sup>64</sup> Ibidem.  
<sup>65</sup> Ibidem.  
<sup>66</sup> Ibidem.

La obra fotográfica, como puede observarse no solo corresponde a la archivada por Casasola, sino que abarcó la mayor parte de la producción visual realizada durante ese período. En el cine por ejemplo, al igual que en la fotografía se conformó todo un archivo visual que en ocasiones se presentaba en cinematógrafos haciendo las veces de noticieros gráficos. Los hermanos Alva, Salvador Toscano, Carlos Mongrand, Enrique Rosas, Juan Aguilar, filmaron acontecimientos políticos y bélicos, algunos arriesgando su propias vidas al llevar sus cámaras al campo de batalla.

Hablando del valor intrépido existe una anécdota interesante en torno de las filmaciones de Francisco Villa realizadas por Frank M. Thayer, enviado por la Corporación "Mutual Film" cuyo presidente era Harry E. Aitken. Algunos afirman que estos negociaron con Villa, mientras que los empresarios de El Paso, afirman que el caudillo ofreció alimento, escolta y caballo a quien filmara sus hazañas. Lo que sí es cierto son las cláusulas estipuladas en el contrato:

*"En el contrato que firmó Villa en 3 de enero de 1914 se estipuló entre otras cláusulas que Mutual, si el ganaba, tenía el derecho de exhibir las películas en la zona liberada por Villa y en la totalidad de los Estados Unidos y Canadá; si los camarógrafos no captaban buenas escenas de batalla, Villa se comprometió a fingirlas y a no permitir que operadores y fotógrafos de otras compañías lo retrataran. Los beneficios se repartirían al 50%..."<sup>87</sup>*

Villa planeó sus batallas en función a las necesidades de filmación, en ocasiones retrasaba sus batallas como la de Ojinaga. Para su batalla de Torreón, Aitken reformó la imagen de Villa, se uniformó a su infantería y a su caballería; cambiando la indumentaria de campesino, sucia por la de un general.

El "Robin Hood mexicano", como se le conocía a Villa, es un ejemplo claro del simbolismo fantástico de la Revolución Mexicana ante los ojos extranjeros. Aventura, sueños, hazañas a la manera de las películas norteamericanas del viejo oeste. Las imágenes de Villa o Zapata gozaban de la admiración extranjera por su carácter valiente y atrevido.

En general del total de la producción gráfica realizada durante la revolución conformó el soporte ideológico y simbólico de lo que se sería el nacionalismo, aunque ya durante los primeros años del gobierno de Díaz, se desarrolló una revalorización de lo barroco producto de la herencia española. El proyecto de Guillermo Kahlo

es ejemplo de ello, por otro lado el paisajismo nacional en pintura y su repercusión en la fotografía por Brehme, también es producto de este encuentro con las riquezas nacionales, siempre y cuando tuvieran que ver con lo "bello" o más bien con el concepto de "Bellas Artes" que entonces se tenía, es decir todo lo heredado y reproducido de las artes europeas. Este tal vez fue el primer indicio del uso de la fotografía como medio de difusión de una imagen pública nacional e internacional a partir de un sistema cultural manejado políticamente.

Con la caída de Díaz esa imagen fue dando cabida a los nuevos elementos de identidad que servirían como unificadores de una sociedad que se desarrollaba internamente dentro del capitalismo. Las tradiciones y sucesos populares sirvieron para dar estabilidad a la sociedad heterogénea que vieron en la herencia prehispánica y mestiza un elemento común. Esto era el resultado de un proceso de adecuación nacional al imperialismo que se forjaba internamente, así como la formación de un sistema social y político después de un largo período colonial.

La Revolución Mexicana formó un prototipo del mexicano, valiente, intrépido, sencillo, solidario y tal vez hasta introvertido. Cada escena fotografiada durante la revolución se repitió una y otra vez en medios impresos y visuales como una verdadera hazaña política y social, aunque finalmente los únicos que se sintieron conmovidos por ellas fueron los verdaderos vencedores de ese pasaje histórico de México que modificó la escena aristocrática por la de la "democracia", forjada por las más diversas personalidades que buscaban en ella nuevos privilegios.

La fotografía como medio cultural soportada por la situación social y política circundante, reafirmó, diversificó y publicó nacional e internacionalmente el cambio de patrones simbólicos nacionalistas.

<sup>87</sup> De los Reyes, Aurelia: *Con Villa en México. Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución*, p. 39.

### 2.3 LA FOTOGRAFÍA POSREVOLUCIONARIA Y NACIONALISTA

La revolución mexicana trajo consigo todo un movimiento cultural que rompería con los cánones implantados en las artes provenientes de una larga cadena de maestros extranjeros que valoraban los clásicos como fuente de inspiración de toda obra. Si bien fuera de la academia se habían dado movimientos importantes que repudiaban el arte académico: Saturnino Herrán, Ruelas y en especial Posada. El México posrevolucionario estaba preparado para todo una reestructuración artística.

Gerardo Murillo (el Dr Atl) después de experimentar en el extranjero las nuevas corrientes pictóricas como el fauvismo y la búsqueda de nuevos medios expresivos, pinturas y soportes, llega a México intentando protestar públicamente en la Secretaría de Instrucción Pública, junto con José Clemente Orozco porque para los festejos del centenario de la revolución se había considerado únicamente a los pintores españoles excluyendo a los nacionales. Su protesta concluyó en una exposición financiada por el gobierno en la que se presentaban obras experimentales, monumentales, pero sobre todo propositivas. Se forma un "Centro Artístico" que planeaba pintar muros públicos entre ellos el Anfiteatro de la Preparatoria, sin embargo todo quedó sólo en proyecto pues la Revolución lo interrumpió.

En 1911 estalla una huelga en la Escuela de Bellas Artes pidiendo la destitución del director Rivas Mercado; el movimiento no tuvo la fuerza suficiente, pero el nuevo director formó una escuela de pintura al aire libre llamada "Barbizón", en dicha escuela se promovía la búsqueda y la experimentación artística.

La lucha revolucionaria no permitía detenerse en aspectos artísticos o culturales, tuvo que pasar un periodo de análisis y reflexión antes de que los proyectos murales de Atl, se realizaran con madurez.

Siqueiros se une a la revolución y en 1919 viaja a Europa y en París conoce a Rivera que entonces estudiaba gracias a una beca, las nuevas corrientes artísticas: el neoimpresionismo, cezanismo, fauvismo, expresionismo y cubismo. El análisis lo llevo a un proceso de disertación, prácticamente los reinventó<sup>88</sup>

La unión de Siqueiros y Rivera, permitió a este último reflexionar sobre la Revolución Mexicana de la que había permanecido apartado. En 1921 se publica en Barcelona "Un llamamiento a los

plásticos de América... para contribuir a un arte monumental y heroico, con el ejemplo directo y vivo de las grandes tradiciones prehispánicas de América"<sup>89</sup>

En 1930 se publica por la Liga Impulsora del Arte Nacional seis volúmenes dedicados a "Las Iglesias de México" en la que colabora Manuel Toussaint y Guillermo Kahlo cuya obra había sido iniciada desde la dictadura de Díaz<sup>90</sup> Todas las acciones anteriores habrían de culminar durante el gobierno de Obregón y por José Vasconcelos director de la Secretaría de Educación. Después de la ruina y desunión social y política se hacía necesario un medio unificador que pudiera establecer toda una ideología social que reivindicara la revolución elevándola a todos los niveles sociales, justificándola y más aún "glorificándola" como el medio "libertador" que había iniciado una forma de vida nacionalista y progresista.

En 1922, se continúa con las ambiciones muralistas interrumpidas por la revolución; Diego Rivera pinta el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria junto con Carlos Mérida, Jean Charlot, Xavier Guerrero y Armando de la Cueva. La obra: "La Creación", según Raquel Tibol, majestuosa y "demasiado culta" resultaba inteligible para las clases populares a las que se trataba de redimir.

El movimiento necesitaba más que entusiasmo, una organización interna que guiara su obra, así se creó el *Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores* y se redactó un Manifiesto titulado: *Declaración Social, Política y Estética*:

*"El sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores a las razas nativas humilladas a través de los siglos; a los soldados convertidos en verdugos por sus jefes; a los trabajadores y campesinos azotados por los ricos; a los intelectuales que no adulan a la burguesía."*

*"Estamos de parte de aquellos que exigen la desaparición de un sistema antiguo cruel dentro del cual tú, trabajador del campo, produces alimentos para los gonzates de capataces y polifcastros, mientras mueres de hambre; dentro del cual tú, trabajador de la ciudad, mueves las fábricas, tramas las telas y creas con tus manos las comodidades para rufianes y prostitutas, mientras tu cuerpo se*

<sup>88</sup> Tibol, Raquel; *Arte Mexicano Epoca Moderna y Contemporánea*, p. 140.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p.141.

<sup>90</sup> Ver subcapítulo 2.2.3 sobre Guillermo Kahlo.



*arrastra y se congela; dentro del cual tú, soldado indio, abandonas heroicamente la tierra que trabajas y das tu vida interminablemente para destruir la miseria que se abate desde hace siglos sobre tu raza."*

*"No sólo el trabajo noble, sino hasta la mínima expresión de la vida espiritual y física de nuestra raza brota de lo nativo ... Su admirable y extraordinariamente peculiar talento- Para crear belleza: arte del pueblo mexicano es el más grande y de más sana expresión- espiritual que hoy en el mundo y su tradición nuestra posesión más grande. Es grande porque siendo del pueblo es colectiva, y esto es porque nuestra meta estética es socializar la expresión artística que tiende a borrar totalmente el individualismo que es burgués.*

*"Repudiamos la llamada pintura de caballete y todo el arte de los círculos ultraintelectuales por que es aristocrático y glorificamos la expresión del Arte Monumental, porque es una propiedad pública.*

*"Proclamamos que dado el momento social es de transición entre un orden decrepito y uno nuevo, los creadores de belleza deben realizar sus mayores esfuerzos para hacer su producción de valor ideológico para el pueblo, y la meta ideal del arte, que actualmente es una expresión de masturbación individualista, sea de arte para todos de educación y de batalla".<sup>91</sup>*

Este manifiesto se declaraba en contra de la burguesía y en favor del oprimido, las obras entonces realizadas son la búsqueda de valores extraídos de la ideología socialista en el que se enaltecía el trabajo, la acción y la lucha; la cultura como valor popular y no aristocrático, títulos como: "La liberación del peón", "Aquí se enseña a explotar la tierra no a los hombres", "La huelga", "La trincheira", "Entiende de un obrero", "Madre campesina" y "Madre obrera";<sup>92</sup> revelan la ideología manifestada en muros de edificios públicos .

La obra de Rivera es la exaltación mística de lo indígena, la educación, la vida popular y tradicional, así como la dignificación del trabajador, influenciado por el cubismo y el cezianismo . Orozco en cambio partió, no de los "logros" de la revolución, sino de la desilusión general, la pobreza y miseria con las influencias expresionistas de trazos libres y dramáticos. Por último Siqueiros a partir de su experiencia militar revela mayor compromiso teórico en contra de las técnicas y medios hasta entonces explotados. Por ejemplo, para sus murales utilizaba la proyección de fotografías que una vez corregidas adquirían los escorzos y perspectivas, tan impresionantes y característicos .

El muralismo fue la respuesta frente a la inseguridad de un pasado dependiente y un futuro que no prometía nada. Dar al mundo la cara digna y orgullosa de lo ancestral en términos de los movimientos más contemporáneos , nos colocaba como un país que era capaz de ser creativo y original en contrapartida al subdesarrollo.

Jorge Alberto Manrique apunta: "El muralismo .... ha sido uno de los fenómenos más conmovedores de una sociedad necesitada de afirmaciones externas e internas, a la caza de orgullitos y reivindicaciones, urgida del reconocimiento de los suyos en el extranjero y requerida de estímulos internos, de las confirmaciones del bienestar que sólo los seres excepcionales proporcionan. Expresión óptima de lo que engendró y propició en arte y cultura la Revolución Mexicana, el muralismo, la escuela mexicana de pintura, nos trajo y en profusión, mitologías y minomanías, didácticas y estéticas."<sup>93</sup>

Si bien la obra del muralismo fue trascendental en el arte, también lo fue para la fotografía que entonces navegaba en corrientes menos intelectuales; mas de adaptación a una estética moderna. Con el muralismo se inicia la reflexión social: Las protestas, las denuncias, las declaraciones estaban permitidas en aras de una unificación de grupos que pudiese controlar ideológicamente las manifestaciones antigubernamentales. Los muralistas mexicanos no fueron del todo conscientes de su papel histórico, pero fueron ellos quienes crearon junto con el Estado la superestructura de la modernidad.

Pintar obreros o indígenas explotados a manera de denuncia o exaltación , ya no era como en tiempo de Porfirio Díaz, impropio e indigno para el arte "de lo bello, refinado y de buen gusto", era paradójicamente declaración de modernidad democrática.

En la fotografía el registro de magueyes, elotes e indígenas, fue suplantado por los mismos más la cañana y la carabina bajo otro contexto y significado, más condicionado ideológicamente que al mero halago de la contemplación .

Tina Modotti adopta las experiencias del muralismo mexicano para acopiarlas a la fotografía, que hasta entonces no había sido

<sup>91</sup> cit. pos. Tibol Roquel, op. cit pp. 147, 148.

<sup>92</sup> Rivera Diego, el primero en la Secretaría de Educación, el segundo en la Escuela Nacional de Agricultura; Orozco, ambos en la Escuela Nacional Preparatoria; Siqueiros en el Colegio Chico de la Preparatoria y los dos últimos en Toluca.

<sup>93</sup> Manrique, Jorge Alberto: El proceso de las artes 1910-1970. Historia General de México. El Colegio de México. Tomo 2 . p. 1425.

considerada como expresión artística. La apreciación de Tina sirvió de ejemplo para consolidar la "fotografía artística" que habría de tomar un lugar especial dentro de otras esferas entonces desarrolladas, como la fotografía periodística y comercial; para desarrollarse sobre experiencias intelectuales y prácticas. Modotti formó el soporte y Manuel Álvarez Bravo lo popularizó mundialmente.

La síntesis y la expresividad correspondientes a las corrientes fauvistas, expresionistas y cubistas, también se reflejaron en la fotografía que paso hacia la síntesis visual y al contenido reflexivo. Tina Modotti hace uso de su conocimiento político para recrear situaciones simbólicas de una forma natural y objetiva. La idea de Tina Modotti era dar testimonios verídicos de aquélo que para ella era expresión de su propio pensamiento.

Manuel Álvarez continuó su ejemplo y entre ambos formaron un almanaque de imágenes de expresiones mexicanas en los más recónditos lugares y en las más insospechadas situaciones. Una actitud, una figura o un objeto son portadores de sentimientos arraigados de una cultura poco explorada empañada por los temas tan chocantemente difundidos de entonces.

### 2.3.1 TINA MODOTTI

La vida de esta fotógrafa y política es el claro ejemplo del despertar de la fotografía en el ámbito intelectual. Los fotógrafos mexicanos hasta entonces no había reflexionado sobre los alcances de la fotografía como medio de expresión personal. Tina Modotti encontró en este medio, la manera de expresar sentimientos e ideales políticos y sociales.

Assunta Adelaida Luigia Modotti, nació en Frituli, Italia en 1896. Durante su juventud emigró hacia los Estados Unidos, en San Francisco, donde se empleó como obrera en una fábrica textil, entonces existía un fuerte movimiento de liberación femenina y Tina Modotti se inicia en la actuación como producto de una liberación social en la que no embonaba la moralidad tradicional.

En 1917 se casa con Roubaix de L'Abriz Richéy, pintor y poeta gracias al cual Tina Modotti se introduce a la vida intelectual. La pareja frecuentaba un círculo bohemio en el que se trataban temas religiosos, políticos, y filosóficos; en el se encontraba Edward Weston y Ricardo Gómez Robelo, antropólogo mexicano que inculca en este grupo la admiración de la historia y vida cultural de México.

Muy pronto la relación de Weston y Modotti, se vuelve más estrecha y se inicia el rompimiento sentimental con L'Abriz, el esposo de la Modotti y el acercamiento con Weston con quien tuvo una relación trascendental durante toda su vida y de quien aprendió fotografía.

Gómez Robelo, invita al esposo de Tina Modotti a visitar México, un país donde florecían la educación plástica y los proyectos monumentales. El conocimiento previo adquirido en los círculos de L'Abriz, sus propias experiencias y la admiración por la vida en México tal vez sustentaron las bases del pensamiento intelectual de la fotógrafa. Ya en México, Tina Modotti promovió una exposición de Weston en la Academia de Bellas Artes, con las fotografías que de ella realizó, en un evento en que la fotografía se revelaba en su forma artística. Su estancia en México se ve rodeada de numerosos artistas e intelectuales revolucionarios, entre ellos: Xavier Guerrero, Diego Rivera, Jean Charlot y Vasconcelos quienes le enseñan las nuevas corrientes culturales del México posrevolucionario con tendencias nacionalistas.

Tina Modotti, ya había aprendida lo suficiente como fotógrafa al lado de Weston como para independizarse y aunque su obra en un principio tenía estrecha relación con este, sus fotografías empiezan a adquirir matices reconocibles que Anita Brenner apunta: "Era mucho más suave y más emocional. Weston buscaba la definición y un sentimiento y una textura arquitectónicos. Tina tenía un sentido de las gentes y de todas las cosas románticas que lógicamente surgen de su origen italiano"<sup>94</sup>. Su obra de entonces se desarrolla en temas de la vida popular: los circos, teatros, plazas e iglesias; además de fotografiar los frescos de Diego Rivera en la Secretaría de Educación.

La primera exposición de Modotti fue en el Palacio de Minería y después, junto con Weston en Guadalajara. Su obra se fue centrando cada día más en la identificación con los valores nacionalistas y la exaltación de lo popular sin caer en las antiguas escenas pintorescas y buscando en ellas la identificación de ella misma con los movimientos revolucionarios.

En 1926 Manuel Álvarez Bravo entonces admirador de la obra de Tina Modotti, comenta sobre la exposición: "El emperador de la fotografía- la bellísima Tina Modotti- una combinación irresistible":

<sup>94</sup> Constantino, Madrid: Tina Modotti A Fragile Life, p. 72.

*"Tina ha hecho maravillas de sensibilidad en un plano, quizá más abstracta, más aérea, incluso más intelectual como es natural para su temperamento italiano. Su obra florece perfectamente en México y se armoniza con nuestra pasión."*<sup>95</sup>

Sus tendencias políticas comunistas la llevaron a colaborar en la revista *"El Machete"*, publicación dedicada en sus comienzos a difundir los manifiestos del muralismo, para entonces colaboraba como modelo en el mural: "Tierra virgen" y "Germinación". Para 1927 ingresa al partido comunista mostrando una más estrecha relación con los artistas revolucionarios: *"Las fotografías de Tina muestran un desarrollo de su estilo en relación con lo que era el centro de su ser; la gente común y corriente que había observado, las herramientas, las cargas de vida, que exaltan a los modelos de su elección con un toque de poesía. Tuvo la capacidad de hacer ver la humildad, la sencillez, la soledad y la fortaleza del pueblo mexicano."*<sup>96</sup>

Durante su participación en el partido comunista conoció a Julio Antonio Mella, estudiante cubano y periodista que buscó asilo en México. Tina entonces no gozaba de prestigio dentro de las esferas gubernamentales, sus diversas participaciones políticas y su vida sentimental le habían acarreado numerosos enemigos. Se le acusó de complicidad en el asesinato de Mella de la que fue testigo y a partir de entonces se desencadenaron numerosas declaraciones en prensa que manchaban su imagen haciendo cada día más claro su destierro.

El 5 de noviembre de 1929, Modotti expone en la Biblioteca Nacional de la UNAM, invitada por Carlos Orozco Romero y Carlos Mérida en nombre de la Dirección de Acción Cívica del Distrito Federal de México. Gustavo Ortíz comenta que su obra busca la estructura a través de dimensiones y perspectivas. Sus temas: jarrones, copas, herramientas y naturalezas muertas son manejados con sencillez y plasticidad. Su obra además incluye declaraciones ideológicas a través de símbolos, como en el caso de "Revolución", donde se conjuga una mazorca, una canana y un brazo de guitarra.

Tina Modotti apuntaba: *"La fotografía por el hecho mismo de que sólo puede producir en el presente y basándose en la que existe objetivamente, frente a la cámara, se impone como un medio más satisfactorio de registrar la vida objetiva en todas sus manifestaciones, de ahí su valor documental y si a esto se le añade sensibilidad y comprensión del asunto y sobre todo una clara orientación del lugar*

*de debería tomar en el campo del desenvolvimiento en la revolución social a la cual todos debemos contribuir"*.<sup>97</sup>

Esta exposición de 1929, fue declarada por Siqueiros como la primera exposición fotográfica revolucionaria en México. Ese mismo año Rivera es expulsado del partido comunista entre otros motivos, por haber participado en la elaboración de murales en edificios del gobierno burgués y haber aceptado el puesto de director de la Escuela de Artes Plásticas, estas acciones iban en contra de las tendencias reaccionarias del partido que se encontraba en pleno fraccionamiento como en todo el mundo.

La situación del partido era difícil dado el rompimiento de relaciones del gobierno de Portes Gil y la URSS, en ese año el partido es declarado ilegal y Tina Modotti es reconocida como un elemento "indeseable" para el país. El 5 de febrero de 1929, el presidente Pascual Ortiz Rubio al tomar posesión de los poderes, recibe seis balazos, el intento de asesinato es atribuido intelectualmente entre otros a Tina Modotti a quién se le pide abandonar el país.

En su asilo en Berlín se encuentra con los avances tecnológicos en el campo fotográfico, su cámara de gran formato había sido substituida por cámaras más portátiles y no sólo eso, sino que en toda Europa se gestaba una teoría plástica surgida de la Bauhaus, escuela de artes en la que se intentaba acoplar las necesidades y la vida moderna de "las máquinas": *"En París se efectuó la Primera Exposición de Arte Fotográfico en 1893. El grupo dada de Zurich había producido abstracciones fotográficas sin cámara desde 1918 y tanto Man Ray, un norteamericano que trabajaba en París, como Moholy-Nagy, en Alemania, estaban haciendo rayogramas para 1921, André Kertész, húngaro residente en París, fotografiaba, sin pose, a las personas en su ambiente... En Alemania el fotomontaje era un procedimiento importante para John Heartfield, quién lo aplicó primero al surrealismo y después para fines políticos"*.<sup>98</sup>

El destierro de la Modotti es anulado por Tejeda y regresa a México donde finalmente muere de un ataque al corazón en el año de 1942.

<sup>95</sup> Mexican Folkways, op. cit. Abril - mayo de 1926.

<sup>96</sup> Constantino, Miledred, op. cit., p. 98.

<sup>97</sup> Ibidem, p. 152.

<sup>98</sup> Ibidem, pp. 169, 170.

La obra de Tina Modotti en México es el acercamiento a la forma en su sentido más simple. Registra texturas y ritmos naturales como puede ser una piedra, la corteza de un árbol o las formas abstractas de los objetos más insospechados. Se inició en la búsqueda de acercamientos a naturalezas muertas, rocas, jarrones.

Tina Modotti incursionó, como Weston en la búsqueda de la expresión de lo inanimado y su obra a diferencia de Weston tiene una clara intención social e ideológica. La obra de este en México parece disfrutar de descubrimientos plásticos: los acercamientos, los primeros planos, las imágenes sencillas sintetizadas a partir de sus trazos más elementales. Crea un sentido en la forma desligado de su contexto, simplificado y abstracto. Tina Modotti en cambio busca el mensaje simbólico en el que además de formas y ritmos exista un referente que tenga que ver con la vida mexicana, sus costumbres y su lucha revolucionaria.

Si bien para algunos críticos, su obra más trascendental son retratos ya sea de niños, madres o personajes políticos; sigue habiendo en ellos matices pintorescos, sólo que tal vez intentó reflejar de sus modelos las actitudes profundas más revueltas por la revolución: La madre amorosa; la unión campesina; la integración familiar; los símbolos de la revolución nobles y virtuosos. Otra parte de su obra fue realizada en estudio teniendo como fin la búsqueda formal como "Copas de vino" o "Alcatrazes".



Tina Modotti. Rosas, ca 1926

Las fotografías de Tina Modotti a diferencia de las de Waite, Miret, Scott e incluso de los fotógrafos reporteros de la revolución, buscan el ángulo, la posición y el momento preciso no para encontrar una "belleza primitiva", ni para atestiguar acontecimientos; sino para declarar un modo particular de ideología.

El aporte principal de Modotti, es la de tendencia abstracta, sintética y simbólica que no se había practicado en México sino en raras excepciones entre fotógrafos como Kahlo o Weston. Sin embargo sus fotografías son más ambiciosas que el primero y más reflexivas, que el segundo: Los ritmos geométricos rígidos de una escalera y los cables de luz o bien las formas suaves y románticas de un conjunto de rosas o de copas hacen referencia a una forma de ser muy particular.

Modotti desarrolló las bases de la fotografía contemporánea desligándola de la de entonces que decoraba los muros de las familias o aquella destinada al recuerdo y la nostalgia como medio de Integración social. Ha de abrir el camino para la *fotografía artística* con conocimientos intelectuales de causa. Su experiencia política y la trayectoria de su vida son la justificación de sus fotografías y para sus sucesores, principalmente Alvarez Bravo la enseñanza fue sustentar la fotografía sobre bases que fueran que ver con un modo particular de pensamiento ya fuera político, social o cultural.

Durante su trabajo en México, Modotti rechazó la corriente pictorialista argumentando que la fotografía había de recurrir a sus propios medios evitando trucos y efectos que alteraran la elocuencia de la fotografía. Como el título de un artículo en "Foto Boletín Mexicano de fotografía", para ella "la fotografía debía ser exclusivamente fotografía", entendiéndolo por esta un medio "directo de fijar o registrar la época del presente"<sup>99</sup>

Estas ideas se reforzaron en Alvarez Bravo, juntos formaron un periodo objetivista en el que la manipulación física era impropia de la fotografía, sin embargo el uso de encuadres selectivos y formas sintéticas cimentó una fotografía más experimental que no tendría nada que ver con la realidad y el tiempo. Si bien no alteraron la óptica o la química de las imágenes, si realizaron una búsqueda de formas abstractas alejadas de referencia objetiva.

<sup>99</sup> Modotti, Tina; La fotografía debe ser exclusivamente fotografía. FOTO. Boletín Mexicano de Fotografía. Diciembre 16 de 1937 Tomo III No 16.

Naturalezas muertas y geometrismos.

"Caña de azúcar" ca1929  
 "Hombre trabajando sobre un tanque de gasolina" ca1925  
 "Poste con cables" ca1925  
 "Gradas de un estadio" ca1925  
 "Mazorca, guitarra y canana" 1928  
 "Copas de vino" 1928  
 "Máquina de escribir de Mella" 1929<sup>100</sup>

Estas fotografías citadas tienen en común la utilización de las formas naturales o creadas por el hombre en combinaciones rítmicas como trazos abstractos y geométricos. En ellas no se conciben objetos aislados e independiente, sino una estructura uniforme, en algunos casos como "Copas de vino", o "Poste con cables", "Gradas de un estadio"; las formas se organizan en un todo muy independiente a su referente; las copas por ejemplo evocan aros de diferentes tamaños que se entrelazan entre sí en una estructura simétrica con brillo y transparencia. En otros casos como "Mazorca, guitarra y canana", "Cañas de azúcar", las formas además estructuran un mensaje simbólico.

Utiliza las tomas frontales: "cañas de azúcar"; la contrapicada: "copas de vino", "máquina de escribir de Mella" y las perspectivas: "gradas de un estadio" y "postes con cables".

De entre este grupo sobresalen: "cañas de azúcar", por su simplicidad en composición y por que en su conjunto se forma una estructura texturizada heterogénea. De esta toma podrían desplegarse infinidad de conceptos simbólicos como unidad, fortaleza o estabilidad, sin embargo lo agradable es la forma en que enfrenta la escena. El significado es tan amplio o sencillo como quiera verse.

Del mismo estilo es "Gradas de un estadio" y "Poste con cables" cuyo impacto reside en la simplicidad; el primero consiste en una perspectiva que va del extremo inferior hacia el punto de fuga al extremo opuesto. Las líneas de los escalones siguen una curva y la estructura poligonal de los escalones va desvaneciéndose desde el primer plano hasta las líneas homogéneas de los últimos planos.

"Mazorca, canana y guitarra" debió ser llamada "Revolución" para Gustavo Ortiz Herán, crítico y director del *Universal Gráfico* que comenta que "es una síntesis perfecta de una gran ideología social"<sup>101</sup>. En ella se conjuga las costumbres, y la lucha revolucionaria en tres elementos interpuestos entre sí en una composición sencilla, heterogénea en estructura pero homogénea en su planteamiento.

Plantas y flores

"Maíz" ca1925  
 "Nopales" ca1925  
 "Grupo de rosas" ca1926  
 "Alcatraz" ca1927  
 "Alcatrazes" ca1927<sup>102</sup>



Tina Modotti. Lirio de pascua y botón. 1924

<sup>100</sup> Museo Nacional de Historia en el Archivo Histórico Fotográfico. (Las fechas corresponden al momento de la toma)

<sup>101</sup> Constantine, *México*, op. cit., p. 152.

<sup>102</sup> Fototeca del INAH, op. cit.

De entre este grupo destacan las fotografías de flores en las que se aprecia un suave manejo de las estructuras remarcada por la reproducción exacta de la textura y sus matices. El fondo simple y en tonos grises, así como la composición sencilla y central, en un primer plano. La selección de flores como motivo fotográfico revela el aspecto romántico de Tina Modotti. Los "alcatrazes" y el "grupo de rosas" son fotografiados frontalmente, los primeros armonizados sutilmente en forma simétrica. Las dos flores de alcatraz, blancas y contrastantes sobre un fondo en altos tonos contribuyen a una atmósfera romántica. En la tercera toma citada se aprovecha las formas curvas de las rosas para establecer un ritmo a partir de la toma frontal de una rosa hacia el extremo inferior derecho del plano, rodeada por otras más de menor tamaño. La composición evita la simetría y el ritmo monótono, las formas heterogéneas con diferentes matices se enlazan entre sí en un todo rico en matices y formas.

Dentro de los motivos naturales, Tina Modotti seleccionó el más típico, el nopal, de la misma manera que los anteriores, en primera plano, sobre un fondo liso. Sobresalen por su textura brillante y pulida en contraste con el fondo rugoso. En esta secuencia no podía faltar aquella que refiriera al cultivo más ancestral de México, el maíz, rescatado en el "maíz" compuesto con sencillez en una toma frontal de lo que es el cultivo de mayor simbolismo social.

Escenas sociales

"Hombre cargando plátanos" ca 1925

"Manos sosteniendo una pala" ca 1926

"La elegancia y la pobreza" ca 1926

"Campesinos" ca 1928

"Hombres leyendo el machete" ca 1929

"Trabajador cargando una viga" ca 1930<sup>103</sup>

En esta serie de tomas se distingue la revaloración y dignificación del trabajo; la organización campesina y obrera, así como la ironía del orden capitalista. Se utiliza en estos casos los medios planos y de conjunto. "Hombres cargando plátanos" y "Trabajador cargando viga" son ejemplo de la fortaleza humana, ambos en plano medio; el primero toma frontal y centrada de un hombre de espaldas y el segundo una toma en perspectiva de un hombre de espaldas sosteniendo sobre sus hombros una enorme viga, exagerada por la perspectiva hacia el tercio izquierdo; el fondo vacío y blanco aumenta el peso de la viga por posición y contraste.

Continuando con el tema del trabajo "Manos sosteniendo una pala", es entre otras obras, la expresión humana a través de las manos; la posición de esta revela un estado de ánimo especial. En este caso, una mano sobre otra, tomadas frontalmente en primer plano y perfectamente equilibradas sobre el centro, revelan tranquilidad y seguridad. En esta foto se observan las texturas de las manos, raspadas y ásperas por el trabajo sosteniendo el mango de una pala igualmente desgastada.

De entre sus obras "La elegancia y la pobreza", sobresale por la denuncia social ante la desigualdad. La toma frontal, presenta hacia el primer tercio inferior la imagen centrada de un individuo humilde sentado sobre la banqueta con la cabeza inclinada; en la parte superior y con mayor peso, un anuncio de ropa de vestir "elegante". En esta toma se contraponen formas y contrastes al igual que en su mensaje irónico.



Tina Modotti. La elegancia y la pobreza. ca 1926

<sup>103</sup> Ibidem.



Tina Modotti. Hombres leyendo el machete, ca. 1929

De esta lista de fotos, "Hombres leyendo , El Machete" es la de mayor contenido simbólico. Se trata de una toma en contrapicada, donde aparece un periódico iluminado perpendicularmente y a su alrededor una serie de sombreros de hombres apenas distinguibles de entre las sombras. La escena es una simplificación exacta del campesino, su unión y lucha por la tierra.

Es común en Tina Modotti el uso del sombrero en tomas aéreas o contrapicadas como elemento simbólico y compositivo, en "Campesinos ", por ejemplo resume la unidad campesina en una toma en la que un grupo de campesinos se reúnen en una calle, sus figuras irreconocibles entre la multitud solo tienen como referencia sus sombreros.

La mujer mexicana  
"Mujer con bandera negra anarco-sindicalista" ca 1925  
"Manos de lavandera" ca 1926  
"Luz Jiménez y bebé" 1926  
"Niña amamantándose" ca 1926  
"Juchiteca con jícaras en la cabeza" ca 1927  
"Madre e hijo" 1929 <sup>104</sup>

Muy de acuerdo con su condición de mujer revolucionaria Tina Modotti reveló la dignidad de la mujer, su valor como madre y revolucionaria. Supo desprender valores mucho más profundos que la belleza física tan explotada por otros como Waite .

En sus imágenes se enaltece a las madres, tal y como son sin focas suaves o escenas dulces, su personalidad es expresada por su figura fuerte y humilde bajo la luz cenital en primeros planos dirigidas frontalmente a los rostros como en "Luz Jiménez y bebé" o el acercamiento al torso de una madre embarazada cargando a un niño desnudo con un sólo brazo sobre el primer plano en "Madre e hijo" o bien el acercamiento en primer plano de una madre amamantando a su bebé.

En "Manos de lavandera", al igual que en "Manos sosteniendo una pala", se concentra la personalidad sobre las manos, en este caso en un acercamiento frontal de dos manos sobre una piedra tallando una prenda. Ambas fotografías revelan la bondad y nobleza del trabajo.

El orgullo y la dignidad son el componente básico de "Mujer con bandera negra anarco-sindicalista". La toma en plano medio frontal marca su dirección hacia la derecha. La mujer capturada en el momento de dar un paso hacia adelante sustenta la idea de futuro o porvenir y la bandera contrastante en matiz y tamaño, constituye el punto de interés que conduce a la idea político-social de la escena.

La belleza de la mujer, menos exótica y sensual, se concentra en imágenes sencillas y costumbristas de tehuanas y juchitecas: "Retrato de cuerpo entero de juchiteca con jícaras en la cabeza". Si bien muchas de sus fotos de mujeres con cántaros, canastos o jícaras son muy semejantes a los hechos por sus antecesores , en ellas hay un sentido de contexto rural más elocuente.



Tina Modotti. Luz Jiménez y bebé. 1926

<sup>104</sup> Ibidem.



Es importante agregar a todo esto el gusto de Tina Modotti por las marionetas y muñecos de teatro, fotografiados de cuerpo entero como personas o bien con el detalle de las manos manipulándolos sobre escenografías infantiles o neutras.

Las obras seleccionadas se encuentran dentro de las más significativas dentro de la aportación de Tina Modotti a la fotografía en México. Realizó retratos de personajes, escenas rurales en Tepozotlán y Tehuantepec donde también sintetizó los planos en forma geométrica y rítmica, así como innumerables escenas costumbristas de los mismos, sin embargo las anteriores obras citadas conjugan las particularidades de la autora: La síntesis visual de los elementos compositivos y el interés por el compromiso social de cada una de sus tomas en favor de las clases populares mostradas con objetivismo.

Los detalles de lugares y objetos corrientes y la reproducción tonal exacta al original son cualidades comparables con los objetivistas extranjeros, sin embargo no explotó la profundidad de campo. Su obra es heterogénea, pues además de ser objetiva, su obra tiene aportaciones documentales, humanas, sociales y políticas correspondientes a la etapa histórica que vivía México.



Tina Modotti, Dos niños. 1927

### 2.3.2 MANUEL ALVAREZ BRAVO

Nació en la ciudad de México el 4 de febrero de 1902, su formación fue autodidáctica, estudió temas de filosofía, música, historia. Se inició en el cine, sin embargo los comentarios de Edward Weston y su amistad con Tina Modotti, reafirmaron su vocación. El mismo Weston opina sobre su obra enviada por correo por esta:

*"He recibido un paquete de fotografías con una técnica mejor que la corriente y con un punto de vista excelente... Muchas de ellas tenían un tema que yo hubiera podido elegir: rocas, juguetes, una calavera, construcciones. Me pregunto si esa persona... no conocerá mi trabajo, o el de Tina. En realidad tuve una sospecha de que esas fotos son de Tina, con un nombre falso -tal vez para tener mi opinión sin prejuicios... todo eso es un misterio muy agradable".<sup>105</sup>*

De la exposición: Primer Salón Mexicano de Fotografía se declara en una reseña publicada en "Hielos", que en esta se habían dado diversas manifestaciones de nuevas tendencias y procesos. Destacan la participación de Modotti como continuadora de la herencia de Weston que a diferencia de los fotógrafos pictorialistas (no especificados) son considerados por el autor del artículo: "Faltos de talento... necesitan distraer sus obras con los llamados procedimientos artísticos".<sup>106</sup> La exposición se conformaba además con Garduño, Librado García, "Smart", Brehme, Mantel y Turnbull.

Para Álvarez Bravo, que entonces era para muchos un aficionado, significó enfrentar su obra contra las tendencias vigentes de fotografías, por un lado la herencia pictorialista que limitaba al impresionismo en efectos técnicos y por otro la incipiente tendencia objetiva de Modotti.

Álvarez Bravo durante su estancia en Oaxaca, realiza una serie de experimentos con focos difusos con un lente *Verito*, siguiendo los ejemplos de la fotografía pictorialista. El encuentro con obras de estructuras geométricas de Modotti y Weston, publicadas en la revista *Forma*, como "Escalera", (1926), y "Perspectiva": poste de teléfono (1926); de Weston: "Juguetes mexicanos" y "Escusado", dejaban claro un camino antitradicional. Entonces se conformaban corrientes que fueron dando matices a la fotografía mexicana: la fotografía de

<sup>105</sup> Weston, Edward: *Daybooks. Aperture* p. 119.

<sup>106</sup> Asociación de Fotógrafos de México: *Hielos Revista Mensual*, No 1., Enero 1 de 1929, p. 8.

estudio, el paisajismo y el fotoperiodismo. La fotografía de Modotti significó la búsqueda de la autenticidad de la fotografía como un medio autónomo.

Una nueva corriente formaba el camino de la vanguardia de entonces: El nuevo realismo<sup>107</sup> tuvo su origen en Europa y lo encabezó el fotógrafo Albert Renger, que declara en su libro: *Die Welt ist Schön*: "dejemos la pintura en manos de los pintores e intentemos con los medios de la fotografía crear unas imágenes capaces de existir por sí solas".<sup>108</sup>

Alvarez Bravo, ocupó el lugar de Tina Modotti, como fotógrafo de los muralistas; participando en la revista Mexicana Folk Ways. Su primera exposición individual, presentada por Xavier Villaurrutia, fue el año de 1932, en la Galería Posada. Posteriormente exhibió sus obras en las recién inauguradas salas del Palacio de Bellas Artes. En esta exposición titulada Documentary and Anti-Graphic., atenta con Cartier Bresson, las obras viajan a Levy Gallery en Nueva York en la que participa además Walker Evans.

En 1939 Alvarez Bravo es invitado por Bresson en la muestra *Mexique* en París donde se reunía además obras precolombinas y pinturas de Frida Kahlo. En la revista *Minotaure* Bresson lo declara como surrealista, por su obra "La buena fama durmiendo" que participa en la exposición Internacional del Surrealismo en la Galería del Arte Mexicano en 1940. En 1945 realiza otra exposición, en la Galería de Arte Moderno; en 1942 en Photo League Gallery, Nueva York y en 1944 en el Art Institute of Chicago. En 1945 realizó organizado por la Sociedad de Arte Moderno una exposición llamada *Fotografías*, con motivo de la misma se realizó un catálogo con comentarios del mismo Alvarez Bravo, Diego Rivera, Xavier Villaurrutia y Gabriel Figueroa.

Diego Rivera: "Con limpia sabriedad de elementos, sin violencias de líneas, sombra o luz, sin gestos de miembros o visajes, dentro del envoltorio de hilachos que cubren la vida, expresa toda la lucha y las tragedias de clase de los años y los días."<sup>109</sup>

Xavier Villaurrutia: "Manuel Alvarez Bravo no se confía en el simple abandono, ni se apoya solamente en la regalada virtud de la casualidad o del azar; sino en la lúcida pasión que implica también un desvelo, una vigilancia despierta, hasta lograr un secreto enlace, un matrimonio entre lo más cándido y lo más intencionado y consiente."<sup>110</sup>

Gabriel Figueroa: "De los componentes de la nueva escuela (Weston y Modotti), que más se ha destacado, sin lugar a dudas es Manuel Alvarez Bravo, poseedor de una gran sensibilidad artística, y que ha logrado un estilo cálido, tranquilo y penetrante, sencillez en su composición y un profundo conocimiento de la iluminación, su trabajo es sincero y admirable."<sup>111</sup>

Las obras de Alvarez Bravo son reconocidas mundialmente y sobresale en los estudios sobre fotografía contemporánea; ha elaborado importantes trabajos de investigación y posee importantes colecciones. Fue ganador del premio Nacional, México de 1975; Condecoración Oficial de la orden de las Artes y Letras de Francia en 1981; Premio Victor Hasselblad, Suecia en 1984 y Master of Photography de ICP, NY, E.U.A. en 1987.

Manuel Alvarez Bravo, "reconcilia lo que en apariencia es irreconciliable"; la muerte con la vida con el sentido del humor que caracteriza a los mexicanos<sup>112</sup> De entre sus obras destacan, anuncios, pintas en muros, emblemas publicitarios que nos hablan de su influencia cubista. Las fotografías en su mayoría utilizan los símbolos que la misma escena presenta al espectador: Lo principal en las escenas fotografiadas por Alvarez Bravo, es que no son modificadas, todos los elementos son combinados en la composición de tal forma que representan toda una estructura de símbolos que condicionan el centro de atención de la fotografía.

Para Alvarez Bravo el compromiso de ser fotógrafo se halla en la sociedad misma a la que pertenece. Su punto de partida es presentarla tal y como la ha observado en su cotidianidad. Teresa del Conde opina que Manuel es un fotógrafo unificador; su arte no difiere de la pintura en el plano compositivo; cada elemento se conjuga con el resto para formar un todo. La complejidad de una panorámica, por ejemplo se vuelve un sujeto eterno e imponente.

Prefiere la economía de la forma, entendiendo con ello que el resultado será la percepción visual de un todo, sin importar la complejidad de las formas que lo integran.

<sup>107</sup> También denominado OBJETIVISMO.

<sup>108</sup> Cit. por: Petit Toussit, Historia de la fotografía en el siglo XX, p. 47.

<sup>109</sup> Alvarez Bravo, Manuel, Tercera exposición de la Sociedad de Arte Moderno, Sociedad de Arte Moderno, México Julio 1945, p. 18.

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>112</sup> Alvarez Bravo, Manuel: *Mucho Sol, Col Ríos de Luz*, Prof. Teresa del Conde, p. 10.

Alvarez Bravo dice: "Uno dispara a lo que le gusta y desde el ángulo que le gusta, es muy importante lo que pueda percibirse fuera del evento principal, el corte nunca es arbitrario, sino exacto. Me parece que todo es retratable, depende de como se le ve. Todo lo que se retrata se retrata con placer." <sup>113</sup>

Sus composiciones son sencillas, utilizando la ley de los tercios y la sección áurea, evita la simetría al menos que tenga que ver con el significado de la toma. Juega con las formas como elementos abstractos que combinan sus formas en ritmos armoniosos, líneas, círculos, perpendiculares, paralelas, líneas convergentes o divergentes que ya sea en detalles o panorámicas se encuentran en la naturaleza misma de las cosas.

Continuando con la apreciación de la obra de Manuel Alvarez Bravo, se puede decir que existe un profundo conocimiento de la naturaleza humana, sus experiencias con la gente tal vez lo llevaron a captar la profundidad del ser en cada etapa de la vida.

*Personajes y su entorno*. Fotografías que refieren diferentes personalidades a partir de la composición, la textura y la gradación tonal. La picardía, el desenfado y la apariencia descuidada de los infantes. La ilusión, la reflexión, la plenitud y el desconcierto, de la juventud. La melancolía, el cansancio y la sabiduría, de la madurez.

Cada personaje retratado parece ignorar que ha sido "captado" la complejidad de su ser en un instante de acción. El "Ensueño", por ejemplo, a pesar de permanecer fija ante nuestra mirada, sus ojos, nos transportan a la eternidad de un sueño, reflexión o pensamiento que aunque desconocido, nos inquieta por su misterio.

Los contrastes juegan un papel importante en los mensajes, las gradaciones de grises equilibradas, nos hablan de actitudes pasivas; en cambio las escenas en alto contraste refieren dramatismo y las de bajos contrastes estimulan la alegría y la tranquilidad.

*Naturaleza viva*. Utiliza los planos generales y de conjunto armonizando las formas naturales que predominan en los paisajes campesinos: cultivos de maíz, magueyes, salineras, tabiqueras, etc. Manuel Alvarez Bravo, aprovecha los ritmos de las plantaciones y los arados para formar composiciones geométricas. Los escenarios desoladores, son destacados por su contraste y por el gran espacio subordinado que rodea el tema principal que puede ser un simple tronco viejo de copal.

*Naturalezas muertas*: En general, planos de conjunto y planos medios en tomas frontales; prefiriendo las composiciones áureas, perfectamente armonizadas. En estos temas hace uso de paredes pintadas, cacharros, maniqués, piedras, esculturas etc. Los elementos reunidos en una composición refieren ciertos aspectos de la vida social en México: El tributo a los muertos referido a partir de una serie de cajas apiladas en una funeraria; la creencia a la vida eterna con la estatua de un ángel que parece animado, los mitos prehispánicos a través de Cuatlicue o Xipe; la música, los caballos, la charería, etc.

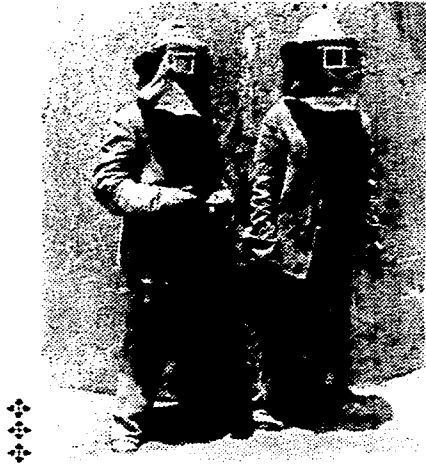
*Desnudos*: Utiliza desde los acercamientos, hasta los planos medios. El manejo de luz es el adecuado para destacar texturas en el cuerpo, preferentemente femenino, pues el desnudo masculino lo ha remitido solo en "Niño orinando", obra hasta ahora única en su género. Manuel Alvarez Bravo combinó formas, curvas y sensualidad explotando más que la belleza tradicional, la armonía natural de todo cuerpo femenino. Aprovecha el contexto, su condición psicológica y espiritual del momento, para referir a propósito del desnudo, una experiencia particular en ocasiones refiriendo pensamientos tradicionales como Xipetotec, días de la primavera que cambia su piel para regenerarse como la tierra en el paso del invierno a la primavera. Una modelo desprendiéndose de su ropa, fue motivo para que Manuel lo remitiera a esta tradición prehispánica. De la misma manera como la mayoría de sus obras, sus experiencias parecen ser la conexión entre la realidad y su pensamiento, transcritas en composiciones sencillas.

*Vida social*

- "Peluquero" 1924
- "Muchacha viendo pájaros" 1931
- "El ensueño" 1931
- "Enterramiento en Metepec" 1932
- "La hija de los danzantes" 1933
- "Sed pública" 1933
- "Retrato con marco" 1933
- "Obrero en huelga asesinado" 1934
- "Trabajadores del fuego" 1935
- "Salinero II" 1938
- "Bicicletas en domingo" 1966
- "La María" 1972
- "Músicos de banda" 1985 <sup>114</sup>

<sup>113</sup> *ibidem*, p. 7.

<sup>114</sup> *ibidem*.



Manuel Alvarez Bravo, Trabajadores del fuego, 1935

Una característica peculiar de la obra de Alvarez, es sin duda el estudio de la personalidad humana en su entorno. Desarrolló la historia de los personajes urbanos y rurales. Cada fotografía posee el sentido objetivo del momento, la acción, la soledad, la dureza, la ingenuidad; sus retratos son testimonios de un instante reflexivo y son el mejor ejemplo del uso del contexto como medio enriquecedor de conceptos y simbolismos. Sus fotografías no dan testimonio de su presencia, los personajes, no miran hacia la cámara excepto por "Retrato con marco" y "Enterramiento en Metepec"; la primera una introducción dirigida por formas rectangulares frontales a la manera de una exposición. En la mayoría de ellas el azar juega un papel trascendente, no explotado antes tan hábilmente en combinación con una riqueza de temas y situaciones. Beatriz Gutiérrez afirma que Alvarez Bravo junto con Paul Strand, Eisenstein, Cartier Bresson continúan con la tradición de Steiglitz "quien consideraba la fotografía como un arte de instantes que el ojo logra captar, fotografía denominada por Cornell Capa "periodismo gráfico, e introducen en la fotografía mexicana la visión personal del artista que selecciona y conforma la realidad revelando un punto de vista íntimo y único frente a los temas objetivos."<sup>115</sup>

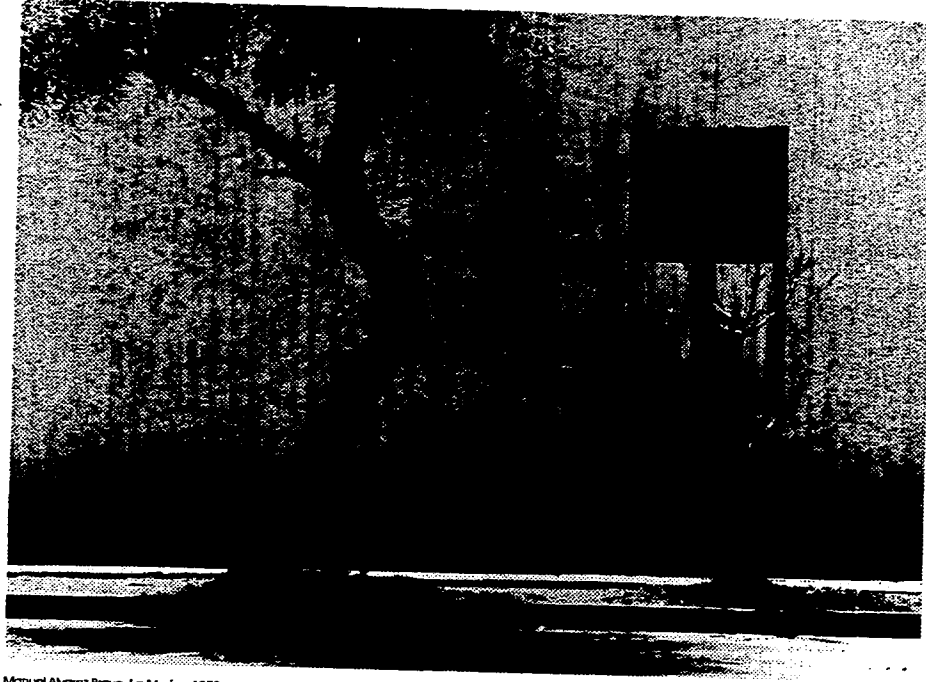
Alvarez Bravo aprovecha la cualidad de la cámara de capturar un instante irreplicable, sin embargo este debe corresponder a su conciencia personal, pues como el propio fotógrafo lo afirma: todo es digno de fotografiarse, la diferencia la hace la selección, y en las fotografías citadas la cotidianidad rompe con la monotonía y en cada escena hay cierta exploración de la individualidad tanto del personaje como del motivo de la toma. En las obras cotidianas de otros fotógrafos antecesores a Alvarez, se distingue el interés personal por la escena, en el caso de este, los individuos verdaderamente utilizan el medio para expresarse indirectamente a través del fotógrafo; podríamos igualar su obra con la de Romualdo García, ambos enriquecen la individualidad de los personajes, este último lo hizo directamente influyendo sobre la composición en el estudio, Alvarez buscó la casualidad y la sorpresa. El mejor ejemplo de lo anterior es "La hija de los danzantes", "El ensueño", "El petuquero" o "Sed pública".

Las peculiaridades técnicas de estas fotografías listadas son los planos medios equilibrando el contexto con los personajes retratados; la preferencia por la composición áurea y las tomas frontales; la sencillez de elementos utilizando la forma geométrica natural de las cosas, como lo había mencionado anteriormente, ejemplificadas en: "Muchacha viendo pájaros", "El ensueño", "La hija de los danzantes", "La María", "Salinero II" y "Bicicletas en domingo". Las imágenes pasan a un plano perfectamente definido y aislado de cualquier ruido que desequilibre la endeble perfección del instante. Su estructura semeja a las obras neoplasticistas de Mondrian como afirma Teresa del Conde.

De esta corriente plástica se desprenden algunas constantes estilísticas de Manuel: "La realidad es entendida como la manifestación plástica de las formas y no de los acontecimientos de la vida". "Llevado por este principio, que se desgaja de su experiencia, cree descubrir que la vertical y la horizontal son las expresiones de esas dos fuerzas opuestas y en ese momento nace el dogma al que se aferra toda su vida": "El arte expresa la realidad cuando se aleja de lo palpable y presenta elementos en equilibrio dinámico".<sup>116</sup>

<sup>115</sup> Gutiérrez Mayano, Beatriz: ¿Qué pasa con la fotografía mexicana de hoy?, Artes Visuales, No. 12, p. 20.

<sup>116</sup> Romero Brest, Jorge: La pintura del siglo XX (1900-1974), pp. 203, 205.



Manuel Alvarez Bravo .La María . 1972

Para Alvarez Bravo igualmente, era importante la conjugación de opuestos en expresiones de la vida llevadas al equilibrio inadvertido de lo cotidiano, solo sustraído por el corte de la cámara, pero sobre todo por la cualidad sintética del autor.

En "Muchacha viendo pájaros" se combina los adornos metálicos de una puerta metálica acomodados sobre los extremos superior y izquierdo de la escena, interrumpidos por el sardinel y la imagen en plano americano de una joven que limita el rectángulo áureo menor hacia la derecha del plano.

En "El ensueño", composición melancólica, se combina el bajo contraste y la forma rítmica de un barandal metálico, con la forma delgada y lúgubre de una joven pensativa. Otra composición, singular es "La hija de los danzantes" personaje centrado sobre el plano, que se asoma en una ventana circular en juego con su sombrero de palma sobre su espalda. La forma blanca y suave de su falda en contraste con la estructura de la pared desgastada y vieja.

Sus composiciones combinan el equilibrio de las escalas tonales, desde el blanco puro, hasta el negro; así como la reproducción de texturas. Prefiere las tomas horizontales estableciendo con ello claramente la división compositiva del plano. "La María" es uno de los mejores ejemplos de ello. Sobre el lado corto del rectángulo áureo; el costado izquierdo de una ventana señala la división entre el rectángulo pequeño y grande que limita al plano. El lado izquierdo lo domina un tronco de forma quebrada contrastante sobre el fondo en altos tonos, el lado derecho posee la mayor carga de la escena: Una "María" capturada en el momento justo en que atraviesa la ventana y un tronco sobre el primer plano.

Una constante en las fotografías listadas es la presentación de actividades populares desprendiendo las peculiaridades de la cotidianidad sin caer en la descripción obvia. Por ejemplo, "El peluquero" en el momento comprometedor del corte de pelo; "El salinero" sobre un escenario amplio y desolado interrumpido por su silueta a contraluz sobre el extremo izquierdo del plano o bien los Músicos de Banda cuyo fondo blanco reflejante combinado con el brillo de los instrumentos metálicos refieren cierto ambiente jocoso. Los personajes cada uno hacia un extremo de la escena dan la sensación de un movimiento rítmico opuesto a otra escena extraña "Trabajadores de fuego" en bajos tonos predominantemente y con texturas rugosas y ásperas. En ella aparecen dos personajes de cuerpo completo con sombras duras que pesan sobre su indumentaria

gruesa cuya textura impide conocer a sus portadores, situándolos en la dimensión de lo inanimado e inmóvil como si fuesen estatuas de piedra.

"Enterramiento en Metepec" y "Obrero en huelga asesinado" son dos aspectos de la muerte, el primero en una toma tradicionalmente frontal de grupo de mujeres y niños acompañando a un difunto situado sobre el rectángulo áureo a la derecha del plano; el segundo menos espiritual, mas bien dramático es una faceta un tanto periodística del autor, de un hecho inesperado. Se trata de una toma horizontal y frontal de un joven en el momento justo de su muerte, su sangre escurre sobre el lado derecho del plano.

Varias son las tomas destinadas a referir sucesos amplios que permiten el libre pensamiento y reflexión de lo que hubo detrás de un instante dentro de un acontecimiento conmovedor. El obrero asesinado, se presenta sin efecto de denuncia política de no ser por el título declaratorio que nos indica el camino de nuestra reflexión. Para Alvarez pudo representar la perturbación de su manera de actuar y que lo involucró violentamente en la realidad a la que pertenecía, la de un país que se transformaba sobre luchas sociales, en un lugar donde no cabían ya escenas campesinas y pacíficas de campesinos resignados. La escena es perturbadora pero no señala a nadie, solo da testimonio del instante que puede conducirnos a una variedad infinita de explicaciones.

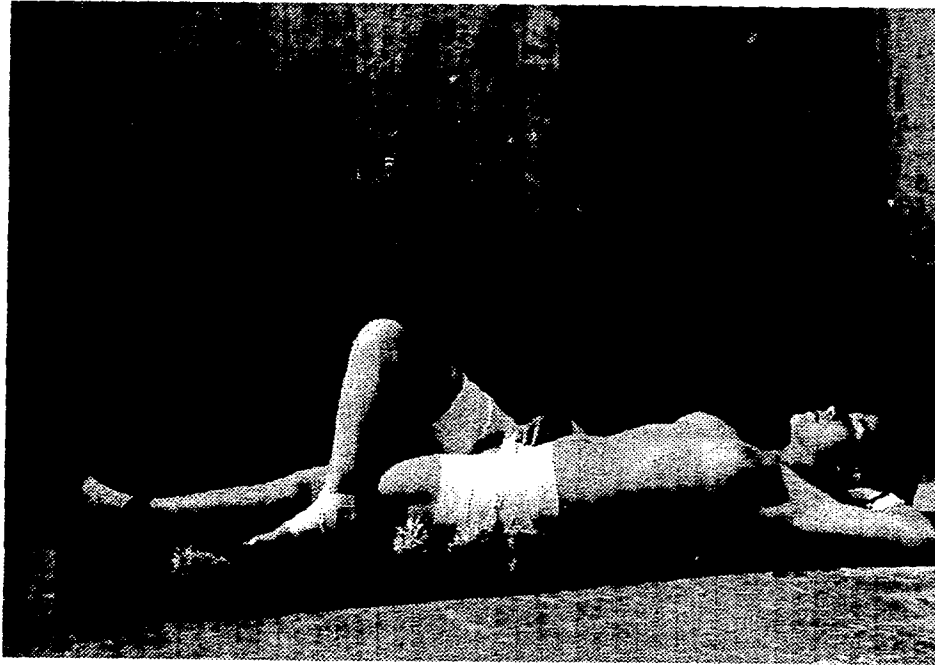
- Desnudos
- "La buena fama durmiendo" 1939
- "Las tentaciones en casa de Antonio" 1970<sup>117</sup>
- "Venus" 1977<sup>118</sup>
- "Fruta Prohibida" 1977<sup>117</sup>

Para Manuel Alvarez, la explicación sobre toda obra ha de demandar cierta creatividad por parte del espectador, los porqués limitan la expresión a una sola justificación. Toda su obra, ha declarado continuamente es el resultado de su vivencias: "Las diferentes experiencias de la vida personal, son tan buenas como los cambios naturales de temperamento durante el curso de la vida misma"<sup>119</sup>

<sup>117</sup> Photographs and essays by Manuel Alvarez Bravo, et al. *Nude: Theory*.

<sup>118</sup> Alvarez Bravo. *Mucho Sol*.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 5.



Manuel Alvarez Bravo . La buena fama durmiendo, 1939



La fotografía de desnudos es un tema más, motivado por lo que el llama "La interacción del individuo con la realidad del momento". Alvarez Bravo no tiene predisposición por un tema particular, sino por una correspondencia momentánea entre los pensamientos y los símbolos de la escena.

Este particular pensamiento ha colocado por algunos críticos, la obra "La buena fama durmiendo" entre el pensamiento surrealista, que para el autor es un surrealismo automático: "Cuando uno toma las cosas que ve con un sentido cotidiano, resultan surrealistas".<sup>120</sup>

"La buena fama durmiendo" como muchas de sus obras, tiene toda una historia por detrás: Alvarez estuvo durante el ensayo con el ballet de Anna Sokolow; los bailarines portaban vendajes en los tobillos y pies, experiencia que permaneció en su pensamiento utilizable sólo hasta el día de la realización de la toma en que lo reconsideró como medio simbólico diferente al de los vendajes de cirugía.

El uso de los abrojos como elemento acechante y peligroso como en la obra de "Sleeping Gypsy" se refiere al inconsciente miedo experimentado durante el sueño, por otro lado, la colocación de los vendajes hecho por un doctor correspondió a su sentido personal. Cabe aclarar que esta obra fue encargada por André Breton para el catálogo de su exposición surrealista en la Galería de Arte Mexicano.

Según el fotógrafo, la explicación racional de su obra "La buena fama durmiendo" es el resultado de una larga reflexión provocada por la insistencia por su explicación: "Algunas veces uno ve o descubre algo que tiene posibilidades interesantes en el arte plástico, como forma, como composición"... "La experiencia visual puede o no tener una relación dirijible para la psicología de la persona"<sup>121</sup> Su obra más que surrealista, es el desarrollo de la fantasía que la vida misma posee, como él mismo lo afirma, el tema posee en sí, misterio y simbolismo.

Fuera de estas interpretaciones está el grado compositivo de la obra. La toma horizontal y frontal se divide en rectángulos áureos, sobre la horizontal insinuados por la división formada por una mancha sobre la pared, y sobre la vertical, por el horizonte limitado por la rodilla inclinada de la modelo recostada hacia todo lo ancho del plano. El equilibrio tonal fue perfectamente cuidado y la dirección de la luz natural favoreció sobre la textura de la piel sobresaliente de entre el resto de los elementos por contraste.

"Venus" composición simétrica en alto contraste, es especialmente armónica, en ella se puede reconocer la valoración de la figura femenina como un todo equilibrado, remitiendo a las figurillas prehistóricas femeninas que simbolizaban la fertilidad de la mujer correspondiéndola a la de la tierra cultivada.

"Las tentaciones en casa de Antonio" conecta el momento a la tentación señalada con pudicia, del sexo, ocultando el rostro en señal de inhibición. La composición es contrastante, las sábanas blancas tendidas crean una forma irregular que atrapa la atención inevitablemente hacia la joven oculta.

Continuando con las asociaciones "La fruta prohibida" es una evocación al pasaje bíblico, por el momento justo en que la modelo se desnudaba entre las plantas de un jardín. La relación se hace obvia gracias al título de la fotografía que consiste en un acercamiento hacia el torso de una modelo que sutilmente se descubre. El contexto en predominantes en bajos tonos exaltando el brillo sensual sobre el seno

Abstracciones  
"Juego de papel" 1927  
"Ondas de Papel" 1926-27<sup>122</sup>

De entre la obra de Manuel destacan obras caracterizadas por no ser documentales, sino más bien armonías de formas "Juego de papel" y "Ondas de papel" por ejemplo son exploraciones sobre formas, su efecto sobre la luz y el juego volumétrico creado por las sombras. Ambas composiciones creadas sobre papel, la primera tomada en picada con la luz sobre el costado derecho de la figura, creando una sombra larga hacia el extremo opuesto del plano, y la segunda, una toma frontal con la luz diagonal sobre la parte superior de la figura provocando sombras profundas hacia el interior de las ondas de papel.

Fotografía conceptual  
"Carbón" 1924<sup>123</sup>  
"Jóvenes desnudas" 1920<sup>124</sup>  
"Ángel del Temblor" 1957

<sup>120</sup> Alvarez Bravo: *Mucho Sol*, p. 10.

<sup>121</sup> Alvarez Bravo: *Nude: Theory*, p. 6.

<sup>122</sup> Alvarez Bravo: *Los Años decisivos, 1925-1945. Exposición Homenaje*, pp. 24, 14.

<sup>123</sup> Alvarez Bravo: *Mucho Sol*.

<sup>124</sup> Alvarez Bravo: *Los años decisivos. (portada)*





Manuel Álvarez Bravo. Parábola óptica. 1931

- "Parábola óptica" 1931
- "Violín Huichol" 1965
- "Los adioses" 1984
- "Caballito de Quito" 1984 <sup>125</sup>

Esta lista se ha titulado fotografía conceptual porque las formas inanimadas crean expresiones especiales bajo las circunstancias concebidas por el autor. "Carbón" por ejemplo es una impactante composición en alto contraste, la forma surge dramática e incontenible con una forma tan irregular como su propia textura. La colocación ligeramente hacia la derecha, así como la iluminación lateral crean un ambiente pesado. "Jícamas desnudas" igualmente iluminada lateralmente crea un efecto de transparencia muy contrastante sobre el fondo negro y la consecuente sombra proyectada. La forma sombreada construye una forma quebrada hacia el extremo izquierdo conjugando una doble visión comparable en "Venus", ambas establecen un juego forma-fondo, en la que ambos se estructuran equilibradamente con un propio valor de apreciación. El fondo adquiere el nivel de forma y la forma se vuelve fondo.

Este juego de la luz sobre la forma también fue motivo de "Parábola óptica", impresa inversamente por el autor. El punto de impacto lo constituye el anuncio colgante invertido hacia el lado izquierdo del plano, justo a la mitad. Los cristales del establecimiento tienen impresos ojos que a su vez se reflejan; finalmente el anuncio es la referencia a la inversión que experimenta toda forma reflejada. Esta fotografía es una reflexión intelectual de un instante tal vez casual que lo invitó a cuestionar la física, tan casualmente representada en esta óptica, transformando su obra en una "Parábola" es decir la presentación de una deducción por comparación o semejanza, que sin duda, fue el resultado de una serie de situaciones personales previas que encontraron eco en un instante reflexivo.

Las formas inanimadas adquieren ciertos valores humanos, por ejemplo el "Ángel del Temblor", posee un alto grado de dramatismo. La figura fría de la piedra desquebrajada y escondida adquiere personalidad propia en un contexto de abandono y olvido muy particular.

"Violín Huichol" toma frontal y contrastante que delimita hábilmente el fondo en una composición que combina a la manera de Modotti, símbolos de la cultura indígena. La estructura está conformada por las texturas en combinación con el juego de líneas convergentes que se unen hacia la división áurea horizontal.

Es común el uso de ángeles y esculturas, en "Adioses" Álvarez Bravo provoca la animación de la estatua que parece ascender, esto es sugerido por la inclinación de la toma y por su posición sobre el lado derecho, así como la toma en contrapicado hacia el cielo nebuloso contrastante con la figura. Dos cables igualmente inclinados sustentan la dirección de la escena.

Ejemplo de la austeridad compositiva es "Caballito de Quito", una gran masa blanca con algunos detalles que sugieren el volumen, soportan la pequeña figura metálica de un caballo brillante hacia el extremo derecho del plano. La composición es agradablemente sencilla y contrastante.

<sup>125</sup> Álvarez Bravo: Mucho Sol.

**Paisaje Rural**

"Sierra" 1930's

"Un caballo para pasear los domingos" 1960's

"Magüey y pared dentada" 1976<sup>126</sup>

Dentro de la riqueza temática de Manuel Álvarez Bravo, se encuentra el estudio del paisaje. "Sierra" es el ejemplo más sintetizado del paisaje mexicano, en una composición áurea, combinando la orografía con la riqueza de matices y formas sutilmente armonizadas con un árbol contrastante en un primer plano hacia su izquierda.

"Un caballo para pasear los domingos", es una composición con grandes espacios justificados por la textura formada por el arado. La escena no tiene horizonte, es infinita. Los personajes diminutos dan la idea clara de inmensidad. El jinete hacia el extremo izquierdo, un bardo hacia la parte superior y una familia sentada hacia el extremo derecho, forman un triángulo que equilibra el gran espacio rural.

"Magüey y pared dentada" utiliza la forma naturalmente geométrica del magüey en una composición compleja que combina la línea quebrada de una pared al fondo y las espigas del borde del magüey. Una hoja filosa señala el rectángulo áureo mayor; hacia el borde horizontal, la unión de las hojas marca la división del plano. La escena es dinámica y sintética, el referente queda sólo insinuado por la forma peculiar.

Como se advierte la composición armónica es el común denominador de la mayor parte de las fotografías de Manuel Álvarez Bravo. La síntesis visual y la reproducción llevada al plano geométrico es otra particularidad. El elemento más sustancial que lo define, es el uso de la casualidad y la correspondencia de las vivencias visuales con la experiencia personal del fotógrafo.

En conclusión la obra de Manuel Álvarez Bravo es el soporte teórico visual de las corrientes estilísticas del siglo XX. La fotografía artística en México desarrolló la individualidad y tal vez desde entonces es definible por nombres y estilos.

A partir de él la búsqueda de los temas populares e indígenas con carácter crítico, ha de ser fuente de inspiración de los fotógrafos documentales que le precedieron de entre los que destaca: Lola Álvarez Bravo, Mariana Yampolski, Graciela Iturbide, Héctor García y Nacho López.

La diferencia entre el antes y el después de Álvarez Bravo es el paso del registro indiscriminado a la expresión documental con sentido personal y reflexivo que Manuel Álvarez expresó en sus obras.

Los temas populares, de pueblos lejanos y costumbres no dejaron de ser el centro de atención de fotógrafos aficionados y profesionales cuyo primer contacto con el medio había de exigir el paso por ellos, la diferencia tal vez fue que algunos intentaron atribuirles valores artísticos por medio de la reflexión individual, otros valor documental y otros más turístico.

Por otro lado, ¿qué sucedía con el México posrevolucionario que se iniciaba a la vida moderna?; algunos fotógrafos empezaron a dirigir su mirada a los estragos del subdesarrollo y el imperialismo sobre todo en la ciudad de México que se gestaba como la gran urbe más problemática del País.

La principal aportación de Álvarez Bravo, durante su etapa "decisiva" como se denominaría en su exposición "Manuel Álvarez Bravo, los años decisivos 1925- 1945", fue la expresión fotográfica reflexiva y crítica con carácter individual y artístico que serviría a sus alumnos para desmesurar la apariencia.

<sup>126</sup> *ibidem*.

## 2.4. FOTOPERIODISMO

El fotoperiodismo tuvo como gran maestra a la Revolución Mexicana. el periodista aprendió de la pluralidad de temas y situaciones que con el tiempo tomarían los matices propios de la modernidad y sus contradicciones. Los principios iniciales de la revolución habían quedado en el pasado como una gran epopeya

En la época posrevolucionaria, los sistemas de impresión se toman más rápidos y eficientes; la fotografía alcanza relevancia en toda publicación, por su valor documental e informativo.

Por otra parte, en países desarrollados, la fotografía seguía avanzando tecnológicamente, debido claro esta, la demanda que esta tuvo; para 1888, ya existía la cámara a la que sólo había "que apretarle un botón", esta novedosa cámara contaba con un carrete de placas que hablan de ser substituidas por el negativo de nitrocelulosa. Para 1925 aparece la "Leica" de Oscar Barnack con negativo de 35 mm que además se sincronizaba al flash y podía intercambiar objetivos. Los tiempos en que los fotógrafos cargaban con una enorme cámara y las luces de magnesio cedían su lugar a la fotografía práctica y de mayor popularidad en el medio del reportaje gráfico.

Una de las publicaciones que constituye un elemento trascendental dentro del desarrollo del periodismo gráfico es el semanario "Rotofoto", editado por Regino Hernández Llergo, en él participan Ismael y Gustavo Casasola, Antonio Camilo, Luis Olivares, I. Sánchez Mendoza, Luis Zendejas, Enrique Delgado y Enrique Díaz, este último participó en "El País", posteriormente en "El Universal", "El Demócrata" y los semanarios "Todo", "Hoy", "Revista de América", "Mañana".<sup>127</sup>

El primer número se publicó en 1938, y su estilo se asemejaba al de "Ufe", sucesos insólitos como el de Lázaro Cárdenas comiendo con los dedos junto a un campesino. La publicación incluía fotografías "Cándidas" de situaciones insospechadas y hasta chuscas de la vida política: "El jefe de policía dormido, el secretario de Trabajo montado en un tiburón; el líder del PRI y el secretario de Gobernación en traje de baño en la playa, con la misma vestimenta el Presidente de la República".<sup>128</sup> El material fotográfico se complementaba con agencias que retrataban gente famosa, artistas y trabajo de fotomontaje.

Como es de suponerse, esta publicación era escandalosa específicamente para los altos mandos que por medio de la CTM y sus órganos informativos directos "El Nacional" y "El Popular" invitaron a una manifestación contra este tipo de prensa que incluía además de "Rotofoto" a "Novedades" y "Últimas Noticias", finalmente el primero sólo alcanzó a publicar once números.

Enrique Díaz formó un archivo fotográfico en su Agencia "Fotografías de Actualidad" fundada en 1920, este archivo cuenta con fotografías desde la primera década del siglo hasta finales de los 60: "Sus lentos captaron desde el periodo obregonista hasta el sexenio de Luis Echeverría, desde María Conesa y Esperanza Iris hasta Pedro Infante y Jorge Negrete; desde la Cervecería Cuauhtémoc, pasando por Altos Hornos, hasta la compañía Neztlé, desde los paseos de Santa Anita hasta el Hotel Coleta en Acapulco... El juicio de Tina Modotti por el asesinato de Julio Antonio Mella". Su colección fue incorporada en 1985 al acervo histórico del Archivo General de la Nación.<sup>129</sup>

Procedentes de España llegaron los Mayo nombre que recibieron desde su reportaje de los acontecimientos violentos en un primero de mayo. Después de su militancia política con el bando republicano y al terminar la guerra, fueron exiliados en México, donde refundaron su agencia "Foto Mayo" en 1939.

Los Mayo proporcionaban información gráfica a importantes periódicos y revistas internacionales; sus cámaras de 35 mm agilizaron su trabajo, demostrando a muchos escépticos su calidad práctica. Los Mayo: Francisco, Cándido y Julio Souza Fernández; Faustino y Pablo del Castillo Cubillo, participaron en publicaciones de carácter revolucionario, utilizaron en montaje y el simbolismo como fuente de expresión de sus ideales. Su obra fotográfica, aunque de calidad técnica se vuelve valiosa por su carácter documental al margen de la estética. El acontecimiento cotidiano y su trascendencia sobre la vida social, política y cultural, era el principal punto de atención en cada toma. Su acervo hoy custodiado por el Archivo General de la Nación va desde 1940 a 1980 y comprende temas como la vida artística, los temas, niño, calles, lacandones, mixtecos, charros, políticos, etc.

<sup>127</sup> Procuraduría General de la República, op. cit., Fotografía de prensa en México, p. 91, 92.

<sup>128</sup> Ibidem, p. 92.

<sup>129</sup> García V. Uja: La fotografía en México. Instancias de Luz, Memoria de papel. CNCA, p. 4.



Hermanos Mayo. *Dolor de una madre*. 1953

En 1947-48, Enrique Díaz funda la Asociación Mexicana de fotógrafos de Prensa, muestra de la importancia que dicha actividad había alcanzado durante la década de los 40'. El ámbito político social del país era de constante movimiento y exigía una estructura periodística capaz de abarcar toda la información que se generaba alrededor de la formación de partidos y confederaciones que trataban de reunir y controlar fuerzas reaccionarias en el periodo de Lázaro Cárdenas como la formación de la CTM en 1936.

Grupos, confederaciones y demás agrupaciones campesino-obreras se formaban y diluían comúnmente año tras año. Poco a poco la CTM tomó el mando de toda lucha sindical en el país. Desde entonces ha sido mediador entre el gobierno y los movimientos de trabajadores. En el ámbito internacional, se desarrollaba la Segunda Guerra Mundial. Materias primas principalmente petróleo, minerales y productos agrícolas aumentaron su demanda dando lugar al desarrollo industrial suscitado durante el gobierno de Avila Camacho en 1940: *"Detrás del éxito, se esconde una lacerante realidad. Para desarrollar la industria se exprimió al campo. Se le obligó a producir alimentos baratos para dar de comer a la población y así poder pagar bajos salarios. Se promovió la creación de un enorme ejército de desempleados que pudieron ser utilizados en las fábricas como mano de obra barata. Se crearon enormes obras de infraestructura que permitieron el desarrollo de emporios de agricultura aislados.*

*Poco a poco ... los campesinos han ido perdiendo la posesión de la tierra y se han convertido en asalariados. En las ciudades, los trabajadores han recibido salarios de hambre"*<sup>130</sup>

Hacia 1946-1952 periodo de Miguel Alemán se desarrolla un nuevo medio de control sindical "El Charismo", la intención fue la corporativización sin dejar fuera de control a ningún grupo sindical que pudiese ser conflictiva mediante líderes impuestos por el gobierno. Los siguientes gobiernos: Adolfo Ruiz Cortínez 1953-1958 y Díaz Ordaz 1964-1970 llegaron a represiones sociales más violentas: En 1958 la demanda de ferrocarrileros por mejores salarios, apoyada por telegrafistas, maestros, estudiantes culminaría con el encarcelamiento de los dirigentes por "Disolución social" y el asesinato del líder campesino Rubén Jaramillo y su familia; o el trágico acontecimiento estudiantil de 1968.

Bajo esta compleja situación política y social surge el periodismo contemporáneo que se acoplaría al ritmo de los acontecimientos. La fotografía periodística entra a una nueva etapa hacia finales de los 40', la línea de trabajo conjugaba la visión amplia y profunda que exigía el acontecer moderno y la estética intelectual heredada por Tina Modotti, y Alvarez Bravo, cuyos alumnos fueron continuadores de ese periodismo intelectual y artístico: Héctor García e Ignacio López Bocanegra.

Tina Modotti, en el machete ya había hecho trabajos fotográficos de denuncia social y política fuera de los límites del periodismo conservador; por otro lado Manuel Álvarez afiliado a la Liga de Escritores y Artistas revolucionarios fomentó entre los obreros la fotografía y él mismo aunque sin crédito, fue creador con "Obrero en huelga asesinado" de una portada en el órgano de prensa del LEAR.

El desarrollo de la fotografía de prensa fue de la mano con el estilo literario de las notas informativas, es decir la imagen fotográfica no era una noticia por sí misma, sino un medio testificador de una información escrita específica. No era común encontrar revistas o periódicos con fotografías, en número y calidad como las de hoy en día. Existían pocas revistas ilustradas y muchos de los fotógrafos eran mal pagados y no gozaban del privilegio de recibir crédito después de una dura labor periodística.

<sup>130</sup> León, Samuel, et al.; Cien Años de lucha de clases. El movimiento obrero y burocracia sindical, p. 184

Héctor García y Nacho López iniciaron a la fotografía en su particular derecho de ser medio informativo por sí mismo, de ser testimonio social a partir de la cotidianidad; de informar y poner a juicio de todos un acontecimiento común, sin tener como objetivo principal la estética de la foto, ni su aceptación entre los críticos de arte; sino como un medio masivo de expresión que parte de una reflexión personal e intelectual, de ahí la importancia de ambos fotógrafos en el desarrollo histórico de la fotografía mexicana, pero principalmente en la fotografía de prensa en la que ambos participaron continuamente siguiendo con la palabras del propio Héctor García: "La fotografía es el medio más democrático de expresión gráfica" y de Nacho López: "La fotografía es un análisis gráfico del momento."<sup>131</sup>

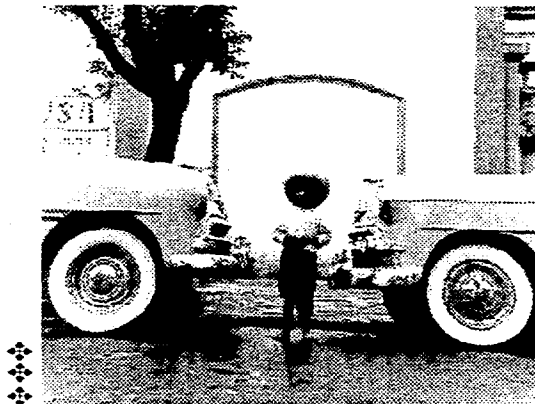
#### 2.4.1 HÉCTOR GARCÍA

Nació en 1923, en la Ciudad de México, vivió durante su niñez en La Candelaria donde se fue formando en el una afición por el cine, único lugar de diversión para él y su madre. Los aviones en los hangares de Balbuena, el ferrocarril de San Lázaro, fábricas y hasta el basurero de la Candelaria, fueron los primeros encuentros de Héctor García con la cotidianidad de la ciudad de México.

La vida de García se desarrolló en un ambiente popular, el contacto con rutina de una ciudad en crecimiento, en la que se enlazaban los antecedentes de la modernidad, las fábricas, el ruido, la pobreza y la contaminación a la par de tradiciones que se acomodaban a la nueva forma de vida capitalina.

En su estancia en la correccional aprendió oficios, entre ellos el de impresor, actividad a la que se dedicó por un tiempo, colaboró en la impresión de el libro de Isidro Fabela "Neutralidad". Para 1940 ingresa al Instituto Politécnico Nacional, por medio de una beca. En este medio tuvo contacto con la personalidad estudiantil, que entonces luchaba por el reconocimiento oficial del IPN, que se enfrentaba con la UNAM, en el clásico juego deportivo.

Formó parte de la Confederación de Estudiantes Técnicos, fue entonces donde se inició en la fotografía, pues a él le correspondía editar el periódico mural. En 1942 viajó de braserero a los Estados Unidos: Baltimore, Washington, Filadelfia, Nueva York, Chicago. Entonces se desarrollaba la Segunda Guerra Mundial, y el tráfico de armamentos y soldados exigía un trabajo extra al que Héctor García contribuyó.



Héctor García. Entre el progreso y el desarrollo. 1950's

Aprendió a utilizar su cámara en una academia de Nueva York; al regresar a México participó en la redacción de una revista de cine: "Cine Mundial", en la que trabajaba Manuel Angel Bayardi, gracias a él ingresó al Instituto de Ciencias Cinematográficas, donde fue discípulo de Alvarez Bravo y Gabriel Figueroa en fotografía y de Salvador Novo y Xavier Villaurrutia en aspectos teóricos

Es periodista desde 1945, ha realizado importantes reportajes sobre el movimiento ferrocarrilero de 1958, el encarcelamiento de David Alfaro Siqueiros en Lecumberri y el movimiento estudiantil de 1968. Obtuvo el premio Nacional de Periodismo en 1958, 1969, 1979. Fue maestro del CUEC en la Universidad Nacional Autónoma de México. Realizó exposiciones individuales y colectivas, nacionales e internacionales desde 1960. Ha trabajado para el Excelsior, y el Unomásuno, así como la revista "Ojo", de la que es director. Ilustró numerosos libros como "México", "Nueva Grandeza Mexicana", "Los indios de México".

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 78.

Su obra es reconocida mundialmente, se concentra en museos, librerías y bibliotecas de México y el extranjero: Museo Nacional de Antropología e Historia en la Ciudad de México, Museo de la Fotografía, Biblioteca Nacional en París, Biblioteca del Congreso en Washington y en el Museo del Vaticano.

*"Héctor García sin renunciar a los trabajos documentales, hace su elección definitiva en favor del periodismo, al que ha entregado, en una carrera que ya rebasa las cuatro décadas, lo mejor de su producción, en la que conjuga el cumplimiento de las exigencias informativas con una belleza que se sitúa entre la ternura y la ironía, el dramatismo y los contrastes de la modernidad y la tradición, la opulencia y la miseria, el progreso y la desesperanza".*<sup>132</sup>

Personajes

"José Clemente Orozco" 1945

"Diego Rivera" 1956

"David Alfaro Siqueiros" 1960<sup>133</sup>

Estos tres personajes transcendentales en el acontecer cultural de México forman parte de la obra de Héctor García como antecedente propio de la reflexión artística de la época. Estos tres retratos refieren la fuerza espiritual de cada artista. La primera muestra en medio plano en una toma perpendicular a Diego Rivera apoyando sus manos sobre su mesa de trabajo. Hacia la derecha una enorme figura de "papier mâché" forma junto con otras dos figuras una diagonal paralela a la figura de Diego Rivera en una extraña combinación de rostros, una calavera, un hombre, un demonio, un ángel concluyendo con el rostro reconocible y característico de Diego Rivera.

La siguiente es una toma en contrapicado en plano americano de Orozco; su mano sobre el primer plano apunta a la cámara hacia el lado izquierdo de la toma. El dedo pulgar es lo único en foco de la toma de entre la confusa figura sobre la que pesa una sombra dura hacia la izquierda. El retrato es un tanto dramático, enérgico y confuso como parte representativa de la personalidad del artista.

El último retrato de esta serie, es uno de los más distintivos de Héctor García: David Alfaro Siqueiros muestra la clásica expresión de aquél que no quiere ser retratado y con la mano intenta sin lograrlo, parare el disparo oportuno. La toma lateral muestra en plano americano a David Alfaro hacia el extremo derecho, tras las rejas de Lecumberi. El rostro severo del artista detrás de las rejas revela la fuerte represión

hacia las manifestaciones artísticas de carácter político Siqueiros refleja la dignidad y honestidad a los ideales atropellados.

El acontecer popular de la capital  
"Entre el progreso y el desarrollo" 1950<sup>134</sup>  
"Niño en el vientre de concreto" 1952  
"Candelaria de los Patos" 1965<sup>134</sup>

Las fotografías urbanas de Héctor García no son meros testimonios de lo que todos hemos visto día tras día en la vida agitada y contradictoria de la ciudad. Algunas fotos invitan a la reflexión; declaran, subrayan, denuncian y comparten momentos de la vida popular. Ejemplo claro de ello es la orientación que le dio a un suceso intrascendente: "Entre el progreso y el desarrollo", al centro de dos autos y del plano aparece minimizada la figura pequeña y



Héctor García. Niño en el vientre de concreto. 1952

<sup>132</sup> Procuraduría General de la República, op. cit., p. 95.

<sup>133</sup> García, Héctor. *Escribir con Luz*. Prof. Juan de la Cabada.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

desarreglada de un niño descalzo en oposición a las dos defensas relucientes de los entonces autos de moda, la escena simétrica se remarca físicamente sobre la pared trasera; solo un árbol hacia el extremo izquierdo rompe con tan perfecto equilibrio visual satirizando la parte conceptual.

A partir de su experiencia, Héctor García desarrolló el tema de la infancia, aquella que tiene que trabajar en un medio adverso, llena de dramatismos. La ciudad es la madre de personajes como "Niño en el vientre de concreto", que pareciera protegerse de las adversidades de la ciudad en las entrañas de una pared sucia y desgastada, que hace las veces de una madre. Esta toma frontal en medio plano es particularmente emblemática de las condiciones miserables que enfrenta la modernidad.

De aquel barrio que vio crecer al propio García surgen figuras comunes para los que conocen o conocieron la "Candelaria de los Patos", lugar donde la gente aprende a defenderse desde la infancia como la señora con reboso que sobre el primer plano y ligeramente hacia el extremo derecho, parece enfrentarse ante la cámara de Héctor e indignada con los brazos en la cintura nos mira con desaire. La cotidianidad en su forma más simple fue el principal aporte del periodismo de Héctor García.

Manifestación y Violencia  
 "Movimiento Vallejista" 1958  
 (serie de nueve tomas con el mismo título) <sup>135</sup>  
 "Caballo de Troya dando jaque" 1958

Siguiendo el compromiso social que asumía el ser periodista gráfico, Héctor García siguió importantes acontecimientos políticos y sociales. La derrota del movimiento ferrocarrilero del '59 dirigido por Demetrio Vallejo, el apoyo estudiantil, las marchas y mítines eran parte de los conflictos de la capital metropolitana punto de desarrollo de la vida moderna. Las nuevas modas entraron con facilidad a un país inestable socialmente. Los medios masivos, la música y en general la cultura estadounidense invadió el nacionalismo que ya había tenido sus mejores años en los 20's y 30's.

Comparando las escenas revolucionarias con esta serie de tomas del Movimiento Vallejista, se continúa la historia con las manifestaciones de violencia ciudadana, el mitin y las escenas de agresión personal. Sin embargo en ellas se cambia de escenarios y protagonistas, jóvenes en su mayoría, forman aglomeraciones con pancartas y

mantas. La violencia policiaca en momentos dramáticos e incluso la madre que protesta. La visión de Héctor no es del todo novedosa en este sentido, lo es en el sentido temporal. La situación entonces se maneja bajo otra expectativa, la de los jóvenes revoltosos agresivos que representaban "un grupo pequeño" al que había que reprender, como lo fue en un principio las tomas del inicio de la revolución.

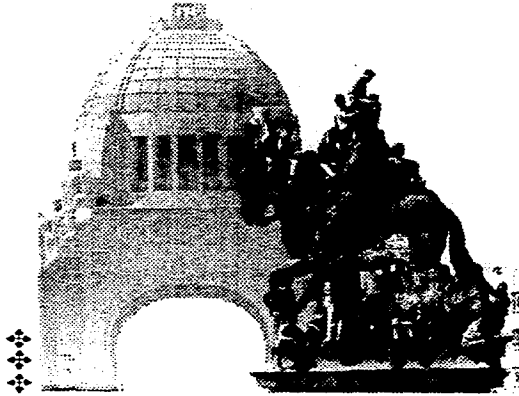
Entonces García sabía que ningún movimiento puede ser pequeño, eso lo aprendió tal vez, indirectamente de la revolución, de esta forma todos los ángulos posibles imparciales y objetivos habían de considerarse en un reportaje de esta magnitud. Hasta el más cómico e insolente como es el caso de la fotografía "El caballo de Troya dando jaque", donde un grupo numeroso de jóvenes monta y rodea un caballo de bronce que enmarca hacia su lado derecho al monumento de la Revolución que aparece en un segundo plano.

Particularmente Héctor García hace uso descriptivo de la fotografía y a la manera de una secuencia de cine o de una foto novela capta cuadros sobresalientes no consecutivos de la represión policiaca a civiles en el centro de la ciudad. Desconcierto, ira y violencia son los principales protagonistas de este reportaje del acontecimiento ferrocarrilero

La vida rural  
 "Niño Cañero" Morelos, 1955  
 "Nezahualcóyotl" Estado de México, 1959  
 "Paso a la luz" Campeche, 1963  
 "La Verónica" Estado de México, 1972  
 "Primera Comunión" Cholula, 1973 <sup>136</sup>

Las tomas rurales de García son la manifestación del incongruente proceso modernizador. Hay una clara intención de presentar un pueblo rendido traicionado que continúa bajo la misma situación social de pobreza sobre un desarrollo que le va ganando a la planeación gubernamental. Por ejemplo "Nezahualcóyotl", la escena presenta una maraña de cables que se sujetan a postes ladeados y aglutinados sobre una calle que no ha sido pavimentada. Hacia el fondo de este plano de conjunto, aparecen unas casas a medio construir. La fotografía es desequilibrada, los postes de luz no siguen

<sup>135</sup> *ibidem*.  
<sup>136</sup> *ibidem*.



Hector García. El caballo de Troya dando jaque. 1958

rítmo alguno altos, bajos, rectos, chuecos, lo único que siguen es el orden de la necesidad, tal como lo manifiesta Héctor García.

"La verónica", representa al líder muerto que sobre un primer plano se hace presente a través de una manta con motivos bordados populares y con el peculiar sello de "Hecho en México". Esta manta es sostenida por una anciana que apenas deja ver su rostro triste o tal vez melancólico. Hacia un tercer plano y siguiendo un especie de orden cronológico en línea diagonal, aparece un niño curioso, con sombrero y jorongo, a la manera de Tina Modotti.

Hablando de niños como testimonio del presente aparece en plano medio sobre la izquierda del plano el "Niño cañero" que con las ropas sucias, guaraches y machete pareciera resignado ante la escena pintada hacia sus espaldas de un cacique dando latigazos a los cañeros, justo al lado izquierdo superior de la cabeza del niño. Aunque este mural fue reconstruido con motivo de la revolución, el cañero apenas distinguible entre la tierra que mancha su cara, representa el destino del grupo de trabajadores a los que representa.

Siguiendo el estilo de Alvarez Bravo "Paso a la luz", y "Primera comunión" aprovechan el instante oportuno y los simbolismos subjetivos. En la primera escena, simétrica sobre el primer plano aparece un arco al centro a contraluz, a través del cual cruza una

niña corriendo. Su sombra se proyecta hacia sus espaldas indicando la dirección diagonal de la luz. La interpretación de esta fotografía es muy amplia, lo que se puede afirmar es el toque de quietud y esmidad muy característico en Alvarez Bravo es reflejado en esta obra.

"Primera comunión", es una combinación de tiempo, ideología y tradición. En un plano de conjunto aparece una niña con vestido blanco e impecable acompañada de sus padres que con dificultad atraviesan los durmientes de una vía que cruza diagonalmente el plano hacia el primer tercio horizontal. Hacia el siguiente plano aparece una pirámide sobresaliente de entre un montículo hacia el lado izquierdo de la toma en dirección opuesta al destino de dicha niña.

Entre los reportajes realizados para la revista "Mañana", Héctor García cubrió los acontecimientos del temblor ocurrido en la Cd. de México en 1957:

En este artículo se narran los principales derrumbes y pérdidas ocurridas la madrugada del 28 de septiembre de 1957:

"Eran las 2:42 Horas de la Madrugada..."<sup>137</sup>

En la fotografía principal del artículo aparece el edificio Alvaro Obregón, confuso y desenfocado; de entre escombros y objetos domésticos se distinguen dos pies de una víctima atrapada junto a su colchón. A la derecha de la toma, un hombre intenta el rescate. Las escenas violentas, confusas y dramáticas van más allá de la técnica que en este caso resaltan la nota roja del reportaje.

Más que el aspecto mórbido de las escenas, hay una búsqueda de actitudes y contrastes frente a este acontecimiento, dando oportuno valor a cada toma, por ejemplo en una fotografía aparece una mujer con lentes oscuros con el rostro claramente mortificado, esperando los rescates de este edificio que fue uno de los que más afectados por ese temblor de siete grados.

El artículo se concentra en la narración de los acontecimientos y su presentación gráfica a través de imágenes inesperadas y elocuentes en las que se abarca el drama social sin perder los detalles ocurentes como lo demuestra una fotografía en la que aparecen algunas

<sup>137</sup> Mañana, Agosto 3 de 1957, No. 727, p.p. 6 - 15, 66.



turistas envueltas en sábanas en el recibidor de un hotel ; los redactores de "Un fotógrafo anda suelto" agregan en su descripción "¿En un harén de Arabia?"; el parecido de estas mujeres que salieron de sus habitaciones para reunirse ante el temor de un segundo temblor, se le compara con un harén por su particular situación inusual y bajo este título, chusca.

A Héctor García se deben composiciones asombrosas que satisfacen las necesidades informativas con las exigencias estéticas. Su búsqueda permanente de lo insólito sirve al periodismo y a la estética del momento, en una visión personal de los acontecimientos... *A esta vertiente de la fotografía de prensa se le englobaría en el tema de la vida cotidiana.. hechas que revelan otro aspecto de la realidad y permiten contemplar, situar y dar contexto a la información del día...*<sup>128</sup>

En conclusión la obra de Héctor García es la natural respuesta a la necesidad informativa de una sociedad creciente con un número elevado de problemas surgidos como consecuencia de la estructuración social y gubernamental del Cardenismo. Luchas sindicales, pobreza, desempleo, inseguridad y desconuelo generaba la "modernidad" y fotógrafos de prensa como Héctor García contribuyeron con su testimonio visual. Por otro lado la temática general de su obra se encuentra entre dos vertientes, una la costumbrista y objetivista heredada de Álvarez Bravo y otra que correspondía a la crítica política de la vida moderna, el capitalino prototipo producto de una mezcla de valores e ideologías.

#### 2.4.2. NACHO LÓPEZ

*"Nacho dejó la más vívida constancia gráfica lograda en nuestro país sobre el mexicano, desde el ciudadano de la urbe hasta el campesino y el obrero, el indígena marginado y el hombre trashumante de carreteras y ciudades. ..es fotógrafo de los desposeídos, de los paisajes agrestes, de la calle, de la picardía y de los absurdos".*<sup>129</sup>

Nace en Tampico, Tamaulipas en 1923, desde su juventud se inclinó por la fotografía razón por la que en 1942 funda el Club de Aficionados: "Foto Afición Yucateca". Su actividad fotográfica la realiza en diferentes puntos geográficos conformando en el una amplia gama de experiencias. Para 1945-1947 ingresa al Instituto de Artes y Ciencias Cinematográficas, medio que le permite el acercamiento didáctico con la escuela de Álvarez Bravo y los

conocimientos intelectuales necesarios para desarrollar su capacidad artística en su medio. Al siguiente año expone por primera vez de manera individual en Caracas Venezuela.

Su actividad en Venezuela fue crucial en su formación como periodista, allí trabajó como maestro de fotografía en la Escuela de periodismo de la Universidad Central de Venezuela. Ya en México desarrolló su labor periodística trabajando como camarógrafo de noticiarios, fotógrafo de revistas y director de cine documental. Su obra periodística se concentra en: "Mañana", "Hoy, Siempre!" y "Unomásuno". Nacho López dejó su huella a través de sus enseñanzas en el Centro de Estudios Cinematográficos de la UNAM, en la Facultad de Artes Plásticas en Veracruz, así como por su participación en eventos como el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía realizado en México en el Museo de Arte Moderno en un intento por rescatar el trabajo que se venía haciendo después de la consolidación de la actividad y el florecimiento de importantes personajes en la historia de la fotografía latina y el consecuente enriquecimiento de la crítica en este medio.

Obtuvo "la Bobina de plata" con su cortometraje "Hombres Cuitos" realizada en 1972 en el IV Festival de Guadalajara de Cortometraje. Realizó múltiples exposiciones en México y el Extranjero y fue integrante en el movimiento "los Interioristas" (1961-1963). Publicó los libros "Ciudad de México", "Los pueblos de la bruma del sol", "Los trabajadores de Campo y la Ciudad" y los "Chontales de Tabasco", presentó en la Revista "Artes de México" 126 fotografías en el número "La Ciudad de México III".

Escenarios de la vida capitalina.  
"Avenida Cuauhtémoc con Obrero Mundial. Col Navarrie" 1949  
"Villa de Guadalupe" 1953  
"Villa de Guadalupe" 1950 (2)  
"Calle Tacuba, Vecindad" Ca. 1953  
"Calle Balderas con Ayuntamiento" Ca. 1957  
"Colonia Nonoalco" 1959  
"Calle oro, colonia Roma" Ca 1960  
"Rastro Ferrería" 1961  
"Colonia Santa María la Ribera" 1961  
"Colonia Nonoalco" Ca. 1968<sup>141</sup>

<sup>128</sup> PGR, op. cit., p. 96.

<sup>129</sup> Moya, Rodrigo; La trónica melancolía. Nacho López Fotoperipero de los años cincuenta, p. 5.

Nacho López no siguió el camino de la denuncia social basada en la imagen trillada del pobre minimizado, explotando bajo simbolismos que transforman la escena en todo un drama novelesco e irreal o tal vez demasiado simple y falta de criterio como para poder expresar más de la que ya hemos visto día tras día en la capital. La obra de Nacho podría sintetizarse en las palabras que el mismo dijo en el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía:

*"La función primordial de la fotografía, creo fervientemente, es aquélla que sirve mejor a las luchas vitales de los pueblos y al hombre en la afirmación de su dignidad"*<sup>142</sup>

La motivación de su obra fue siempre el análisis de la vida en México abarcando todos los enfoques posibles como la misma diversidad de personalidades y escenarios que el país ofrece dignificando al hombre cualquiera que sea su posición; primordialmente su trabajo en la capital dejó sustentado el valor documental y periodístico de su labor fotográfica.

La producción fotográfica sigue los patrones de un reportaje escrito, es decir que a través de su cámara describe, analiza y presenta gráficamente temas que conforman la personalidad de cada ciudadano y con ello la personalidad misma del país, capital, región, sector, o clase. Sus fotografías no pueden ser analizadas individualmente pues constituyen verdaderos reportajes gráficos encadenados entre sí.

Realizaba secuencias fotográficas conformando para cada tema una visión completa con conocimiento de causa que, bajo sus propias palabras, dignificaba la personalidad, trascendiendo las apariencias subjetivas, por la objetividad y la neutralidad; respetando el carácter mismo del motivo fotográfico y a la vez analizándolo bajo su propia visión, enseñanza directa de Alvarez Bravo que evitó la despersonalización de su obra, permitiendo la expresión misma de los personajes sin intervenir en ella directamente, transformándolos a su conveniencia; sino más bien interfiriendo indirectamente con la selección y juicio de una escena de la que como ser humano formaba parte. Sus obras no se concentran en el acontecimiento violento y alarmista que atrae a las multitudes, sino al acontecimiento cotidiano que describe el escenario en que vivimos y que aunque común ofrece los más ricos matices dignos de una información visual que enriquece el conocimiento humano de la vida de un país o grupo social.

En la anterior lista de fotografías se concentra gran parte de la cultura popular de la capital bajo los más interesantes matices, el dramático, el místico y el cotidiano. Bajo el nombre de calles y avenidas se entizan historias que tienen en común la vida de un "Ciudadano" en el sentido más amplio de la palabra desde la bella y sencilla dama que es propeada en la acera, hasta la cabaretera sofisticada; desde el típico tomador alegre que divierte a sus "cuafes", hasta el provinciano admirado ante la civilización capitalina y desde la niña sonriente hasta el que amargamente llora en la esquina de una calle. Todos forman una historia, que entre otras, fueron contadas por Nacho López en su andar por la ciudad de México.

"Villa de Guadalupe" nombre de una serie fotográfica que concentra los escenarios al rededor de la religión más popular e importante entre los mexicanos. Una visita a la "Virrita" es ancestralmente popular y a su alrededor se desarrolla múltiples historias de fe y tradición que se combinan con los escenarios más comunes, como los múltiples puestos ambulantes que bajo su colorido y forma son verdaderos portadores de simbolismos como en el más pulcro y elegante bodegón. En la primera fotografía de esta serie se presenta sobre una tabla, un conjunto de vasos con jugo, sobre una olla, formando una diagonal hacia la mitad del plano. La transparencia del líquido contrasta con los bajos tonos de fondo.

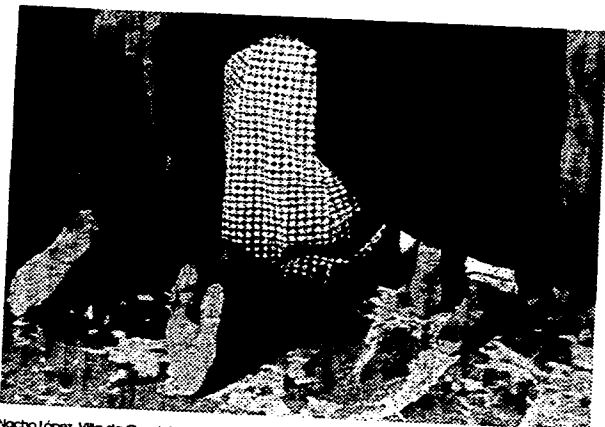
Esta foto muestra la habilidad de Nacho López para referirse a nueva modernidad capitalina a la que no se le ha impuesto el "hábito" de la compra organizada en restaurantes o tiendas de autoservicio y que disfruta del placer de encontrar los más insospechados puestos al rededor de un centro de reunión popular. Este puesto rompe los patrones estéticos y elabora un nuevo modelo de expresión popular basado en nuevas imágenes surgidas de la "modernidad" del subdesarrollo.

En "Villa de Guadalupe" II, se presenta solo las extremidades de algunos individuos hincados sobre el piso, al parecer una familia que se ha reunido en la basílica. Un acercamiento hacia el simbolismo y la expresividad de actitudes tradicionales. Aquí no es necesario observar los rostros para imaginar las características y personalidad de dichos personajes haciendo penitencia en la Villa. En esta escena

<sup>141</sup> López, I. Presentación Benítez-Fernández: Yo el ciudadano.

<sup>142</sup> Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía. Op. cit., comentario de Nacho López "La fotografía social: Testimonio o alibi" Cornell Coppi, p. 41.

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA



❖  
❖  
❖  
❖  
Nacho López, Villa de Guadalupe . 1950



❖  
❖  
❖  
❖  
Nacho López, Villa de Guadalupe . 1953

es referida la humildad y pobreza de muchos mexicanos cuyo único refugio es la fe a la que se entregan incondicionalmente. La escena es sumamente creativa al visualizar una composición insospechada aprovechando su propia visión subjetiva.

En "Villa de Guadalupe III", aparece una joven sobre un caballito de uflería en el típico escenario, místico y popular del "recuerdo de la Villa". Se trata de una toma frontal de cuerpo completo. Hacia el lado izquierdo aparece la virgen sobre el manto de Juan Diego y hacia la derecha una imagen de la basílica. Todo se conjuga en un dñar de símbolos propios de la creencia Guadalupeana: El caballo, es la humildad, el rostro de Juan Diego la fe, la basílica la omnipotencia de la fe católica y la imagen de la Virgen el símbolo de la fe criolla, que en este particular caso esta representado con la joven de trenzas largas, humildemente vestida que sonríe a su novio que la observa hacia un extremo del plano y de espalda a la toma.

"Calle de Balderras con Ayuntamiento", "El paso de esta muchacha paraliza el tránsito. Un joven sonríe y no termina de abrir su periódico, otros la piropean, uno se arregla la corbata. Oímos los gritos, vemos las caras picarescas y asombradas. El macho mexicano se hace presente. Ella es consciente de su poder"<sup>143</sup>. La personalidad del "ciudadano" demuestra su audacia y expresión ante el paso de una joven bonita, como parte de su tradición cultural referida en un instante insospechado y común en cualquier calle, desatando las reacciones masculinas con las que estamos familiarizados.

"Colonia Santa María la Ribera", retrato de una escena del baile de dos recién casados al centro de un medio plano. La escena es sencilla, común y familiar. El punto crucial de esta toma es la liberación de patrones estéticos de "los temas fotografiables" dignos de un reportero y artista. Su acercamiento con la verdadera cotidianidad como tema de un reportaje sobre la vida en las calles de la capital ampliaron su propio punto de vista y evitaron el encasillamiento en un solo tema mostrando su habilidad por descubrir temas que quizá entonces pocos se atrevían a fotografiar como parte de un reportaje artístico.

La vida en la calle ofrece a un fotógrafo experiencias infinitas sobre los más encontrados estados de ánimo del ser humano, la infancia, por ejemplo, fue tema de Nacho López en "Calle Tacuba", "Calle Oro, Colonia Roma" y "Colonia Nonoalco". La primera de ellas se trata de una perspectiva central de unas escaleras. Sobre el primer plano y de frente a la cámara, aparecen dos niños pequeños agarrados

de la mano solitarios y minimizados ante el escenario frío de esta perspectiva iluminada por una tenue fuente de luz hacia la parte trasera, creando un contraluz que rescata la textura de las ropas humildes de ambos niños. El fondo oscuro hacia el que conducen las escaleras resulta realmente amenazante por su contraste en tamaño forma y tono en relación con los niños que tomados de la mano parecen protegerse del peligro. La segunda corresponde a una escena triste y conmovedora pero un tanto trillada de un niño sucio y desarreglado de la calle con un gesto de dolor profundo y amargo que conduciría a la reflexión paternalista.

Aunque el fin podría justificar los medios, en esta toma Nacho López se encuentra al filo de la soberbia del fotógrafo de prensa que se siente con derecho absoluto de tomar parte de la vida desgraciada de alguien para hacerla pública y ganar admiración por su audacia y la búsqueda sincera de los matices tristes o afortunados que ofrece



Nacho López Calle Balderras con Ayuntamiento, ca. 1957

<sup>143</sup> López, Nacho, op. cit., Yo el ciudadano, p. 10.

la vida subdesarrollada de los capitalinos, como verdadera reflexión intelectual. Contrastando con la anterior fotografía "Colonia Nonoalco", en la que aparece sobre el extremo izquierdo del plano una niña en primer plano sonriendo y mostrando su dentadura incompleta. El gesto infantil es franco, sencillo y conmovedor, bajo la luz diagonal que cae sobre él.

De la misma colonia pero de 1959, una cantina en plano medio frontal es el escenario de un individuo de cabeza sostenido por sus brazos al piso. La imagen barrida evidencia la pirueta malabarista que dicho protagonista es capaz de hacer después de liberarse de sus tensiones con una dosis de alcohol. En esta escena se muestra el ambiente desinhibido en el que se puede hacer todo aquello que afuera sería difícil realizar. Detrás del personaje audaz aparecen otros seis personajes que lo observan con admiración y lo festejan con su expresión aprobatoria.

"Rastro Ferretería", un acercamiento al rostro de un hombre cubierto con una manta para protegerse de un montón de pollos pelados que le rodean la cabeza, de entre patas, pescuezos y alones, sobresalen sus manos que sostienen el bufo que cubre la totalidad del plano. Su rostro ligeramente hacia la parte derecha, apenas se distingue detrás de dos cabezas de pollo, una de ellas le cubre el ojo derecho, sin embargo y con todo, parece divertido por la situación embarazosa y común en la que se encuentra, y que fue motivo de la toma de Nacho López.

Parte de las fotografías citadas corresponden a un número de "Artes de México" dedicado a la Ciudad de México.<sup>144</sup> en el se describe a la ciudad de México como un sujeto abstracto, el que se descubre entre poesías, narraciones, declaraciones y denuncias. Este número comienza con una mirada panorámica de sus paisajes urbanos hasta llegar a los detalles más íntimos de la vida popular a través de sus personajes: el panadero, el barrendero, el burócrata o el vagabundo.

En su recorrido por la ciudad, Nacho López ingresa en sectores representativos: la vida infantil en barrios y calles, en fotografías contrastadas entre la alegría y el dolor; el abandono y la amistad. El recurso periodístico consiste en la captura objetiva sin adornos ni recursos estéticos más que la sencillez y el balance compositivo con el tema el que adquiere un primer nivel dentro de la interpretación.

Las fotografías dedicadas a la ciudad de México corresponden a temas principales de la vida popular: la niñez, la religión, las diversiones nocturnas así como aspectos de la cultura del ciudadano de clase baja y media; por ejemplo los puestos ambulantes, los piropos callejeros, la lotería, las compras en el centro etc.

Acervo Archivo Casasola  
8- 158 Ciudad de México de día  
"Diseño de edificios"  
"Hombre en la terraza"  
"Biblioteca Nacional"  
"Vista torre, tomada de Balderas 96"  
"Monumento a Carlos IV"  
"Palacio de Bellas Artes"<sup>145</sup>

La primera es una escena muy bien estructurada compositivamente, se trata de una secuencia de edificios en perspectiva. En esta escena se muestra la habilidad de Nacho López por composiciones perfectas que sobrepasan el tema, en oposición a otras en las que el tema es parte fundamental sobre las normas de composición.

La segunda también es ejemplo de composición geométrica a partir de formas comunes al alrededor de la ciudad, en este caso un restaurante sobre un piso cuadrículado ordenado simétricamente. La escena fue tomada desde un nivel poco común "ojo de águila". La escena vista de arriba hacia abajo genera estructuras que pierden temporalidad y conceptualidad, reduciéndose a figuras abstractas.

Dentro de las tomas de Nacho López también se encuentran escenas típicas de paisajes urbanos, monumentos y calles siguiendo las acostumbradas formas de composición: las tomas perspectivadas al centro y composiciones simétricas así como la variación del nivel de la toma variando entre la toma de "ojo de hormiga", "ojo de águila" y la toma frontal simétrica. El "Monumento a Carlos IV" se trata de una clásica toma en contrapicada prefiriendo el alto contraste y la majestuosidad de la escena; el escenario de la "Biblioteca Nacional" vista desde lo alto con su particular arreglo de mesas y esculturas en forma simétrica; la toma frontal del "Palacio de Bellas Artes" y por último la toma en perspectiva teniendo como primer plano el piso que dirige hacia una torre al centro del plano: "Vista de Torre".

<sup>144</sup> Artes de México: La ciudad de México #. No. 58 / 59 Año VII 1964.

<sup>145</sup> Ibidem.

En las obras concentradas en el Archivo Casasola puede distinguirse la variedad de temas realizados por Nacho López. Entre ellos reportajes al rededor de los días festivos más populares como los días cívicos de la independencia o el día 5 de mayo, días de propaganda política; días tradicionales como la navidad, el día de reyes, día de muertos; lugares tradicionales como el centro histórico, cantinas, bares, barrios y personajes como el barrendero, el panadero, el cilindrero, la vedette etc.

Es frecuente en algunas fotografías de Nacho López, el capturar instantes en los que se contraponen objetos, hechos o personas, en un juego de opuestos que reflejan la conformación de la sociedad. Por ejemplo, el dibujo de una cabaretera sobre una pared junto a un policía; el panadero atravesando por un edificio moderno; una careta frente a un autobús; una pared con una calavera pintada al lado de una ventana con flores colgantes.

Los temas en algunas fotografías abordan lo inaparente, intentando rescatar la otra cara de lo común, a través de la alegoría; en el reportaje sobre Día de muertos (10-204), se mezclan dibujos, marionetas, maquetas, escenarios naturales en Mixquic o bien motivos representados en panaderías. En estas fotografías se utiliza el montaje, en otras la casualidad, siempre con la misma contraposición de vida y muerte, fiesta y desdicha, vulnerabilidad, destino y mofa.

La producción fotográfica de Nacho López abarca el estilo objetivo y documental del periodismo, pero además muchas de sus obras desarrollan alegorías e imágenes conceptuales no anecdóticas. Su producción fotográfica recrea toda una forma de ser y constituye una obra documental histórica y referencial en el ámbito periodístico pero involucró además obras con motivaciones más personales y artísticas en las que buscó la representación de su yo interno.



Nacho López. Av. Cuauhtémoc con Obrero mundial. 1949

## 2.5 FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA

A partir de los cuarentas se consolida la fotografía artística en un círculo en el que se agruparían diversas corrientes y tendencias, de esta manera surgen asociaciones y grupos con ideas afines. En 1945 se funda el Club Fotográfico de México. El trabajo se dirige al interés por la forma sobre el mensaje, en los primeros años colaboran Manuel Álvarez Bravo, Enrique Segarra, Francisco Vives y Manuel Carrillo. Surgen además como consecuencia de la inquietud por encontrar medios de difusión y análisis de la fotografía artística, La Ventana (1956-1964) y el grupo 35.6 X 6.

Durante un largo periodo iniciado en los 40' e incluso seguido a la fecha, la fotografía ha sido medio documental capaz de revelar, condenar y denunciar sucesos sociales, políticos y culturales y manifestarlos en base al testimonio gráfico capturado en el instante mismo de su acontecer. La fotografía de testimonio social se sustenta en la veracidad y la elocuencia "del instante decisivo" definido por Cartier-Bresson. De entre sus seguidores por supuesto, están los representantes de la fotografía periodística en contrapartida a esta fotografía, existen ejemplos del propio Álvarez Bravo, Nacho López y otros fotógrafos seguidores del "código de honor" de Henri Cartier-Bresson.<sup>146</sup> que iniciaron la búsqueda de elementos expresivos para crear composiciones compuestas, recreadas intencionalmente utilizando el fotomontaje, el collage o la elección personal de elementos para sus tomas ya fuera en estudio o escenarios naturales.

En 1970 Pedro Meyer funda el Consejo Mexicano de Fotografía, el fin fue entonces hacer cultura fotográfica para el público y formar fotógrafos que alcanzaran el nivel de "especialistas" en fotografía artística. Así como aumentar el nivel de difusión como en los países desarrollados. México se encargó de unificar la actividad fotográfica latinoamericana a partir del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, en el que participaron: Brasil, Colombia, Cuba, Ecuador, Panamá, Puerto Rico, Venezuela y México.

En México se desarrollaron Coloquios Nacionales de Fotografía y posteriormente las Bienales de fotografía organizadas por Bellas Artes, la primera Bienal se realizó en 1980.

Como puede observarse, las manifestaciones fotográficas se diversificaban haciéndose necesario la formación de grupos numerosos con expectativas afines. En ellos se distingue la inquietud

por romper, continuar o modificar las enseñanzas de la Escuela Mexicana de Pintura y la escuela de Álvarez Bravo.

La fotografía mexicana desde los 40' a la fecha se ha especializado, la fotografía que puede observarse en las Bienales de Fotografía, se ha alejado del documentalismo y objetivismo, que aún hoy forman parte de la base didáctica de la fotografía mexicana y del común denominador de la imagen pública de México; y no es para menos pues la publicidad gubernamental, la estructuración de la cultura nacionalista, la ilustración de libros de texto y algunos medios comerciales han fomentado la imagen de "lo mexicano" a través de estas corrientes y sus representantes. Sin embargo hacia el lado opuesto, la tendencia es hacia la abstracción, la subjetividad y la manipulación fotográfica a partir de otros medios que van desde collages, sistemas de impresión, medios digitales etc. Estas propuestas fotográficas se han alejado cada día de la comprensión pública, generalmente sustentadas en la comprensión de grupos reducidos. De esta manera la fotografía mexicana sigue siendo asociada con personajes prototípicos de autores social y culturalmente difundidos.

Por la dirección de sus mensajes, y la transparencia de su contenido varios creadores fotográficos vinculados con áreas como la publicitaria, comercial, didáctica o ilustrativa, han desarrollado los principios básicos heredados por los primeros representantes del objetivismo y documentalismo, en función a las necesidades de comunicación, diversificación y comprensión que su medio les exige. Entre ellos, el diseñador como fotógrafo, director, o armador final de conceptos finales encuentra en muchas fotografías de carácter documental, popular o incluso nacionalistas el medio eficaz para referir mensajes donde el carácter, prototipo e imagen creadora<sup>147</sup> de lo mexicano sea el principal objetivo.

Como comunicador, el diseñador debe reconocer el valor de una fotografía en la forma y el medio adecuado. Específicamente en soportes en los que sea fundamental referir la cultura mexicana, la fotografía documental, objetiva o tradicional ofrece importantes enseñanzas que pueden utilizarse para la óptima representación de conceptos sin caer en la copia, imitación o el nacionalismo tradicional. Por otra parte, el diseñador debe estar relacionado con las tendencias

<sup>146</sup> Oliver Debraise. Fotografía directa-fotografía compuesta. Memoria de papel CNCA, p. 22.

<sup>147</sup> Carácter: índole, condición, conjunto de rasgos o circunstancias con que se da a conocer una cosa, distinguiéndose de otra. Prototipo: ejemplar y modelo de una virtud, vicio o cualidad. Connotar: Relacionar, vincular, conectar. Diccionario de la Lengua Española. Edr. Oceano. España 1987.

fotográficas contemporáneas con la finalidad de comprender y aplicar en la medida de las necesidades de comprensión e impacto que se busque. La fotografía se ha vuelto substancialmente vulnerable a ser alterada de esta forma se ha renovado la idea de la fotografía en su capacidad de servir no como medio único de reproducción fiel, sino en combinación de otros medios y herramientas que enriquezcan el resultado final.

Las nuevas ideas de composición y solución visual son importantes retroalimentación que pueden contribuir en la solución gráfica a un problema de comunicación.

### 2.5.1. FOTOGRAFÍA ARTÍSTICO-ANTROPOLÓGICA

*"En términos generales acusaría el predominio de una fotografía anclada en el omnipotente problema social mexicano; importante pero no único, en el que se repiten imágenes de miseria, hambre, violencia, rostros típicamente mexicanos, como la María, la india enrebozada, el niño desamparado, el traje raído y sucio o la barriada más terrible y el mercado."*<sup>148</sup>

Estas palabras sintetizan el tema fotográfico de numerosos fotógrafos mexicanos y extranjeros que conformaron un círculo productivo artísticamente hablando, que establecería un prototipo de la fotografía mexicana, pues aunque entonces la fotografía se expandía a innumerables medios, la fotografía artística constituía una especie de doctrina. Los fotógrafos reconocidos que trascendían fuera del país, aquellos que podían publicar o exponer sus obras, formaban un modelo sobre el que se establecían criterios para definir o no, una obra como artística. De esta forma, el hablar de fotografía mexicana, era hablar de un Alvarez Bravo, Mariana Yampolsky, Lola Álvarez Bravo, Graciela Iturbide, Nacho López, Lázaro Blanco, José Luis Neyra etc. El resultado ahora, es la formación de una etiqueta que asocia la fotografía mexicana como la fotografía documental, antropológica y anecdótica eliminando en ocasiones el valor de otras manifestaciones fotográficas y sus cualidades sociales y culturales como la fotografía comercial, popular o aquella solo admitida y entendida en círculos cerrados como la fotografía de la vanguardia experimental.

La fotografía mexicana, y artística de mayor arraigo y sobre la que se sustenta el conocimiento general y popular sobre la producción fotográfica de los últimos años, sigue siendo la fotografía documental popular, aunque como se verá más adelante en esta tesis, existen

grupos que intentan experimentar con nuevos medios fotográficos, sin embargo el "estilo fotográfico", que no es más que una especie de ideología cultural, es la base de la visión extranjera y general del quehacer fotográfico mexicano.

En 1978 el INI, Instituto Nacional Indigenista, convocó a fotógrafos para ampliar su archivo fotográfico, Pablo Ortiz Monasterio, Mariana Yampolsky, Graciela Iturbide y Nacho López, iniciaron sus expediciones hacia los pueblos indígenas en donde se internaban para conocer la forma de vida de dichos pueblos.

La inagotable fuerza conmovedora de la vida popular campesina e indígena podría ser explicada por la riqueza cultural diferente y extraña que nos despierta la admiración interna por la capacidad de sobrevivencia humana, así como su capacidad creadora bajo condiciones para nosotros adversas y que nos coloca en una situación paternalista<sup>149</sup>; "Ante la virtual ausencia de galerías privadas de fotografía que estimularan los estilos no documentales, el "indigenismo -populista" de la ideología estatal revolucionaria se engarzó... con las tendencias espontáneas de la mayoría de los fotógrafos."

Para Loma Scott y otros que han analizado este fenómeno cultural y social, es la búsqueda de identidades, la formación de una imagen ante el mundo, la atribución de costumbres populares como etiqueta de toda una sociedad. "En esta nación construida sobre el brutal sometimiento de la población india, ni siquiera el más socorrido "mestizaje" ha podido restañar las heridas o ha podido aclarar las confusas identificaciones que hacen que muchos gueros de las ciudades se refieran a los indios como "nosotros" y a los españoles como "ellos", los que les sirven para honrar el pasado imperial de su tribu, sin dejar por ello de explotar a su sirvienta mestiza y de añorar un estilo de vida a la gringa".<sup>150</sup>

En esta etapa las expediciones de fotógrafos hacia pueblos indígenas, había de diferenciarse de aquellas en las que los extranjeros hacían estudios antropológicos a su manera, a partir de mediciones corporales y comparación. Los indígenas, más que seres humanos son objetos de estudio. Los fotógrafos como Mariana Yampolsky y

<sup>148</sup> Gutiérrez Moyano, Beatriz. op.cit., p. 22.

<sup>149</sup> Scott F. Loma: Antropoesía. La Fotografía documental en México. "Pórtico". Vol 2 No 5, p. 14.

<sup>150</sup> Ibidem, p. 15.



Graciela Iturbide penetra de manera intelectual en sus vidas intentando más que la comprensión de su forma de vida, el estímulo expresivo que provoca el asombro frente una organización social, religiosa y cultural alejada de la modernidad. Cuyos patrones de vida tienen que ver más con la religión y la supervivencia.

Como la misma Graciela Iturbide afirma, las imágenes son parte de un sueño, de un México que se pretende moldear por personajes a los que se les atribuye el misterio de lo desconocido. Los fotógrafos son capaces de formar personajes, de atribuirles "cualidades" que tal vez no lo son para los propios individuos. Las escenas se moldean según las expectativas de cada fotógrafo, es decir cada uno mira según sus experiencias y deseos. Las imágenes adquieren poderes irreales, fantasiosos, reconstruyen sobre el misterio y admiración "modelos" de indígenas.

Los artistas conviven con sus personajes, sin embargo sigue existiendo una brecha cultural que impide mirar con objetividad, no por ello los resultados estéticos dejan de ser conmovedores y de excelente técnica, porque en ellos hay más intención personal de expresión que de ser enjuiciadores y documentadores objetivos de una realidad social, de ahí parte de su aportación a la fotografía artística. Por otra parte constituye social y políticamente un medio de unión cultural y psicológica entre los habitantes de México.

Pedro Meyer: *"Con el advenimiento de innovaciones culturales tan seductoras, me parece un enorme riesgo que se piense en la obsolescencia de un género. Para que pase de moda la fotografía documental, se necesita primero que todos los campesinos del país puedan hacer sus compras en "Perisur". Mientras los fotógrafos sientan la necesidad de explorar las divisas culturales de su país, mientras el gobierno necesite promover el orgullo de la pluralidad étnica... la fotografía documental no correrá la suerte de sus modelos y no se convertirá en una forma de vida en desaparición."*<sup>151</sup>

Entre diferentes fotógrafos dedicados a los mundos de la vida popular se conformó una gran colección de obras fotográficas, Flor Garduño por ejemplo se dedicó a la búsqueda plástica de las formas naturales, de la pureza y misterio que envuelve las siluetas de hombres y mujeres, en una tarea más que documental, estética. Los indígenas se transformaban en moldes de su propia admiración. Poses, composiciones, y elementos son estructurados por equilibrio y armonía en un mensaje sensual y simbólico.

Los paisajes solitarios en composiciones armónicas, la conjunción del hombre con el medio, la belleza sencilla, la libertad, la tranquilidad y el misticismo, son algunos de los conceptos que se desprenden de muchas de sus obras dedicadas a Juchitán, Oaxaca.

Lola Álvarez Bravo, también desarrolló obras dedicadas a la vida rural y constituye un integrante de la influencia del muralismo en México. Su experiencia también influyó en la formación de imágenes iconográficas relacionadas con la cultura popular. Las obras de Lola Álvarez combinan el fotomontaje, la fotografía objetiva y el retrato. En algunas de sus obras se puede apreciar la influencia política de la obra muralista y de Tina Modotti por el uso de mensajes de denuncia social, irónicos o elocuentes, "El sueño de los pobres" o "Fifi" por ejemplo. La idea del montaje fotográfico tiene origen en la estructuración compositiva aprendida del muralismo. Realizó fotomontajes de carácter publicitario para diferentes empresas privadas e instituciones.



Lola Álvarez Bravo. El sueño de los pobres, ca. 1940

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 23.



Lola Álvarez Bravo. Vibración.

*"Utiliza de manera atrevida ciertas escorzos, perspectivas alargadas, que le proporcionan a algunas de sus fotografías: carreteras, vías del tren, hileras de postes brutalmente escorizados que recuerdan las aportaciones formales de los fotógrafos ligados al constructivismo ruso (Rochenko y Lissitsky)"<sup>152</sup>*

En los fotomontajes se distingue la inquietud de Lola por la modernidad a la que se enfrentaba el país. La incongruente y débil organización fabril y el miedo al caos son al igual que en murales de Diego Rivera, una preocupación fundamental. Otra parte importante de su obra la dedicó al retrato de personajes importantes en México dentro de la cultura y la política envolviendo en cada una de ellas el ambiente y composiciones necesarias para recrear las características representativas de cada personaje.

Como puede observarse algunos fotógrafos, sobre todo los que tuvieron influencia directa de Manuel Álvarez Bravo dedicaron parte de su producción a temas rurales y aspectos ciudadanos populares utilizando simbolismos culturales pero también entre ellos existen ejemplos de fotografía compuesta, fotomontajes, manipulaciones físicas en combinación con la iconografía mexicana.

A continuación refiero algunas obras de dos representantes de la

fotografía antropológica y artística, es decir un estudio artístico fotográfico de un grupo de personas que viven en comunidades rurales: Mariana Yampolsky y Graciela Iturbide.

#### Mariana Yampolsky

Desde su llegada a México a los 19 años Mariana se identificó con el país y su gente razón que la motivó a conocer y colaborar en manifestaciones culturales, artísticas y de comunicación. Colaboró con el movimiento nacionalista y el impulso artístico en México, realizó grabados para el Taller de la Gráfica Popular en 1951.

Mariana posee habilidad para la ilustración, la fotografía y el grabado que le han permitido expresar sus profundos conocimientos sobre la cultura popular por la cual siente una profunda admiración. Colaboró para "El Nacional", "El Excelsior" y "El Día", entre 1956 y 1962.

Su principal aportación en el documentalismo antropológico y artístico ha sido el libro "Lo Efímero del Arte Popular Mexicano" en el que colaboraron también: Manuel Álvarez Bravo, Leopoldo Méndez y Rafael Carrillo. El objetivo de esta obra era el concretar todo ese interés intelectual por la cultura tradicional como fuente inspiradora de las corrientes artísticas que entonces se estructuraban; desarrollando una investigación alrededor del país sobre el arte producido por el pueblo en los rincones nunca antes visitados para tal fin.

El contacto con el colorido, la sencillez y humildad de los pueblos visitados, que llevaban un tipo de vida ajeno a la modernidad que entonces se gestaba en todo el mundo, ayudó a Mariana a encontrar el valor plástico de las formas más elementales de la vida desmembrado las raíces de los motivos existenciales básicos, que se habían difuminado entre el progreso y sus nuevas ambiciones.

*"Recoger la alfalfa, juntar las mazorcas, bordar flores en un pañuelo con orillas de llorar son actos no sólo de sobrevivencia sino de creación"; "México es sorprendente, lleno de vigor, veo en su gente tan grácil en su forma de moverse, tan brutal a veces, México es una sola luz."<sup>153</sup>*

<sup>152</sup> Álvarez Bravo, Lola; Reencuentros. Presentación: Debiolo Oliver. Los fotomontajes de Lola Álvarez Bravo. "Reencuentros", pp. 14, 15.

<sup>153</sup> Yampolsky, Mariana; La raíz y el camino. Col. Ris de Luz, p. 8.

Al igual que otros fotógrafos extranjeros, entre ellos Tina Modotti, Mariana Yampolsky experimentó una nueva forma de expresión que tal vez, pocos fotógrafos extranjeros habían sido capaces de plasmar con tal armonía y pasión. Claro está que cada uno desarrolló su trabajo bajo motivos y condiciones diferentes, por ejemplo Tina Modotti desarrollaba el carácter y la fuerza de la personalidad y Mariana Yampolsky prefería el documentalismo y la expresión corporal y humana en su forma más armónica en relación con el medio ambiente; estructurando composiciones agradables y equilibradas; tendientes a la valoración de la dignidad del indígena. Sus principales influencias han sido Manuel Álvarez Bravo, Pablo O'Higgins y Leopoldo Méndez.

Su labor como documentalista y su capacidad en ilustración y fotografía motivó su trabajo en la coordinación gráfica de los libros de texto gratuitos de Ciencias Naturales entre los años de 1972 y 1976. Editó la Enciclopedia Infantil Colibrí, publicada por la SEP, y la Edt. Salvat (1978 - 1081).

La compenetración de Yampolsky con la gente abrió la posibilidad de transcribir estas experiencias personales en imágenes fotográficas más comprometidas con el respeto por los grupos humanos, intentando penetrar en sus emociones y sentimientos, sin embargo su obra, seguirá siendo la expresión externa de admiración por los valores humanos elementales desde la posición privilegiada que representa el estar del otro lado de la cámara. Su obra conjuga su empatía con los indígenas, las cualidades técnicas de sus fotografías, contraste, textura, y sencillez a la manera objetivista así como la propia expresividad sencilla y sincera de sus personajes.

*"A veces se siente culpable de no gozar la vida urbana, de no haberse dedicado a las contradicciones de la ciudad, el amontonamiento de seres humanos, el smog, la agresión, el desamor - las grandes ciudades son una realidad de nuestra época sobre la cual debemos reflexionar - ... Mariana escogió el lento y tenso tiempo del campo mexicano, el teñido de las campanas, el molcajete, los tomates, sobre una repisita al lado del Niño de Atocha, los ajos y las cebollas, los anaíres y la muchacha que se baña a la orilla del río."*<sup>154</sup>

Pareciera según el comentario de Elena Poniatowska que la tendencia se dirige hacia la expresión reflexiva: El tema analítico, la opinión y la denuncia; no era común en Yampolsky tal vez demostró que el valor de una obra fotográfica no reside únicamente en su

compromiso social sino también en el propio compromiso de fotografiar la inquietud visual y emocional por las formas que halogen o turben la conciencia misma del fotógrafo.

"La balastrada". Cuetzalán Puebla  
 "Huipil de tapar". Pinotepa Nacional, Oaxaca.  
 "Maguey capado". Hidalgo  
 "Misa vespertina". Metzquitlán, Hidalgo  
 "Bautizo. Zongolica". Veracruz.  
 "Tres generaciones". Atlix, Puebla  
 "La cocina". Xtatepec, Oaxaca.  
 "Escuela Mazahua. Edo de México"  
 "Caballería". Hacienda Tecajete, Hidalgo  
 "El portal". Hacienda Soapayuca, estado de México  
 "Muro de Espinas". Los Ermes. Hidalgo.<sup>155</sup>

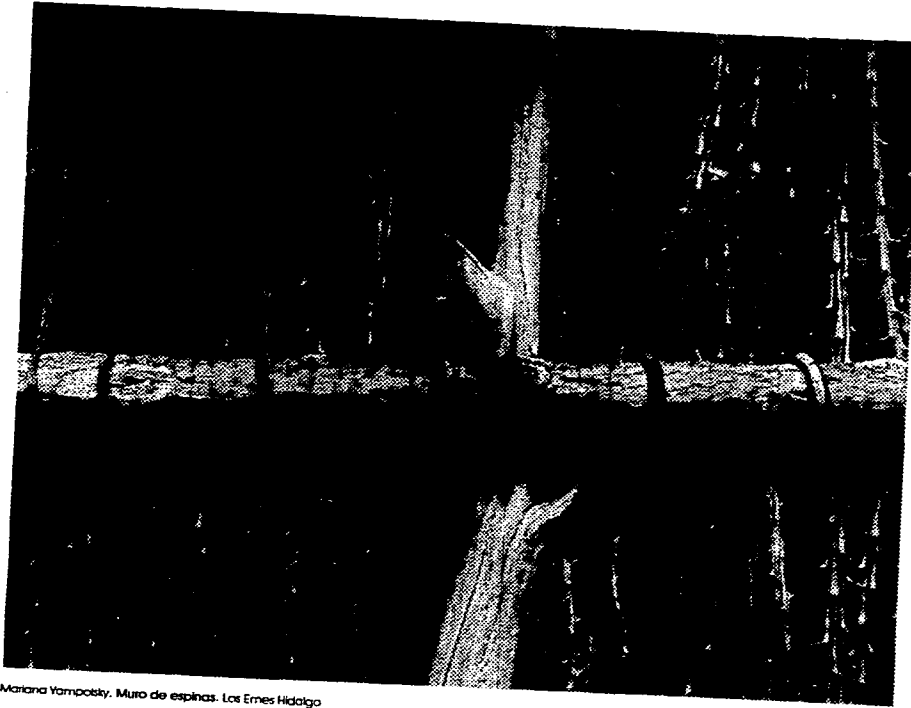
En esta colección de obras publicada por el FCE, en el libro "La raíz y el camino", se conjuntan escenas armoniosas cargadas de emotividad, ternura y fascinación. Los vestidos típicos de manta, los tocados, los vestidos bordados y deshilados, el rebazo ciñendo la cintura, la simpleza de la actitud, y los rostros francos se combinan con los escenarios naturales limpios, soleados y los muros de adobe deteriorados por el tiempo: En "La balastrada" y "Huipil de tapar", dos mujeres jóvenes de espaldas, misteriosamente nos ocultan su cultura, a cada paso parecen desprender con tan sutiles formas sus tradiciones más ancestrales. Ambas escenas combinan elementos con delicadeza en composiciones simples y armoniosas. Las formas contrastantes, el equilibrio del medio con el hombre es de una paz espiritual halagadora.

También en "El huipil de tapar" se admira un impecable equilibrio compositivo: La mujer camina sobre la perspectiva central de un escenario, formado por dos construcciones, una del lado derecho sobre la que caen sombras duras de un tejado provocadas por la luz frontal que ha dejado además la sombra de la mujer sobre el piso. Al fondo, en el último plano, las montañas oscuras delimitan la manta que lleva dicha mujer sobre la cabeza y las nubes sobre el cielo dando mayor realce y profundidad a la escena.

Es común en la obra de Yampolsky, el utilizar la forma y el fondo en perfecta armonía, desmembrando las formas naturales en su estructura más simple y utilizarlas como formas un tanto abstractas.

<sup>154</sup> Ibidem, p.10.

<sup>155</sup> Ibidem.



Mariana Yampolsky, Muro de espinas. Los Eres Hidalgo

a la manera de Manuel Álvarez Bravo : "Magüey capado" por ejemplo rescata la forma de las hojas del magüey en una composición alegórica en sección áurea dividida horizontalmente por la posición de una de las pencas que se encuentran en contrapicado hacia el cielo en bajos tonos en contraste con los tonos grises y blancos de las pencas situadas del lado izquierdo del plano.

"Misa vespertina", el interior frío y oscuro de una iglesia o templo, aparece sobre el plano la figura de una joven de perfil vestida de blanco que cubre su cabeza con una manita blanca en altos tonos, contrastante con el fondo que contornea perfectamente la silueta de esta joven que volteó sorprendida ante la cámara de Mariana Yampolsky. La tradición más elemental en la vida de los pueblos indígenas es sin duda la religión y los acontecimientos ceremoniales que al igual que en la vida moderna tienen importancia social en la integración de los miembros de un grupo de personas. En las siguientes dos tomas, se presenta la tradicional toma frontal de grupo sobre la puerta del templo, en este caso con la peculiaridad de los personajes y atuendos tan comunes y a la vez extraordinarios frente a la moda práctica y de alta producción de las ciudades.



Mariana Yampolsky, Hupil de Iapar, Pholepa Nacional, Oaxaca.

"Bautizo", en esta toma frontal, aparecen dos mujeres, al parecer madre e hija que presentan a un nuevo miembro en su familia.. la primera de ellas posee una expresión de sabiduría y la segunda de orgullo ante su hijo elegantemente presentado con un ropón blanco de encajes en contraste con la indumentaria oscura de ambas protagonistas. "Tres generaciones", por otro lado es la fotografía de recuerdo de una boda .En ella aparecen las tres generaciones: la madre, los recién casados y un grupo de niños. La escena es inquietantemente diferente a cualquier fotografía de boda. Aquí la novia posee una mirada perdida y pensativa, sin mayor gesto de regocijo, el novio serio y formal tampoco da muestras de dicha sino de orgullo; la madre con una manita en la cabeza muestra severidad, finalmente las tres niñas que aparecen sobre el primer plano son ajenas a este hecho solemne.

Mariana Yampolsky se introdujo en la vida cotidiana de los pueblos indígenas, tal es el caso de "Escuela mazahua" y "La cocina", la primera de ellas se refiere a la adaptación de estos pueblos a la cultura occidental en ella aparecen varias jóvenes mazahuas atendiendo la lección; la segunda consiste en un plano medio de una cocina indígena en perspectiva en la que aparece en pose enérgica la dueña de aquel conjunto de canastas, metate y estufa de piedra que conforma esta humilde cocina indígena.

Las últimas dos obras de esta lista corresponden a las de composición definida, la primera "Caballería", se constituye sobre la división áurea del plano, sobre el lado derecho hacia el rectángulo mayor un caballo sobre una calle fotografiada frontalmente , cuyo horizonte constituye la división vertical proporcional del plano. Sobre la izquierda una puerta nos introduce como si fuese un túnel, hacia la caballería, en una secuencia de formas y texturas, agradables por su riqueza tonal.

"El portal", constituye un juego de direcciones y contrastes, correspondientes a un primer plano de una calle perspectivada hacia la izquierda del plano. Un gran portal, aproximadamente hacia el centro del plano , conduce hacia el interior donde una silueta de un hombre a contraluz se distingue sobre rectángulo que forma una profunda puerta. Ambas perspectivas producen un efecto de profundidad y misterio frente a la identidad del sujeto sobre el que inevitablemente se dirige la atención .



Mariana Yampolsky. Escuela Mazahua. Estado de México

En su exposición "Mazahua", del Instituto Mexiquense de Cultura, XIV Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas, del año de 1993, se concreta el estilo de Mariana Yampolsky en obras de valor humano, estético, cultural y técnico. Existe en esta colección un predominante gusto por los escenarios naturales que simbolice la cultura mazahua y en general la de los grupos indígenas. El maguey, por ejemplo es el principal símbolo de los más diversos conceptos, que van desde su belleza estructural, hasta el valor dentro de la cultura alimenticia de los mazahuas. Los valores humanos preferentemente el carácter de la mujer mazahua, esposa, madre y mujer, así como su lucha y resistencia ante la pérdida de sus esposas e hijos emigrantes.

La obra de Mariana Yampolsky se caracteriza por la delicadeza con la que trata los temas. La nobleza y la sensibilidad afloran en cada una de sus composiciones que no denuncian o enjuician nada. Sus fotografías dan sentido al placer de fotografiar lo que a sí misma conmueve. Su actividad enriquece el prototipo artístico y misterioso del mundo indígena; elevándolos a un nivel poético como Loma Scott definiría a esta corriente fotográfica "antropoesía": la fotografía de grupos humanos preferentemente campesinos o indígenas que no es totalmente documental y descriptiva, ni de intenciones políticas o sociales. Los personajes se transforman en modelos innatos de una expresión de admiración frente a la forma de vida indígena.



Mariana Yampolsky. Caballería. Hacienda Tecajete. Hidalgo

#### Graciela Iturbide

Nació en la ciudad de México, cursó la carrera de cinematografía en la que tuvo contacto con Alvarez Bravo de quien tal vez aprendió a utilizar simbolismos metafóricos adentrándose en la forma de vivir y pensar de la gente mexicana, principalmente la gente de provincia y la indígena, a esta última dedica gran parte de su obra siguiendo la tradición, adentrándose en las comunidades y conviviendo con su gente, entre las que destaca Juchitán.

Ha realizado diversas exposiciones en Europa y América, además de publicar libros dedicados a el tema indígena como "Los que viven en la arena" de 1980 publicado por el Instituto Nacional Indigenista.

*"La cámara de Graciela Iturbide más que mirar pareciera soñar: soñar con los pies de dos mujeres sobre un árbol se vuelven de madera como los de las santas (La ascensión), soñar con la cabeza mitológica de una juchiteca coronada de iguanas; soñar con una bicicleta híbrida de toro, soñar con ese hombre contra el cielo de pájaros y los arbustos pelones, cuyo semblante -mezcla de desamparo, locura y soledad- es una síntesis de la desolación del paisaje"*<sup>156</sup>

<sup>156</sup> Iturbide, Graciela: Sueños de Papel. Cal Pies de Luz, p. 9.

La obra de Graciela es vista - Verónica Volkow - como el instante de la compenetración individual con los sueños, "la soledad y los sueños son las dos grandes atmósferas en la obra de Graciela. No existirían prácticamente la una sin la otra". El hombre cuando se encuentra solo se sueña."

Las fotografías de Graciela Iturbide construyen personalidades, moldean actitudes en virtud de pensamientos, ideas, alusiones o referencias a las que ella quiere llegar a través sus personajes. La niña vestida de ángel, deja de ser niña, para constituirse como un elemento simbólico de pureza. La mujer juchiteca que camina apurada con un animal muerto entre sus brazos, "Gallitos", México 1980- no parece percatarse del escenario sanginario junto a ella y que solo frente a la cámara la autora puede construir. La obra de Mariana Yampolsky es sutil, poética, equilibrada; por otro lado Graciela Iturbide es directa sin sutilezas, algunos de sus personajes están inmersos en un medio incongruente, donde la tradición y las costumbres conviven con la vida moderna, más bien lo que de ella les ha focado pues generalmente se trata de pueblos apartados. En otras escenas se aprecia el carácter y los sentimientos profundos de los protagonistas elegidos por Iturbide, el dolor, el orgullo, la bondad, la temura, la fuerza, y la amargura son algunas de las manifestaciones físicas que fotografió en mujeres de diferentes características.

Es recurrente el uso de ángeles, máscaras y atuendos religiosos. Predominan los temas religiosos, mágicos y los poderes misteriosos de hombres y mujeres indígenas. Muchos de sus personajes son niños o mujeres en medio de una situación de especial importancia dentro de su propia cotidianidad.

- "La ascensión" México 1982
- "Bellas Artes" México 1984
- "Zihuatanejo" México 1972
- "La escuela" México 1979
- "Angelito mexicano" México 1983
- "La señora de las Iguanas." México 1979
- "Torito" México 1983
- "Mujer de cera" México 1972
- "Casa de la Muerte" México 1975
- "Mano urbana" México 1973
- "Procesión" México 1983
- "Mujer ángel" México 1980 <sup>157</sup>

"La ascensión", toma en contrapicado de una escena compuesta por las piernas descalzas de dos mujeres, sobre el tronco viejo de un árbol cuya textura rugosa cubre la totalidad del fondo. Las extremidades de las mujeres sobre la mitad del plano superior, crea la direccionalidad suficiente para denotar esa ascensión de la que son objeto ambas mujeres cuyo rostro incógnito misteriosamente nos oculta el destino. Esta fotografía destaca por la riqueza de texturas y la conjunción de la piel con el tronco en una especie de alianza natural y mística.

"Bellas artes", las bellas artes pierden dignidad y pomposidad, frente al irreverente revuelo infantil que ha provocado un evento social frente al simbólico Palacio de las Bellas Artes. La escena en contrapicado y frontal experimenta un contraste conceptual y visual. Las formas de exacta proporción y los acabados delicados, se oponen a las figuras informales, desalineadas y despreocupadas de los niños.

"Zihuatanejo", composición de una sencillez peculiar, predominando los altos tonos. Las siluetas se dibujan sutilmente bajo la toma frontal de la que destaca por posición armónica dentro de la composición, una niña delgada recargada sobre un muro. La división proporcional del plano se concentra en la figura de la niña; del lado izquierdo, sobre el rectángulo menor se sitúa una puerta a penas delineada y plana; del lado derecho las manchas y grietas de la pared. La niña sosteniendo una pierna en uno de los escalones de la puerta parece inmersa en una reflexión profunda, su figura y sencillez refieren tranquilidad y equilibrio mental y físico.

"La escuela", en un entarimado, de lo que parece ser un salón de eventos de una escuela, un conjunto de niños levanta los brazos alocadamente sobre el primer plano de una escena frontal en un plano de conjunto. Hacia el fondo y sobre el lado izquierdo del plano aparece el escudo nacional. La diversidad de expresiones y actitudes infantiles parece concretar el espíritu infantil del país en una especial unidad nacional frente al futuro que ellos mismos representan.

"Angelito mexicano", toma en plano medio de perfil de una niña vestida de ángel con sus alas de cartón pintado, perfectamente representada con su traje de tul y sus sandalias. De su figura sencilla y humilde se refiere la espiritualidad infantil, franca y natural, sin

<sup>157</sup> *Ibidem.*



Graciela Iturbide. La ascensión. México, 1982



Graciela Iturbide. Señora de las Iguanas. México, 1979



relación a la espiritualidad delicada, y pulcra con la que estamos familiarizados. Su rostro concentra una especial dignidad y orgullo al representar un personaje al que le atribuye sus propias connotaciones.

Sus personajes parecieran adquirir otra personalidad, tal vez por ello su insistente uso de máscaras y disfraces, como la búsqueda de fantasías y deseos a través de ellas. Otros como "Señora de las Iguanas" representan personalidades especiales por su propia naturaleza, por estar alejadas a los patrones humanos citadinos. Esta mujer retratada en contrapicado en primer plano, sostiene sobre la cabeza un conjunto de iguanas que cuelgan a su alrededor como una especie de corona o tocado. La actitud reflexiva, pacífica y cotidiana es sustancialmente inadmisible. Es la adaptación y comunión del hombre con su medio ambiente social y cultural. Representa el control humano de la naturaleza y al mismo tiempo su equilibrio con ella.

"Torito". Este es un ejemplo de la mezcla de culturas, tradiciones y circunstancias sociales. Una máscara de toro con cuernos naturales fotografiada de perfil, fue colocada en el manubrio de una bicicleta animando un vehículo cotidiano. La escena es un contraste de formas en combinación al enfrentamiento de opuestos, común en varias obras de Graciela Iturbide; en este caso el de la máquina inerte y el toro que representa la agresión, la fuerza y la tradición. Graciela Iturbide aprovecha la relación simbólica del personaje con el escenario al que sin alterarlo lo estructura en historias donde se involucra la fantasía.

En algunas de sus obras utiliza el mural con formas simbólicas de la muerte, la religión, el mal o el cielo. Por ejemplo "Mujer de cera" "Casa de la Muerte" y "Mano urbana"; en la primera se combinan elementos dramáticos y alegóricos a través de un mural donde se observa una calavera expresionista dentro de la cual se representan alegorías sobre la prostitución y el vicio, en sentido cíclico comenzando con el placer, siguiendo por la enfermedad y concluyendo con la muerte. Frente al mural, en plano americano se encuentra una mujer con su rostro pintado excesivamente y sosteniendo un vaso de licor sobre la mesa de un posible bar. Las líneas y formas expresivas, construyen una historia amarga.

En "Casa de la Muerte" se presenta la muerte referida a una calavera vestida de novia a la manera de Guadalupe Posada, junto a ella un demonio atado y luminoso, ambos sobre una tarima de una construcción improvisada unas escaleras a base de tablas y su

barandal nos conducen hacia la figura de un hombre sentado, en una conjunción de simbolismos religiosos en relación con la muerte y el infierno. La mano de la calavera dirige el destino de dicho individuo en una alegoría. Finalmente en "Mano urbana" como aferrándose a su origen aparece una mano dibujada simulando desprender un sarape dentro de una vivienda humilde. Impotencia, coraje y orgullo parecen referirse a través de este puño cerrado en esta toma frontal y al centro del plano.

Utilizando el poder del disfraz los individuos se ocultan dentro de cada personaje que refiere cualidades y misterios específicos en una "Procesión" donde el rito, la diversión y la fantasía son motivación suficiente para reunirse y manifestar sus miedos y fantasías. En esta toma aparecen en plano americano un grupo de personajes, diablos, calaveras y monstruos desde la parte derecha del plano; sorprendiendo al espectador con sus máscaras "diabólicas" representando sus propios temores en una comedia social.



Graciela Iturbide. Angelito mexicano. México. 1983

Quizá una de las más famosas fotografías de Graciela Iturbide es "Mujer ángel"; representa la incongruente pero irremediable adecuación del indígena a la vida moderna, la mezcla de costumbres con la forma de vida del capitalismo que también los ha seducido: "Mi trabajo tiene que ver con esa fotografía directa o de calle. Tomo lo que me da la realidad, no construyo en el estudio, salgo a buscar. Me interesa la comunicación con la gente, el estar cerca de otras culturas. Me voy algún sitio, me estoy algún tiempo para poder contar, mediante imágenes las imágenes, una historia de ese lugar. Por ejemplo, estuve viviendo un mes con los seris, en el desierto de Sonora, cerca del mar de Cortés. El dinero que los seris obtienen en la pesca lo invierten en aparatos eléctricos que los integran de alguna manera a la modernidad. Siempre están con su música moderna en el desierto."<sup>158</sup> Esta fotografía corresponde a un plano de conjunto de un paisaje en el que aparece en un primer plano la figura de espaldas de una mujer seri sosteniendo una grabadora caminando por el monte entre piedras y arbustos. Hacia el fondo en altos tonos aparece el horizonte del desierto sobre el lado derecho del plano.

La obra de Graciela Iturbide concentra el pensamiento religioso y la fantasía de los pueblos. Las aspiraciones, la nobleza espiritual, la ternura, el coraje y la simpatía de los rincones explorados por ella en México. Pareciera buscar en cada evento religioso, social o cultural el instante que revele "los sueños" de la propia Graciela Iturbide, las asociaciones de que son objeto niños, mujeres, ancianos y hombres en otro contexto desconocido por la autora.

La obra fotográfica antropológica adquiere los matices más diversos dependiendo del punto de vista, así por ejemplo constituyen ejemplos de lo que una cultura inspira a un fotógrafo: son además la referencia gráfica del indígena con la que cuenta la gente citadina. La imagen de aquellos pueblos difícilmente visitados por la gente común; así como una forma de enlazarnos a través del conocimiento y admiración con lo que se ha constituido como "identidad nacional".

Iconográficamente se forman conceptos y asociaciones con las que se puede identificar a los pueblos indígenas y a través de los cuales se han formado mensajes gráficos con las más diversas intenciones que van desde la denuncia periodística, la publicitaria, la cultural, la política, la turística y hasta la peyorativa e insultante. Evidentemente esto no es única responsabilidad del fotógrafo sino de

todo un conjunto de circunstancias sociales, culturales y políticas que se involucran en las manifestaciones gráficas dentro de todo un sistema de cultura visual.

### 2.5.2. UNA MIRADA A LA FOTOGRAFÍA POPULAR

Desde la invención de la fotografía la sociedad fue incorporándose a esta actividad de diferentes maneras, algunos lo hicieron esperando recibir por su novedad, incentivos económicos. Viajar por los pueblos tomando placas de las sociedades fue una actividad remunerada que fue acrecentándose con la industrialización de los medios fotográficos.

Al rededor del país se fueron instalando numerosos estudios fotográficos, dando testimonio de los diferentes grupos sociales y sus costumbres. Los equipos fotográficos eran aún muy caros y complicados para ser del dominio popular. El fotógrafo de estudio era un especialista en el arte de retratar, de generación en generación los métodos y medios adecuados para hacerlo se fueron desarrollando; la pose seria y recatada de las tarjetas de visita fue dando lugar a la natural, a la que refería el estado de ánimo del retratado que podía escoger entre aparentar la pose del más famoso artista o simplemente sonreír y mirar fijo hacia la cámara.

El comprar un recuerdo fiel de los eventos sociales más importantes fue haciéndose cada vez más común y tradicional. El niño que había fallecido, la primera comunión de los infantes, las bodas, los XV años de las jóvenes etc. Aunque los tiempos han cambiado y con ellos los gustos, la preferencia por algunas poses se ha convertido en una tradición. Si bien existen en la actualidad estudios modernos en donde se buscan escenarios y poses más audaces, el halo de romanticismo es una constante primordial en cada una de ellas: la mirada fierna, el gesto dulce y angélico; los escenarios de construcciones clásicas europeas, jardines, flores, cortinas de terciopelo o de colores oscuros, los fondos difuminados en blanco simulando una nube o bien montajes con elementos simbólicos populares como el de la femineidad a partir de una rosa.

Hacia las primeras décadas de este siglo se pueden observar algunas poses muy particulares por ejemplo la joven que a determinada edad no podía dejar de retratarse en un plano medio o en un primer plano con los brazos sobre una almohada aterciopelada

<sup>158</sup> Gacia Varóstequi Liza: CNCA. Memoria de Papel, op. cit., p. 30.

o un sillón e inclinando la cabeza delicadamente hacia un lado procurando no mirar de frente simulando una mirada soñadora y pensativa. Otra pose consistía en la toma de perfil con luz de borde o detrás del individuo creando una sombra dura en la parte frontal de la toma y un halo sobre del perfil de la persona que miraba hacia su frente con el mismo gesto perdido. Aunque esas eran las fotos especiales, las que se presumían en la pared de la sala, también existían como hoy, las tomas casuales, las fotografías de grupos, de parejas o individuales que se compraban en estudios. Poco a poco la gente se fue equipando de su propia cámara fotográfica y los centros de revelado fueron incrementándose conforme la industria crecía.

Primero la cámara portátil reflex de 35 milímetros con película en blanco y negro comercial, más tarde la presentación de la película en color en 1935 por Leopold Mannes y Leopold Godowski: la película para diapositivas Kodachrome compuesta por tres capas de emulsión sensibles a cada uno de los colores primarios. La popularidad de la fotografía alcanza su apogeo cuando la impresión sobre papel se comercializó; películas más sensibles, cámaras cada vez más modernas que incorporan ordenadores y sistemas que hacen del acto fotográfico algo sencillo y mecánico. Se han producido en miles de modelos que van de acuerdo al nivel técnico y de adquisición de cualquier persona.

El desarrollo productivo de esta industria ha dotado de cámaras fotográficas a todo el mundo, no es despreciable por tanto la innumerable producción fotográfica popular que aunque ha dejado en manos de profesionales la producción de fotografías memorables y "de buen gusto", ha reproducido las escenas de la vida cotidiana o trascendental en el álbum que pasan de generación en generación constituyendo el medio testimonial de la historia familiar.

En la actualidad cualquier persona puede hacer uso de una cámara fotográfica, pues existen desde las más sencillas y económicas, hasta las más sofisticadas. El poseer una cámara involucra al individuo en la producción visual de la historia familiar y esto lo convierte en un elemento distintivo, especial dentro del círculo social al que pertenece. Es halagador ser el reproductor familiar de los momentos más especiales que distinguen a cada grupo de otros.

Las fotografías en su conjunto son la descripción de la vida, el testimonio de los lugares y sucesos irrepetibles que por su fugacidad necesitamos recordar y almacenar como un testimonio por el cual

los demás reconocerán lo que con palabras no es tan creíble y elocuente como con una fotografía.

El tomar una fotografía ya no es un misterio y se ha convertido en una actividad masiva y por ende muy rentable para la industria. La población ha aprendido a utilizar la información visual externa para aprender, componer y organizar una fotografía. Los patrones técnicos más elementales son aprendidos a través de las miles de imágenes fotográficas que circulan en diferentes medios que van desde las exposiciones formales hasta las publicadas en periódicos y revistas.



José Antonio Bustamante Martínez.



José Antonio Bustamante Martínez.

De esta manera la gente además posee una documentación mental de lo que socialmente es una "buena fotografía" para reconocer, entender y valorar la producción fotográfica en sus diferentes manifestaciones. Así, en el momento del disparo, el aficionado o del simple poseedor de una cámara fotográfica que hace uso de ella ocasionalmente, involucra los fundamentos de la toma, el encuadre, el manejo de la luz y su lectura correcta o bien si la cámara no es tan sofisticada el tradicional arreglo de los

elementos; las tomas panorámicas, las fotografías de grupos tomadas frontalmente; los planos completos; las situaciones inusitadas, cómicas o chuscas; etc, todo lo que nos recuerde las fotos tomadas por nuestros parientes, amigos o aquellas que no recuerdan la portada de moda de una revista fotográfica agregando además parte de nuestra propia sensibilidad.

La relación de la sociedad con determinados medios de comunicación y difusión en los que se involucre la fotografía, dependerá por supuesto, de la condición social y cultural de cada grupo, pues no todos frecuentan museos o exposiciones, ni tampoco todos leen foto novelas. Con esto se puede decir que la sociedad se ve influenciada de alguna manera con los patrones estéticos y técnicos predominantes y que estos son manejados en cierta forma por intereses particulares que moldean la forma en que reaccionamos ante una fotografía cualquiera que sea su función.

Puede observarse por ejemplo, como algunos fotógrafos lo han reconocido, que los medios publicitarios han manejado patrones especiales para definir la cultura y tradición de México, el colorido, tranquilidad y felicidad un tanto exótica que tiene como finalidad la venta de una imagen cautivadora; por otro lado en el ambiente cultural se ha difundido las escenas de la vida urbana popular e indígena como un medio de integración social visiblemente utilizado en medio como los libros de texto o campañas políticas o del gobierno.

Nuestra experiencia visual como mexicanos tiene un fuerte sustento en la cultura postrevolucionaria popular y en diferentes grados estamos acostumbrados a esta imagen de México y sólo algunos sabrían distinguir de entre la publicidad y el mito o la realidad. Es común entonces que influenciados y dominados por el orgullo nacionalista se salga en busca de la captura indiscriminada del indígena, del chavo banda, del niño pobre y harapiento rodeando de coloridos dulces típicos o en busca de la escena exótica del pueblo que se nos presenta fascinante.

Se refiere esta particular situación por la posición del diseñador frente a esta manipulación ideológica a la que está inmerso. El diseñador moldea, crea un mensaje gráfico de acuerdo a determinados requerimientos y debiera ser lo suficientemente objetivo para acoplarse a las necesidades de cada cliente teniendo en cuenta la influencia que puede ejercer la personalidad, el modo de pensar y la propia influencia del medio externo sobre él mismo.

Es importante, tomar en consideración antes de realizar un mensaje fotográfico, la experiencia y conocimiento visual del público al que se dirigirá dicho mensaje y tener clara la idea que se quiera dar, en particular y siguiendo el tema de esta tesis aquellas imágenes que por sus características refieran el derecho de propiedad: "Hecho en México"; Incluso aquellas que no tengan que ver con tradiciones o cultura mexicana y que utilicen esta imagen como recurso comercial de cualquier índole.



José Antonio Bustamante Martínez.



José Antonio Bustamante Martínez.

### 2.5.3. FOTOGRAFÍA COMPUESTA

Hacia finales de los setenta surgen como inquietud de romper con la presión del documentalismo y el objetivismo, buscando la libertad de expresión, fotógrafos como Lourdes Grobet, Gerardo Suter, Jesús Sánchez Uribe, Javier Hinojosa, Lourdes Almeida entre otros; que se dedican a la manipulación de los temas fotográficos y que como Oliver Debraise afirma se constituye como corrientes alternativas:

*"Podemos detectar ahora dos grandes corrientes... la primera retorna a su manera la teatralidad de la fotografía de estudio declamónica, aunada al performance conceptual. En estas representaciones, la fotografía sirve para registrar una especie de tableau-vivant, muchas veces satírico y cruel. En otra corriente, el fotógrafo se sirve de elementos previamente manipulados para elaborar montajes vueltos a fotografiar, lo que permite establecer bruscos cambios de escala. Se trata en este caso de subvertir la pureza de la imagen fotográfica, de construir una especie de altar."<sup>159</sup>*

La fotografía compuesta se estructura mentalmente se plantea, se boceta, se consigue cada elemento primordialmente con una finalidad simbólica e iconográfica. Lourdes Grobet fue quizás, según el testimonio de Debraise de los primeros fotógrafos dedicados a esta "reivindicación de la fotografía" con sus paisajes coloreados con luz; Gerardo Suter en 1982 presenta imágenes prehispánicas envejecidas con recursos químicos; Jesús Sánchez Uribe por otro lado incursiona en el ritual, en el performance construyendo escenarios a partir de desechos.

En la fotografía compuesta el autor reconoce la diversidad de medios expresivos que pueden estructurar o enriquecer su fotografía, los medios y materiales que la modernidad ofrece se integran al tradicional proceso fotográfico como forma de adaptación a la sociedad de la que forman parte.

El fotógrafo construye realidades "virtuales", la apariencia irreal, absurda o incluso irracional es una estructura de conceptos subjetivos que presentan físicamente la interpretación de una realidad. "Se

<sup>159</sup> Debraise, Oliver, *Fotografía directa-fotografía compuesta*, "Memoria de Papel", p. 25.

*trata de un trabajo muy cercano al del cineasta, quien trabaja con un guión y lo que hace es convertir esa idea, que tiene en la cabeza, en una imagen visible para los demás".<sup>160</sup>*

La fotografía compuesta puede formarse con elementos abstractos elaborados directamente por el autor, como grafismos, tachaduras o ralladuras sobre la emulsión o bien elementos sin relación congruente aparente. Forman parte de una representación subjetiva en muchos casos relacionadas con símbolos, alegorías o ritos en la cultura mexicana, como elementos iconográficos prehispánicos. Igualmente se hace uso de recursos físico-químicos como la solarización o los fisiogramas; recursos digitales o el collage entre otros muchos de acuerdo a las experiencias y necesidades de cada fotógrafo.

Otro tema predominante es la relación del hombre con la modernidad, la sociedad consumista e ideológicamente manipulada por los medios masivos. Existe una clara preocupación por el destino del hombre y su condición en medio de la sociedad contemporánea. No se pretende la denuncia social y la documentación, los fotógrafos experimentan por sí mismo y hacen partícipes al espectador de sus propios descubrimientos y experiencias a las que los ha conducido la reflexión.

En otro aspecto, la fotografía comercial fue desarrollando nuevas formas de manipulación a través de escenas surrealistas y simbólicas dejando poco a poco las tradicionales escenas descriptivas y objetivas. Los avances teóricos sobre el mensaje publicitario y la relación del mismo con el receptor fueron transformando las cualidades de la fotografía comercial involucrada en una producción interdisciplinaria. En esta forma la fotografía denominada como "artística" influía y se retroalimentaba de los nuevos sustentos de fotografía comercial: " *Con este tipo de trabajo te alejas de la ortodoxia fotográfica e invades otros campos como el de la pintura, el del diseño o de la gráfica*"<sup>161</sup>

De entre los fotógrafos que dedicaron parte de su trabajo a esta fotografía denominada "compuesta" o "construida" se presenta parte del trabajo de Lourdes Almeida fotógrafa mexicana nacida en la Ciudad de México en 1952.



Gerardo Suter. El animal de las sorpresas. 1987

<sup>160</sup> Suter, Gerardo; *Escenarios Rituales*. Luna Córnea, No. 3, primavera de 1993, pp. 27-35.

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 33.



Gerardo Suter. El visitante nocturno. 1987

#### Lourdes Almeida

Retoma parte de la iconografía propia de la vida religiosa en México en base a la combinación de materiales y técnicas en una revaloración del significado e impacto de la tradición católica mexicana. Gran parte de su obra ha sido realizada en Polaroid, construyendo sus imágenes por medio de la fragmentación de la escena y vuelta a reconstruir a partir de cuadrados - formato de su cámara - .

En 1982, se exhibe en el Museo Carrillo Gil una exposición de los integrantes del Taller de la Luz: Gerardo Suter, Javier Hinojosa y Lourdes Almeida. Entre los recursos utilizados Hinojosa utilizó la solarización y la acuarela, Suter las impresiones en goma bicromatada, sulfuro de plata y grafito, Lourdes Almeida el montaje de imágenes en Polaroid.

Los trabajos de Almeida incluyen fotografías de personajes en Polaroid en los cuales el rostro aparece entre grafismos directos sobre la emulsión. Fotografías fragmentadas de escenarios cotidianos que asemejan rincones rituales de quienes lo habitan, el sillón de un peluquero, la mesa de una escritora, la recámara de una adolescente,

la silla de un burócrata etc. Existe una lectura particular de cada fragmento y su integración con los demás, en ocasiones en un juego de escalas .

Lourdes Almeida ha participado en diversas exposiciones en México y el mundo: "Polaroid", noviembre de 1981; "Rayando el sol", marzo de 1982; "La vida de cuadritos", sep.-oct. de 1982; "Talleres de la luz" septiembre de 1982 forman parte de sus primeras experiencias profesionales en Polaroid.

En su exposición "Apariencias", combina el retrato con la iconografía religiosa en escenarios cotidianos en una especie de comunión espiritual o ritual. En 1984-1985 se presenta "Imágenes Guadalupeñas en el arte mexicano" en ellas se construyen literalmente altares diseñados por la fotógrafa, conformados por marcos de latón grabado o madera coloreada, repisas con veladoras y flores iluminadas con neón.

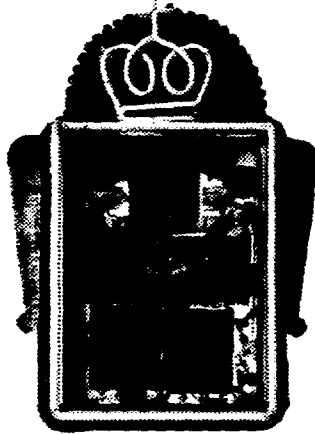
Las obras de Lourdes Almeida se alimentan de la fantasía, la espiritualidad divina y la pasión. "Lo que el mar me dejó" por ejemplo retoma la mitología homérica a través de la figura femenina en escenarios marinos evocando fantasía y sensualidad. El cuerpo se confunde con rocas, arena o agua en un juego de texturas y formas; "El nacimiento de Afrodita" o "Las amigas de Naúscia" son ejemplo de lo anterior.

La mitología, la religión y los efectos alegóricos que de ellas se desprenden son parte fundamental de sus fotografías en un reencuentro personal con su infancia religiosa, que la identifican con su nacionalidad en un proceso que se acerca a los cambios técnicos y prácticos que se daban en el campo de la fotografía: "Cuando empecé había poca gente que creaba sus fotos, los consagrados eran Héctor García, Nacho López, Graciela Turbide, Mariana Yampolsky, Tina Modotti. Quienes comenzaron a trabajar la fotografía planeada fueron Kati Orna, Lola y Manuel Álvarez Bravo."<sup>162</sup>

Actualmente ha concluido su obra, becada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes consistente en una documentación fotográfica de las familias mexicanas: "La familia de México a finales

<sup>162</sup> Sánchez Arbriz, Carmen. El arte de robar el alma a través de la imagen. Entrevista a Lourdes Almeida. Tierra Adentro. No 66, p. 9.

*Corazón de mi Corazón*



Lourdes Almeida. Corazón Guadalupeño. 1993

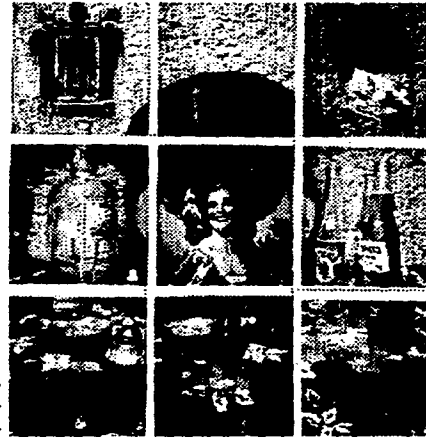
de siglo": "la mayoría de la gente del pueblo es muy sincera, auténtica, sin prejuicios. Gracias a su disponibilidad, durante mi visita a Uruapan, fotografié una familia que se reunió exclusivamente para la foto, eran alrededor de cincuenta personas".<sup>163</sup>

- "El burócrata" 1982
- "La peluquería" 1982
- "Las muñecas." 1985
- "Bodegón con charala" 1986
- "Virgen de Guadalupe" 1987
- "Sirena" 1989
- "La reina del nopal" 1992
- "Danzante" 1992
- "Santo niño en altar" 1993
- "Retablo de vírgenes" 1993 <sup>164</sup>

De la exposición de "La vida de cuadritos", "El burócrata" y la "La peluquería", ambas en escenarios en bajos tonos de entre los que se destacan, el asiento del salón de un peluquero y del escritorio de un burócrata. El color café de éste último predomina en una composición sencilla correspondiente al plano medio del asiento con algunos

elementos de contexto. La primer obra se forma por una serie de treinta cuadrados; en esta toma frontal aparece el asiento de madera con un periódico, una carpeta, unos cigarrillos y una pequeña caja con el emblema del PRI, debajo del asiento giratorio aparece una botella de refresco "Jarrito". La escena es alegórica, refiriéndose a una serie de ideas y conceptos distintivos de lo que se conoce como un "Burócrata"; en la misma forma el sillón antiguo de peluquero describe la ausencia de los personajes a los que se hace alusión en forma indirecta a través de sus pertenencias.

De la exposición "Mujeres trabajando", en la que se refirió las diferentes facetas y situaciones en las que se involucra la mujer, "Las Muñecas" corresponde a la etapa de la adolescencia. Una jovencita desnuda recostada sobre una cama, rodeada de muñecas, en una toma frontal fragmentada por seis cuadrados cada uno manipulado físicamente. La definición se ve alterada por una serie de pinceladas delgadas y diagonales sobre todo el formato. La imagen hace



Lourdes Almeida. Bodegón con charala. 1986

<sup>163</sup> Ibidem., p. 11.

<sup>164</sup> Almeida, Lourdes. *Corazón de mi corazón*. INBA, Museo Estudio Diego Rivera, Julio a Agosto 1994. México, D. F.

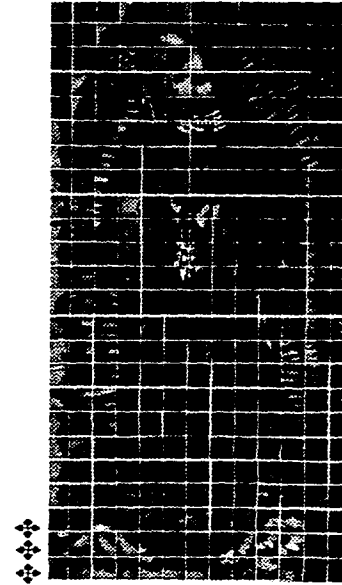


referencia a la sensualidad de la pubertad así como al especial contraste entre madurez física y la niñez espiritual correspondientes al blanco de la cama que hace resaltar el color de la piel de la modelo.

En la obra de Lourdes Almeida existe una especial inclinación por el altar y la ofrenda así como lo que esto puede significar fuera del contexto religioso, "Bodegón con charola" es una estructura simbólica de la cultura festiva del mexicano, los elementos utilizados años atrás, refleja la iconografía de un festejo popular en el que se involucra religión, bebida y tradición. La virgen de Guadalupe en una esquina con algunos adornos refiere esa peculiar asociación de eventos religiosos con la reunión social; la charola de lámina decorada con la imagen de la típica personalidad de la mexicana sonriente de sombrero, listones y rebozo; la cerveza y el tequila corresponden evidentemente a la bebida de mayor consumo y tradición así como su relación con eventos, reuniones y festejos populares; en este caso relacionado con las nochebuenas del mantel, correspondientes a la Navidad. La obra se compone de nueve cuadrados con tonos contrastantes en rojo, verde, amarillo y verde primordialmente.

Como ya se ha mencionado, existe una insistente búsqueda de iconografía religiosa mexicana en los temas elegidos por Lourdes Almeida, la "Virgen de Guadalupe" ha sido motivo de muchas de sus obras, en especial esta última se distingue por la conjunción de escalas formales en que cada una complementa a la otra, dando unidad a la imagen fragmentada por trescientos doce cuadrados, en una obra de 295 x 150. La toma frontal y en primer plano, esta pintura ha sido además manipulada al rededor de la figura más grande con pequeños puntos blancos simulando tal vez estrellas. Sobre esta se conjugan cuatro escalas de la virgen intercaladas entre sí en diferentes encuadres. En el conjunto predomina el azul, el dorado y el rosa mexicano relacionado simbólicamente a la religión y la divinidad.

"La sirena" y "El danzante" dos obras de formato monumental, la primera de ellas, de tema mitológico consiste en una toma frontal en medio plano de una sirena con tonos saturados y fragmentada, compuesta por una sola escala y enmarcada por cuadrados verdes. Los bajos tonos hacen resaltar la figura de la sirena hiperrealista. En el caso de "El danzante" la figura principal está constituida por una fotografía que adquiere un colorido pictórico incrustado en un fondo conformado por cuadrados de matices en azul. La figura se compone por varias tomas de la danza enlazadas entre sí dando la sensación



Lourdes Almeida. Virgen de Guadalupe. 1987

de movimiento y profundidad. Ambos casos combinan la sencillez en la composición fundamental y el grado de contraste entre el fondo y la figura principal, en estos casos, de carácter místico.

Entre las obras de Almeida se encuentra la técnica del Tránsfer de Polaroid en diferentes materiales, en el caso del danzante en papel amate o en fabriano como en "La reina del nopal" escena en la que se combinan elementos occidentales y prehispánicos; el contraste de color por ejemplo en rojos, verdes y morados remiten la cultura mexicana, la composición en cambio es alusiva a un aspecto mitológico de occidente, el nacimiento de Venus, y la inserción de ángeles infantiles.

De entre las obras en forma de altar en las que se combina diferentes materiales, "Santo niño en altar" se estructura por un marco de madera pintado con colores complementarios y elementos sencillos y geometrizados, evitando la simetría a partir de una sutil diferencia entre ambos lados del eje simétrico. Al centro se encuentra montada los cuadrados que forman la imagen del santo; conformado por dos figuras que se unifican a la altura del torso del santo. El color del fondo como en otros casos ha sido retocado, saturando y matizando. Los floreros hacia ambos lados de la figura, igualmente están formados por dos escalas del mismo motivo. Este recurso produce cierta confusión en el espectador sobre estas partes incongruentes en dimensión, pero con un especial significado y función dentro de la obra misma.

En el último ejemplo "Retablo de vírgenes" se combina además del cuadro de madera pintada, el recurso del collage insertando elementos simbólicos como una serie de corazones colgados con listones rojos, así como rosas rojas al rededor de cinco vírgenes en cuyo centro simétrico se encuentra la de Guadalupe. Las imágenes des pintadas y rayadas agregan temporalidad a la obra que a manera de un altar simboliza la estructura de una iglesia conformada por motivos geométricos. Estos últimos ejemplos constituyen objetos de arte limitados que han de separar claramente la fotografía como medio artístico y la fotografía comercial, familiar, turística, periodística, científica etc; que puede ser reproducida y distribuida bajo requerimientos específicos. En la actualidad las ramas de la fotografía son definibles y específicas con un grado mayor de especialización que en el pasado; ahora existe una estrecha relación entre el medio y las características de la imagen fotográfica.

La fotografía compuesta realizada por artistas contemporáneos representa una adecuación de la expresión artística a los cambios tecnológicos ocurridos en los últimos años. En la producción artística los autores proponen una forma diferente de expresión personal en el que la fotografía actúa en función de una concepción predeterminada en una mezcla de diferentes medios que pueden ir desde la directa manipulación física de la emulsión, hasta la transformación digital de la toma. Fuera del aspecto artístico la fotografía compuesta ha ganado terreno en la producción de mensajes comerciales, que después de una larga investigación técnica ha pasado del mensaje directo y sencillo a los más complicados y sofisticados lenguajes publicitarios involucrando simbolismos y alegorías que gracias al montaje y las nuevas tecnologías adquieren credibilidad e impacto.

#### 2.5.4. OTRAS ALTERNATIVAS

Como ya se ha mencionado la fotografía directa en sus vertientes documentales, antropológicas, periodísticas y simbólicas bajo el contexto nacional predominantemente popular, ha tenido un largo periodo de desarrollo y en relación con las corrientes experimentales y de vanguardia que del extranjero influenciaron a las nuevas generaciones en México, representan el común denominador de la producción fotográfica de los últimos años.

Las técnicas y estilos contemporáneos en Europa y Estados Unidos llegaban a Latinoamérica después de un periodo de tiempo, dando en ocasiones matices y mezclas a las ideas originales. Los representantes de estas nuevas formas de ver la fotografía no han alcanzado suficiente difusión y muchos de ellos forman un reducido grupo en toda Latinoamérica dedicados a la experimentación y renovación filosófica de la fotografía.

Yañee Polo Miguel Angel de la Universidad Hispanoamericana en Sevilla España realizó una investigación sobre dichos fotógrafos que a continuación se sintetiza<sup>166</sup>:

Cabe aclarar que algunos de los fotógrafos que en México desarrollaron nuevas formas de fotografiar en relación con lo que se acostumbraba hacer son de ascendencia extranjera o tuvieron una formación en el extranjero. Algunas de estas formas de fotografiar se mezclan entre sí y forman con la personalidad del autor una expresión personal difícilmente definible dentro de patrones de estudio específicos. Así, se desarrollaron composiciones neosurrealistas dedicadas de acuerdo a la filosofía de esta corriente, a la "realidad subjetiva"; la fotocreación técnica teniendo como principal objetivo la estética de la técnica; el neodinamismo basado en Henry Bergson y la exploración tiempo-espacio a partir de un avance en la sensibilidad y rapidez de las películas fotográficas de la época. Las exposiciones largas y los resultados estéticos de la relación tiempo, forma y color, Anibal Angulo realizó en 1978 "Desnudo" sobre este concepto.

Hacia los 70' Lourdes Grobet desarrolló la fotografía conceptual en una búsqueda de la forma y su contenido conceptual en una serie de nuevos conocimientos correspondientes a las escuelas europeas de diseño: la simetría, la serialidad, la escala y repetición.

<sup>166</sup> Yañee Polo, Miguel Angel. *Fotografía latinoamericana. Tendencias actuales.*

Parte fundamental de las nuevas propuestas tienen que ver con el carácter multidisciplinario de las actividades expresivas, en un medio de cambios tecnológicos, sociales y políticos mundialmente. Ejemplo de esto es el proyecto denominado "música de cámara" de Angel Cosmos, nacido en España y residente en México y de Arturo Márquez, Juan José Infante. En sus obras se conjuga la música, la fotografía, la literatura primordialmente; entre los eventos multidisciplinarios presentados en México: "Master Pez I" y "Master Pez II", (Museo de Arte Moderno, 1984) ejecutadas con diapositivas y fotografía en blanco y negro coloreada, respectivamente. Parte de su ejecución consistió en pintar líneas como en un pentagrama en un pecera de tal forma que el propio movimiento de los peces formar las notas musicales a interpretar en órgano, flauta, clarinete, violín y clavecín, mientras se interpretaba un poema cuyos gestos se relacionaban con los disparos fotográficos.

Otra de sus obras "Concierto para fotógrafos" consistió en reunir a sesenta fotógrafos a la manera de los intérpretes de un concierto de cámara. La partitura indicará el tiempo y orden de disparos consecutivos. Esta relación multidisciplinaria parte de algunos trabajos como de Moholy - Nagy "que trajo fotográficamente sonidos musicales" y de "Generative Fotografie" proyectos que incluían la narrativa y el cine"<sup>166</sup>

Enrique Hernández, Raúl Falcó (texto), Eric Goethals (fotografía) y Antonio Russek (música) realizaron con la colaboración de Angel Cosmos un *Foto-assemblage* partiendo de la *estética del desperdicio* compuesto por diferentes artículos sin utilidad, así surgió el "Ojo visitado" es una obra realizada a partir de un modelo compuesto por objetos diversos, fotografiados en una secuencia de 25 tomas.

Otro camino de búsqueda se ha desarrollado en medios tecnológicos que se conjugan con la fotografía en la producción directa de imágenes, entre ellos el mimeógrafo, los sellos de caucho, la fotocopia electrostática bitonal, la serigrafía, la xerografía, novografía, fotocopidora láser, ordenador, video, fax etc.

Felipe Ehremberg de la Academia de San Carlos realizó en 1972 a partir de un mimeógrafo, estenciles que manipulaba directamente con marcas o trazos. Entre otros mimeografistas se encuentran Manuel Felguérez, Alberto Híjar, Ricardo Rocha, Santiago Rebolledo,

Gabriel Macotela, Oliverio Hinojosa y René Freyre. En sus proyectos se incluyen elementos de la cultura popular consumista, imágenes de Marilyn Monroe, Andy Warhol, botellas de Coca-Cola etc.

El anterior panorama extraído de Yañee Polo Miguel Angel refleja parte del cambio de concepción y filosofía en la fotografía artística que se reveló ante la histórica insistencia por la fotografía "reflejo de una realidad" la que se presentaba injusta, fantástica, poética, mística y anecdótica bajo las modalidades y concepciones más diversas.

El trabajo multidisciplinario y la estructura de la fotografía como un proyecto de reflexión filosófica y tecnológica ha tenido repercusión hasta últimas fechas; la revisión de obras en eventos como "Fotoseptiembre" o la "Bienal de Fotografía" observan importantes cambios en la presentación de las fotografías como objetos integrados a un soporte museográfico específico. La fotografía no es un trozo de papel al que hay que observar detenidamente y descubrir el significado; por lo menos parte importante de ellas son objetos de arte integral que intervienen en "la nueva sensibilidad" no proporcionando pautas para ningún significado explícito. Con todo este cambio, existen sin embargo importante preferencia por la selección de imágenes como el mendigo, el obrero, el campesino, los homosexuales, los chicos banda etc. La vida popular sigue ofreciendo con tan variados y encontrados escenarios inagotables reflexiones fotográficas.

El metro, un espacio para la cultura:  
"Trece fotografías contemporáneas"  
Lorena Alvarez "Sin título" 1994  
Francisco Mata "Línea 8" (Entre Partitón y Centro Médico) 1994  
Fabricio León "Invidentes que cayeron en la Estación Metro Hidalgo" 1991<sup>167</sup>

La primera obra citada corresponde a dos fotografías blanco y negro que mediante la obturación lenta y el acercamiento consigue composiciones descontextualizadas en una búsqueda de forma y encuadres dinámicos.

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>167</sup> Fotoseptiembre 1994, Centro de la Imagen Francisco Mata, Coordinador.

Francisco Mata sorprende en el metro a una pareja besándose dentro de un vagón en marcha en un medio plano, igualmente un "Chico banda" sobre el andén, volteo a la cámara mientras el metro hacia sus espaldas aparece barrido especificando su movimiento.

Dentro de los acontecimientos cotidianos del metro, Fabricio León fue testigo de la caída de dos invidentes a las vías del metro, su cámara sensurada aparece cubierta por lo que al parecer fue una mano que intentó evitar la toma sin lograrlo; en una segunda fotografía aparece la escena clara donde un vigilante corre al rescate de los infortunados "trabajadores del metro". Bajo estas escenas se concentran diferentes formas de ver el metro que involucra la estética de la forma y el testimonio social y cultural.

"Antigüedades para el siglo XXI"  
Luis Aguilar "Impresión sobre espejo" 1994  
Alfredo de Estéfano "De donde" 1994  
Ana Casas/Marcos Kurtycz "Sombras nada más" 1994  
Gabriel Batiz "Verde proteína" 1994<sup>168</sup>

En estas obras citadas se puede observar una tendencia por agregar medios y soportes a la fotografía. Luis Aguilar por ejemplo utiliza como soporte el espejo sobre el que imprimió imágenes en blanco y negro con un especial efecto de profundidad; un maguey, toros y vegetación desértica son los motivos gráficos de sus fotografías que además se encuentran montadas en círculos de madera pintadas en blanco con motivos geométricos.

Alfredo de Estéfano utilizó en una panorámica en tonos sepia, flechas transferibles que colocó en diferentes posiciones sobre el escenario desértico solitario en lo que parece ser una atribución conceptual y simbólica de la escena.

"Sombras nada más" se presentan en tiras que forman en total una área de 6 x 127 metros, sobre las que se elaboró fotogramas de cuerpos desnudos en diferentes posturas sobre el papel fotográfico, en una intervención directa de los artistas sobre su obra fotográfica.

Gabriel Batiz extrae de la fotografía científica elementos para interesantes composiciones coloridas sobre formas microscópicas de células en una intención claramente estética por la plasticidad de las formas irregulares combinadas con colores básicos matizados.

Ejemplos como los anteriores indican el cambio de tendencias en el campo artístico hacia una adaptación del artista con las transformaciones constantes en el área tecnológica y no solamente el artista, pues existe una clara retroalimentación entre las diferentes formas de hacer fotografía, el diseñador que interviene en la producción directa o indirecta de fotografías, el fotógrafo de estudio, el reportero gráfico y hasta el fotógrafo aficionado han participado en la apertura de sus lenguajes, técnicas y filosofías a la cultura general, al trabajo multidisciplinario.

Un ejemplo particular de la adaptación de las nuevas tecnologías ha sido sin duda el trabajo artístico de Pedro Meyer: "Fotografía para recordar" y "Verdades y ficciones"<sup>169</sup>, un trabajo en el que se integran fotografías directas a un proceso de manipulación digital dando como resultado interesantes y novedosas formas de presentación de una obra fotográfica. Impresiones a color por propulsión de tinta y la edición de un disco compacto ha revolucionado la forma tradicional de observar una exposición fotográfica otorgando la posibilidad al público en general de conservar y almacenar esta exposición narrada y explicada por el propio autor.

Para el diseñador gráfico "Verdades y Ficciones" amplía el conocimiento de las posibilidades que ofrece una herramienta como lo es la computadora, para aprovecharlas en su beneficio y a la vez reconocer a través de la experiencia de Pedro Meyer delimitar hasta donde puede llegar la creatividad y hasta donde las posibilidades tecnológicas.

El momento del disparo del obturador irreversible y único ahora puede ser reconstruido y modificado. Aquellos detalles que sólo la imaginación nos podría dar, son realizables en pocos segundos y sin necesidad de un largo proceso fotográfico. La producción fotográfica se vislumbra productiva, grandes cantidades de información visual almacenadas en discos compactos u otros sistemas digitales exigirán a sus realizadores una nueva forma de ver el "acto fotográfico", una nueva forma de concebir una fotografía, de inventarla incluso. Exigirá un lenguaje afuera al existente, el del ordenador, optimizar un botón en lugar de girar el lente, girar y manipular una marca en lugar de movernos físicamente, en fin el cambio va desde lo más sencillo hasta el más complicado sistema de programación.

<sup>168</sup> Fotoseptiembre 1994, Centro de la Imagen.  
Lourdes Almeida, Bodagón con charala, 1986

<sup>169</sup> Meyer, Pedro: Verdades y Ficciones. Un viaje de la fotografía documental a la digital. Centro de la Imagen (Plaza de la Ciudadela No.2.), Noviembre de 1994 México, D. F.

Las fotografías de la exposición "Verdades y Ficciones", referentes a México de los estados de Veracruz y Oaxaca reúnen el documental y la fantasía a la vez, en esa ya tan característica personalidad del mexicano, en la que superponen conceptos antagónicos: la vida y la muerte, en una mezcla extraña de valores y costumbres. El colorido a manera de los grandes muralistas y la selección de personajes "prototipo" es todavía parte conceptual de esta obra. Por otro lado la posibilidades creativas que le otorgó a tales personajes ampliaron la parte conceptual en forma significativa y peculiar. La expresión humana adquiere mayor poder de impacto junto a simbolismos, en algunos casos, líricos y fantásticos como en el caso de "Tentación del ángel". "El caso del cuadro faltante en el retablo Yanhuitán Oaxaca" o "La llegada del hombre blanco". En estas fotografías se puede apreciar la contraposición del "bien y el mal" en pueblos donde las raíces mexicanas y los valores católicos son parte de la cotidianidad. Esta peculiar combinación parece ser una fuente de inspiración para muchos fotógrafos sea cual sea la técnica.



Pedro Meyer. Palo encabado, 1992

El trabajo del diseñador de fotografías, particularmente ha adoptado a su medio conocimientos de la fotografía compuesta, de la simbólica, de la surrealista, de la documental; en fin de toda corriente o estilo que favorezca la dirección y necesidades de una fotografía. Sin embargo, la enseñanza del documental y la fotografía antropológica ha dejado, con tan profundas e importantes raíces históricas, patrones estéticos en todas aquellas áreas del diseño en las que la imagen tradicional mexicana es el objetivo.

*Dentro de líneas continuistas, en franca dicotomía con otros terrenos fotográficos latinoamericanos, el Documentalismo en sus diferentes vertientes (antropológico-político-social etc.), continúa siendo preferencial entre algunos sectores. Ahora bien, también a partir de las concepciones propias y ancestrales documentalistas, algunos autores han buscado otros caminos naturales evolutivos, convencidos de la necesidad de trascender el inmovilismo expresivo característico. Sólo la caja de resonancia que produce la obsesiva manía de que el Documentalismo es camino propio de la realidad latinoamericana, mantiene aún una evidente inundación física de tanta revista, catálogo, exposiciones, museos, libros etc.<sup>170</sup>*



Pedro Meyer. La tentación, 1992

<sup>170</sup> Cit. por: Yanez Polo, Miguel Ángel; op. cit. p. 78.

## 2.6 EL DESARROLLO HISTORICO DE LA FOTOGRAFIA MEXICANA

A lo largo de este breve recorrido a través de la fotografía en México se han reconocido tres puntos básicos, el primero corresponde a la adecuación del nuevo lenguaje fotográfico durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, caracterizado por la imitación de patrones estéticos occidentales, en primera instancia relacionados con el lenguaje pictórico, al que se deben ciertas constantes compositivas como la estructura geométrica. Las composiciones simétricas, las panorámicas, planos generales y de conjunto así como las perspectivas, dominan la mayoría de las composiciones de esta época. La imitación de los fotógrafos extranjeros se hace evidente en un país que se reconstruía de la guerra de independencia y el colonialismo.

El segundo momento, lo constituye la transformación de la ideología artística, producto del cambio político-social de la Revolución Mexicana en el que se da una revaloración y manipulación de valores nacionales. El campesino, el indígena, la vida popular en sí, invaden los planos principales de obras muralistas, obras literarias, cinematográficas y fotográficas entre otros.

La fotografía se fue estructurando conforme a las necesidades crecientes de comunicación, difusión y expresión surgidas de un país que penetraba a la modernidad y al imperialismo. La fotografía adquiere aceptación en diferentes medios masivos, el periódico, por ejemplo va cediendo un importante lugar al reportaje gráfico el que adquiere trascendencia y credibilidad con la fotografía directa y objetiva. Los libros y revistas son los medios idóneos para el documentalismo nacional.

La sensibilidad por lo nacional constituye la principal fuente de inspiración para los fotógrafos que bajo su propia visión la transforman en el medio para expresarse artísticamente, como medio de denuncia, adhesión y difusión de una nueva política social o en el camino para construir una imagen ante el extranjero que resultara atractiva al turismo.

Fue con la llegada de influencias extranjeras como Weston, Tina Modotti, Cartier Bresson o Paul Strand cuando se pueden observar cambios en la concepción de la fotografía. Se desarrollan estilos como el objetivismo, simbolismo, surrealismo bajo el marco de lo nacional o tradicional a la par del documentalismo y el periodismo de denuncia social.

Hacia la segunda mitad del siglo XX, se empieza a notar con claridad un intento de las nuevas generaciones de fotógrafos, por sobreponerse a lo nacional y dirigir su atención a la "construcción" de las fotografías omitiendo el "instante decisivo" por la planeación de su obra en base a la temática del mundo contemporáneo y a nuevos planteamientos técnicos y conceptuales de la fotografía, dando paso a la universalidad de la toma fotográfica.

El colage, el uso de materiales adicionales, los recursos físico-químicos que alteran el resultado fotográfico, la concepción multidisciplinaria en la que junto con la fotografía se atermian otras actividades como la música, la poesía, así como los nuevos y atractivos adelantos tecnológicos que han transformado la manera de crear y producir obras fotográficas son algunos de los medios que han modificado los términos en los que se concebía la actividad fotográfica.

La evolución de la fotografía ha dado lugar a la definición de sus objetivos de acuerdo al medio en el que se utilice, cada uno con una ideología definida, sin embargo cada rama de la fotografía comparte un sistema cultural que contribuye en mayor o menor medida en el resultado obtenido. Las necesidades de expresión y comunicación visual por tanto están ligadas a las características de la sociedad mexicana.

El estado ha sido el principal promotor de "la identidad nacional", y la fotografía, entre otros medios ha participado en su difusión. Instituciones como la SEP, el INAH, UNAM, IPN, INBA, INCA, INI etc, se han encargado de ello dando soporte a la "Cultura nacional" en la que se integra el nacionalismo con sus respectivos estereotipos construidos a través de símbolos que actividades como la fotografía desarrollan y transforman como una forma de unificar y relacionar a los habitantes con su territorio y su organización social.<sup>171</sup>

En cuanto a la construcción y composición de las fotografías no se ha propuesto nada de suficiente trascendencia, las reglas de construcción de soportes propios de occidente como la simetría, la sección áurea, la perspectiva constituyen hasta la fecha los patrones más utilizados. Aunque existen propuestas en contra de estas formas de composición, más libres y expresivas; ha existido la tendencia por la imitación de corrientes y estilos extranjeros.

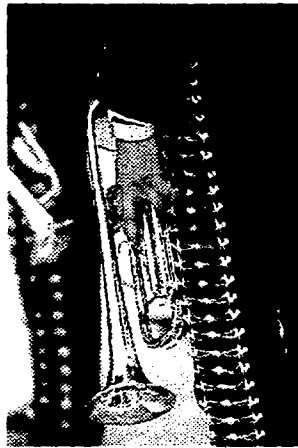
<sup>171</sup> Del Val, José: *Cultura nacional ¿Hacia donde?*, Memoria de Pánel, No 6, pp. 53

Si estilo es "la manera en que un fotógrafo trabaja una serie de constantes por medio de las cuales puede ser identificado"<sup>172</sup> y "que el estilo es indicio de excelencia, no una manera cualquiera de trabajar". En México ha existido por un período largo una particular forma de hacer fotografía a través de escenarios, personajes y objetos que han sido transformados en iconografía nacional ante el mundo; proceso que también ha seguido el resto de América Latina, con la única diferencia de que las imágenes difieren por razones obviamente geográficas ya que Latinoamérica está ligada a nuestra cultura históricamente.

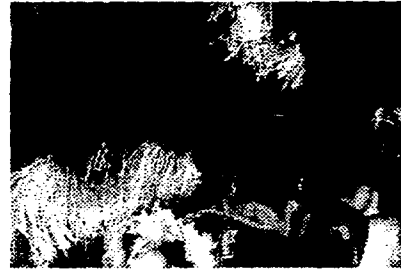
Cabe aclarar que aunque han existido fotógrafos con particularidades muy específicas - anteriormente mencionadas - la constante por la sensibilidad nacional ha sido, no la única, sino la

más desarrollada y explotada en un medio social-político y cultural donde desarrollarla es conveniente socialmente y por otra parte ha sido producto del nivel cultural general que no ha sido acostumbrado ni enseñado a reconocer a la fotografía nacional y mexicana como una tendencia ideológica en la que el estado ha participado promoviéndola, financiándola y difundiendo. Si bien los trabajos fotográficos de esta tendencia han tenido importantes representantes con cualidades específicas que han trascendido nacional e internacionalmente, la insistente búsqueda de la sensibilidad nacional debiera transformarse y evolucionar técnica y conceptualmente.

La fotografía de sentido nacional ha tenido tan importante difusión y aceptación popular que se ha cometido el error de catalogarla de manera general como "Fotografía Mexicana" excluyendo en muchas ocasiones otros estilos y temáticas también mexicanas. Es decir que el estilo nacional fotográfico, se identifica con la fotografía nacionalista de manera tradicional y obvia, pero hablando en sentido estricto y minucioso la fotografía mexicana aunque ha sido dominada por la formas costumbristas y populares ha tenido, sobre todo en los últimos años, tal desarrollo conceptual y temático que hablar de estilo sería inconveniente e impropio para la pluralidad que se ha alcanzado en medios, técnica y estilos personales.



Tom Owen Edmunds.  
Del libro: Mexico feast and ferment . 1990



Tom Owen Edmunds. Del libro: Mexico feast and ferment . 1990

<sup>172</sup> Freeman, Michael: El estilo en Fotografía, p. 141.

# CAPITULO

# 3





## DISEÑO GRÁFICO Y FOTOGRAFÍA NACIONAL

Reconociendo con claridad el origen y trascendencia de la fotografía mexicana se analizará la forma en que esta ha intervenido en ciertos aspectos y áreas de la producción gráfica actual en México.

Los medios de documentación e información sobre la cultura nacional son los medios idóneos para desarrollar la fotografía documental y objetiva; así como los soportes de difusión de eventos culturales populares. Los medios que describen visualmente los elementos y valores nacionales más difundidos nacional e internacionalmente han sido sin duda los que más han sido apoyados por la fotografía nacionalista, o bien la que se reconoce en general por Fotografía Mexicana.

En el campo turístico, folletos, carteles, volantes y revistas son el medio en los que la fotografía colorida y armónica de aspectos tradicionales de cada estado de la república se desarrolla ampliamente. Libros de difusión nacional y extranjera de origen privado o público en los que se presentan las "bellezas" del país en panorámicas de escrupulosa perfección técnica: tomas arquitectónicas clásicas o contemporáneas; selección de personajes



Tom Owen Edmunds. Del libro: Mexico feast and ferment. 1990

prototipo de la identidad nacional; tomas de estudio de platillos, juguetes o artesanías en las que predominan los contrastes entre colores primarios y secundarios acompañados de accesorios simbólicos como cocinas tradicionales, manteles bordados, papel recortado etc. En estas escenas se reconocen visualmente las aportaciones temáticas y compositivas del objetivismo y la fotografía antropológica de los antecedentes en fotografía artística.

Por otro lado existen interesantes publicaciones culturales primordialmente de carácter universitario o nuevas propuestas de difusión de la fotografía contemporánea donde se ha manifestado las nuevas inquietudes compositivas de las próximas generaciones de fotógrafos que continuarán el trabajo desarrollado por fotógrafos como Suter, Almeida, Groubet, Meyer etc. En ellas se distingue la búsqueda de alternativas compositivas y conceptuales que modifican la toma directa por la construcción de fotografías de manera preconcebida en la que intervienen los procesos y elementos más diversos y difícilmente imaginables al principio de este siglo.

### 3.1 TRADICION E IDEOLOGIA A TRAVES DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA.

*"Entendemos a las prácticas fotográficas como series de acontecimientos que mantienen entre sí cierta regularidad y que se entenderían en términos de sus condiciones externas de posibilidad. Estas condiciones son los Aparatos Ideológicos del Estado." La regularidad y especificidad esta dada en términos de ellos.*<sup>173</sup>

La fotografía en sus diferentes especialidades se desarrolla a partir de una estructura y lenguaje específico definido por las necesidades y esquemas que la propia sociedad delimita. En conjunto la fotografía

<sup>173</sup> Hecho en Latinoamérica. Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía. SEP, IMBA, FONAPAS. Comentario de Mandoki Katya a: Fotografía e Ideología: sus lugares comunes. p. 27.

mexicana se ha desarrollado bajo condiciones muy específicas dentro de un medio social, político e histórico que no es idéntico a ninguna parte del mundo, sin embargo sus manifestaciones se asemejan con los países subdesarrollados influenciados por los países imperialistas.

En México la Cultura Nacionalista y la ideología surgida de esta, ha sido hasta la fecha el principal responsable de la formación de valores generales: *"El conjunto de disposiciones del Estado en materia de arte y vida intelectual, que privilegia siempre la invocación mística y épica, el amor por las abstracciones: El pueblo, el hombre, la conciencia. En el caso del cine y la fotografía esta "Cultura de la Revolución Mexicana", se hace presente a través de las admiraciones canónicas. De acuerdo con estas premisas, la Belleza Nacional es recóndita y eterna, florece por contraste con su medio ambiente, obtienen un añadido luminoso de ruinas y de harapos y del culto a la muerte."*<sup>174</sup>.

La fotografía con sentido nacional ha sido el medio unificador de expectativas y deseos, la lectura de estas imágenes le presentan al espectador un país conmovedor, grato, digno y elocuente; sensaciones que intencionadas pueden resultar en el diseño gráfico un excelente medio para alcanzar un objetivo específico como puede ser la adhesión a un sistema social, el impacto y deseo de compra de un producto y servicio o la identificación personal que promueva la adquisición de un producto o la asistencia a un evento, entre otros efectos psicológicos.

### 3.2 UTILIZACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA NACIONALISTA EN SOPORTES GRÁFICOS

En México como en el resto del mundo, la fotografía ha incursionado en diferentes medios de comunicación, que a su vez forman parte del campo de acción del Diseñador Gráfico. Nuestra participación en estos medios va desde la realización hasta la dirección y partiendo de nuestra posición en un grupo de trabajo determinado podemos ser creadores de fotografías; intervenir en la adecuación de ellas a un diseño o soporte gráfico o bien decidir y planear un método de trabajo determinado. En este sentido gran parte de la responsabilidad del Diseñador Gráfico, reside en las características físicas que tendrá dicho medio de acuerdo a necesidades específicas como son la producción, uso, destino, distribución y objetivos del cliente.

Partiendo de lo anterior la selección de un estilo fotográfico impactará directamente en el resultado final de nuestro trabajo. La fotografía documental usada como testimonio y acercamiento visual a la formas de vida de una sociedad o un medio ambiente ha sido históricamente el principal medio de ilustración de libros, revistas y periódicos. En México la utilización de este estilo en la difusión de su identidad a nivel nacional y en el extranjero ha sido una necesidad social y política que de manera importante a involucrado la acción de diseñadores y fotógrafos.

Si el diseñador es un creativo siempre a la vanguardia, ¿En que manera puede afectar en sus propuestas la educación y formación visual e ideológica encaminada a "La sensibilidad nacional" en la producción de sus diseños?. La respuesta está en el número de publicaciones de gran calidad, muchas de ellas bilingües sobre temas regionales a manera turístico-cultural que hay en el mercado; en proyectos de cine y televisión aunque ya no como en el pasado, que persiguen la temática popular, la iconografía nacionalista como medio de entretenimiento, campañas sociales o publicidad; en fotografías ilustrativas de postales, discos, anuncios, folletos etc que fomentan el orgullo e identificación del consumidor - a manera de estrategia - con el país, generalmente utilizando el recurso documental, decorativo y artificial como recurso gráfico.



Mane Pierre Cole y fotografía de Ignacio Urquiza.

<sup>174</sup> Hecho en Latinoamérica... op. cit., comentario de Monsivais Carlos a: *Imágenes de Folclore* denuncia - p. 85.

Ante este panorama, la intención no es criticar el medio para lograr objetivos; el diseñador es quien a su juicio decidirá los medios gráficos de los que puede valerse para lograr impacto y efectividad. Lo que se propone es simplemente que bajo las circunstancias y constantes históricas antes desarrolladas, el diseñador se forme su propia opinión y juzgue la pertinencia propositiva y creativa de continuar y proponer esta forma de trabajo o bien intentar visualizar hasta que punto una fotografía iconográficamente nacional puede ser objetiva, turística, exótica, cultural o artística y en que forma hablando en términos de diseño, podemos ampliar y fomentar lo tradicional sin caer en composiciones ya hechas por numerosos fotógrafos.

El análisis de la fotografía mexicana tiene hasta este punto como principal objetivo, el reconocer el trabajo más representativo y sustraer de él la experiencia visual necesaria para de manera crítica cuestionar el futuro de la fotografía mexicana, y la responsabilidad que el diseñador gráfico adquiere al ser productor de material gráfico.

Es importante aclarar finalmente, que en la producción del diseño existen importantes aportaciones creativas en lo que se conoce como "fotografía compuesta" y una gran aceptación de la fotografía por ordenador en las artes gráficas. El ambiente tecnológico actual amplía las posibilidades creativas y estéticas para el diseñador. Ante estas circunstancias tecnológicas el compromiso del diseñador será la exploración de estas posibilidades técnicas y su adecuación a sus propias necesidades y experiencias.



Marie Pierre Colle y fotografía de Ignacio Urquiza.  
Casa Poblana.

# CAPITULO

# 4



## EL LABRADOR DE SAN HIPOLITO, DISEÑO PROPUESTO PARA DIAPORAMA.

La investigación antes desarrollada a propiciado la inquietud de buscar en un tema de cultura popular nacional como lo es la Leyenda de "El Labrador", un medio para demostrar prácticamente que un análisis del desarrollo de la fotografía mexicana puede dar la pauta para un trabajo creativo que subraye el valor de los elementos y valores que conforman la identidad nacional sin caer en las composiciones fotográficas tradicionales que pueden observarse entre los fotógrafos seleccionados y estudiados a lo largo de esta tesis.

Como soporte gráfico se ha seleccionado el audiovisual con la finalidad de presentar al público en general una valoración gráfica de "El Labrador", tomando como punto de partida los elementos simbólicos sobre el tema de la conquista que sin lugar a dudas han dado importantes rasgos en la personalidad de los mexicanos en una especial mezcla de valores culturales que han hecho particularmente interesante la incursión de numerosos fotógrafos en dicho tema.

El objetivo finalmente será desarrollar un técnica compositiva de acuerdo a los nuevos medios digitales y adecuarlos a este tema que no por tradicional y popular puede dejar de ser abordado de acuerdo a la técnica y análisis que últimamente han transformado la manera de crear fotografías.

A manera introductoria a lo que será el audiovisual se sistematizará brevemente las características básicas de todo audiovisual y la organización del mismo adecuando así el trabajo práctico del diseñador gráfico con las conclusiones teóricas obtenidas de esta investigación.

El audiovisual constituye un medio de comunicación visual/auditivo, efectivo para la transmisión de mensajes persuasivos, informativos, educativos, culturales involucrando a la vez información visual y auditiva. Este medio de comunicación puede ser utilizado para que

un grupo de personas reciban simultáneamente el mismo mensaje que puede informar, persuadir, educar o divertir. Los elementos para su elaboración pueden ir desde la utilización de un rotafolio, pizarrón o proyector de cuerpos opacos apoyados de un expositor, o la utilización múltiple de tecnologías avanzadas, equipo de multimedia, exposición con varios proyectores o monitores sincronizados a un complejo sistema de audio.

Para la aplicación de esta tesis se desarrollará el medio del diaporama, audiovisual constituido a partir de - como su nombre lo indica - diapositivas o transparencias de 35 mm sincronizadas a un audio. Este diaporama titulado "El Labrador de San Hipólito" tiene como objetivos los siguientes:

Introducir al público general en el tema de las leyendas mexicanas a partir del diaporama: "El Labrador" historia popular que data de la época prehispánica y que trascendió por su relación con la Conquista de México y el momento transitorio de una cultura a otra.

Motivar a la preservación de las tradiciones históricas del centro de la Ciudad de México y en especial de los vestigios físicos del templo de San Hipólito ubicada en la avenida de Tacuba y Bucarelli.

Lograr que el evento sea atractivo visualmente y que se conjugue un tema tradicional con una propuesta gráfica diferente a la toma directa y documental a la que el público está familiarizado; sin que con ello el tema resulte confuso y poco motivante.

#### 4.1 SINOPSIS DE LA LEYENDA: "EL LABRADOR"

Al rededor del Centro Histórico se concentran diferentes leyendas, narraciones maravillosas y fantásticas que han pasado entre generaciones describiendo lo que alguna vez fue la ciudad y sus alrededores . A través del tiempo estas historias se convierten en testimonios tradicionales que dan fe de la existencia de algunos lugares, casas, templos, plazas o calle, el pasado tradicional que encierran, algunas veces verdadero o tal vez con elementos irreal que provocan admiración, meditación o diversión en el lector que encuentra más atractiva la visita de aquellos lugares que fueron motivo de dichas historias populares.

El templo de San Hipólito por ejemplo fue construido en honor a los soldados españoles que intervinieron en la conquista de México. Como recuerdo a los "Mártires de la noche triste", Juan de Garrida construyó una ermita en lo que hoy en la calle de Tacuba, escenario de la batalla. Posteriormente después de la conquista del 13 de agosto de 1521 quedó dedicada a San Hipólito, para finalmente construir el templo en honor a este Santo cuya celebración coincide con la fecha de la conquista , además de que su orden . la de los hipólitos fue la primera en fundarse en la Nueva España.

Sobre la construcción e historia al rededor del este templo existen diferentes historias, la más antigua corresponde a una profecía mexicana recopilada por Fray Juan de Torquemada (?-1624): "El labrador".

En Coatepec un hombre trabajaba en el cultivo de su tierra cuando vio en el cielo acercarse un águila majestuosa que al llegar hasta él, lo tomó entre sus garras del cabello y lo subió por los cielos hasta un monte donde se encontraba un hombre poderoso que le dio un "Humaco" con el que le ordenó quemar al soberano Moctezuma. Una vez realizada su misión debería regresar ante Moctezuma y contarle la historia que este había creído soñar pero que al ver su pierna quemada y adolorida, inmediatamente mandó matar al labrador quien profetizó:

"Goza de este poquito que te queda de poder , y ten paciencia pues tu mismo te has buscado el mal".<sup>175</sup>

#### 4.2 RESEÑA HISTORICA

Hacia 1325 se funda la ciudad de Tenochtitlán en un archipiélago en el lago de Texcoco. Durante algún tiempo fueron vasallos de los tepanecas de Atzacapotzalco hasta que Itzcoatl se une para vencerlos.

Los mexicas se distinguieron por ser valientes guerreros. Moctezuma extendió su imperio hasta el centro de Veracruz y la región mixteca de Oaxaca constituyéndose como la cabeza de Anáhuac.

La ciudad de Tenochtitlán estaba formada por cuatro barrios , cada uno con subdivisiones; estos cuatro calpulis se tocaban en un punto central formado por el gran templo y palacios imperiales. La ciudad se planificó sobre una base cuadrangular demostrando la capacidad y habilidad arquitectónica de los mexicas que tanto admiró a los españoles .

Los principales templos eran el de Tlatelolco y el Templo Mayor , formado por setenta y ocho edificios al rededor de una muralla de serpientes, la más importante se dedicaba a Tláloc y Huitzilopochtli. Entre los principales productos comerciales se encuentran el jade, la turquesa, algodón, plumas de quetzal, y otras aves, pieles de jaguar, granos cacao, joyas de oro etc.

La nobleza en Tenochtitlán se ejercitaba en dos áreas , la milicia y el sacerdocio . El emperador era a la vez pontífice y jefe militar , el sacerdote se encargaba de los templos, percibía rentas de las tierras conquistadas y además poseía conocimientos astronómicos, matemáticos, filosóficos, que aprendía en escuelas para nobles (El calmecac). El máximo representante de los sacerdotes era el emperador representante terrenal de Huitzilopochtli..<sup>176</sup>

La estratificación social y las diferencias entre gobernados y gobierno, así como la estructura social y el pago de tributos facilitaron el dominio y control del pueblo indígena por los españoles.

<sup>175</sup> González Obregón, Luis : México Viejo, p. 15.

<sup>176</sup> El Colegio de México: Historia mínima de México, p. 31.

### Organización Social y Política

En esta sociedad no existía una especialización, ni una división en el trabajo. Las actividades humanas se combinaban; un campesino por ejemplo labraba la tierra y era artesano. El sistema de intercambio comercial se basaba en el trueque, es decir el pago en especies y trabajo.

El dominio y control de los pueblos era parte fundamental de su organización económica. El soberano era quien elegía las tierras y tributos que su pueblo debía trabajar o pagar. La unidad política, como el imperio azteca se conformaba en base a alianzas con funciones políticas autónomas, subdivididas a la vez en segmentos unidos por su origen étnico o por su función en la organización política.

Los segmentos se relacionaban de acuerdo al sistema de estratificación social. Cuando los segmentos territoriales estaban conformados por un origen étnico particular se les denominaba *capulli* que funcionaban como unidades corporativas en la economía, la milicia y ceremonias religiosas. La organización social tenía que ver con las funciones económicas, políticas y sociales de cada grupo o (estamento), los individuos según sus derechos y obligaciones se dividían en: el plebeyo o *macehuatlín* dedicado al trabajo social como la labranza o la artesanía y el estamento noble o *pipiltín* dedicados a la política y religión.

El rango más elevado correspondía al *Tlatoani* o rey de una ciudad o señorío que a su vez se dividía en unidades políticas gobernadas por reyes llamado *huey tlatoani* o gran señor que recibía tributos y servicios de los *tlatoacamilli* o milpas del rey.

El segundo rango correspondía al *teuctli* de estatus variable, podía estar a cargo de la política bajo el poder del *tlatoani* quien decidía los tributos que le pagarían y su rango.

El tercer grado correspondía al noble o *pilli*, rango de todos los hijos de un *teuctli* o *tlatoani*, la nobleza en general se denominaba *pipiltín*, recibían bienes en especie o tierras trabajadas por el *mayeque* pero tenían obligación de prestar servicios al rey.

El pueblo en general recibía el nombre de *macehuatlín* o gobernados con obligación de pagar tributo con su trabajo de labranza de la tierra o con productos de sus oficios.

Su gobierno era una monarquía electiva después de la muerte de su guía *Tenoch* en 1369. Un consejo de nobles seleccionaba a los que ocuparían el cargo de *Tlatoani* o *Tlacatecutli*.<sup>177</sup>

### Religión

La interpretación mexicana de la creación asumía la formación y destrucción de cuatro mundos anteriores al actual. Durante esas etapas o soles, el hombre, las plantas y animales se habrían perfeccionado. Los elementos básicos dentro de la concepción religiosa son el agua, la tierra, el fuego y el viento.

La creación de todo lo existente se debió a *Ometéotl*, dios de naturaleza dual, sol y tierra, padre y madre de los cuatro dioses o *tezcattlipocas* que dieron origen a la vida en un primer sol que bajo disputas y envidias entre los dioses sucumbió en un cataclismo. De la misma forma cuatro soles se formaron y destruyeron: el primero por la acción del agua, el segundo por los gigantes, el tercero por el fuego y la cuarta por el viento.

El quinto sol se originó en *Teotihuacán* con el sacrificio de los hijos del dios dual para dar fin a la destrucción y envidia de los otros soles. Este sol de movimiento fue creado por el sacrificio de *Nanahuatzin* y *Teuciztécatl*, el primero dios origen al sol y el segundo a la luna.

El hombre se creó por obra de *Quetzalcóatl* que descendiendo al mundo de los muertos de las otras edades, reunió los huesos que junto con su sangre darían origen a los *macehuales*.

Con el quinto cataclismo: movimientos de la tierra y hambre acabaría la vida humana, para evitarlo los mexicanos desarrollaron su profesión militar para reunir víctimas para sacrificios o guerras floridas. Al proporcionar sangre y energía al sol *Huitzilopochtli* procuraban el quinto sol. Los mexicanos hicieron suya la misión de extender el dominio de *Huitzilopochtli*.<sup>178</sup>

Entre los principales dioses se encuentran:

*Huitzilopochtli*: El sol y Dios de la guerra  
*Tezcattlipoca*: Dios de la noche  
*Tonatiuh*: Símbolo del sol

<sup>177</sup> El Colegio de México, op cit., *Historia general de México I*, p. 205.

<sup>178</sup> Salvat, *Historia de México*, Tomo V, pp. 743.

Tláloc: Dios de la lluvia  
Quetzalcóatl: Estrella matutina y vespertina  
Centéotl: Dios del maíz  
Cuauhtlicue: Diosa de la tierra  
Huehuetéotl: Señor del fuego.

#### El reinado de Moctezuma Xocoyotzin

Hacia el año de 1502 ascendió al rango de Huey Tlatoani después de Ahuizotl; segundo monarca con el mismo nombre recibió el nombre de Xocoyotzin. Durante su gobierno mandó matar a todos los empleados del monarca anterior estableciendo una estricta jerarquía social; ordenó que el pueblo no se atreviera a mirarlo, bajo amenaza de muerte.

Su actitud ante la llegada de los españoles, fue consecuencia de su profunda ideología religiosa. Pensó que aquellos personajes eran dioses que venían con Quetzalcóatl a cumplir la profecía de su regreso.

Entre otras acciones Moctezuma mandó construir adoratorios o "Coateocalli" o casa de diversos dioses, con la finalidad de dar culto a los dioses de los pueblos conquistados. Realizó conquistas en Atlixco y tierras Tlaxcaltecas enemigas que incitaban a los pueblos sometidos a levantarse en su contra. El territorio conquistado bajo sus campañas se extendió por los estados de México, Hidalgo, Puebla, Veracruz, Morelos, Guerrero, Oaxaca, parte de Chiapas y Guatemala.

Uno de sus palacios se encontraba en la calle de Tacuba, San José el Real y Plateros. Frente a su fachada se encontraba la que más tarde sería la plaza del Marqués: *"Las paredes estaban revestidas de mármol, jaspe, pórfido, ... los techos eran de madera de cedro, pino, palma y ciprés, ricamente entallados con figuras y labores."*

Otro de sus palacios contruido por Axayacatl en las antiguas calles de Santa Teresa esquina con Indio Triste, fue el lugar donde se alojó a Cortés. Un tercer palacio contruido por mandato de Moctezuma se localizaba en lo que ahora es Palacio Nacional: *"El palacio nuevo de Moctezuma tenía una fachada al poniente y quedaba frontero del recinto sagrado del templo; esa fachada comenzaba en la línea que separa el edificio de correo del que ocupa el Museo Nacional y termina en la acequia. Por el norte ocupaba esa calle del*

*Arzobispo y la de Santa Inés, donde estaban las casas de Juan Guerrero; por el oriente, la calle actual de la Academia y la de Chiquis, cuya existencia aislada demuestra ese límite, y al sur tenía el canal."*

Hacia el norte se encontraba un jardín, o casa de aves con dos estanques con aves acuáticas y aves de agua salada, que según se cuenta eran mantenidas por trescientos hombres. Tenía además una casa para fieras en lo que después sería el convento de San Francisco, aunque existen algunas contradicciones en este dato. En esta casa se concentraban águilas, aves de rapaña, leones, tigres, lobos etc.<sup>179</sup>

La ciudad se conectaba entre sí por un importante sistema lacustre; canales, calles y calzadas se distribuían armoniosamente al rededor de la ciudad. Estas últimas comunicaban hacia el norte Tlatelolco con Tepeyacac donde se localizaba el santuario de Tonantzin. Hacia el sur otra calzada llegaba a Xólotl, hacia el sureste a Coyoacán. Hacia el occidente la histórica Tlacopan que condució a un señarío con dicho nombre. En esta calzada tuvo lugar la retirada de los españoles en "la noche triste".

Tenochtitlán como en la actualidad albergaba una intensa actividad económica, social y religiosa. Comercio, venta de artículos, eventos políticos y ceremonias religiosas tenían como punto de encuentro a esta ciudad.

#### Presagios

Durante diez años antes de la conquista se sucedieron historias considerados por el pueblo y por el mismo Moctezuma presagios de algo funesto, estos sucesos fueron transcritos por Sahagún de acuerdo a versiones narradas por sus informantes:

1. "Una espiga de fuego, como una llama de fuego, una como aurora, se mostraba como si estuviera goteando, como si estuviera punzando el cielo."
2. "Por espontánea acción ardió la casa de Huitzilopochtli, sin que nada pudieran hacer para evitarlo"
3. "fue herido por un rayo un templo. Sólo de paja era el templo de Xiuhtecutli"

<sup>179</sup> D. Riva Palacio, Vicente: México a través de los siglos. Tomo II, p. 360.



4. "Cuando había aún sol , rayó un fuego . En tres partes dividido"
5. "Hirvió el agua: el viento la hizo alborotarse hirviendo"
6. "Se oía una mujer lloraba; iba gritando por la noche:  
- "Hijitos míos , pues ya tenemos que irnos lejos "  
- "Hijitos míos ¿ A donde os llevaré?"
7. "Los trabajadores en el agua cogieron cierto pájaro ceniciento, como si fuera grulla. Había un espejo en la moltera del pájaro, como rodaja de hueso. Allí se veía el cielo . Moteczuma vio al pueblo en guerra con unos que traían a cuestas unos como venados"
8. "Aparecían hombres deformes de dos cabeza y un cuerpo que al ser vistas por Moteczuma desaparecían"<sup>180</sup>

Ante tales presagios Moteczuma consultó a los nigrománticos, si aquello era señal de peste, langosta, enfermedad o de guerra. Ante la falta de respuesta certera, Moteczuma mando saquear las casas de las mujeres de los nigrománticos.

Antes de la llegada de Cortés ya se tenían noticias de gente blanca que no pertenecía a las características de su gente. En 1517, Francisco Hernández de Córdoba había llegado a las costas de Yucatán y Campeche hasta el actual Puerto de Frontera donde había combatido contra indígenas en Potonchán. Hacia 1518 llegó procedente de Cuba , Juan de Grijalva, a las costas de Cozumel y mas tarde a la laguna de Términos en Tabasco y la Isla de Sacrificios en Veracruz. Las noticias provocaron incertidumbre en la mente de Moteczuma que buscó en la tradición religiosa y los presagios la respuesta a dichos sucesos.

#### Conquista de Tenochtitlan

La conquista de México fue el resultado de un proceso histórico de dominio y control comercial del viejo continente sobre el resto del mundo. Durante la conquista se perciben dos etapas históricas; la primera corresponde al dominio de los intereses de los conquistadores por recobrar el sistema de señorío feudal bajo la falta de recursos destinados a la campaña por parte de la corona española. Los fondos de particulares invertidos en las conquistas habían de ser recuperados con una insaciable explotación de los pueblos indígenas. El segundo periodo corresponde a la toma del control por parte de la corona, terminando con los privilegios excesivos de los conquistadores iniciando así la vida colonial.

La conquista militar tiene su origen en las ambiciones de Diego de Velázquez gobernador en Cuba por extender sus posesiones al margen de las disposiciones de la corona española. La tercera de sus expediciones , antes mencionadas, es comandada por Cortés que al fundar la Villa Rica de la Vera Cruz, establece su independencia de Velázquez, reconociendo como único superior a la corona . De esta manera con autonomía, inicia la exploración de las condiciones sociales de los indígenas reconociendo la rivalidad de los pueblos tlaxcaltecas contra los mexicas .

El conflicto que provocó la política a seguir frente a los españoles dentro de la nobleza mexicana repercutió entre otros aspectos en la estabilidad y la consecuente conquista. Moteczuma convocó a consejo a Cacama y Cuítlanhuac para que opinaran sobre la actitud que debía tomarse ante la inminente llegada de Cortés. Cacama pensaba que debía probarse las intenciones de Cortés , teniendo confianza en la habilidad guerrera de su pueblo. Cuítlanhuac en cambio advirtió que su cortesía podía llevarlo a perder el trono y que cuando quisiera ya no se remediaría. Sin embargo fue este quien, por ordenes de Moteczuma, recibió y alojó a los españoles en Ixtapalapa. La ruptura dentro de la nobleza, inició un proceso de desintegración de alianzas que Cortés aprovechó

Una vez aliado a los tlaxcaltecas y después de la matanza en Cholula , Cortés es recibido por Moteczuma en Tenochtitlan. La entrevista entre ambos, sucedió en lo que más tarde sería el puente de San Antón y el convento de San Antonio Abad. La comitiva compuesta por nobles y los señores de Tetzaco e Ixtapalapa se dirigió por la actual calle de Pino Suárez hasta Huitzilán , (más tarde Hospital de Jesús) . Una vez ahí Moteczuma ofreció la ciudad y el trono a quien tomaba por Quetzalcóatl.

Durante su visita, se recibe la noticia de la muerte de Juan de Escalante y otros soldados españoles por Cuauhpopoca en Nauhtla. La ofrenda concluyó con la aprensión de Moteczuma.

Pánfilo Narváez llega a las costas de Veracruz con órdenes de aprender a Cortés y regresarlo a Cuba. Ante tal situación , deja en manos de Pedro de Alvarado la seguridad de la ciudad . Con la intención de robar las joyas y pertenencias valiosas , durante una ceremonia Alvarado desata la "matanza del Templo Mayor".

<sup>180</sup> Garbay K. Angel María: Visión de los Venados, p. 2

Al regresar Cortés después de vencer a Narváez, se encuentra con la rebelión mexicana en contra de los españoles, mantenidos en sitio por Cuicahuac nuevo monarca. Se intenta calmar al pueblo pero este enfurecido lanza piedras a Moctezuma que lo dejan herido

Se construyen puentes portátiles para cruzar las acequias, pero los españoles son descubiertos y atacados en la llamada "Noche Triste". Cortés se retira en busca de alianzas mientras la población de Tenochtitlán sufre de la epidemia de viruela, traída por la gente de Narváez. Entre las víctimas se encuentra Cuicahuac que es sucedido por Cuauhtémoc.

Muchos pueblos temen que la alianza con los mexicanos los perjudique, por lo que muchos de ellos se unen a Cortés: Cempoala, Tlaxcala, Huexotzingo, Cholula, Texcoco, Chalco entre otros. De esta manera la ciudad mexicana queda aislada y privada de provisiones que concluyen finalmente en la destrucción, masacre y saqueo de la ciudad el 13 de agosto de 1521.

#### Origen de la construcción del templo de San Hipólito

La tarde del 13 de agosto de 1521 Cuauhtémoc, que salía en canoas junto con su gente, fue aprehendido por García Olguín. En este momento sucedió la rendición de los mexicanos; las armas de Cuauhtémoc son entregadas a Cortés. En la carta dirigida al rey Don Carlos, Cortés escribe:

*"...y así preso este señor, luego de este punto cesó la guerra, a la cual quiso Dios Nuestro Señor dar conclusión martes, día de San Hipólito, 13 de agosto de 1521 años."<sup>181</sup>*

Iniciada la construcción de la nueva ciudad sobre las ruinas de Tenochtitlán, Juan Trado soldado de Cortés durante la batalla de "La noche triste" pide permiso para construir una Ermita en honor a los "mártires" de aquella lucha. La construcción de la capilla de los Mártires se retrasó por la falta de material, pero finalmente fue pagada por Rodrigo Rangel que acusado de blasfemia, se le obligó entre otras penitencias, a pagar la obra. Finalmente la construcción de la iglesia se inició el año de 1599 bajo la supervisión de ayuntamiento.

Durante la colonia, con motivo de la rendición de Cuauhtémoc, se celebraba sobre la calle de Tacuba, una procesión llamada "Paseo del Perdón" el día de San Hipólito como parte de una ceremonia religiosa dirigida en primera instancia por Cortés.

En dicho evento se adornaban las calles desde lo que hoy es el Palacio Nacional, hasta el templo de San Hipólito por la calle de Tacuba de ida, y la de San Francisco de regreso. La nobleza lucía sus mejores galas y caballos mientras se tocaban las campanas de las iglesias, trompetas y clarines.<sup>182</sup>

El virrey y el público asistente se congregaban en el templo, donde el arzobispo celebraba una misa que culminaba con banquetes y entretenimientos por resto del día.

La celebración fue reduciéndose hasta solo ser una audiencia entre autoridades que asistían a la iglesia. Finalmente con motivo de la conquista fue totalmente abolida. El pensador mexicano publica en 1822 "Vida y entierro D. Perdón" en el que afirma lo impropio de dicha celebración en una Nación que había sufrido la conquista, en los momentos en que se sucitaba la independencia política de México.

Sin embargo como testimonio de este largo episodio, el templo de San Hipólito ahora consagrado en mayor medida a San Judas Tadeo, es el testigo físico de la transición de una cultura a otra. En cada rincón de la construcción se revelan vestigios de la antigua cultura que culminan en un escudo sobre el ángulo derecho de la tapia del templo. En dicho escudo se describe la escena del infortunado labrador sostenido por un águila sobre un trofeo formado por arcos, flechas, macanas, carcax y hondas con una inscripción que alude a la conquista del 13 de agosto.

Estos testimonios revelan la inclemente conquista espiritual y física, la usurpación cultural y la posición heroica y noble que gozaba el conquistador (a la fecha, todavía se relacionan estas características con los conquistadores, en algunos sectores primordialmente religiosos). La descripción e historia que encierra la leyenda de El labrador describe a un Moctezuma Indeciso e Intolerante, que entendiéndolo desde nuestro propio criterio parecería tirano, sin embargo su actitud debe entenderse desde su propio sistema de pensamiento fuertemente basado en sus tradiciones religiosas.

<sup>181</sup> Demeneghi, Teresa: Más de cien años en San Hipólito desde 1892, p. 12.

<sup>182</sup> Cf. pos. González Obregón, op.cit., Díaz del Castillo Bernat: Historia Verdadera de la Nueva España, Cap.CLV

### 4.3 ORGANIZACION DEL DIAPORAMA

En esta parte del trabajo, siguiendo la metodología propuesta por Jack Cameo , Dulce Ma. Elena Castellanos y Carla Delgado<sup>183</sup> se definirá el plan de trabajo y su organización de acuerdo a las siguientes requerimientos y limitantes que moldearán el estilo del trabajo:

El diaporama estará destinado al público en general con diferentes niveles intelectuales y edades; lo recomendable por tanto es recurrir a un mensaje directo sencillo y motivante.

Se pretende que el evento resulte económico y práctico en su instalación y presentación, buscando con ello su fácil transporte y adaptabilidad a salas improvisadas pequeñas o medianas, en recintos públicos cercanos al templo como parte de eventos culturales de la zona o como conmemoración de la fundación templo , la conquista u otro evento relacionado.

La asistencia al evento no podrá rebasar la capacidad del recinto dadas las siguientes condiciones:

- a) Dimensiones
- b) Obstrucciones y obstáculos
- c) Fuente de energía
- d) Altura
- e) Pantalla
- f) Equipo de sonido: (acústica, conexiones )

Las salas propuestas para este evento son las salas destinadas a eventos audiovisuales públicos de la Academia de San Carlos ubicada en el Centro Histórico o bien el auditorio de la ENAP .

Las características antes mencionadas dependerán de la magnitud y apoyo administrativo hacia esta propuesta.

Las condiciones elementales consisten en un espacio cerrado o con cortinas, fuente de iluminación , sillas, butacas o gradas; así como el siguiente equipo: dos proyectores con control de disolvencias y sus respectivos caruseles, grabadora y reproductora de pulsos, bocinas, cables, extensiones, barra de contactos y una pantalla plegable o fija.

Los recursos técnicos y humanos se adaptarán a las necesidades de cada sala (teniendo en cuenta la proyección a dos proyectores, previamente coordinados.)

### 4.3.1. PLANEACIÓN

Formato:

- a) Dimensión de la pantalla: Dado el número de asistentes y la dimensión de la sala destinada para este evento.
- b) Número de proyectores y formato: Dos proyectores en formato horizontal dispuestos A sobre B sobre registro y fundido encadenado.

Estilo:

La tendencia temática y técnica a seguir consistirá en la claridad del mensaje, combinando las tomas directas y descriptivas con las abstractas e ilustrativas. Estas últimas serán composiciones armadas en computadora a partir de tomas en el lugar, símbolos y recursos documentales e históricos de libros integrados a una visión contemporánea de la leyenda Se pretende con ello buscar otras alternativas diferentes al documentalismo descriptivo y adaptar el trabajo a nuevas técnicas dejando en claro para fines de esta tesis que los temas tradicionales y populares comúnmente documentales pueden adaptarse a otras propuestas visuales .

En este caso la dinámica será ilustrar gráficamente una narración de la leyenda "El labrador" involucrando la interpretación simbólica de la historia con elementos convencionalmente reconocidos por los asistentes.

Propuesta: El audiovisual tendrá una duración de 8 minutos con un total de 108 diapositivas.

### 4.3.2 PRODUCCIÓN

Las imágenes fotográficas referirán la narración de la leyenda en una sucesión lógica e ilustrativa. En la parte introductoria se presentará una secuencia en la que de manera general se ilustren los antecedentes de las historias alrededor del Centro Histórico y a manera de invitación se concentrará la atención a la leyenda de El Labrador , para finalmente invitar al público a visitar y conocer el pasado histórico del centro capitalino. La producción consistirá en contruir digitalmente imágenes simbólicas a manera de comparación

<sup>183</sup> Cameo Mirchi Jack, Dulce María Elena Castellanos Fernández, Carla Delgado Vallejo: El medio Audiovisual como herramienta de apoyo del Diseño Gráfico. UA.

entre la leyenda y una interpretación personal de la misma. El programa auditivo se compondrá de dos locutores que inicien y concluyan el tema, su función será conectar el tema a la actualidad, así como el narrador de la leyenda y la personificación del Dios que profetiza el fin del poder de Moctezuma, que concretamente reconstruirán la leyenda tal y como es descrita por sus traductores.

La musicalización será seleccionada de entre temas de Jorge Reyes y Vangelis que recreen el ambiente prehispánico con las nuevas técnicas musicales en relación al tema y la forma en que se producirán las imágenes digitales.

#### 4.3.3 QUION LITERARIO

Una visita al Centro Histórico puede ser un interesante viaje al pasado; detrás del ruido y la contaminación ; entre agitados transeúntes y aglomeraciones se encuentra el testimonio del pasado de México.

Este, al que llamamos centro histórico , albergó las más fascinantes historias, algunas verdaderas , otras producto de la imaginación unidas a hechos verídicos de héroes, monjas, clérigos, caballeros, fantasmas o almas en pena.

El grito de la malinche, el saqueo de Alvarado o los lamentos de los españoles bajo el ahuehuete aquella "Noche Triste" convirtieron los rincones y edificios, en testigos callados de la historia. Sucesos como estos, formaron las tradicionales leyendas del centro capitalino

Olvidemos por un momento los problemas de la urbe y retrocedamos el tiempo.... más, un poco más, justo en la época de Moctezuma, el de los grandes palacios, el que tenía en su poder una enorme colección de aves y fieras; el que acogió por vez primera a Cortés con oro y joyas.

Se cuenta entonces que en esta ciudad antes Tenochtitlán, Moctezuma monarca y sacerdote de Huitzilopochtli, se encontraba atormentado por la llegada de hombres blancos y barbados sobre extraños seres que parecían venados. No eran gente de estos rumbos, venían de oriente, justamente de donde regresaría Quetzalcóatl a ocupar de nuevo su lugar divino.

Por diez años la idea de perder el trono coincidía con diferentes presagios , un día se dio cuenta que por el cielo una enorme espiga iluminaba como fuego la ciudad. También se cuenta que un ave llevaba un extraño mensaje en un espejo que sólo Moctezuma podía ver. Era la destrucción y la guerra.

Moctezuma no supo traducir aquellos presagios divinos ni siquiera el de aquel indio labrador que a continuación se narra:

Sucedió, según los traductores de la lengua náhuatl que escribieron la historia del antiguo pueblo mexicana, un suceso prodigioso con un indio de Tezcoco, natural del pueblo de Coatepec.

Este indio se encontraba cultivando la milpa en aquellas extensas y ricas tierras, cuando vio venir por los cielos un águila majestuosa que con las garras lo tomó por los cabellos y lo subió por las alturas hasta que se perdió de vista.

Después lo condujo a un elevado monte, donde había una cueva oscura y en su interior un aposento iluminado en el que se encontraba Moctezuma profundamente dormido

El labrador recibió un humaco encendido de los que se acostumbraba chupar. El que se lo ofreció le dijo:

- "Mira a ese miserable de Moctezuma, embriagado por su soberbia . Quieres ver cuán fuera de sí le tiene la soberbia, date con ese humaco ardiendo en el muslo y verás como no siente".

- "Mañana tu mismo narrarás este suceso frente a Moctezuma, serás el portador de la profecía que anuncia el fin de su reinado y el esplendor de su imperio.

El humilde labrador, como quien despierta de un sueño, pronunció las palabras divinas frente al monarca:

"Dile que tiene enojado a dios y que él mismo se ha buscado el mal que sobre él ha de venir y que ya se acaba su mando y su soberbia; que goce bien de esto poquito que le queda y que tenga paciencia."

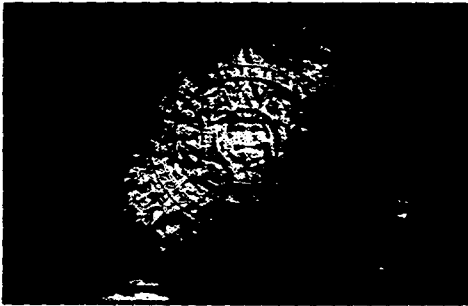
Al instante Moctezuma se levanto la ropa y al ver la quemadura , comenzó a sentir el dolor que lo tuvo varios días en cama, pero antes ordenó que encerrasen al indio en una prisión y no le dieran de comer

para que muriese de hambre como sucedería con sus predecesores que vivirían el mismo terror y angustia .

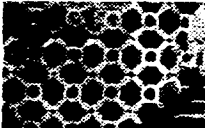
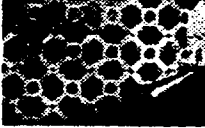
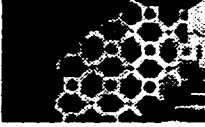
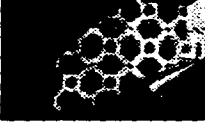


En recuerdo a esta leyenda, los españoles mandaron construir la escena del labrador en una tapia del que antes fuera cementerio de San Hipólito; justo en el templo en honor a aquellos que perecieron en "La noche triste" y en virtud de la conquista que posteriormente se concluyera el 13 de agosto de 1521 día de la celebración en España, de San Hipólito.

Este escudo apenas visible entre puestos y basura , recuerda más que una leyenda infortunada, recuerda la terrible herida sufrida por un pueblo que bajo templos majestuosos sucumbió. Representa la ilógica conjugación de dos culturas opuestas y el irrespetuoso monumento a la destrucción de la conquista.

Ahora después de tantos años , esta esquina de Hidalgo y Reforma, es tan común y ordinaria como cualquier otra. Al pasar por ahí el ánimo es el mismo, la cotidianidad sigue su camino. Pero ahora tal vez pueda detenerse el tiempo unos segundos y mirando aquella piedra recobrar la herencia de una gran cultura, la cultura mexicana.



4.3.4 QUION TECNICO

IMAGEN	AUDIO	OBS.	Duración 8 min	T.P
1 	1.OP. ENTRA RUBRICA CD- I T- 02 PL. 40". FADE OUT 4" EN DIAPOSITIVA 14			3"
2 	2 3 4			3"
3 	5 6 7 8			3"
4 	9 10 11 12			3"
5 	13 14 15 16			3"
6 	17 18 19 20			3"
	21 22 23 24			3"

T/T18"


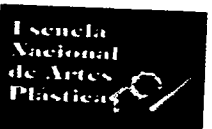




IMAGEN	AUDIO	OBS.			T.P
7 	1 2 3 4				3"
8 	5 6 7 8				3"
9 	9 10 11 12				3"
10 	13 14 15 16				3"
11 	17 18 19 20				3"
12 	21 22 23 24				3"
					T/T18"


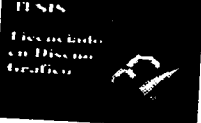
















IMAGEN	AUDIO	OBS.	T.P
13 	1 2 3 4		3"
14 	5 6 7 8		3"
15 	9 10 11 12	9 <u>OP. EFECTO DE BULLICIO EN ESTACION DEL METRO. TAPE-3 PL. 13".</u>	3"
16 	13 14 15 16		3"
17 	17 18 19 20		3"
18 	21. 22. 23 24		4"
			T/T19



IMAGEN	AUDIO	OBS.	T.P
19 	1. LOC1. (agitado) 2. 3. 4.	Una visita al Centro Histórico puede ser un interesante viaje al pasado;	4"
20 	5. LOC2 6. LOC.1 ( más tranquilo) 7. 8.	detrás del ruido y la contaminación; entre agitados transeúntes y aglomeraciones	4"
21 	<u>9. OP. ENTRA CD- I T-08 . FONDEA</u> 10. LOC. 2 11. 12.	se encuentra el testimonio del pasado de México.	4"
22 	13. LOC. 1 14. 15. 16.	Este, al que llamamos centro histórico ,	2"
23 	17. LOC 2 18. 19. 20.	albergó las más fascinantes historias	2"
24 	21. LOC 2 22. 23. 24.	algunas verdaderas y otras producto de la imaginación	3"

T/19

IMAGEN	AUDIO	OBS.	T.P
25 	1.LOC 2 2. 3. 4.	o aunadas a hechos verídicos héroes, monjas,	2"
26 	5. LOC 2 6. 7. 8.	clérigos, caballeros y almas en pena.	3"
27 	9. <u>OP. ENTRA CD 2 I 1 . FONDEA</u> 10. LOC 1 11. 12.	El grito de la Malinche, el Safo de Alvarado	3"
28 	13.LOC 1 14. 15. 16.	o los lamentos de los españoles bajo el ahuehuate aquella "Noche Triste"	3"
29 	17.LOC1 18. 19. 20.	convirtieron los rincones y edificios, en testigos callados de la historia.	4"
30 	21. LOC 1 22. 23. 24.	Sucesos como estos formaron las tradicionales leyendas del centro capitalino.	5"

T/T20













IMAGEN	AUDIO	OBS.	T.P.
31 	1. <u>OP. ENTRA cd- 1 t-01. 1ER PLANO 6" Y DESAPARECE</u> 2. 3. 4.		4"
32 	5. 6. 7. 8.		4"
33 	9. LOC 1 10. 11. 12.	Ovídemos por un momento los problemas de la urbe y retrocedamos el tiempo....	4"
34 	13. <u>Op. ENTRA A 1ER PLANO cd-1 t-01 (EN MIN y seg 1:17) 4"</u> 14. LOC 2 (voz con energía y seriedad) más, un poco más, justo en la época de Moctezuma, 15. 16.		7"
35 	17. LOC 2 18. 19. 20.	el de los grandes palacios,	2"
36 	21. LOC 2 22. 23. 24.	el que tenía en su poder una enorme colección de aves y fieras	3"
			11/124"

IMAGEN	AUDIO	OBS.	T.P
37 	1. LOC 2 2. 3. 4.	el que acogió por primera vez a Cortés con oro y joyas.	4"
38 	5. <u>OP.ENTRA_CD-2.T.04 ( EN MIN. 01:00) 9° FONDEA</u> 6. 7. 8.		8"
39 	9. LOC 1 10. 11. 12.	Se cuenta entonces que en esta ciudad, antes Tenochtitlán; Moctezuma monarca y sacerdote de Huitzilopochtli,	6"
40 	13. 14. 15. 16.	se encontraba atormentado por la llegada de hombres blancos	4"
41 	17. LOC 1 18. 19. 20.	y barbados sobre extraños seres que parecían venados. No eran gente de estos rumbos, venían de oriente.	5"
42 	21. LOC.1 22. 23. 24.	justamente de donde regresaría Quetzalcóatl a ocupar su lugar divino.	6"

7/33

























IMAGEN	AUDIO	OBS.	T.P
43 	1. op.ENTRA CD- 1 T- 09 ( EN SEG.. 00:25) 5" FONDEA diap. 50 2. 3. 4.		7"
44 	5. LOC 2 6. 7. 8.	Por diez años la idea de perder el trono coincidía con diferentes presagios .	7"
45 	9 LOC 2 10. 11. 12	un día se dió cuenta que por el cielo una enorme espiga	3"
46 	13 LOC 2 14. 15. 16.	iluminaba como fuego la ciudad.	2"
47 	17. LOC 1 18. 19. 20.	También se cuenta que un ave llevaba en un espejo un extraño mensaje	5"
48 	21. LOC 1 22. 23. 24.	que solo Moctezuma podía ver. Era la destrucción y la guerra.	6"
			7/730

IMAGEN	AUDIO	OBS.	T.P
49 	1. <u>op.ENTRA A 1ER PLANO CD- 1 T-09 ( EN SEG. 00:25) 5" FONDEA, diap. 54op.</u> 2. 3. 4.		5"
50 	5. LOC 2 6 7. 8.	Moctezuma no supo traducir aquellos presagios divinos ni siquiera el de aquel indio labrador que a continuación se narra:	7"
51 	9. <u>Op.ENTRA CD- 2 T- 02 ( EN MIN. 01:40) 7" FONDEA HASTA DIAP. 59</u> 10. 11. 12.		4"
52 	13. 14. 15. 16.		7"
53 	17. 18. 19. 20.		4"
54 	21. LOC. 3 22. 23. 24.	Sucedió, según los traductores de la lengua náhuatl que escribieron la historia del antiguo pueblo mexicana,	5"

1/732"







IMAGEN	AUDIO	OBS.	T.P
55 	1.LOC. 3 2. 3. 4.	un suceso prodigioso con un indio de Tezcoco, natural del pueblo de Coatepec.	5"
56 	4. LOC. 3 5. 6. 7.	Este indio se encontraba cultivando la milpa en aquellas extensas y ricas tierras.	4"
57 	8.LOC. 3 9. 10. 11.	cuando vió venir por los cielos un águila majestuosa	4"
58 	12.LOC 3 13. 14. 15.	que con las garras lo tomo por los cabellos y lo subió por las alturas hasta que se perdió de vista	5"
59 	16.LOC 3 17. 18. 19.	Después lo condujo a un elevado monte, donde había una cueva oscura	5"
60 	20.LOC 3 21. 22. 23.	y en su interior un aposento iluminado, en el que se encontraba Moctezuma profundamente dormido,	6"

1/129







IMAGEN	AUDIO	OBS.		T.P
61 	9. LOC 3 10. 11. 12.	el labrador recibió un humaco encendido de los que se acostumbraba chupar.	Z 	5"
62 	13. LOC 3 14. 15. 16.	El que se lo ofreció le dijo:		7"
63 	21. LOC. 4 22. 23. 24.	- "Mira a ese miserable de Moctezuma, embriagado por su soberbia ¿Quieres ver cuán fuera de si le tiene la soberbia,?"		8"
64 	25. LOC 4 26. 27. 28.	dale con este humaco ardiendo en el muslo y verás como no siente. Mañana tu mismo narrarás este suceso frente a Moctezuma,		6"
65 	29. LOC 4 30. 31. 32.	serás el portador de la profesia que anincia el fin		3"
66 	33. LOC 4 34. 35. 36.	de su reinado y el esplendor de su imperio		4"

T/T33




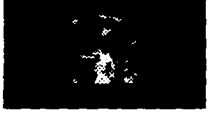




IMAGEN	AUDIO	OBS.	T.P
67 	1. <u>OP. ENTRA CD- 2 T-08 (MIN Y SEG. 01:10 11" Y FONDEA HASTA DIAP. 74</u> 2. 3. 4.		4"
68 	5. 6. 7. 8.		4"
69 	9. 10. 11. 12.		3"
70 	13. LOC 3 14. 15. 16.	El humilde labrador, como quien despierta de un sueño, pronunció las palabras divinas frente al monarca:	6"
71 	17. LOC 4 (DIOS actuado) 18. 19. 20.	"Dile que tiene enojado al dios y que él mismo se ha buscado el mal que sobre él ha de venir ;	4"
72 	21. LOC 4 22. 23. 24.	que ya se acaba su mando y su soberbia; que goce bien de esto poquito que le queda y que tenga paciencia."	7"







1/128

IMAGEN	AUDIO	OBS.	T.P.
73 	1. <u>OP. A TER PL. CD- 2 T- 8 11" Y FONDEA.</u> 2. 3. 4.		5"
74 	5. 6. 7. 8.		5"
75 	9. LOC 3 10. 11. 12.	Al instante Moctezuma se levanto la ropa y al ver la quemadura comenzó a sentir dolor	6"
76 	13. LOC 3 14. 15. 16.	que lo tuvo varios días en cama, pero antes ordenó que encerrasen al indio en una prisión	5"
77 	17. LOC 3 18. 19. 20.	y no le dieran de comer para que muriese de hambre tal como sucedería con sus predecesores que vivirían mismo el terror y angustia	7"
78 	21. <u>OP. ENTRA CD- 1 T- 09 5" Y FONDEA. diap.88</u> 22. 23. 24.		5"

1/133

IMAGEN	AUDIO	OBS.	T.P
79 	1. 2. 3. 4.		6"
80 	5 .LOC 2 6. 7. 8.	En recuerdo a esta leyenda, los españoles mandaron construir la escena del labrador	7"
81 	9. LOC 2 10. 11. 12.	en una tapia del que antes fuera cementerio de San Hipólito; más tarde el templo en honor a aquellos que perecieron en "La noche triste"	7"
82 	13.LOC 2 14. 15. 16.	y en virtud de la conquista que posteriormente concluyera el 13 de agosto de 1521	6"
83 	17. LOC 2 18. 19. 20.	día de la celebración en España, de San Hipólito.	6"
84 	21. <u>OP. ENTRA cd- 1 T- 10 4" Y FONDEA diap. 91</u> 22. 23. 24.		4"

1/136

IMAGEN	AUDIO	OBS.	T.P
85 	1. LOC 1 2. 3. 4.	Este escudo apenas visible entre puestos y basura , más que una leyenda infortunada,	5"
86 	5. LOC 1 6. 7. 8.	recuerda la terrible herida sufrida por un pueblo que bajo templos majestuosos sucumbió.	5"
87 	9. LOC 2 10. 11. 12.	Representa la ilógica conjugación de dos culturas opuestas	4"
88 	13. LOC 2 14. 15. 16.	y el irrespetuoso monumento a la destrucción de la conquista.	4"
89 	17. <u>O.P. CD 1 T 2 19" 1ER PLANO.</u> 18. 19. 20.		2"
90 	21. 22. 23. 24..		2"

T/122

















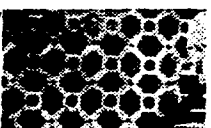
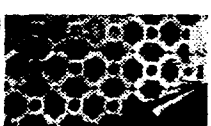
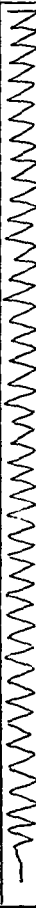
IMAGEN	AUDIO	OBS.	T.P
91 	1. 2. 3. 4.		
92 	5. 6. 7. 8.		2"
93 	9. 10. 11. 12..		2"
94 	13. 14. 15. 16.		2"
95 	17. 18. 19. 20.		2"
96 	21. 22. 23. 24.		2"
			2"
			2"
			2"
			2"
		1/12	

IMAGEN	AUDIO	OBS.	T.P.
97 	1. 2. 3. 4. <u>OP. ENTRA RUBRICA CD -1 T., FONDEA</u>		3"
98 	5. LOC 1 6. 7. 8.	Ahora después de tantos años , esta esquina, de Hidalgo y Reforma, es tan común y ordinaria como cualquier otra.	6"
99 	9. LOC 1 10. 11. LOC 2 12.	Al pasar por ahí el ánimo es el mismo , la cotidianidad sigue su camino. Pero ahora tal vez pueda detenerse el tiempo unos segundos	4"
100 	13. LOC 2 14. 15 16. LOC 1 Y 2	y mirando aquella piedra recobrar la herencia de una gran cultura,  la cultura mexicana.	6"
101 	17. <u>OP. ENTRA RUBRICA CD- 1 T-02 A IER PLANO 40" Y DESAPARECE</u> 18. 19. 20.		5"
102 	21. 22. 23. 24.		5"

1/129

IMAGEN	AUDIO	OBS.	T.P
	1. 2. 3. 4.		5"
	5. 6. 7. 8.		5"
	9. 10. 11. 12.		5"
	13. 14. 15. 16.		5"
	17. 18. 19. 20.		5"
	21. 22. 23. 24.		5"
			1/25'

#### 4.4 PRODUCCION FOTOGRAFICA

Ya se ha hablado de las posibilidades creativas que ofrecen los medios digitales y la importancia de su conocimiento para la actualización y la competitividad.

Un cambio importante en el diseño gráfico ha sido y será la adaptación al lenguaje digital. No son los objetivos de esta tesis la investigación de sistemas y programas de cómputo propios para la edición fotográfica, pero sí el reconocimiento del impacto de estos sobre la forma de hacer fotografía en México y la repercusión sobre la tradición documentalista que estos tienen y tendrán a corto plazo.

La manipulación fotográfica ha existido desde su invención, sin embargo la edición digital ofrece hoy en día posibilidades más amplias. Las fotografías pueden ser tan reales o ficticias como se desee, existe además la posibilidad de acortar sustancialmente el tiempo invertido en la realización de efectos fotográficos que puede ser utilizado en la experimentación constante para definir el mejor y más conveniente modo de "construir" una nueva toma.

El audiovisual se llevó a cabo a partir de tomas directas del centro capitalino, la Catedral, el Palacio Nacional, el museo del Templo Mayor y el Templo de San Hipólito. Posteriormente se digitalizaron en un scanner de cama plana para formar nuevas composiciones donde se mezclan elementos y efectos digitales en programas de edición fotográfica: Corel Photo Paint, Ver. 5 y Aldus Photo Styler. Finalmente se fotografió directamente el monitor de la PC para construir una a una las diapositivas del guión previamente concebido.

La idea de llevar a cabo este proceso, surgió de la inquietud por explorar las posibilidades técnicas que ofrecen este tipo de herramientas para Diseñador Gráfico, que a su vez esta obligado a conocerlas para adecuar sus propuestas a las necesidades actuales de comunicación que exigen rapidéz e impacto visual.

El tema de la conquista referida en la leyenda "El labrador", expresa la angustia de Moctezuma ante las profecías que anunciaban el fin de su reinado, el castigo divino por su indecisión. Esta leyenda traducida al español se adaptó al punto de vista de los conquistadores frente a la conquista que lo consideraba un suceso inevitable y necesario, pero sobre todo formando la imagen de Moctezuma

como un soberano soberbio y despótico. Esta leyenda referida a través de una tapia esculpida en el Templo de San Hipólito recuerda el "paseo de perdón" y la acción de gracias por la conquista.

En el templo de San Hipólito se concentran los dos pueblos y las dos religiones enfrentadas. Refiere por un lado la derrota de la Noche triste y la victoria de la conquista. Esta unión de símbolos religiosos en un mismo espacio es tan representativo como la propia cultura mestiza. Sobre la misma construcción se pueden admirar vestigios de la cultura mexicana y elementos coloniales.

Las tradiciones cotidianas ofrecen fieles testimonios de esta peculiar cultura mestiza, basta con admirar las ofrendas que los danzantes ejecutan con sus tradicionales y vistosos atuendos para referir su devoción y respeto a la Virgen de Guadalupe que es la viva representación de la fe mestiza; o bien el Día de muertos por mencionar algunos.

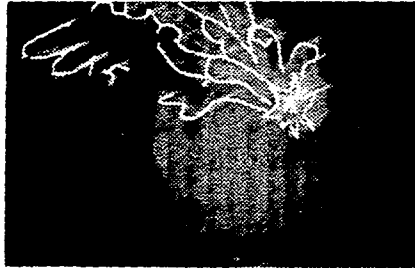
Como parte de esta inquietud por la personalidad mexicana a la que también se ha hecho referencia en numerosas ocasiones en fotografías documentales, se propone una serie de imágenes simbólicas que ofrecen a través de la narración de la leyenda de "El labrador", elementos antagónicos y representativos de la cultura popular pero a través de la manipulación digital con los recursos técnicos y económicos al alcance para dicha fin.

En general las fotografías se basan en montajes manipulación de escalas, color y textura, así como la inserción de símbolos prehispánicos tales como la representación de la sangre en un sacrificio prehispánico o elementos gráficos que identifican animales de carácter religioso en códices.

En este audiovisual no se ilustra una narración, se pretende mostrar un punto de vista crítico y reflexivo frente a lo que la leyenda estaba profetizando y lo que para nuestros días puede significar. Los elementos físicos que recuerdan el proceso de conquista y que aún perduran en museos, iglesias, libros, murales etc. y que son testimonios vivos de sucesos históricos que muchas veces parecen pasar desapercibidos por la agitada vida urbana y más aún en el Centro de la Ciudad de México donde se pueden observar los más contrastados escenarios.

Este proyecto audiovisual da testimonio del cambio de actitud ante la fotografía documental, de la búsqueda actual de medios más ricos en posibilidades y que aventajan en tiempo a los





tradicionales. La cultura nacional seguirá siendo sustento de muchas obras fotográficas pero su diseminamiento y aplicación pueden transformarse y adaptarse a las necesidades de comunicación, de enseñanza y valoración de la cultura nacional.

La composición del material fotográfico se dividió de acuerdo al guión literario. En la primera parte se invita al receptor a visitar el Centro Histórico a través de un viaje en el tiempo por medio de las leyendas y tradiciones que encierran calles, avenidas y edificios.

Las primeras tomas fotográficas se refieren a la época actual con escenarios representativos del Zócalo, la Catedral y el Metro para posteriormente concentrarse en algunos lugares en relación a las historias de su alrededor. De manera simbólica se representa al templo de Quetzalcóatl sobre el que se construyó la Catedral. Se refiere las leyendas religiosas de misterio y tragedia a través de calaveras decoradas pertenecientes a la época actual y que son fieles testigos de la mezcla de tradiciones paganas y católicas de la misma forma como son expresadas leyendas como la "Malinche" o la "Llorona", simbolizada a través de una escena en la que aparece el Templo de San Hipólito, centro de conmemoración de la conquista por los españoles y dos calaveras flotantes en la forma como se refiere lo sobrenatural en occidente, simbolizando el misterio de los elementos de la Malinche por la destrucción de México Tenochtitlán.



La segunda parte se concentra en la leyenda de "El labrador" simulando un viaje al pasado intentando a través de un túnel visual penetrar en los antecedentes de lo que hoy es el Templo de San Hipólito. La historia inicia con la descripción de Moctezuma. En una diapositiva frontal de Palacio Nacional, anteriormente palacio de Moctezuma, se visualiza la textura del que fuera el penacho de Moctezuma y que refiere su grandeza y poderío. Entre sus posesiones estaba una impresionante colección de animales a los que se representan en relación a sus atributos religiosos. El águila que representa al sol se ve rodeada de una representación de la sangre en un sacrificio, que en esta cultura se ofrecían a Huitzilopochtli, dios del sol.



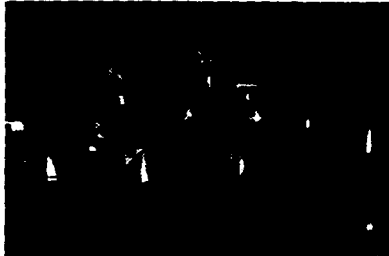
Se representa la recepción que Moctezuma le ofreció a Cortés a través del dibujo que posteriormente se hiciera por indígenas sobre un conjunto de funas rojas que simbolizan la sangre derramada en la lucha por la conquista que detrás de esa bienvenida se anunciaba.

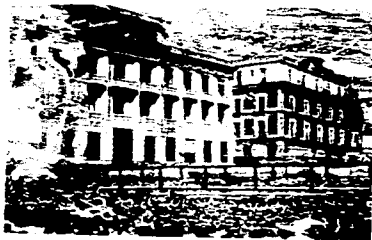
Gran parte de la presión que Moctezuma sufrió por la actitud que debía tomar frente a quien podría ser Quetzalcóatl se concreta en los presagios que atormentaron al monarca , por ejemplo la espiga de fuego que se simboliza junto a una cruz que es el testimonio real y material de lo que esa espiga de fuego anunciaba , la sustitución de las creencias religiosas y la imposición de la fe cristiana. Los espejos que una ave extraña mostró a Moctezuma de la misma forma que en la anterior toma son representados en un dibujo sencillo en relación al grado ficticio de la historia . Estos espejos reflejan, lo que actualmente se puede apreciar en el mural de Palacio Nacional que pintara Diego Rivera sobre la batalla de conquista.

Se inicia la narración de la leyenda representando un pasaje del mural de Palacio Nacional sobre el interior de el templo de San Hipólito , refiriéndose así a la traducción que los frailes hicieron de muchos sucesos e historias de los antiguos mexicanos entre ellas esta leyenda tradicional. El escudo y la representación del labrador en piedra son ambientados de forma ficticia para representar el suceso climático de la leyenda.

La parte final del audiovisual expresa alegóricamente lo que en forma de elementos actuales sistefiza la profecía del labrador: El fin del reinado de Moctezuma, la esclavitud, la destrucción, la muerte y la imposición de la religión cristiana.

Como conclusión se presenta una mezcla de imágenes de la misma secuencia fotográfica como marco principal de escenas que refieren las dos culturas que se expresan en esta leyenda , de esta manera se invita a la reflexión del público receptor por averiguar el pasado histórico de los edificios y contrucciones antiguas que encierran sucesos inimaginables en un ambiente agitado y cotidiano como el del Centro Capitalino.





## CONCLUSION

Para finalizar esta investigación se desglosarán las principales conclusiones obtenidas a lo largo de este proceso de documentación, crítica y comparación de obras entre fotógrafos de diferentes épocas en México.

En primera instancia se puede afirmar que a lo largo de la historia de la fotografía en México se ha intentado comprender la cultura indígena, con el afán primordial de entender la naturaleza humana de México. Las tradiciones, las costumbres, los hábitos, la forma de vida en general, no sólo han sido documentadas fotográficamente, sino que también han sido un medio personal de expresión y una fuente importante de simbolismos y prototipos gráficos de la cultura nacional. A lo largo de la historia se ha modificado la concepción del mundo indígena y la posición que la "civilización" ha adoptado frente a ella.

Por otro lado en la urbes y en el agitado mundo industrial, los problemas de la modernidad y los choques entre culturas inculca a numerosos fotógrafos. La pobreza, el desempleo, los vicios; la vida política y los conflictos representados fotográficamente en libros, revistas y periódicos, son el ejemplo claro de la experiencia que el reportaje gráfico ha dado a México y de donde surgen importantes autores reconocidos nacional e internacionalmente.

La migración rural hacia las ciudades, la mezcla de costumbres primordialmente religiosas, las creencias mestizas, la confianza urbana en contraste con el misticismo rural han sido parte importante de la temática fotográfica a lo largo de la historia. La fotografía documental, la objetiva y la pictorialista han dado trascendencia a numerosos fotógrafos; tradición en la cultura fotográfica y una importante enseñanza visual hacia diferentes sectores.

El diseñador gráfico por ejemplo ha convivido en menor o mayor grado con este tipo de fotografía y gran parte de esta imagen visual

forma el cúmulo de experiencias a las que hará alusión en el momento creativo. Después de un conocimiento más amplio sobre la producción fotográfica en México se puede no sólo enriquecer el conocimiento gráfico, sino también reconocer a partir de él, hacia donde seguir, que corregir, aumentar, definir o cuestionar con el principal objetivo de ampliar el criterio y mejorar creativamente nuestra producción fotográfica, cualquiera que sea el objetivo o soporte.

Sin embargo, estos estilos y temáticas no engloban de ninguna manera la amplia producción fotográfica, en algunas ocasiones mantenida en archivos y colecciones poco consultadas. Esta producción fotográfica en diferentes niveles, artístico, comercial, periodística o personal complementa el concepto de "Fotografía mexicana", en el que por cultura y tradición concentra sólo la parte nacionalista y deja de lado importantes manifestaciones fotográficas en particular las contemporáneas.

Este trabajo puede ser una invitación al conocimiento fotográfico a la comprensión del impacto cultural que este puede tener sobre los individuos, la dirección política o social que una fotografía puede tener, las posibilidades que un mismo tema ofrece al realizador y la responsabilidad que implica ser creador de imágenes culturales o comerciales, así como el estilo, método de trabajo y objetivos que han de seguirse.

Por otra parte los medios técnicos han evolucionado a la par de la definición de la fotografía. Nuevas herramientas paralelas a las cada día más complejas cámaras fotográficas han evolucionado no sólo la manera de hacer fotografía, sino la forma de concebirla, presentarla, consumirla e interpretarla. En la medida que los consumidores y productores de fotografía se han adaptado a estos nuevos adelantos técnicos los mensajes se vuelven más complejos y estructurados. De esta manera, paulatinamente se ha venido

modificando la tradición fotográfica nacional documentalista por una visión conceptual preconcebida exigiendo para ello un conocimiento cada vez más amplio de los elementos a elegir.

Esta investigación es un ejemplo de las múltiples lecturas que una fotografía ofrece al diseñador y las condiciones alternas que deben considerarse para hacerlo de manera integral. Las condiciones sociales, económicas y culturales influyen directamente en la realización de una fotografía y en la interpretación y uso que de ella se haga.

Es importante a nivel creativo, la proposición de nuevas alternativas temáticas y técnicas, el uso de la computadora y paquetes de edición fotográfica que nos permitan ampliar el tan cerrado margen nacional-documentalista al que estamos acostumbrados y adaptarnos a las formas innovadoras de crear fotografías intentando con ello liberarnos de la presión cultural que ejerce sobre nosotros el nacionalismo.

Finalmente se puede afirmar que la fotografía mexicana no es "más" diferente a la de otros países y como cualquier otro aspecto de la cultura se ha visto estructurada en primer lugar por la condiciones económicas, sociales y políticas del país y del mundo. La diferencia con la fotografía de otros países estriba precisamente en la forma que dichas condiciones han influido en la cultura.

Es por ello que existen importantes afinidades con la fotografía de América Latina con quienes nos une lazos ideológicos, o más abiertamente con los países del Tercer Mundo. De esta forma la fotografía es mexicana no sólo por ser "hecha en México", sino también por que los móviles para realizarla se formularon bajo condiciones específicas que pueden o no ser similares a la de otros países.

## BIBLIOGRAFIA

ALVAREZ BRAVO MANUEL. Fotografías Sociedad de Arte Moderno. Tercera Exposición de la Sociedad de Arte Moderno. México Julio de 1945.

ALVAREZ BRAVO MANUEL. Nude Theory: Photographs and essays by Alvarez Bravo, Harry Callahan, Lucien Clergue et al. Press. INC New York. Edt. Lustrum 1979. pp 5-25

ALVAREZ BRAVO MANUEL. Fotografías: Tercera Exposición de la Sociedad de Arte Moderno. Secretaría de Educación Pública México 1945.

ART DIRECTOR'S To Photographers Número 18, América, Asia y Australia.

ARTES DE MEXICO. El arte ritual de la muerte niña Número 15, Primavera. Artes de México y del Mundo S.A. de C.V. México 1992.

ARTES DE MEXICO. La ciudad de México III Número 58/59, Año XII Artes de México y del Mundo S.A. de C.V. México 1964

ARCHIVO CASASOLA. Jefes, Héroes y Caudillos. Colección Ríos de Luz. Edt. Fondo de Cultura Económica México 1986.

BEAUMONT NEWHALL. El daguerreotype in America Edt. Gustavo Gilly. Barcelona 1983.

BEAUMONT NEWHALL. Historia de la Fotografía Edt Dover Publication ING New York. 1976.

BOURDIEU PIERRE La fotografía un arte intermedio. Edt. Nueva Imagen. México 1979

BUSTAMANTE JOSE ANTONIO El gran lente fotografías de José Antonio Bustamante, (recopilación). Redacción de Alfonso Morales.. et al SEP, INAH. Edt. Jilguero. México 1992 .

Carneo Misrahi Jack, Dulce María Elena Castellanos Fernández, Carla Delgado Vallejo. El medio Audiovisual como herramienta de apoyo del Diseño Gráfico. Tesis para obtener el título de Licenciatura en Diseño Gráfico. Universidad Iberoamericana. México 1986.

CASANOVA ROSA Sobre la superficie bruñida de un espejo Fotógrafos del siglo XIX . Edt. Fondo de Cultura Económica. México 1989.

CASASOLA GUSTAVO Edición Conmemorativa: Historia Gráfica de la Revolución Mexicana. (1900-1960) Edt. Trillas México. 1967 .Tomo 1 al 3.

EL COLEGIO DE MEXICO Historia General de México. Obra preparada por el Centro de Estudios Históricos. Daniel Cosío Villegas Coordinador. México D.F. 1981.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES. LUNA CORNEA Número 1 Invierno 1992-1993 Consejo Editorial: Manuel Alvarez Bravo, Victor Flores Olea, Mariana Yampolsky, Pedro Meyer, Carlos Monsivais y Elena Poniatowska. Dirección: Pablo Ortiz Monasterio. México

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES. LUNA CORNEA Número 2 Primavera 1993 Consejo Editorial: Manuel Alvarez Bravo, Victor Flores Olea, Mariana Yampolsky, Pedro Meyer, Carlos Monsivais y Elena Poniatowska. Dirección: Pablo Ortiz Monasterio. México

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES. LUNA CORNEA Número 3 Verano 1993 Consejo Editorial: Manuel Alvarez Bravo, Victor Flores Olea, Mariana Yampolsky, Pedro Meyer, Carlos Monsivais y Elena Poniatowska. Dirección: Pablo Ortiz Monasterio. México

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES. Memoria del Tiempo: 150 Años de la Fotografía en México. Creditado por el IMBA y el Museo de San Carlos México 1989.

CONSTANTINE MILDRED Tina Modotti. A fragile life. Edt. Chronicle Books Sn Francisco. 1993

CORONEL RIVERA JUAN UNO MAS UNO Sábado "Guillermo Kahlo Reportero Gráfico". México , 30 de Septiembre de 1989 p 2

EL COSMOPOLITA Física explicación del daguerrotipo Tomo IV No 52, México 1 de febrero de 1840.

EL COSMOPOLITA Tomo IV No 51, México 29 enero de 1840

DALLA ALBERTO EL SOL DE MEXICO "Manuel Alvarez Bravo: Las propias palabras" 13 de Julio de 1980 pp 1-6. Cultura y Libros. México

DAVIDSON MARTHA. Picture Collections: México. A guide to picture sources in the United Mexican States. The Scarecrow press INC. Metuchen, N.J. London 1988.

DEBROISE OLIVER (texto) LOLA ALVAREZ BRAVO. Reencuentros Catálogo de la exposición: 150 años de la fotografía en México. MUSEO ESTUDIO DIEGO RIVERA. Agosto-Octubre de 1989. Editado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes. México D.F., 1989.

DEBROISE OLIVER. Fotografía directa y fotografía compuesta Revista Memoria de Papel No. 6 Crónica de la Cultura de México. México CNCA 1991

DEL CONDE TERESA. ( presentación ) ALVAREZ BRAVO MANUEL Mucho sol. Edt. FCE. México 1989.

Demeneghi Teresa. Más de cien años en San Hipólito desde 1892. Edt. Demeneghi. Mexico 1992

Díaz del Castillo Bernal. Historia Verdadera de la Nueva España Cap. CLVI. Edt Porrúa México 1854

DIAX GISELE, RODGERS ALAN. The Codex Borgia. A full-color restoration of the ancient mexican manuscript. Edt. Dover Publications. INC. Nueva York 1993.

FERNANDEZ LEDESMA. La gracia de los retratos antiguos. Edt Mexicana. México 1950 .

FONTCUBERTA JOAN. Conceptos y procedimientos: Una propuesta metodológica. Edt. Gustavo Gill. Barcelona España 1978.

FOTO BOLETIN MEXICANO DE FOTOGRAFIA. Objetivismo o pictorialismo México, Mayo , junio y julio de 1937. Tomo 3. No. 14.

FREEMAN MICHAEL. El estilo en Fotografía. Las enseñanzas de los grandes profesionales. Edt. H.Blume Ediciones Madrid 1991.

GARCIA CECILIA EMMA Una posible silueta para una futura historiografía de la fotografía en México. Artes Visuales. No. 12 Museo de Arte Moderno. México, Octubre-Diciembre de 1976. p I-X

GARDUÑO FLOR texto Carlos Fuentes. Testigos del tiempo. Edt. Redacta México 1992.

GILLY ADOLFO, CORDOVA ARNALDO, BATRA ARMANDO, AGUILAR MORA MANUEL, SEMO ENRIQUE. Interpretaciones de la Revolución Mexicana. Edt. Nueva Imágen. Universidad Nacional Autónoma de México. México 1980.

GONZALES OBREGON LUIS. Las calles de México: Vida y costumbres de otros tiempos. Edt. Botas. México 1992.

GONZALES OBREGON LUIS. México viejo Epoca colonial. Noticias históricas, tradiciones, leyendas y costumbres . Edt Alianza México 1992

GUTIERREZ MOYANO BEATRIZ ¿Qué pasa con la fotografía mexicana de hoy? Artes Visuales. No. 12 Museo de Arte Moderno. México, Octubre-Diciembre de 1976. p I-X

HERNANDEZ MANUEL DE JESUS. UNAM . Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. La Fotografía en México 1839-1850. Tesis para obtener la licenciatura en Periodismo y comunicación colectiva. México México 1985.

HANCOCH DE SANDOVAL JUDITH. Cien años de fotografía en México Artes Visuales. No. 12 México Museo de Arte Moderno. México, Octubre-Diciembre de 1976. p I-X

ITURBIDE GRACIELA. Sueños de papel Col. Ríos de Luz. Fondo de Cultura Económica. México 1985.

KAHLO GUILLERMO. Fotógrafo oficial de monumentos. Casa de las Imágenes Fototeca del INAH México 1992.

LANGFORD MICHAEL. Enciclopedia completa de la fotografía. Herman Blume. Edt. Blume, Ediciones Madrid . España 1983.

LEON-PORTILLA MIGUEL Los Antiguos mexicanos, a través de sus crónicas y cantares. Edt. Fondo de Cultura Económica. México 1983.

LOPEZ NACHO, BENITEZ FERNANDO Nacho López, fotoreportero de los años cincuenta. Catálogo de la exposición: *150 años de la fotografía en México*. MUSEO DE ARTE ALVAR Y CARMEN T. DE CARRILLO GIL. Agosto-Septiembre de 1989. Editado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes. México D.F. 1989.

LOPEZ NACHO, (Presentación: BENITEZ FERNANDO) Yo el ciudadano. Edt. Fondo de Cultura Económica. México 1984 .

MAAS ELLEN . Foto Album, sus años dorados 1858-1920 FotoGrafía. Edt. Gustavo Gilly. Barcelona 1982.

GARCIA HECTOR . Eran las 2:42 Horas de la madrugada... Revista *Mañana*. Número 727. México, Julio - Agosto 1957 pag 6 a 15

GARCIA ROMUALDO (Presentación: Elena Poniatowska) Romualdo García. Archivo Romualdo García. Museo de la Alhóndiga de Granaditas. Guanajuato INAH, México 1990 .

Garibay K. Angel María Visión de los Vencidos . Relaciones indígenas de la Conquista. Biblioteca del estudiante UNAM. México 1982 . pag 2-5

Mc ELOY KELTH Fotógrafos extranjeros antes de la Revolución *Artes Visuales*. No.12. Museo de Arte Moderno. México. Octubre-Diciembre de 1976. p 1-X

MEMORIA DE PAPEL. Verástegui García Lía. et. al. Fotografía en México. Instantáneas de luz. Crónica de la Cultura en México. CNCA. México 1991

MODOTTI TINA La fotografía debe ser exclusivamente fotografía *Foto Boletín mexicano de fotografía*. No 16. México Diciembre 16 de 1937.

MONTERDE FRANCISCO Moctezuma, el de la silla de oro. Col. Tlatolli 11/Edt. Porrúa Miguel Angel. México 1983.

MOSVAIS CARLOS Continuidad de las imágenes (Notas a partir del Archivo Casasola) *Artes Visuales*. No. 12. Museo de Arte Moderno. México, Octubre-Diciembre de 1976. p 1-X

MOSVAIS CARLOS "Tina Modotti y Edward Weston en México *Revista de la Universidad de México*. vol XXXI . No. 6. México 6 de febrero de 1977.

MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA E HISTORIA. Imagen histórica de la fotografía en México. Fondo Nacional para las actividades sociales. México. Agosto de 1978.

MUY INTERESANTE. especial de FOTO Y VIDEO. Roberto M. Guameros. Fotografía en México. pp 8-17 México 1993.

ORIVE MARIA CRISTINA Fotografía en América Latina ¿LUCHA, REALIDAD O EVASION? *Artes Visuales*. No. 12. Museo de Arte Moderno. México. Octubre-Diciembre de 1976. p 1-X

PAZ OCTAVIO Cara al tiempo Plural. No 58 *Crítica/Arte/Literatura*. Revista mensual del Excelsior Jul de 1976 México. D.F. p 43

PHILIPPE DUBOIS. El acto fotográfico, de la Representación a la Recepción. Edt. Paidós Comunicación. México 1986.

PONIATOWSKA ELENA. Manuel Alvarez Bravo (Cinco Partes) *La Jornada* 22 a 26 de Julio de 1990 México

PROCURADURIA GENERAL DE LA REPUBLICA. La fotografía de prensa en México. Edt. PGR y Desigraf, S.A. . México 1992.

PRIMER COLOQUIO LATINOAMERICANO DE FOTOGRAFIA. Memorias del ... Organizado por el CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFIA A.C. Bajo el auspicio del Instituto Nacional de Bellas Artes. SEP. México 1978

HECHO EN LATINOAMERICA. Memorias del Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía. Organizado por el CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFIA A.C. Bajo el auspicio del Instituto Nacional de Bellas Artes. SEP. México 1981



PRIMER COLOQUIO NACIONAL DE FOTOGRAFIA, Organizado por el CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFIA A.C. Bajo el auspicio del Instituto Nacional de Bellas Artes, SEP. México Hidalgo Pachuca del 7 al 10 de Junio de 1984.

DE LOS REYES AURELIO Con Villa en México, Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución. UNAM, Dir. General de Publicaciones. México 1985

RIVERA DIEGO Edward Weston y Tina Modotti Mexican Folkways, No. 6 Inglés-español. México, abril - Mayo de 1926

RODRIGUEZ JOSE ANTONIO ALVAREZ BRAVO MANUEL LOS AÑOS DESICIVOS, 1925-1945 exposición homenaje, Exposición Homenaje. (Catálogo) MUSEO DE ARTE MODERNO. Del 12 de marzo al 14 de junio. Editado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes. México D.F. 1992 .

ROMERO BREST JORGE La pintura del siglo XX (1900 - 1974) Breviarios. Fondo de Cultura Económica , México 1986 .

RUY SANCHEZ ALBERTO El fundamentalismo fantástico del arte joven, Revista Universidad de México. México Mayo 1993, 508. p. 24 a 28.

MUSEO DE ARTE MODERNO DE MONTERREY mayo a agosto de 1993 Monterrey MUSEO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES septiembre a octubre de 1993 Cd de México Romualdo García, Presentación Fernando Treviño Lozano. Texto, Elena Poniatowska. MARCO. 59 P México 1993.

SALVAT JUAN , ROSAS LUIS JOSE. Historia de México Tomo IV, V, VI. Edt. Salvat Mexicana de Ediciones S.A. México 1986

Sánchez Ambríz Mary Carmen. El arte de robar el alma a través de la imagen, Entrevista a Lourdes Almeida. Tierra Adentro, No 66 .IMBA, CNCA. México 1993. Jul. - Agosto .

SCOTT FOX LORNA Antropoesía. Fotografía documental en México. Polyester, pintura y no pintura, Vol 2 No. 5 primavera 1993 Edt. Garnier, Hnos. Paris.México D.F. 1993 pp 13-23

SOUGEZ MARIE-LOUP Historia de la fotografía Cuadernos Arte Cátedra 12 Ediciones Cátedra. Madrid España 1988

TIEMPO LIBRE, publicación semanal. XIV 694. p 69. Rosario Pinelo Velázquez Guillermo Kahlo, fotógrafo 1872-1941, para que se acuerden de mí, México 1993

UNIVERSIDAD HISPANOAMERICANA SANTA MARIA DE LA RABIDA. Polo Miguel Angel. Fotografía latinoamericana Tendencias actuales Sevilla España 1991. pp. 15 a 83.

TIBOL RAQUEL Arte Mexicano: Epoca moderna y contemporánea, Edt. Hermes S.A. México - Buenos Aires. 1963.

DEL VAL JOSE Cultura Nacional ¿Hacia donde? Memoria de papel Año 3 No 6. CNCA. México 1993. pp 53 a 57

VILLAREAL ROGELIO Y BELKIN ARNOLD. Aspectos de la fotografía en Mexico, Federación Editorial Mexicana. México 1981. pp 10-92

YAMPOLSKY MARIANA La raíz y el camino Col. Ríos de Luz. Fondo de Cultura Económica. México 1985 .

## ICONOGRAFIA

ALMEIDA LOURDES. Corazón de mi corazón. 13 años de fotografía polaroid. Museo Estudio Diego Rivera, IMBA/CNCA. Del 13 al 30 de noviembre . México 1993.

Antigüedades para el siglo XXI. Centro de la Imagen. IMBA/CNCA. Septiembre 1994. México.

La aristocracia provinciana durante el porfiriato. Casa del Lago. UNAM. Galería Nacho López. Del 8 de septiembre al 10 de octubre. México 1993.

GARCIA ROMUALDO. Palacio de Bellas Artes, IMBA/CNCA. Sala VI y VII. Del 2 al 5 de octubre . México 1993.

ITURBIDE GRACIELA. Palacio de Bellas Artes, IMBA/CNCA. Sala Justino Fernández. Del 2 al 5 de octubre . México 1993.

KAHLO GUILLERMO. Para que se acuerden de mi Museo Estudio Diego Rivera, IMBA/CNCA. Del 6 de septiembre al 3 de octubre. Mexico 1993.

KAHLO GUILLERMO. fotógrafo oficial de monumentos Museo Franz Meyer, IMBA/CNCA. Del 7 de septiembre al 9 de octubre. Mexico 1993.

El metro, un espacio para la cultura. "Trece fotografías contemporáneas" Centro de la Imagen. IMBA/CNCA. Septiembre 1994. México.

MEYER PEDRO. Verdades y Ficciones. Un viaje de la fotografía documental a la digital. Centro de la Imagen. Noviembre de 1994. México.

QUINTA BIENAL DE FOTOGRAFIA. Centro de la Imagen. Plaza de la Ciudadela. IMBA/CNCA. De septiembre a Octubre . México 1993

WESTON EDWARD Y MODOTTI TINA. Museo de Arte Moderno. Del 2 al 30 de septiembre . México 1993.

YAMPOLSKY MARIANA. Mazahua. Museo Mural Diego Rivera IMBA/CNCA. Del 29 al 20 de septiembre. México 1993.

## VIDEOGRAFIA

CNCA: La fotografía en México Parte I, II III y IV. Videocasete. Cord. Oliver Debroise. México 1989.

BRITISH MUSEUM Los Aztecas. Videocasete Piblicaciones y Distribuciones J.C. México.

UNAM. 18 Lustrros de la Vida en México en este Siglo. Dir. Manuel González Casanova. "Y vino el remolino" 1910-1914. Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM. México 1993

UNAM. 18 Lustrros de la Vida en México en este Siglo. Dir. Francisco Gaytán. "Los sueños perdidos" 1905-1909. Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM. México 1993

UNAM. 18 Lustrros de la Vida en México en este Siglo. Dir. Barbachano Ponce Miguel. "Se esta volviendo gobierno" 1915-1919. Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM. México 1993