

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“EL PODER DE COMUNICACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL”
“SEMANA SANTA INDÍGENA EN LA SIERRA DE GUERRERO”

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL

PRESENTA:
JUAN HÉCTOR NERI CANO

DIRECTORA DE TESIS: M.A.V. GALE LYNN GLYNN

MÉXICO, D.F., 2007



DEPTO. DE TITULACIÓN
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS



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.

Fotos en la niebla

Mirad, hay unos niños jugando detrás de una tela de araña,
quizá no los podáis ver bien.

Mirad, hay una playa perfecta, ideal, doblada por un tornado,
quizá no la podáis ver bien.

Estas fotos me enseñaron que muchas veces es difícil ver,
que no todo es tan simple, que no está tan claro,
que detrás de una espesa niebla se puede encontrar un tesoro.

Mirad, esa gente se abraza y está enamorada,
se besan en medio de un fuego cruzado.

Mirad, hay una mujer hermosa encerrada
en un cuerpo que tiene ya más de cien años.

Estas fotos te enseñarán que muchas veces es difícil ver,
que no todo es tan simple, que no está tan claro,
que detrás de una espesa niebla se puede encontrar un tesoro.

Joaquín pascual.

Para mi madre que siempre me ha apoyado
incondicionalmente.

En memoria de mi abuela Antonina

A mi familia.

A mis abuelos.

INDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1. LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL	9
1.1 LA FOTOGRAFÍA COMO ARTE	15
1.1.1 EL DESARROLLO TÉCNICO DE LA FOTOGRAFÍA	18
1.2 LA TEMÁTICA INICIAL DE LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL EN EUROPA Y ESTADOS UNIDOS	20
1.2.1 EL PROYECTO DE LA FARM SECURITY ADMINISTRATION	24
CAPÍTULO 2. FACTORES QUE DETERMINARON EL NACIMIENTO DE LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL EN MÉXICO	25
2.1 FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL DE AUTOR EN MÉXICO	29
2.2 FOTOGRAFÍA DE PROTESTA EN MÉXICO	30
2.3 LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL EN MÉXICO DURANTE LOS ÚLTIMOS CINCUENTA AÑOS	32
2.4 LOS AÑOS SESENTA, LA NUEVA VISIÓN	37
2.5 LOS SETENTA. FOTOGRAFÍA PERIODÍSTICA COMO DENUNCIA SOCIAL EN LA CIUDAD DE MÉXICO	42
2.6 EL ENSAYO FOTOGRÁFICO EN LA CIUDAD DE MÉXICO	46
2.7 LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL EN LAS FRONTERAS DE MÉXICO	47
2.8 FOTÓGRAFOS DOCUMENTALES EN LOS OCHENTA Y NOVENTA EN MÉXICO	50
2.9 LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL EN EL MÉXICO ACTUAL	56

CAPÍTULO 3. EL ESTADO DE GUERRERO	65
3.1 LA MONTAÑA DE GUERRERO	67
3.1.1 LA MONTAÑA COMO CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA	70
3.2 TLAPA	71
3.3 MALINALTEPEC	73
3.4 XALPATLÁHUAC	74
CAPITULO 4. EL PROYECTO.	77
TRES DOCUMENTALES SOBRE LA SEMANA SANTA INDÍGENA EN LA SIERRA DE GUERRERO	
4.1 MALINALTEPEC	81
IMÁGENES DEL SANTO ENTIERRO	
4.2 XALPATLÁHUAC	96
SANTUARIO DE XALPATLÁHUAC	
4.3 TLAPA	116
DOMINGO DE RAMOS EN TLAPA	
CONCLUSIONES.	131
GLOSARIO	135
BIBLIOGRAFÍA	137

LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL

Las imágenes fotográficas
por su valor testimonial, tienen la propiedad
de convertirse, con el paso del tiempo,
en documentos históricos.
Personajes, situaciones y lugares ya desaparecidos, o
modificados permanecen grabados
rememorando el pasado.
De esta metamorfosis de la imagen que,
al ser captada, tal vez sólo reproduce un rostro,
un objeto, un suceso cotidiano,
pero que años más tarde puede llegar a ser
un invalorable documento,
pocas veces tiene noción quien se halla tras la cámara.

Luis Felipe Toro
"Torito"
(1881-1955)

¿Qué es la fotografía documental? *"Obviamente, cualquier fotografía es documento..."*¹

¿Toda fotografía puede ser considerada como documento? Sí, en planes generales se puede decir que sí. Cualquier fotografía realizada por cualquier persona puede venir con el paso del tiempo a ser un documento de su época. Pero no toda la fotografía es documental porque se necesitan unos requisitos previos para ello. Un paisaje, un retrato, una escena callejera o cualquier otra fotografía puede ser un documento o una fotografía documental. Todo dependerá del contenido y significado de su mensaje, que puede ser general o específico (una foto periodística, por ejemplo, por su medio de difusión). Ambos, documento/documental pueden reflejar forma o emoción, pero si existe un significado social, sobrepasando la descripción individual que resulta de una fotografía común, entonces ésta podrá ser considerada documental.

Al volver al concepto de lo que es documental, en el libro *La Historia de la Fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Beaumont Newhall inicia el capítulo sobre fotografía documental diciendo que la calidad de autenticidad implícita en una fotografía, puede darle un valor especial como testimonio, siendo entonces llamada "documental". Cita también una definición del diccionario: *"Documental -un texto original y oficial, en el que se descansa como base, prueba o apoyo de alguna otra cosa, en su sentido más extendido, incluyendo todo escrito, libro u otro soporte que transmita información"*.² En otras palabras, "documental" sería una información original sobre determinado tema, que se muestra a través de un medio que pruebe algún hecho o circunstancia (fotografía, cine, etc.). Así, cualquier fotografía puede ser entendida como "documental", si se infiere que contiene información

útil sobre el tema específico que se estudia.

Otra diferencia que se puede citar entre una fotografía como "documento" (que puede ser cualquiera) y una fotografía "documental" (que tiene unas características específicas) es que la imagen documental debe decir algo importante de nuestro mundo o sociedad, además de hacernos reflexionar sobre el mismo bajo determinado punto de vista. En la práctica es un género fotográfico que nos ayuda a percibir el mundo cambiante y deshumanizado, que trata de recobrar el contenido social y humano de las personas.

El término "social" se asocia prácticamente al término "documental". Por consiguiente, se da por entendido que todo lo que es documental está relacionado con lo social, si no se especifica el tipo de documentación que se produce.

1. Véase la compilación del V Coloquio Latinoamericano de fotografía, realizado en México, en 1996, publicado por el CONACULTA y el Centro de la imagen. P. 143

2. Newhall, Beaumont. Historia de la fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días. Gustavo Gili. Barcelona, 1983. P. 235

Sin embargo, el término "social" también puede servir de referencia, definiendo una rama dentro del género documental. Esto si consideramos que hay otras ramas o estilos dentro de la fotografía documental, como la de naturaleza, animales, arquitectura, científica, etc.

La fotografía social es dinámica. Se trata de plasmar en la cámara lo que se ve, dentro de la realidad objetiva o subjetiva, aunque el resultado siempre va a depender del enfoque de cada autor. Fotografía social puede ser un documento de interés humano, una instantánea no preparada, hasta la fotografía de costumbres y/o de denuncia.

La fotografía documental surge a finales del siglo XIX como una posibilidad de registrar la transformación de la vida política, cultural, humana, científica y económica de la sociedad de aquel tiempo. En principio no tenía ese "halo" de compromiso social que ahora la caracteriza, y aún no había fotógrafos que se interesaran en recurrir a esta corriente, como forma de denuncia.

Uno de los usos que se le dio a la fotografía documental fue hacer registros arqueológicos, cosa que ya hacía el dibujo, pero era demasiado tardado realizar los levantamientos, aun cuando se contara con gran número de dibujantes. La fotografía vino a solucionar este problema, ya que por medio de ésta se acortaba el tiempo de registrar todos los hallazgos. Más tarde giró hacia la expansión comercial que los europeos y americanos venían realizando desde hacía tiempo. Era necesario mostrar a los colonizadores, por medio de la fotografía, los lugares y la gente que iban a encontrar en determinado territorio.

Pero vino una consecuencia que quizá sin darse cuenta se reflejó en el trabajo de los fotógrafos. Tal vez, porque algunos de ellos eran artistas y entendían perfectamente la composición de las imágenes: explícitamente se reflejaba la personalidad de cada uno, su punto de vista, su estilo, sus inquietudes, su ideología; una infinidad de conflictos humanos que cada uno lleva. Esto le dio un sentido expresivo a la imagen que se obtenía, para terminar siendo en la actualidad considerada como arte, pero sobre todo un aparato de denuncia.

En la fotografía documental se puede decir que existen dos corrientes: la imagen como medio únicamente de información o referencia que caracteriza a la fotografía etnográfica y el fotoperiodismo tradicional; y el expresivo, para quienes la imagen es un medio de mostrar a través de sus propios sentimientos, las preocupaciones de nuestro tiempo. En la medida en que esta relación se acerca al lado informativo, se queda en el documento, mientras que si se gira hacia el lado expresivo, se convierte en símbolo.

N.A. Rosenblum, dice, en su libro *World History of Photography*. "La palabra documentación se refiere a imágenes tomadas con la intención de informar en vez de inspirar o expresar sentimientos personales (aunque, por supuesto, dichas imágenes pueden satisfacer estas necesidades también)". 3

La fotografía documental inevitablemente empezó a conformarse como una forma consciente de expresión, pero sobre todo, de denuncia: con un enfoque, con una actitud, con un estilo que se sustentó y valió de los recursos y capacidades técnicas que fueron transcurriéndose con el tiempo. Además de todo agregó conocimientos a esa necesidad por dar testimonio, por transmitir, por mostrar, por comunicar, es decir "por documentar" todo acontecer social, político, cultural y científico.

La fotografía a lo largo de su historia, interminablemente se ha sorprendido ante el progreso y derrumbe de la sociedad.

Los fotógrafos documentales por más de un siglo han girado alrededor de los oprimidos y presenciado escenas violentas en todo el mundo, incluso arriesgando su propia vida; todo con el único fin de promover la reflexión. Por medio de sus imágenes ponen a la gente en confrontación con su entorno y lo invitan a conocerlo como realmente es.

La temática principal de la fotografía documental es el mostrar al ser humano dentro de su entorno. Registrar todo tipo de costumbres y conflictos, además de que se centra básicamente en el motivo y utiliza la cámara para comunicar hechos significativos sobre las personas y su naturaleza. Como estilo es básicamente objetivo, pero en la práctica la forma en que el fotógrafo reacciona ante las situaciones, sobre todo cuando hay personas implicadas, colorea inevitablemente el planteamiento y condiciona los

resultados. Preferiblemente, el estilo de la imagen debe ser espontáneo, captando en un instante muy rápido la fuerza del movimiento, el gesto y la mirada. Del mismo modo como va a revelar el entorno en que se desarrolla el ser humano: su hábitat, su naturaleza, su atuendo, su religión, sus costumbres, sus artes y oficios, la imagen sólo va a mostrarnos una pequeña porción de la realidad que el fotógrafo eligió o que pudo captar en ese instante decisivo. La imagen vista a través de la cámara es diferente de la imagen que vemos a través del ojo humano. La elección del motivo, la selección de un gesto o una expresión, la visión, la utilización del entorno y las inquietudes del fotógrafo contribuyen a crear un estilo personal. Fotografiar no es solamente utilizar una técnica especializada, es ejercer las posibilidades de la conciencia, pensar, sentir, intuir y percibir a través de la fotografía.

Lo que más ha buscado la fotografía documental ha sido descubrir el mundo para mostrarnos inevitablemente su belleza y sus diferencias.

3. Rosenblum, N. A. *World History of Photography*. New York. Abbeville Press, 1984, P.55

Desgraciadamente, el camino que más ha explorado ha sido el de las injusticias. Algunos fotógrafos se han valido de éstas imágenes para denunciar y tratar de luchar por la reivindicación del ser humano, otros, sólo las han empleado como medio para realizar sus aspiraciones artísticas personales.

“La fotografía se coloca al lado de los pobres y apuesta por un reajuste social, confiando en la capacidad de convicción de la imagen fotográfica.” 4

Existen un gran número de proyectos documentales que han mostrado el hambre, la guerra, la pobreza y el exterminio humano alrededor de todo el mundo, pero en mayor cifra en los países Latinoamericanos, Asiáticos y Africanos. La fotografía documental como forma de expresión se manifiesta contra todo tipo de injusticias que a su alrededor va encontrando, además de que la imagen se encargará de reflejar algo del acontecer de nuestro tiempo. Otro rasgo muy importante y que no debemos nunca olvidar es que “la fotografía documental debe promover la reflexión”.

“... ahora buscamos sumergirnos, escudriñar, investigar, participar para poder entender lo que sucede delante nuestro y de esta manera transmitir nuestras experiencias, pero ante todo, nuestro punto de vista de las cosas.

Al concebir el trabajo documental de esta manera participativa. Los fotógrafos nos convertimos, en seres pensantes que analizamos, cuestionamos, seleccionamos, tomamos decisiones, opinamos y sometemos al juicio y criterio del lector las opiniones vueltas imágenes, así es como yo lo veo, esto es lo que opino, son palabras actuales para el documentalismo, el espectador puede o no estar de acuerdo, el fotógrafo ya cumplió su misión al mostrar su trabajo, podemos compartir los puntos de vista o colaborar a que el lector de

nuestras fotografías, como en un texto, utilice la información para formar su propia opinión. 5

¿Qué se denuncia y ante quienes? El abuso del poder, la falta de respeto a los derechos humanos, el crimen, el secuestro, el genocidio, el ataque armado, las guerras civiles, las revoluciones que desgraciadamente han formado parte de nuestra historia y conducta en los cinco continentes. Se denuncia ante el mundo ciego que muchas veces no ve más allá de sí y que no le preocupa su entorno, con que ellos se encuentren bien, piensan que todo está bien. Pero no toda la culpa es de la sociedad, también los medios de comunicación que casi siempre manipulan la información. Como ocurrió recientemente en Estados Unidos, donde las imágenes que transmitían la guerra de Irak fueron censuradas supuestamente para no ofender a las familias de los soldados muertos.

4. Susperregui, José Manuel. Fundamentos de la fotografía. Universidad del País Vasco. Servicio editorial. Bilbao 2000. P. 45

5. Crónicas fotográficas, I foro México-Estados Unidos. Memoria. FONCA-Gobierno de Veracruz. 1996. P. 129

La fotografía es una extensión de nuestros ojos. Dice Gabriela Eugenia López, en la presentación del libro *Los 30 años de fotoperiodismo internacional*, "A través de ella podemos hacer presentes y tangibles acontecimientos donde no hemos sido partícipes o testigos presenciales. Es un lenguaje, un medio de comunicación que captura y registra momentos".⁶

De esta naturaleza se fundamenta la fotografía documental, para mostrarnos infinidad de sucesos, que pueden encontrarse a kilómetros de nosotros. Pero estas imágenes además nos muestran el pasado de la humanidad: porque todo lo que se fotografía es parte ya del pasado en el momento en que se cierra el obturador de la cámara, para dejar grabado un instante del tiempo en la película. Un documento invaluable.

Jaime Moreno Villarreal apunta: "A la fotografía documental se le ha acusado ordinariamente de morbosa es decir, moralmente "enferma"-, sin antes considerar que todo documento que actualiza la objetividad y cumple una función de sobrevivencia en la memoria colectiva conlleva, directa o indirectamente, una agonía, una lucha con la muerte. Habrá fotografías documentales técnicamente trucadas, otras que son verdaderas puestas en escena, otras lamentablemente esteticistas, intervencionistas o distanciadas, interesadas o cínicas, prejuiciosas o abusivas, racistas... Si se pregunta: ¿qué tan verdaderas?, se yerra en la duda. El procedimiento fundamental de esa fotografía consiste en exhibir, bajo los códigos más o menos blandos de la objetividad -que de por sí está de su parte-, no "la verdad" sino una resistencia (renuencia) social a mirar en torno, y la posibilidad de implantar ahí la mirada. Expone al espectador al hacerlo partícipe, más no enfrentándolo directamente con la realidad sino con un plano fantasmático: una realidad más real, pero accesible por medio del documento. El mito

de la foto documental representa el despertar del espectador que duerme en su mundo".⁷

La fotografía documental puede divertir, falsear, mentir, adornar o reflejar de acuerdo a los condicionamientos o deformaciones culturales del autor, cuando obedece a pautas éticas del fotógrafo se convierte casi forzosamente en denuncia, cuando solamente responde a lineamientos estéticos sólo servirá de medio para realizar sus aspiraciones artísticas. Pero si posee una visión crítica de su entorno social, su obra estará más cercana de representar a la humanidad y su contenido creará valores universales. "Cuanto mayor sea la sensibilidad y la calidad humana del fotógrafo, mayor será el valor de su mensaje".⁸

6. *30 años de fotoperiodismo internacional*. World Press Photo. CONACULTA. México, 1989.

7. Ortiz, Monasterio Pablo. *Idolatrías, Proyectos para Esculturas Monumentales*. CONACULTA, La Sociedad Mexicana de Arte Moderno. México, 1997. P. 12

8. *Hecho en Latinoamérica. Primera muestra de la fotografía Latinoamericana contemporánea*. Consejo Mexicano de Fotografía, A.C. México. 1978. P. 38

1.1 LA FOTOGRAFÍA COMO ARTE

La historia de la química, la cámara, la óptica, el material sensible, el comercio y la industria fotográfica, la estampación del grabado, el comercio de la imagen, las aplicaciones y tendencias artísticas, los medios gráficos, la prensa ilustrada, son algunas invenciones que nacieron de la fotografía.

La relación entre arte y fotografía siempre fue muy indefinida. A pesar de que con el tiempo ambas adquirieron una relativa autonomía, nunca han dejado de mantener entre sí una relación confusa, a veces de atracción y aceptación, otras de repulsión y rechazo. Desde sus inicios, la fotografía vivió del reflejo de la pintura y por tanto sufrió sus influencias. Como ocurre en otros medios de expresión artísticos, la fotografía siempre intentó estar al día como un medio de expresión y adecuarse a su época.

La historia de la fotografía como arte se remonta a las escuelas pictóricas y a los movimientos artísticos que nacieron y se desarrollaron durante los años. La primera transformación de la fotografía se dio en el periodo considerado "*de los insatisfechos*".⁹

En esta época, fotógrafos como Nadar comprendieron que la fotografía no era solamente un documento insensible. La fotografía podía convertirse en algo más, en una expresión personal. Podría revelarse en ella un toque representativo y original, aun manteniendo el completo realismo de la imagen. Algo que llamamos "estilo".

La segunda mitad del siglo XIX está caracterizada por el movimiento *impresionista*. Espontaneidad, libertad de expresión, ruptura con el pasado, son algunas de sus principales características. Los fotógrafos también recibieron su influencia directa o indirecta del impresionismo. Tuvieron

las mismas inquietudes y limitaciones que los pintores, pero los criterios eran los mismos. Nadar, por ejemplo, fue un impulsor del impresionismo. Sus amistades, los mejores impresionistas de la época, pasaron por su estudio del barrio parisino de Montparnasse. Otros fotógrafos, imitando estrictamente la pintura, buscaban en las obras de reconocido valor las fuentes de su inspiración. Se crearon varios fotoclubes y organizaron varias exposiciones en diversos países a finales del siglo y, por primera vez, la calidad técnica no era primordial sino que las imágenes eran seleccionadas sólo por su valor artístico.

Con la llegada de la *Belle époque*, la fotografía también se vio influenciada por la misma falta de conciencia que contagió la sociedad. Las grandes cámaras de fuelle empezaron a hacerse populares. Toda familia acomodada poseía su Kodak y la Fotografía se convirtió en el símbolo del recuerdo familiar, de la imagen acaramelada, del retrato romántico

9. Brambilla, Massimo; Llobera, José. *Enciclopedia práctica de la fotografía*. Editora AFHA, Barcelona, 1977. P. 94

encerrado en un óvalo y revelado en sepia. A pesar de que la fotografía se redujo a "sólo apretar un botón", algunos artistas de espíritu hipersensible tuvieron extraños presagios de cambio en medio de aquella irreflexión colectiva. Nacieron así movimientos artísticos como el cubismo, el futurismo, el expresionismo, el dadaísmo, y el surrealismo, entre otros. Todos buscaban una renovación radical del arte, una ruptura con el pasado académico y clásico de las Bellas Artes, intentando expresar la angustia del ser humano a través de su arte.

La fotografía no permaneció estática frente a este cambio. Durante los primeros veinte años del siglo XX, contó con fotógrafos y maestros de talento y criterio estético, principalmente en Europa y Estados Unidos. Artistas como A. Stieglitz, L. Moholy-Nagy, Man Ray, Edward Weston, E. Steichen, siguieron los pasos de la pintura. Moholy-Nagy con sus "fotogramas" y Man Ray con sus "rayogramas" marcaron las pautas de esta relación entre arte y fotografía, en una época de vanguardias.

En 1908, el gran pintor Henry Matisse declaró en la revista *Camera Work*: "*La fotografía puede aportar los más preciosos documentos presentes, y nadie podría disputar su valor desde este punto de vista. Si la practica un hombre de buen gusto, esas fotos tendrán la apariencia del arte... La fotografía debe registrar y darnos documentos*".¹⁰

A partir de ahí se fue concretando la idea de que la fotografía podía documentar, y ser una obra de arte al mismo tiempo. Sin embargo, la gran transformación ocurrió en Estados Unidos, bajo la influencia de Alfred Stieglitz (1864-1946), quien volcó todos sus esfuerzos para que la fotografía fuera definitivamente reconocida como una obra de arte. Comenzó luchando en *Camera Club* de Nueva York, y creó un grupo

disidente, *Photo Secession*, con el fin de hacer progresar la fotografía, y organizó la exposición *La fotografía pictórica americana*. Fundó la revista *Camera Work*, en la que publicó trabajos de fotógrafos como Clarence H. White, Gertrude Käsebier, Alvin Langdon Coburn, Edward Steichen, entre otros.

En 1902, Stieglitz declaró: "*Está justificado el que se utilicen todos los recursos posibles, tanto sobre el negativo como sobre el papel, para obtener un fin determinado*".¹¹

Sin embargo, él mismo nunca retocó sus clichés ni sus pruebas y trabajaba con una cámara portátil. En 1905, la *Albrigh Art Gallery* de Búfalo (Nueva York) abrió sus puertas al grupo *Photo Secession*. Finalmente, la fotografía fue reconocida como una obra artística. En ese mismo año, Stieglitz también abrió una galería, la Galería 291, en la que expusieron fotógrafos americanos y extranjeros, además de pintores y escultores famosos de la época, como Picasso, Cézanne, Braque y Rodin, entre otros. Stieglitz hizo de puente entre las prácticas

10. Newhall, Beaumont. *Historia de la Fotografía*. Desde sus orígenes hasta nuestros días. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1983. P. 235

11. Keim, Jean A. *Historia de la Fotografía*. Ediciones Oikos-tau, Barcelona, 1971. P. 77

pictóricas y documentales del siglo XIX y la modernidad del XX. Una vez declaró: *"La belleza es mi pasión; la búsqueda de la verdad mi obsesión"*.¹²

Unos años más tarde, parecería todavía más radical al asegurar: *"La función de la fotografía no consiste en ofrecer placer estético sino en proporcionar verdades visuales sobre el mundo"*.¹³

László Moholy-Nagy (1895-1946), pintor, escultor, fotógrafo y cineasta fue una especie de artista multimedia de los años veinte. Moholy-Nagy trabajó las relaciones entre la fotografía y el arte contemporáneo, sobre todo los grandes principios que definen esas relaciones: el del rastro, el índice, el espacio y la abstracción. En 1925, escribió su libro *Malerei, Fotografie, Film*. En el capítulo que trata específicamente sobre la fotografía nos dice: *"La fotografía, cuando se usa como un arte de representación no es una simple copia de la naturaleza. Esto está probado por la rareza de una "buena" fotografía. Sólo ahora se encuentran realmente 'buenas' fotografías entre los millones que aparecieron en los periódicos y los libros ilustrados. De forma infalible y con instinto seguro descubrimos las 'buenas' fotos, al margen de su novedad o familiaridad con el contenido "temático". Hemos ganado un nuevo sentido en la calidad del claroscuro, en el blanco brillante, en las transiciones del negro al gris, imbuidas por una luz fluida, la precisa magia de una textura más fina: tanto en la estructura de los edificios de acero, como en la espuma del mar y todo fijado en una centésima o milésima fracción de segundo"*.¹⁴

La fotografía como instrumento de representación del mundo y del hombre es arte. La originalidad de una buena fotografía es prueba de ello. Como arte, la fotografía se relacionó con diversas corrientes artísticas, como el collage o el montaje, inspirados por el dadaísmo y el surrealismo. Luego, movimientos contemporáneos como el pop art, el hiperrealismo, el nuevo realismo, la nueva figuración, o el

arte de lo cotidiano, incorporaron el lenguaje fotográfico a sus creaciones.

"Como se ve, todas estas prácticas contemporáneas (arte conceptual, ambiental, corporal, del acontecimiento), aunque parten de las antípodas de la figuración realista y de la idea de representación terminada, acaban siempre, a pesar de todo, primero por utilizar la foto como simple instrumento de <segunda mano> (documento, memoria, archivo), luego por integrarla (concebir la acción en función del dispositivo fotográfico), más tarde por embeberse de ella, por impregnarse de su lógica (la del rastro, la de la huella, de la marca, etc.) y, finalmente, por invertir los papeles, por volver a la fotografía en sí, como práctica artística primordial, que, a su vez, tomará de las artes de acción algunos de sus usos creadores.

(...) La foto ha dejado de ir en busca de la pintura. Es el arte el que se hace fotográfico, en el sentido fundamentalista del término".¹⁵

12. Ibid.

13. Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998. P. 12

14. Moholy-Nagy, László. *Painting, Photography, Film*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2ª ed., 1987. P.33

15. Lemagny, Jean-Claude; Rouillé André. *Historia de la Fotografía*. Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1988. P.246, 247

1.1.1 EL DESARROLLO TÉCNICO DE LA FOTOGRAFÍA

El propio desarrollo técnico de la cámara ha influido en la forma de representar el movimiento en la fotografía. En los primeros tiempos eran necesarias exposiciones de muchos segundos y hasta minutos, lo que ocasionaba que las imágenes se convirtieran en manchas o trazos indistintos. Lo que fotógrafos pudieran considerar ahora errores eran fenómenos que interesaron profundamente a los artistas de la época, en particular a Corot y a los impresionistas, que supieron aprovecharse de ellos y utilizarlos para simbolizar el movimiento en la pintura.

Conforme se fueron acortando las velocidades de exposición, se comprobó que la cámara era capaz de detectar movimientos, que por su rapidez, eran indetectables para el ojo humano. Eadweard Muybridge en los Estados Unidos y Etienne Marey en Francia diseñaron sistemas capaces de reducir el movimiento rápido de personas o animales a secuencias de fotografías fijas fácilmente analizables. El mundo del arte se impresionó al comprobar que muchas famosas pinturas recogían movimientos, como el galopar de un caballo, de forma totalmente incorrecta. Muybridge realizó cientos de secuencias y estudio los movimientos de aves, animales y atletas; cuando publicó los resultados, fueron inmediatamente adoptados por pintores y dibujantes como referencia.

La aportación al cine que Muybridge realizó fue posible gracias a una apuesta. El millonario americano Leland Stanford (fundador de la universidad del mismo nombre) era aficionado criador de caballos, él tenía la teoría de que un

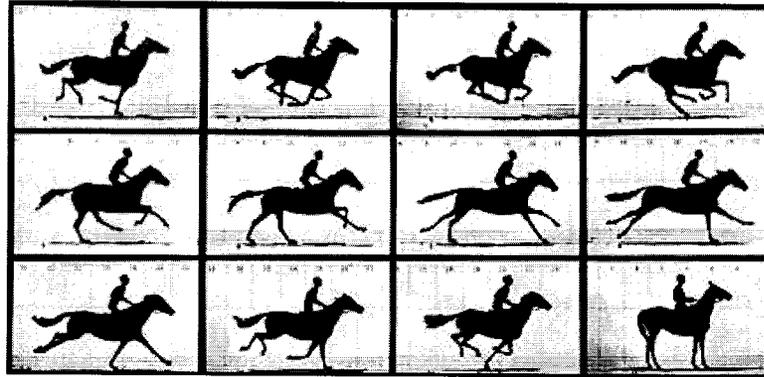
caballo a galope en cierto momento tenía las cuatro patas al aire, cuando descubrió las investigaciones de Marey sobre reproducción de movimiento animal con medios mecánicos, vio en este trabajo la posibilidad de comprobar su teoría. Para ello contrató a Muybridge y le ofreció utilizar su caballo "Occidente" para la prueba.

El principal problema para realizar la serie de fotos fue la velocidad de obturación de la cámara. Para solucionarlo Muybridge diseñó un sistema de cortinas de madera con elásticos que lograban elevar la velocidad de obturación a 1/2000 de segundo (en ese tiempo el obturador más rápido no superaba el ½ de seg.); con esto fotografió a "Occidente" en un recorrido sobre una pista, desafortunadamente la imagen fue demasiado borrosa y no sirvió. Entonces intentó alineando 12 cámaras sin tener nuevamente éxito. Por último diseñó disparadores electromagnéticos que se activaban al paso del caballo, esto hizo posible el registro de 12 imágenes durante el

recorrido, para luego convertirse en 24 en una segunda toma. Estas fotos fueron proyectadas para la prensa de la época, causando gran revuelo. El mecanismo de proyección fue mediante un aparato basado en el fenakistoscopio y la linterna mágica.

Los artistas figurativos siguieron la exactitud de la cámara, y a partir de la década de 1880 se observan cambios notables en la representación pictórica de los objetos móviles. Los artistas fueron capaces de corregir una serie de errores que venían perpetuando, y que afectaban incluso a los nombres más celebres del momento.

La introducción de las cámaras portátiles para instantáneas determinó nuevos cambios que también influyeron en los pintores, como la mayor libertad de composición y el empleo de los bordes de la imagen. Aunque despreciadas por muchos, aquellas instantáneas colaboraron decisivamente a liberar a la fotografía de la simple imitación de la pintura.



Eadweard Muybridge
Galloping Horse, 1878



Alfred Stieglitz
Spring Showers, 1902

1.2 LA TEMÁTICA INICIAL DE LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL EN EUROPA Y ESTADOS UNIDOS

La fotografía en este primer periodo traerá a Europa imágenes desde los lugares más remotos y participarán de una importante transformación en la forma de concebir el mundo en el siglo XIX, la mera posibilidad de constatar la naturaleza visual de las imágenes de aquellos lugares, transformará para siempre una concepción colectiva sobre el mundo que había sido construida desde el pasado, basándose en las distintas corrientes interpretativas a que se había sometido occidente. Lucien Goldschmidt describe este fenómeno de la siguiente manera:

*“En la literatura de la época, la cámara fue erigida como el triunfo sobre el misterio. Aquí, en forma de fotografías, había ya evidencia de lo desconocido que empezaría a ser inteligible: glifos en Sinaí, el arte en Rusia, las facciones de la luna, los portadores de enfermedades en el cuerpo humano, serán ahora certezas visibles. Enfrentándose a lo desconocido aún en los más remotos lugares, los fotógrafos no registraban ni demonios ni dragones. Los monstruos comedores de hombres retrocedían según avanzaba la cámara en los mundos recién descubiertos, ayudando así a aplacar los nunca olvidados temores de la humanidad. Un reconfortante mundo de certezas se ofrecería a la era victoriana, regalando su elevada estimación por el precepto de la ley, el orden, la perpetuidad, y la “perfeccionabilidad” del ser humano”.*¹⁶

Al surgir la fotografía, tuvo que enfrentarse a una infinidad de conflictos, entre ellas la de ser rechazada como arte a consecuencia de acusársele de querer imitarlo. Posteriormente, poco a poco habrá de reivindicarse y buscar su propio camino, como una de las expresiones artísticas más importantes de todos los tiempos.

Tuvo que ver mucho su carácter inicial de copiar los temas que la pintura llevaba realizando por siglos. Paisajes campestres, retratos y demás contenidos que a la pintura le caracterizaban. Para que la fotografía fuera adquiriendo una personalidad propia, debió desprenderse de ese pasado servil, y empezar a cuestionarse como un nuevo elemento transformador de las necesidades humanas de aquel tiempo.

Los fotógrafos comenzaron a darse cuenta que podían registrar infinidad de sucesos humanos, tanto materiales, como conflictivos. Pero tenían aun un gran problema que solucionar. Debido a que en esa época el equipo con el que se contaba era demasiado pesado y los tiempos de exposición tan prolongados, les será todavía difícil registrar acontecimientos sociales.

16. Goldschmidt, Lucien, Tangible Facts Poetic Interpretation. En The Truthful Lens. A survey of the photographically illustrated book 1844 - 1914. L. Goldschmidt and Weston Naef. New York: The Grolier Club, 1980.

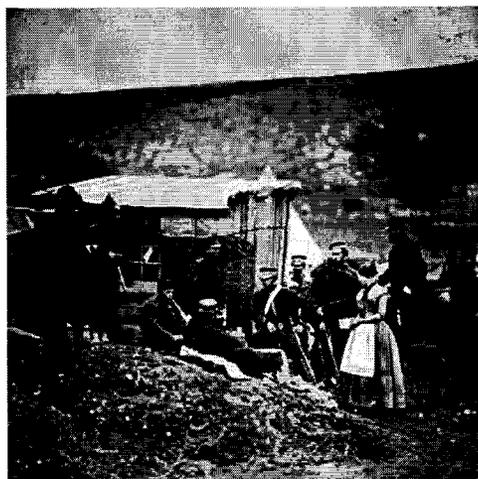
Como precursor en Europa y antes de que el género se conformara, se puede citar a *Roger Fenton*. Uno de los primeros en intentar fotografiar una guerra, será además, el claro ejemplo del enorme camino de transformaciones técnicas que tendrá que enfrentar la fotografía antes de poder llegar a documentar y ser testimonio de los grandes sucesos mundiales.

En febrero de 1855, *Fenton* se embarca para fotografiar la guerra de Crimea. Le acompañan cuatro asistentes y lleva consigo un gran carruaje tirado por tres caballos. Ese pesado vehículo, le servía de dormitorio y de laboratorio a la vez. *Fenton* comprueba que tendrá muchas dificultades por culpa del calor. La atmósfera en su laboratorio ambulante es asfixiante. Cuando preparaba las placas, pues por esa época aún se trabajaba con el *colodión húmedo* y había que prepararlo justo antes de su utilización, solía ocurrir que se secaran antes de poder insertarlas en la cámara. El tiempo de pose es de 3 a 20 segundos, y todas las fotos deben tirarse bajo un sol brillante.

Después de tres meses, vuelve a Londres con unas 360 placas. Dichas imágenes se limitan a dar una idea muy falsa de la guerra, pues sólo representan soldados bien instalados detrás de la línea de fuego. La expedición de *Fenton* había sido financiada a condición de que no fotografiara nunca los horrores de la guerra, para no asustar a las familias de los soldados.

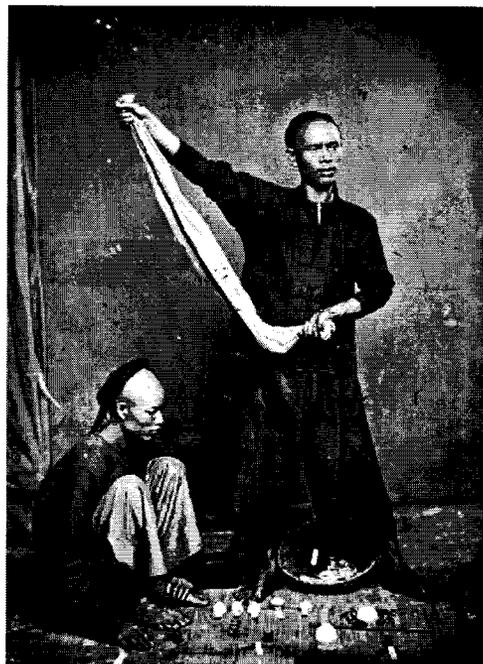
Entre los años de 1855 y 1880 imágenes en *colodión y albúminas* fueron tomadas por europeos en: África, América, Asia, y el cercano oriente. Su propósito era registrar paisajes, aspectos de la vida cotidiana y costumbres étnicas. *John Thomson* empezó de forma más convencional con un

reportaje titulado *The Antiquities of Cambodia* (Edimburgo, 1867), que refleja su interés, como el de sus predecesores en la India y Egipto, por las construcciones sorprendentes, sobre todo por las ruinas de magníficas ciudades. Posteriormente se interesó por China, donde paso cinco años tomando fotografías a finales de la década de 1860 y a comienzos de la siguiente.



ROGER FENTON
4 th Dragoons Camp, 1855

Colodión húmedo: ver glosario P.133
Albúminas: ver glosario P.133



JOHN THOMSON
Street Gamblers,
1868-1871

El resultado fue su ambiciosa obra *Illustrations of China and its People* (1873), que con sus cinco volúmenes, doscientas fotografías y extensos textos descriptivos constituía un compendio ordenado y minucioso sobre la vida China.

Además, dejó testimonio escrito y fotográfico del trabajo en las minas de carbón, rudimentario y mal gestionado. Describió con detalle, la fabricación de la pólvora y del té, y los métodos de los comerciantes para comprobar la pureza del oro de los dólares. Investigó los sistemas militares de seguridad del país y la producción de armamento. Fotografió; funcionarios de gobierno, comerciantes, trabajadores de Mongolia y soldados, así como campesinos y tártaros.

Aunque consideramos que estos documentos eran objetivos y veraces registros de lo que existía en aquellos lugares, no podemos negar que aquel detrás de la cámara era guiado en su selección y tratamiento material por dos cosas: el sentido de ser emisarios de una civilización más avanzada y su deseo de tener éxito comercial.

La obra de *Thomson*, advierte Gisele Freud en su libro, "La fotografía como documento social" "no era simplemente con la intención de documentar... de hecho, más que un mero reportaje, su libro quería ser sobre todo una obra informativa para negociantes y colonos." 17

17. Freud, Gisele La fotografía como documento social. Gustavo Gili. España. 1999. P.96.

De los fotógrafos más propositivos, encontraremos en Inglaterra a *Peter Henry Emerson*, uno de los primeros en intentar darle un toque más artístico a sus imágenes. Su primera obra fue *Life and Landscape in the Norfolk Broads* (1886), escrita junto con el pintor T.F. Goodall; el libro, incluía cuarenta impresiones en **platinotipos**. Como el título sugiere, se trata de fotografías sobre la vida campesina inglesa y paisajes campestres. Algunos incluyen primeros planos, aparentemente improvisados, de robustos campesinos en plena tarea o regresando lentamente a sus casas, así como cazadores que observan atentamente los pantanos.

"Rústicas casas se entrevén entre las sombras del crepúsculo". Dice, Ian Jeffrey:

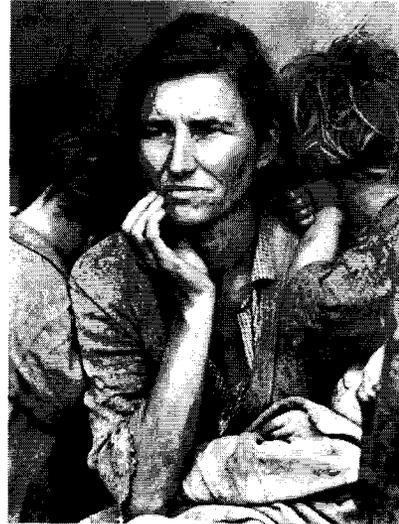
"Emerson nos ofrece una panorámica completa de un determinado tipo de vida. Brumas, reflejos en el agua y anchos horizontes poblados de pescadores, de cortadores de juncos, de humildes granjeros y barqueros constituyen el contenido de un libro que quiere constituir, a la vez, un documento y una obra de arte".¹⁸

18. Jeffrey, Ian. *La fotografía*. Ed. Destino. Barcelona. 1999. P.62



PETER HENRY EMERSON
The Poacher, 1888

1.2.1 EL PROYECTO DE LA FARM SECURITY ADMINISTRATION



DOROTHEA LANGE
Madre migrante. Nipono,
California 1936



WALKER EVANS
Bud Fields and His Family,
Hale County, Alabama 1936.

En 1930 la depresión afectó gravemente a los campesinos y a los trabajadores agrícolas del medio oeste de los Estados Unidos. La negativa de los bancos a conceder créditos y la sequía se unieron para llevar a la bancarrota a muchos agricultores, lo que provocó la desaparición de la demanda de temporeros. La gente se desprendió de sus pocas posesiones y marchó hacia el oeste, a California, con la esperanza de encontrar trabajo. En un intento de disminuir la gravedad de la situación, se creó la Farm Security Administration (especie de instituto de protección agraria), que envió un equipo de fotógrafos para que registrasen la situación y tratar así de llamar la atención sobre la

precariedad de la vida de los campesinos.

Los fotógrafos de la FSA más conocidos son Dorothea Lange, Walker Evans, Jack Delano, Arthur Rothstein, Russell Lee y Ben Shahn. El proyecto marcó un hito en la historia de la fotografía documental, que se utilizó por vez primera directamente para obtener ayuda privada y gubernamental.

**FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL
EN MÉXICO**

FACTORES QUE DETERMINARON EL NACIMIENTO DE LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL EN MÉXICO



FRANCOIS AUBERT
Galleros, Ca. 1865

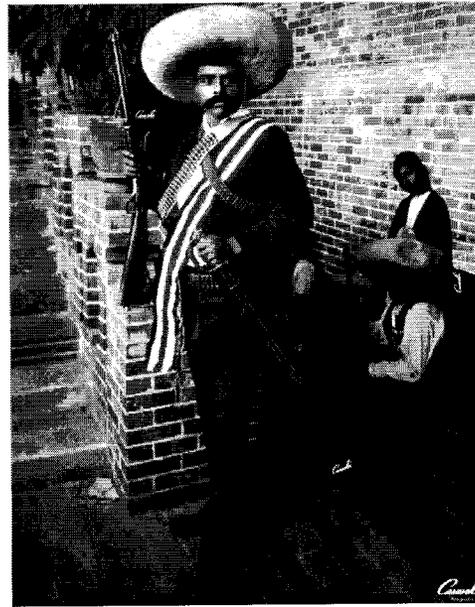
La fotografía etnográfica tiene sus inicios en México a finales del siglo XIX con el viaje de Carl Lumholts. Estas imágenes solo serán utilizadas como una forma de registrar los descubrimientos que los exploradores extranjeros venían realizando en este vasto territorio, y que les servirán para mostrarlos a sus compatriotas. En sí sólo se le podría nombrar hasta entonces como fotografía etnográfica. La temática de lo indígena inició como una forma de mostrar posesión por parte de estos exploradores, además de que el folklorismo y el asombro a lo desconocido de estas tierras, les daba a las imágenes un estatus de trofeos de caza.

Otras imágenes se tomaron en los años cuarenta por instrucciones del sociólogo Lucio Mendieta, donde no es difícil advertir que los fotógrafos formaban parte del cuerpo expedicionario que retrataba indios como si fueran piedras, plantas o insectos. La fotografía se desarrolla como compañera fiel de las investigaciones antropológicas, como descripción sobre las identidades étnicas, que son importantes para su estudio e interpretación. Se registraban las características tipológicas de los indios mexicanos: talla, peso y conformación ósea.

Originalmente no hay ningún indicio de una fotografía de *crítica social* en México antes de las imágenes que utilizó el escritor norteamericano, *John Kenneth Turner* para ilustrar el artículo “*Los esclavos de Yucatán*” de la serie *México bárbaro*, que se publicó en 1909 en la revista *American magazine*. Fue casi veinte años después cuando, impulsada por la efervescencia posrevolucionaria, Tina Modotti publicaba unas diez fotos de denuncia sociopolítica en *El machete*.

En 1895 surge en México un nuevo tipo de fotógrafo: el reportero, junto con la prensa ilustrada. El reportero documentará los eventos que constituyen la historia oficial. 1910 será un año emblemático para México ya que la fotografía le da un lugar histórico debido a las imágenes que surgen. La revolución nos deja ver campesinos harapientos que empuñan carabinas y paisajes incendiados al paso de los ferrocarriles con las tropas en combate. Carranza, Zapata, Obregón, todos serán registrados por la cámara de algún fotógrafo desconocido.

A finales de 1912, el fotógrafo Agustín Víctor Casasola establece una agencia informativa, empresa familiar donde concentra la intensa labor de gran número de fotógrafos nacionales y extranjeros, que con la cámara dispuesta se apostaban en los campos de batalla.



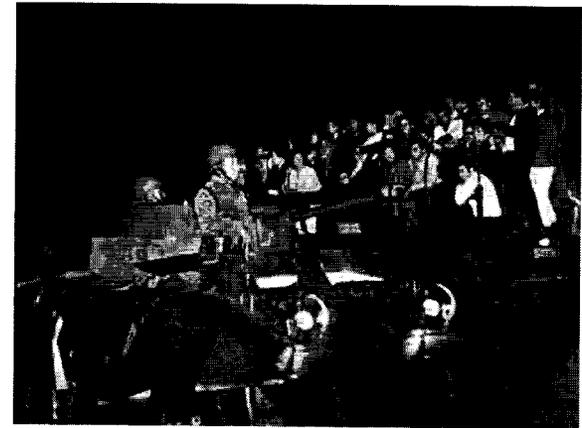
AGUSTÍN V. CASASOLA
Gral. Emiliano Zapata, jefe del Ejército
Suriano. C. 1910

Otra familia de reporteros de prensa, los hermanos Mayo vino a enriquecer el panorama testimonial del País. En 1939, Francisco, Julio, Cándido Sousa, Faustino y Pablo del Castillo arribaron a México exiliados de la Guerra Civil Española a ejercer su profesión de fotógrafos bajo la razón social Hermanos Mayo, con su pequeña cámara Leica de 35 mm.

Estas imágenes sentarán las bases para que en México se desarrolle la fotografía documental, y luego se desprendan otros signos de expresión artísticas, como las que realizarán: Manuel Álvarez Bravo, que tendrán un sentido más simbolista; Lola Álvarez Bravo, Walter Reuter, Nacho López y Héctor García, que revelarán imágenes con una gran carga compositiva, donde palpitará la vida cotidiana y el entorno en que se desarrolla el indígena.

No es casual que en México hayan surgido en el curso de 1977, dos iniciativas destinadas a satisfacer el quehacer fotográfico. Una de ellas fue incluir a la fotografía en la Primera Bienal Nacional de Gráfica, celebrada ese año, equiparando su importancia a la de cualquier otra de las técnicas de estampación artística. La segunda iniciativa fue la celebración del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía en la capital mexicana, en la que participarían, personalmente o con obra, fotógrafos de algunos países de América Latina. La importancia de estas iniciativas reside en que la mayoría de las propuestas recibidas era fotografía documental y esto sirvió de empuje para que esta corriente creciera y se conformara como una de las expresiones artísticas más trascendentales de nuestro tiempo.

HERMANOS MAYO
El ejército en la Universidad. Movimiento
estudiantil 16 septiembre de 1968



2.1 FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL DE AUTOR EN MÉXICO

La temática de lo indígena y campesino se establece como espacio predilecto de la fotografía documental de autor. Desde la perspectiva del ensayo visual, se busca retener los modos de vida de las comunidades asediadas por la brutalidad de la modernidad, además de que se intenta dejar testimonio de su cultura e identidad, ya de por sí transformada.

Para lograr conformar una imagen interesante y trascendente, la fotografía documental se apoya de diferentes elementos que existen en el entorno del individuo o motivo fotográfico, estos son apoyos simbólicos que se desprenden del ambiente natural, y que a la vez nos rodea o que poseemos; fisuras en la piel, el color, la tierra, el atuendo, los utensilios de trabajo, el hogar, etc.

Roger Bartra escribe en el libro titulado "El Ojo de vidrio": *"La fotografía, desde sus orígenes, planteó un problema grave a la sociedad. Aunque aparentemente surgía como instrumento de observación científica y de registro relativamente objetivo, el inconsciente óptico fue implacable: el sensible nitrato de plata era testigo incómodo de la suciedad, de los andrajos, de los estragos*

físicos provocados por las enfermedades, de las moscas, de la vejez prematura, de las horrendas prótesis de la modernidad y, en suma, de la destrucción despiadada de las culturas indígenas. La fotografía trabaja a flor de piel, y aunque logra deformarla, nunca rompe completamente la superficie de las cosas. La fotografía nos muestra con demasiado rigor la realidad que a veces no alcanzamos a percibir, la fotografía disecciona nuestro entorno y nos lo muestra como una radiografía".

"La fotografía trabaja también a flor de tierra, y aprovecha todas las fisuras y rugosidades del terreno, lo mismo que las texturas de la vegetación, para establecer afinidades y contrastes con los cuerpos humanos. La piel arrugada de rostros avejentados sugiere la superficie rugosa de las tierras fatigadas por el arado." 19

En realidad todo tipo de fotografía es de autor, incluso las anónimas, ya que el aparato nunca se dispara sin la intención de algún fotógrafo detrás de la cámara.

19. El ojo de vidrio. Cien años de fotografía del México indio. Fondo Editorial de la Plástica Mexicana. México, 1993. P. 9, 10

2.2 FOTOGRAFÍA DE PROTESTA EN MÉXICO

Alejandra Moreno Toscano, describe en el libro *De fotógrafos y de indios*, cómo la fotografía documental de identidad antropológica, tuvo que pasar de ser un simple documento de registro etnográfico, para llegar a ser actualmente conocida como fotografía de protesta.

Hoy se documenta al indígena en las ciudades, desplazado a las montañas, saltando el cerco fronterizo o alzado en armas. En México, desde el inicio del levantamiento Zapatista en 1994, se han realizado infinidad de documentales sobre las condiciones de los indígenas en la sierra de Chiapas. Tanto fotógrafos, como cineastas han denunciado las condiciones precarias a las que se les ha sometido, después de ser desplazados por el ejército mexicano a las montañas, lejos de todos los servicios más elementales. Estas imágenes se han llegado a conocer alrededor del mundo gracias a su trabajo, y han servido para cambiar un poco, pero no del todo, la actitud del gobierno.

Es así como se demuestra que la fotografía documental puede llegar a crear conciencia.

"Hasta hace muy pocos años se seguía mirando al mundo indígena con la nostalgia de quienes lo sabían extinguido. Herederos de una tradición culturalista, se fotografiaba a los indígenas para perpetuarlos en las secciones etnográficas de los museos. La fotografía documentaba el "modo de vivir", los elementos que los hacían distintos: los detalles de su indumentaria, sus ubicaciones remotas, lo extraño de sus rituales que la modernización terminaría de borrar."

"En cambio hoy, las imágenes de indígenas que vemos a diario son

*su opuesto: una presencia activa, movilizaciones y protesta política, mujeres blandiendo palos, formadas, levantando los brazos y la voz, uniformadas ya no por efecto de su indumentaria tradicional, sino por efecto de sus pasamontañas. Visten ropa popular de fabricación masiva, calzan tenis y siguen siendo indígenas. Un mundo indígena movilizadado era algo que no existía en el mundo real."*²⁰

El ámbito político y social que ha relegado al mundo indígena, desde hace más de 500 años, tanto en México como en América Latina, los ha obligado a alzarse en armas. Como es el caso aquí en México con el levantamiento Zapatista, que tantas nuevas imágenes ha dado para documentarse, como un proceso que seguirá dando de que hablar en los siguientes años que continúe la resistencia.

20. Bartra, Armando. Et.al. *De fotógrafos y de indios*. CONACULTA-FONCA, Ediciones Tecolote. México 2000. P. 15, 33.

“La fotografía apoya y sustenta los proyectos de investigación, educación, difusión y defensa de los indígenas, dentro y fuera de las instituciones. No se trata de descubrir tierras vírgenes ...sino de indagar en nuevos temas y de inaugurar nuevas miradas y conciencias. Lo inédito se refiere a una faceta de la identidad nacional, no a la geografía o a la raza. Se testimonian situaciones, no sujetos; se muestran posturas políticas, se denuncia, se defiende” . 21

Francisco Reyes Palma, habla de lo mismo en su ensayo que conmemora los 150 años de la fotografía en México “Memoria del tiempo”.

“... la temática de lo indígena y campesino se constituye en espacio privilegiado de la fotografía documental de autor, dentro de la cual varias generaciones de fotógrafos habrán de encontrarse. Es desde la perspectiva del ensayo visual, con enfoques socioculturales diversos y búsquedas estéticas renovadas como se encara este universo: ¿retención de la fugacidad de modos de vida asediados por la brutalidad del desarrollo capitalista o testimonios de resistencia cultural? ¿búsqueda de identidades o indagación del mito y lo sorprendente? ¿recuperación del folclorismo turístico como estertor de la Escuela Mexicana de pintura o denuncia y aprehensión de testimonios vitales?” 22

FRIDA HARTZ
Zapatistas en marcha en día internacional
de la mujer, San Cristóbal de las Casas, 1996



21. Ibid.

22. Memoria del tiempo. 150 años de la fotografía en México, CONACULTA. México. 1989.

2.3 LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL EN MÉXICO DURANTE LOS ÚLTIMOS CINCUENTA AÑOS

Antes de los años cincuenta en México la fotografía documental no será reconocida como tal. Serán los fotoreporteros los iniciadores de una nueva visión que nos mostrara la imagen, ya no como una simple referencia o complemento de la nota informativa, con 24 horas de vida, sino como una imagen que ha de trascender por su valor estético, testimonial y simbólico del acontecer de nuestro tiempo.

Estos fotógrafos no sólo se desenvolverán en el fotoreportaje, sino que además, serán los primeros en abordar la temática documental social. No por encargo de sus editores, ya que en este tiempo aun no habían sus propuestas en los medios periodísticos que se encontraban manipulados por el gobierno. Pero esto no los detendrá, ya que llegan a publicar sus imágenes en medios independientes o gacetas obreras.

Son principalmente dos jóvenes, pertenecientes a esta década que se deslindaran y continuaran con un estilo gráfico más crítico: Nacho López y Héctor García, quienes se convirtieron en los continuadores de un periodismo agudo y mordaz, y vieron mayores frutos de su trabajo en la prensa nacional después de detonado el movimiento estudiantil en 1968.

HÉCTOR GARCÍA

Se inicia como reportero gráfico, es una de las figuras más importantes de los años cincuenta, ya que con su peculiar forma de mostrar sus reportajes, se inscribe como uno de los mejores ejemplos en el sentido compositivo de la fotografía. Eso que llaman "la mirada inquieta" y que Jonh Mraz describe en su libro "Nuevo fotoperiodismo mexicano".

En 1958, inicia su trabajo para *Excelsior* y hace un amplio reportaje sobre las manifestaciones de estudiantes y ferrocarrileros en la Alameda. Rostros de ferrocarrileros embravecidos, el impresionante camino de las antorchas en avenida Juárez al lado del monumento a la revolución, la historia de las represiones, se repite: en 1968, Héctor García cubre paralelamente las marchas estudiantiles, el bazucazo en la puerta de la preparatoria, y los preparativos de los Juegos Olímpicos (es, de hecho, fotógrafo oficial del acontecimiento deportivo). El 2 de octubre sigue la gran marcha por Insurgentes, se acerca a la plaza de Tlatelolco. Captura muchas fotografías, todos estos reportajes que la prensa oficial se negará a publicar verán la luz más tarde en libros que imprimirán nuestra historia.

La obra de Héctor García como fotoreportero alcanzó entonces una significación importante gracias a su tenaz deseo de expresar su ideología política por medio de la imagen.

A diferencia de la mayoría de sus compañeros de oficio, García logró relacionar el sentido informativo con el pensamiento propio de una época en la cual la identidad de la cultura mexicana era una preocupación constante de escritores y artistas.

Héctor García documentó los conflictos y festejos que confirman la memoria colectiva de nuestra sociedad, acentuados por la imaginación del fotógrafo, capaz de relacionar mediante la composición visual diversas situaciones u objetos. La muerte, la religión, la política y el arte se situaron entonces como claves de la identidad para la mirada de García, siempre atenta a la extracción de alegorías



HÉCTOR GARCÍA
Movimiento Vallejista, México D.F. 1958

a partir de los hechos cotidianos, de la realidad tangible a la vista, tanto en las zonas urbanas como en las comunidades indígenas.

Oliver Debroise, en su libro "Fuga mexicana" se pregunta "¿Pero qué es lo que le caracteriza a Héctor García? ¿La conciencia política o el empeño por realizar una obra fotográfica personal? ¿Las dos cosas entrelazadas? En los cincuenta,

*Héctor García representa un caso aparte de fotógrafo "aventado". Tanto García como Nacho López se sitúan deliberadamente en el filo de la navaja entre lo puramente informativo, y la expresión."*²³

En los años 90, siguió desarrollando importantes documentales en zonas rurales y en las fronteras de nuestro país.

NACHO LÓPEZ, otro de los fotógrafos representativos de aquella época que se caracteriza por ser esencialmente urbano, dice: "La fotografía halla su mejor ejercicio en la lucha del periodismo. Es aquí donde el fotógrafo se pone en contacto con el devenir humano, con el drama de los desamparados, con el gesto altanero de los plutócratas, con la pose de funcionarios que besan niños y acarician perros mientras asesinan a hombres y mujeres. En fracción de segundos, el fotógrafo capta una realidad aparentemente caótica y ordena su visión para conformar un retrato de su época."²⁴

23. Debroise, Oliver. *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Cultura Contemporánea de México. CONACULTA. México. 1994. P. 165, 167.

24. Ibidem.



NACHO LÓPEZ
Calle Balderas con
Ayuntamiento, 1957

Para muchas personas podría parecer que la imagen periodística no representa al arte mismo, pero tendrían que analizarse las perspectivas de los mismos fotógrafos al momento de captar con la cámara detalles tan precisos de una urbe y una sociedad. Su aporte artístico trascendió su deseo por retener un hecho histórico, ya que se basó primordialmente en encontrar el sentimiento exacto y preciso de los seres con una emotividad a flor de piel que lo obligó a dejar plasmado aquello que encontró.

Actualmente, todos los reportajes o notas periodísticas requieren más que la simple información para revestir cada palabra escrita. Muchas veces, las fotografías dicen más que la propia frase, pues la definición última es la que el lector o espectador realiza.”²⁵

Hay una intención en Nacho López que no se

encuentra generalmente en la fotografía de prensa, pensada para informar de la manera más directa y efectiva: se trata de mostrar el documento, con ciertos aspectos cotidianos que no requieren, necesariamente, un tratamiento pretencioso o estético. Lo que Nacho López va a tratar de crear es una imagen que sea a la vez didáctica, elocuente, que describa y tenga la suficiente dosis de emoción plástica, de significado simbólico como para sobrepasar el breve tiempo de la noticia y volverse hasta cierto punto atemporal. Su manera de originarse, sin embargo, se sitúa en el límite entre la fotografía de prensa y lo que muchos van a reivindicar en las siguientes décadas como "fotografía de autor".

²⁵. Ibid.

GERTRUDE DUDY BLOM

Trudi Blom creció en el Canton de Berne en los Alpes Suizos, hija de un ministro Protestante. Obtuvo un grado en horticultura. Esto parece una incongruencia para una mujer que posteriormente su carrera como activista política la llevó a la cárcel en Italia fascista y en un campo de detención Nazi en Francia al final de la guerra. Trudi llegó a México en 1940 preparada para dejar atrás su carrera activista sólo para encontrar la causa a la que se abocaría el resto de su vida; los Lacandones y la selva Lacandona. En 1943 acompañó a una expedición gubernamental a la selva en donde

por primera vez encontró a los Lacandones. Trudi y su esposo Frans Blom compraron una propiedad en San Cristóbal de Las Casas en 1950 en donde fundaron el centro cultural y científico Na Bolom.

Aunque Trudi nunca se consideró a si misma fotógrafa, dejó 55,000 fotografías, uno de los más grandes legados del documental fotográfico. Una gran parte de este material es testigo de su larga e intensa relación personal con los Lacandones. Ella peleó incansablemente tratando de conservar la selva y el desbastado y estéril paisaje, muchas de sus fotografías son una severa indignación a la trágica destrucción. Trudi desarrolló una leal amistad con los Lacandones y tuvo una apasionada vocación por su forma de vida.



GERTRUDE DUBY BLOM
Tzotzil Weaver (*Tejedora tzotzil*), 1975.

RUTH LECHUGA

Nació en la ciudad de Viena. A la edad de 18 años vivió en carne propia el terror y la angustia de la ocupación alemana en Austria, y antes de estallar la guerra emigró con su familia, llegando a México por Laredo.

El padre de Ruth, cautivado por las diferentes manifestaciones arqueológicas, salía cada fin de semana a diversos sitios en compañía de su hija; ella, después de varias visitas a importantes zonas, empezó a observar a la gente que habitaba en la región, interesándose por sus costumbres, lenguaje, pensamiento mágico-religioso y vestuario, entre otras cosas. Así, encuentra

en la investigación etnográfica una vía que satisface su necesidad de vivir, experiencia propia que rescatará lo mejor de las etnias.

Como una necesidad derivada de la etnografía, Ruth desarrolló su sensibilidad como fotógrafa, logrando reunir hasta la fecha aproximadamente 20,000 negativos en su fototeca. Estas imágenes, la mayoría en blanco y negro, son en sí mismas un tesoro de información que la han llevado a ocupar un nivel relevante en la Sociedad de Autores de Obra Fotográfica (SAOF). No es exagerado afirmar que la gran



mayoría de obras editadas sobre arte popular mexicano cuentan con fotografías de su autoría.

Unas fotografías sobre Chichén Itzá, impresas en pequeño formato y fechadas en febrero de 1947, son los primeros testimonios del ejercicio visual de Ruth Lechuga. En 1952, cuando Ruth inició formalmente sus estudios de fotografía en el Club Fotográfico de México, aparte de Chichén Itzá, ya había realizado expediciones a Palenque, Yaxchilán, Bonampak. Incluso se adelantó un año a la expedición oficial del

Instituto Nacional de Bellas Artes a las costas de Sonora y la sierra de Nayarit. Gutierre Tibón escribió: "*Las fotografías de Ruth D. Lechuga reflejan su amor hacia el pueblo de México, hacia los humildes, artesanos y campesinos (...) hacia los indios que conservan sus tradiciones milenarias*".²⁶

26. Mac Masters, Merry. "Ruth D. Lechuga, una mirada al rostro indígena".

www.lajornadavirtual.com.mx. 22 de mayo de 2002

2.4 LOS AÑOS SESENTA, LA NUEVA VISIÓN

En los años sesenta se amplía el panorama fotográfico. La imagen impresa va a mostrarnos lo "extraño"; lo "fantástico" del país y de sus habitantes: rostros, gestos y condiciones han de revelarnos aspectos inesperados de la realidad mexicana de aquellos años. El nivel de estudios va desde la evidenciación de estereotipos de raza, la interpretación de los sueños, la pobreza, los movimientos sociales, hasta los reportajes sobre grupos indígenas de Nacho López, Héctor García y Mariana Yampolsky.

Si bien no son los únicos autores que existen en México, en los siguientes capítulos me enfocaré solamente a los más representativos, ya que el universo de artistas, y sus propuestas es tan vasto que me sería imposible poder abarcarlo completamente.

MARIANA YAMPOLSKI

Llega a radicar a México en 1944, es reconocida por su trayectoria dentro de la fotografía mexicana y por las aportaciones que realizó a nuestra cultura a través de numerosos ensayos fotográficos e imágenes que han dejado huella. Adaptó la fotografía como su medio expresivo desde 1945 publicando numerosas imágenes, además de realizar verdaderos ciclos de investigación fotográfica sobre la arquitectura, el paisaje y, principalmente, retratando los rincones y la vida cotidiana de México, con un estilo fotográfico peculiar y un sentido de equilibrio y fuerza en la composición. Fotografía sensible en donde la pasión y la reflexión son las que dan armonía a sus imágenes.



Un acontecimiento clave en la formación de Mariana Yampolski fue no sólo su participación activa en Taller de la gráfica popular, sino también el hecho de haber tomado clases de fotografía con Lola Álvarez Bravo, en San Carlos, por el año de 1959. Periodo en donde el avance planteado por la política era solamente algo ficticio para las clases pobres, pero que las clases acomodadas veían como un mundo que solo a ellos les pertenecía, y no debía de preocuparles el ámbito rural porque estaba muy lejos de ellos.

Mariana Yampolski, generó un cambio radical en la visión de la cultura indígena, apunta José Antonio Rodríguez en la presentación de la revista *Alquimia*.

"...trazó un nuevo entorno de la cultura rural precisamente con matices más humanos. A finales de los setenta Mariana Yampolski se vuelve una figura ejemplar. Nuevos tiempos ésos donde se pregonaba la tan llevada y traída "fotografía de compromiso social", etiqueta que a Mariana ni falta que le hacía porque ella ya poseía su particular forma de acercarse a su gente."

"... quizás, lo que más caracteriza a Mariana es la mirada distanciada, respetuosa, y hasta cierto punto fría, del antropólogo del medio siglo XX, que pretende mostrar la realidad tal y como es, aun cuando no logra (y lo sabe) anular lo suficiente su propia mirada, y la estetización". 27

27. Rodríguez, José Antonio. "El universo de Mariana Yampolski". Revista *Alquimia*. otoño/2002. Año 5, núm.15, P.5

MARIANA YAMPOLSKY
Plegaria, Loma de Juárez, ca.1990

RODRIGO MOYA

Ejerció el oficio de 1956 a 1968, tiempo en que realizó miles de imágenes, que hoy recorren nuestros ojos y revelan parte de la historia de México que los diarios no contaron; capítulos de Latinoamérica que nuestros ojos no vieron: retratos inéditos de artistas, escritores, actores y líderes que ofrecen un nuevo rostro.



Ensayos sobre el campo y la vivienda, la pobreza y la tierra, los niños y los barrios. Sus imágenes son la historia de un fotógrafo que se negó a caer en las garras de la corrupción, que se atrevió a desafiar los límites del oficio periodístico, que soñó con cambiar al mundo desde la militancia sin taparse los ojos, y que aspiró a documentar la vida sin hacer a un lado la emoción y la preocupación plástica, heredadas del culto secreto a los maestros de la lente.

Su mirada de reportero gráfico estuvo siempre comprometida con una crítica social, pero al mismo tiempo fue guiada por una búsqueda estética en la composición de las imágenes.

Moya es un hombre lleno de historias. Recuerda sus colaboraciones en el periódico *Zócalo* donde se dio cuenta que el fotoperiodismo no era para él, que su fotografía requería de más tiempo para meditar las imágenes, la

composición, cuidar los procesos técnicos y las calidades de impresión. Así llegó a colaborar, además de *Impacto*, en revistas como *El Espectador*, *Política*, *Sucesos*, *Siempre!* y varias publicaciones y agencias del exterior.

Moya muestra hoy sus imágenes y se desprenden multitudes, manifestaciones, mítines de todos los movimientos sociales que cubrió entre 1958 y 1964: el magisterio, los ferrocarrileros, los telegrafistas, los obreros, los estudiantes. *“La verdadera historia rodaba desnuda por las calles céntricas de México, y no había forma de taparla, de no verla, de no fotografiarla, de no lograr de vez en cuando un documento terrible que con su sola publicación señalara los cambios dramáticos en las fuerzas sociales”*.

“Relacionarse con la gente es un atributo del fotógrafo documental, saber entablar el diálogo con los ojos, no ser un extraño, no cohibir con la cámara, son cualidades que lamenta Moya se han perdido mucho”.²⁸

28. Híjar, Alberto. “Moya: construir al pueblo”. www.cuartoscuro.com. Num. 54 mayo-junio 2002

PEDRO MEYER

Promotor de la fotografía mexicana, fue uno de los principales artífices de la creación del Consejo Mexicano de Fotografía que él mismo dirigió en sus orígenes, tiene más de cien exposiciones colectivas, 20 individuales en varios países, obra en una veintena de museos en el mundo, ha sido entrevistado por *Wired* y elogiado por la revista *Rolling Stone*; dirige un sitio en Internet desde 1995 *Zonezero* con 4 mil 500 visitas diarias, ha sido pionero con los cd-rom "*Fotografía para Recordar*" y "*Verdades y Ficciones*"; tuvo la beca Guggenheim en 1987 y ha dado conferencias en todo el mundo.

Desde sus inicios, Pedro Meyer ha fotografiado la vida común y corriente del mexicano pobre, el de clase media y alta, por igual: de una forma trivial, sin pretensiones decorativas. Lo que le interesa es ser crítico, y que en sus imágenes exista siempre un mensaje. Su obra es un cuadro que se muestra tal y como es:

natural y cierta. Más que nada, es un testimonio de nuestra realidad, unida siempre con un significado. Es la representación de nuestro entorno habitual, que muchas veces no reconocemos, hasta que alguien nos lo muestra.

"Dicen que mis imágenes tienen un alto contenido social crítico. Creo que tienen razón, pero hay que puntualizar qué significa eso porque es una frase muy traqueteada. No se trata de señalar "esto está mal". Hay una fuerte dosis de crítica social simplemente con estar presente con los ojos bien abiertos dentro de ciertos contextos". 29

Cada fotógrafo va a representar su forma de pensar, su sentir, su ideología, en la obra que realiza. Pedro Meyer, tendrá otra visión, aunque para algunos irreverente, siempre será respetada como original. *"Yo digo que somos contadores de historias y como tales, tenemos que definir qué queremos contar. En mi caso hay distintas respuestas a lo largo del tiempo. Si voy a Rusia, a África, a Ecuador o estoy fotografiando la Semana Santa en México, quiero contar diversas historias, pero bajo miradas parecidas, porque llevo conmigo todo un bagaje que termina creando puentes entre esas historias".*

30

29. Ruíz, Blanca. "Pedro Meyer: mosaico de imágenes" www.cuartoscuro.com Número 55 Julio-Agosto 2002

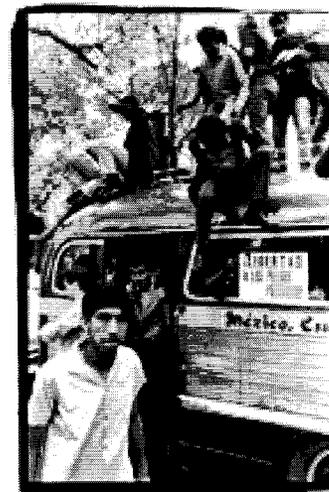
30. Ibidem.

Oliver Debroise en su libro, "Fuga mexicana", señala:

*"El personaje molesta, y las fotografías también: Pedro Meyer es un fotógrafo "directo"... Fotografía por donde pasa, lo que ve, sin buscar como otros el objeto original: su originalidad proviene de ello, de la misma banalidad de sus retratados. Él es fotógrafo de las secretarías y los burócratas, los olvidados del panorama urbano, ...el mundo que observa Meyer es difícilmente "estetizable", superficialmente "mexicano", lo que menos le importa es, justamente, estetizarlo... empieza por la propia casa: en los años sesenta, retrata a su propia madre, tomando té en el fresco jardín de una lujosa casa de las Lomas, rodeada por la servidumbre. Hay algo sórdido ahí, que subraya el gran angular. Con esta (auto) crítica, el tono está dado: de ahora en adelante, Meyer se dedica a llevar esta mirada afuera, en las calles, los restaurantes, las fiestas, los clubs nocturnos y las discoteques, ... la boda en Coyoacán es un perfecto ejemplo de la mordacidad de Meyer, de su genuina crueldad. Los novios, atroces, parecen sufrir más de la cuenta..., la imagen de una peregrinación guadalupana, así como Cantores en gira (una fila de niños dormidos en una banca en una estación de autobuses) posee una carga patética, una densidad, poco común."*³¹

Después de profesar durante más de 20 años el culto más estricto a la fotografía directa se convirtió en uno de los precursores de la fotografía digital en México. En la historia de las ideas, sean éstas religiosas, científicas o políticas, este tipo de fenómeno no es raro y suele marcar un movimiento revolucionario.

Más adelante veremos como Pedro Meyer, quien sigue considerándose a sí mismo un fotógrafo documental, y para quien la interpretación de la realidad sigue siendo un objetivo prioritario, creará una nueva revolución en la fotografía, evolucionado sus herramientas de trabajo, y en consecuencia enriqueciendo su mensaje.



PEDRO MEYER
Estudiantes del 68. 1968

31. Debroise, Oliver. *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Cultura Contemporánea de México. CONACULTA. México. 1994. P.133

2.5 LOS SETENTA. FOTOGRAFÍA PERIODÍSTICA COMO DENUNCIA SOCIAL EN LA CIUDAD DE MÉXICO

En los años setenta se observa la fusión de diversos estilos con una marcada intención social. Así, los retratos, los ensayos gráficos, los fotorreportajes y las notas gráficas pretendían denunciar injusticias sociales, económicas y políticas. Los fotógrafos nacionales tomaron un matiz latinoamericanizado y las imágenes de denuncia tuvieron un lugar destacado en el marco de la producción nacional. Para 1976 estos fotógrafos instauraron el Consejo Mexicano de Fotografía como promotor de diversos encuentros internacionales, entre los que destacan los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía cuyo primer encuentro se realizó en 1978. Asimismo, uno de los mayores logros de esos años fue la concepción de la fotografía como un ente propio con límites y alcances ajenos a otras manifestaciones plásticas. Gracias a esta circunstancia se creó en 1980 la Bienal de Fotografía.

Fue en el Distrito Federal donde la fotografía periodística y documental comenzó a trazar nuevos caminos para

mostrarnos el deterioro en que va cayendo la ciudad de México. La modernización arrastra solamente a aquellos que tienen el dinero para pagar el precio de la civilización, los que no, se verán obligados a perderse en las orillas de la ciudad; allí donde comienza a gestarse la nueva marginación. Si antes sufrían de marginación en sus comunidades, los nuevos ciudadanos que llegarán de las provincias en busca de nuevas oportunidades, tendrán que enfrentar una nueva. El crecimiento de las ciudades habrá de relegarlos. El mundo mestizo será el símbolo del desarrollo y de la integración nacional.

John Mraz en su libro *"La mirada inquieta"* habla de un hecho insólito en la fotografía mundial: *"Existe en México -específicamente en la ciudad capital- un "nuevo" fotoperiodismo, que en realidad es fotografía documental"*.³²

32. Mraz, John y Arnal, Ariel, *La mirada inquieta. Nuevo fotoperiodismo Mexicano 1976-1996*. México. CNCA, Universidad de Puebla. 1996.

Todo esto tiene su origen en factores políticos que dieron con el desmembramiento del periódico "Excelsi3r" en 1976 y la creaci3n del *Unomasuno* en 1977 y luego *La Jornada* en 1984. En estos peri3dicos se desarrolla una manera diferente de entender a la fotograf3a y a los reporteros.

Necesariamente se empezaron a publicar fotograf3as que tuvieran fuerza y buena calidad. No se deseaban fotos que se confundieran con las del resto de "los chambistas". Poco a poco se fue permitiendo a los fotoreporteros dar su visi3n personal de los hechos que retrataban, desarrollando su b3squeda est3tica, experimentando con los 3ngulos, el juego de planos, fueras de foco intencionales, fotos sin flash, espacios fuera de encuadre.

Su propuesta m3s que nada se orient3, desde el ensayo, a promover la reflexi3n, rasgo caracter3stico de la fotograf3a documental.

Otro elemento a considerar es que ellos entendieran a la fotograf3a como algo integral a su vida, no como una labor de ocho horas diarias, esta conciencia plena de su trabajo implic3 estudio y racionalizaci3n sobre su quehacer, as3 como estudios especializados y, en general, preparaci3n cultural y acad3mica.

De manera subsecuente existe la conciencia de dos hechos importantes:

El fot3grafo, en plena conciencia de su quehacer, al hacer la toma elige los elementos que le van a permitir transmitir un mensaje de una manera espec3fica; esto es, seg3n su propia valoraci3n de que es el mensaje y como comunicarlo.

El fot3grafo elige en la toma el encuadre, la nitidez, los tonos, el contraste, la textura, todos ellos recursos ret3ricos que maneja a su albedr3o para proporcionarle a la imagen expresividad y contundencia al mensaje.

PEDRO VALTIERRA

Nació en San Luis Abrego, municipio de Fresnillo, Zacatecas, en el año de 1955. Se inició como fotógrafo en 1975 en la oficina de prensa de la Presidencia de la República. En 1978 ingresó al periódico *el Sol de México*. En 1978 fue fotógrafo del *Unomásuno*. En 1985 fundó y dirigió la agencia fotográfica Imagen Latina y fungió como Jefe de departamento de fotografía del periódico *La Jornada*, en donde fue coordinador.

En 1986 fundó la empresa fotográfica editora, CUARTOSCURO, S.A de C.V., de la cual es Director General. Fue presidente de la Sociedad de Autores de Obras Fotográficas de 1988 a 1991. En 1983 recibió el Premio Nacional de Periodismo y el Premio por la mejor foto del año, que otorga la Asociación de Reporteros Gráficos de la Ciudad de México. Ha sido corresponsal de guerra desde 1979, año en que cubrió la Guerra Civil de Nicaragua.

Es autor del libro *Nicaragua, una noche afuera* (1992, Cuartoscuro). En 1998 ganó el Premio Rey de España a la mejor imagen noticiosa internacional del año, concurso convocado por la agencia española EFE y el Instituto de Cooperación Iberoamericana. Desde 1999 tiene una exposición permanente en la sala "Pedro Valtierra" del museo "El Agora José González Echeverría", en Fresnillo, Zacatecas.



PEDRO VALTIERRA
Sin título. Xóyeb. Municipio de
Chenalhó. Chiapas, 1999

CHRISTA COWRIE

Proveniente de familia alemana. Una de las primeras mujeres en la jefatura de los departamentos de fotografía en los periódicos que dieron sus mejores frutos al fotoperiodismo contemporáneo (*Unomásuno* y *La Jornada*), ha luchado firmemente por hacerse respetar en un ambiente dominado, anteriormente por hombres. Su trabajo en el fotoperiodismo corresponde a por lo menos 25 años de buscar día con día la luz, encontrar la mejor opción para contar gráficamente una noticia, para relatar una historia escondida en los campos, en los valles o en la selva, así como en las huastecas o escenarios mexicanos. Su importante acervo publicado consta de casi 50 libros y colaboraciones en 35 periódicos y revistas de México y el extranjero, y se sumarán a sus 60 exposiciones entre colectivas e individuales donde se han mostrado sus fotografías nacional e internacionalmente.

Christa se fue haciendo sobre la marcha, en el quehacer cotidiano de ir y venir de un lado a otro cubriendo las noticias diarias, saliendo al interior de la República, desarrollando su obra particular y descubriendo la realidad mexicana. Sus fotos fueron adquiriendo un sello personal, que deja ver su astucia, su arte y su sensibilidad, presentes en cada una de sus imágenes.



CHRISTA COWRIE
Bebedor de pulque,
Llanos de Apan, 1978

2.6 EL ENSAYO FOTOGRÁFICO EN LA CIUDAD DE MÉXICO

El ensayo fotográfico es la investigación exhaustiva del tema a desarrollarse. Su discurso para que resulte claro debe poseer una estructura narrativa coherente, eficaz, económica y bella. El fotógrafo eleva a la universalidad la problemática de la muerte, de los sentimientos espirituales; la esencia de las cosas deben quedar al descubierto. La característica de este tipo de reportaje es que, sin profundísimos planteamientos existenciales por parte del autor, es casi imposible adentrarse en este mundo.

Francisco Mata Rosas, afirma:

"El ensayo se entiende como el desarrollo de una idea, la planeación, investigación y ejecución de un plan de trabajo para sistematizar y optimizar los frutos de la cámara, parece ser la mejor opción para los fotógrafos.

*Este lenguaje bidimensional, que sólo puede aspirar a interpretar la realidad, es el ensayo donde menos limitado se encuentra como medio de representación, sólo a través de la construcción con distintas imágenes de una historia coherente, con manejo de códigos comunes y como en los textos, con buena letra, es como podemos desarrollar trabajos que verdaderamente apoyen al documentalismo actual".*³³

El ensayo en la ciudad requiere de reflexión para adentrarse en lo más hondo y oscuro de la realidad, dedicarle el tiempo necesario para llegar a mostrar de una manera diferente lo que quizá la gente ya conoce. Al mismo fotógrafo le resulta extraño, ya que, al momento de revelar la imagen, descubrirá elementos escondidos que a su paso no pudo percibir.

"...los fotógrafos mexicanos siguen siendo antropólogos en busca de una, cada vez menos probable, identidad (nacional urbana,

capitalina o la que sea). Viajan al fondo de la noche (Héctor García, Agustín Martínez Castro); traspasan las fronteras de lo soportable (José Hernández Claire); se internan en territorio desconocido (Fabrizio León, Sarah Minter, Adrián del Ángel, Pablo Ortiz Monasterio, Yolanda Andrade); escarban el perímetro de las identidades deterioradas (Francisco Mata Rosas, Armando Cristero, entre muchos otros).

Los géneros confundidos: lo que, en 1960 todavía pertenecía al fotoperiodismo se convierte ahora en ensayo fotográfico y penetra por la puerta grande en las galerías y los museos: Pedro Valtierra, Christa Cowrie, Frida Hartz, Francisco Mata y Víctor León Díaz, abandonados por la noticia, se dedican casi exclusivamente a deambular por las calles de la ciudad en busca del rasgo cotidiano que represente, en toda la extensión del concepto, las tensiones del aquí y ahora".

³⁴

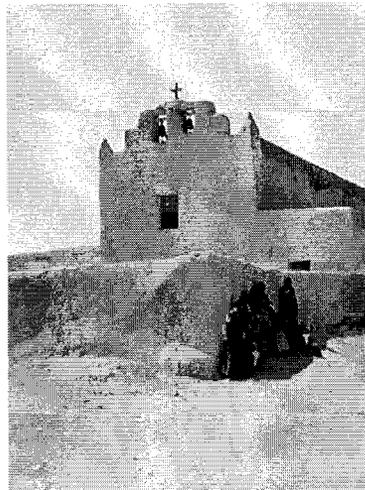
33. Crónicas fotográficas. Primer Foro México-Estados Unidos, memoria, FONCA-Gobierno del Estado de Veracruz. México, 1996. P.52,53.

34. Debroise, Oliver. Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México. Cultura Contemporánea de México. CONACULTA. México. 1994. P.132

2.7 LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL EN LAS FRONTERAS DE MÉXICO

En los años cincuenta, la fotografía documenta en los mismos lugares donde se concentraban las poblaciones de estudio. A partir de los años sesenta que comienzan con más fuerza los desplazamientos humanos dentro y fuera del país, los fotógrafos se ven en la necesidad de trasladarse a estos lugares, y seguirlos a las manchas urbanas o a las fronteras, teniendo a veces que cruzarlas con ellos.

Como precursores podemos citar a **LAURA GILPIN**, quien realizó en 1949 un largo viaje por las márgenes del Río Grande, que la llevó a cruzar la frontera, y a incluir en su trabajo la ribera mexicana y sus habitantes. *The Rio Grande, River of destiny* sólo mostraba aspectos físicos del terreno, y algunos rasgos de los trabajadores, incluyendo mexicanos que se benefician con la modernización de la agricultura y las obras en el río (como la construcción de la presa Falcón, al este de Laredo).



LAURA GILPIN
Laguna pueblo mission, 1924

norteamericana. Lange describió las crueles condiciones de vida de los mexicanos en los campos de concentración fronterizos, de donde sólo se escogían ciertos contingentes para trabajar como peones en las plantaciones de cítricos y legumbres de la región.

Al incrementarse en los años sesenta y setenta las tensiones sociales en la zona fronteriza entre México y Estados Unidos, paralelas en muchos aspectos a los fenómenos de emigración rural que transformaron el paisaje y las condiciones de vida en la capital y algunas ciudades industriales, numerosos fotógrafos intentaron capturar este otro fenómeno. Fotógrafos mexicanos (Lourdes Grobet, Pablo Ortiz Monasterio, Ángeles Torrejón, Eniac Martínez) han realizado trabajos en la zona fronteriza, concentrándose algunos en la zona limítrofe, extendiendo su territorio hasta los Ángeles, por un lado, y el centro de la República Mexicana, por el otro (aunque siempre en relación con la frontera).

LOURDES GROBET



Estudió artes plásticas en la Universidad Iberoamericana, en la Ciudad de México; diseño gráfico en el Cardiff College of Art y fotografía en el Derby College of Art and Technology en Inglaterra.

Grobet ha dedicado más de 20 años a la

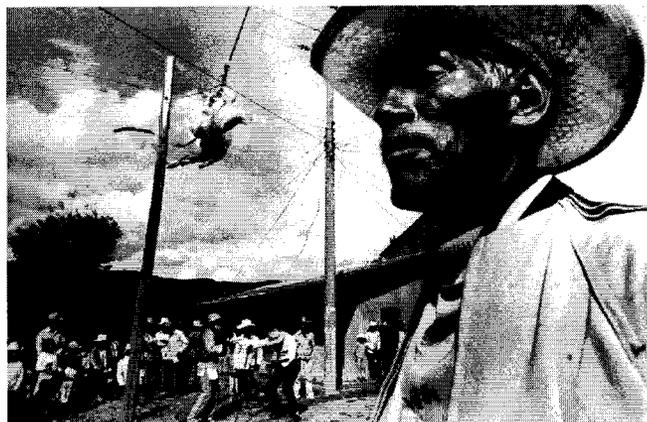
fotografía, y ahora es miembro del Consejo Mexicano de Fotografía. Ha fotografiado arquitectura, instalaciones, obra gráfica y archivos; también ha colaborado con la Editorial El Equilibrista, con el Museo de Arte Moderno, el Museo Carrillo Gil, el Museo Nacional de Arte, el Museo de Bellas Artes y el Museo Estudio Diego Rivera; con el Fondo de Cultura Económica, la Secretaría de Educación Pública, entre otras instituciones mexicanas.

Entre los temas de sus fotografías destacan el de la lucha libre, la emigración de mexicanos hacia la frontera norte, la vida de los chicanos, la arquitectura neo-maya y la inmigración cubana en México. Por ejemplo, se instaló durante varios meses en Tijuana, para fotografiar el "barroco" (o "gótico") tijuanaense: un modo *sui generis* de vivir (o representar) "lo mexicano". Jugando con el artificio fotográfico, Grobet fotografió la arquitectura colonial de

Tijuana, los edificios Prehispánicos y un sinnúmero de personajes "pintorescos" que parecen salidos del México de los años veinte.

Sus exposiciones fotográficas, tanto colectivas como individuales, se han presentado en Estados Unidos, Inglaterra, Francia, Holanda, Suecia, Venezuela y Brasil. Ha participado como ponente en conferencias de la Sociedad para la Educación Fotográfica y en el Derby College of Higher Education.

Como reconocimientos a su carrera se le ha otorgado el Premio de la Segunda Bienal de Fotografía de Bellas Artes, el premio Juan Pablo Editores por la fotografía del libro *Bodas de Sangre*, de la puesta en escena de la obra del mismo nombre adaptada por el Teatro Campesino de Tabasco; el primer premio para conmemorar los 20 años de Tlatelolco, y el premio internacional del concurso *Emancipación e Identidad en América Latina 1492-1992* por la obra *¿De qué conquista estamos hablando?*.



ENIAC MARTÍNEZ
Día de San Juan, Mixtepec,
Oaxaca, 1988

ENIAC MARTÍNEZ

Uno de los más importantes representantes del documental fronterizo y que actualmente sigue trabajando este tema es Eniac Martínez. En 1986, inició un trabajo fotográfico con una comunidad de migrantes de la mixteca oaxaqueña, y lo siguió durante varios meses en su recorrido a pie hasta el valle de San Quentín, en California (*Mixteca: Fin de siglo, 1987-1991*). Posteriormente, en reiterados viajes, ha seguido observando las modificaciones de este grupo, tanto en la población original (a donde regresan, puntualmente, algunos de los que se han instalado en Estados Unidos) y en los suburbios de San Quentín, donde se reconstruyó ahora el pueblo original, con sus variantes. El trabajo de Eniac Martínez es doblemente interesante en la medida en que no sólo incluye fotografías tomadas por él, sino una serie de documentos (fotografías tomadas por los propios otomíes, documentos oficiales, cartas, etcétera), que conforman así un

verdadero ensayo fotográfico conceptual. Dice Oliver Debroise, *"Eniac Martínez subraya las contradicciones inherentes al "paso fronterizo", no sólo en la comunidad trasplantada, sino también en la original (la radical modificación de las relaciones sociales efectuada a través de los objetos). Algunas de sus imágenes tienen, además, una fuerza poco común, en particular las de los rituales religiosos realizados durante la larga caminata hacia al norte, y reconstruidos algunos años más tarde, con sus variantes, en las colinas de San Quentín, frente al mar"*. 35

35. Debroise, Oliver. Op. Cit. P. 137

2.8 FOTÓGRAFOS DOCUMENTALES EN LOS OCHENTA Y NOVENTA EN MÉXICO

A partir de los años ochenta, la fotografía en México se fortalece. Hay un intercambio entre varias tendencias fotográficas, en el ámbito nacional e internacional. El documentalismo se destaca como una de las tendencias más fuertes. Además de representar la realidad social del país, pasa a ser utilizado como un medio de expresión personal, de creación, de autor, alcanzando un nivel de alta calidad en el panorama fotográfico internacional.

GRACIELA ITURBIDE

Si bien se inicia a finales de los setenta, no será hasta los ochenta, cuando se le reconozca como una de las figuras más importantes de la fotografía en México; pero ya no como una simple documentalista, sino como una autora que sabe interpretar a la gente y logra desentrañar el alma oculta que llevan dentro.

Detrás de la obra fotográfica de Graciela Iturbide hay quien encuentra la mirada de una antropóloga, que es más bien la visión de una "antropóloga cultural". Además de saber ver, entiende lo que ve y por ello sabe expresarlo.

La realidad ante la que ella se sitúa, en la que ella está inmersa, es exaltada por la forma artística y así adquiere su verdadera dimensión: Pero este saber percibir y más aun, entender lo que se ve, no sustituye el juicio de los espectadores. Sus fotografías sólo son una propuesta, no piensan ni sienten por nosotros, al contrario, nos piden detenernos a mirarlas con atención y a cuestionarnos, más de una vez, lo que en ellas se esconde.

El simbolismo de Graciela Iturbide se vale de infinidad de referencias visuales, para acercarnos y afirmarse en la imagen misma. Todas las personas son personajes o se convierten en tales, fundamentalmente, porque son conscientes de que están siendo fotografiadas.

En sus fotografías no hay seres prototípicos ni mucho menos pintorescos. Con el solo hecho de mirar a la cámara, los "modelos" desarman toda premeditación.

El vestuario que portan sus personajes, no nos remite únicamente al folklore o a la "etnicidad", también vemos la función que cumple, o mejor, su razón de ser. Al lado de los retratados casi siempre mujeres están sus sueños, como están sus objetos personales.

Gerardo Estrada escribe en la presentación de su exposición en Bellas Artes en el año de 1993. "*Graciela Iturbide documenta como nadie, la falsedad de la oposición entre lo bello y lo útil.*"

En la obra de Graciela Iturbide se refleja un sentido más artístico, que cobra sentido cuando traspone diferentes elementos que le dan a la fotografía, una carga más simbólica: aquello que la realidad puede esconder emerge al contraponerlo con: la tierra, la naturaleza, o el entorno material que rodea a sus modelos. 36



PABLO ORTIZ MONASTERIO

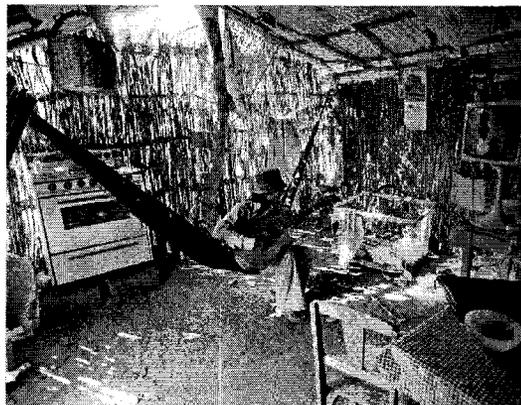
Nació en la Ciudad de México en 1952. De 1978 a la fecha a dirigido tres proyectos editoriales: *México indígena*, *Río de luz* y *Luna córnea*. Es cofundador del Consejo Mexicano de Fotografía y fundador del Centro de la imagen.

En el libro *Los pueblos del viento* (1981) Pablo Ortiz Monasterio trabajó con los pescadores Huaves de San Mateo del Mar, en el municipio de Juchitán. Este ensayo fotográfico se desprende de lo habitual, y nos remite a un espacio estéticamente diferente. No solo por su uso sistemático del gran angular y la profundidad de campo, o por la impresión

asepiada y el grano abierto, sino por la misma manera de fotografiar desde ángulos bajos. A Ortiz Monasterio no le interesa idealizar a los pescadores, ni resaltar el esfuerzo desempeñado, ni situarlos en un horizonte cultural finalmente ficticio: el paisaje de sus fotografías está lleno de cubos y bolsas de plásticos, latas, tambos de gasolina, alambrados. Al asumir esa manera de estetización rehúsa el testimonio directo, el documento fotográfico intacto para conformar una

fotografía representacional, en el límite con la ficción. Pablo Ortiz Monasterio ha evolucionado de la fotografía periodística, a la fotocomposición sofisticada en la que resalta ahora nuevos elementos narrativos.

36. Fotoseptiembre. *Graciela Iturbide*. Museo del Palacio de Bellas Artes. México. 1993. P.2



PABLO ORTIZ MONASTERIO
De la serie: Los pueblos del viento,
crónica de mareños, 1979



FRANCISCO MATA ROSAS
De la serie: escuela de zona conurbada,
Chimalhuacán, Edo. Mex. 1990

FRANCISCO MATA ROSAS

En 1984 concluye sus estudios de Ciencias de la Comunicación en la Universidad Autónoma Metropolitana, donde impartió cursos desde 1984 a 1986, año en que decide dedicarse profesionalmente a la fotografía e ingreso como fotoreportero al periódico *La Jornada* hasta 1991.

Simultáneamente entrega colaboraciones a otros diarios mexicanos: *El Día*, *El Nacional*, *El Financiero*. Su captación directa, elocuente y emotiva, sin amarillismo, muestra aspectos marginales de una ciudad, como la capital mexicana, que no deja de crecer y sobrepoblarse.

*“La tendencia de Mata Rosas tiene vigorosos antecedentes en Agustín Víctor Casasola y Nacho López; como ellos, él se orienta a una fotografía testimonial en cuyo sentido se compromete como individuo y como ciudadano; observa el conflicto y las contradicciones y pone acentos en la energía vital; sabe ver la esperanza en la miseria y el vuelo en la caída; sus metáforas admiten la realidad sin acicalamientos. Sus avances artísticos no lo han alejado del fotoreporterismo. El compromiso cotidiano con incidentes y problemas ha sido el motor de su evolución. Como otros fotoreporteros, no es amigo de los títulos particulares, cree que una fotografía de la actualidad debe hablar por sí misma, sin comentarios adicionales”.*³⁷

37. *13 x 10 La escritura, fotógrafos Mexicanos*, CONACULTA. Dirección general de publicaciones. México, 1992, P. 65

NICOLÁS TRIEDO

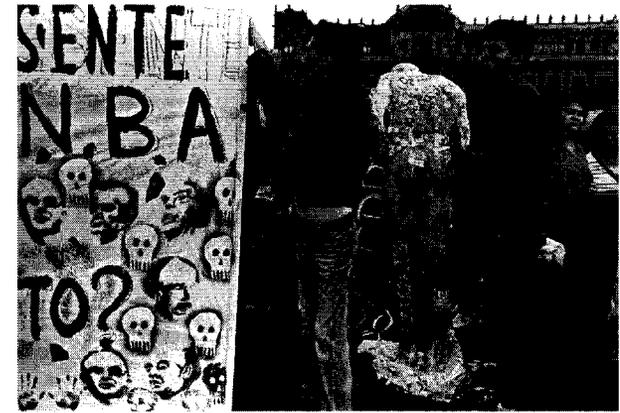
Mexicano, ha hecho fotografía de autor y documental desde hace 20 años. En 1983 emigra a Baja California y tres años después llega a la ciudad de Tijuana donde ha permanecido hasta la fecha.

Nicolás hace reportajes especiales para la revista *México desconocido* y ha realizado varios ensayos fotográficos, particularmente en 1984 con un trabajo documental en la Sierra Tarahumara, la Raíz negra y fotografía de desnudo. En 1994, a diez años de distancia, inicia su proyecto de investigación fotográfica Rarámuri.



NICOLÁS TRIEDO
Niños de la costa chica, Guerrero. 1999

YOLANDA ANDRADE
2 de octubre, 1988



YOLANDA ANDRADE

En 1986 recibe la beca de producción de la Cuarta Bienal de Fotografía; en 1994, la del Sistema Nacional de Creadores, y de la Fundación John Simon Guggenheim de Nueva York para realizar un proyecto fotográfico en la ciudad de México. Yolanda Andrade es una cronista visual que sale a las calles en busca de encontrar nuevas imágenes que sean una composición y un homenaje a la ciudad de México, con sus actores y detractores, con sus personajes más insólitos y los más comunes. Aunque pueden ser demasiado kich, llevan impregnados la cotidianeidad de la gente. Los lugares donde se mueve son el centro histórico, la basílica de Guadalupe, en los barrios más pobres o arraigados de la ciudad.

Los escenarios son los mismo, los que usted y yo conocemos, pero que nunca nos detenemos a mirar, tal vez por la prisa de llegar a nuestro destino.

En ellos hay también la misma gente, todo ya es célebre, sólo falta que alguien nos lo muestre, para darnos cuenta de que existen.

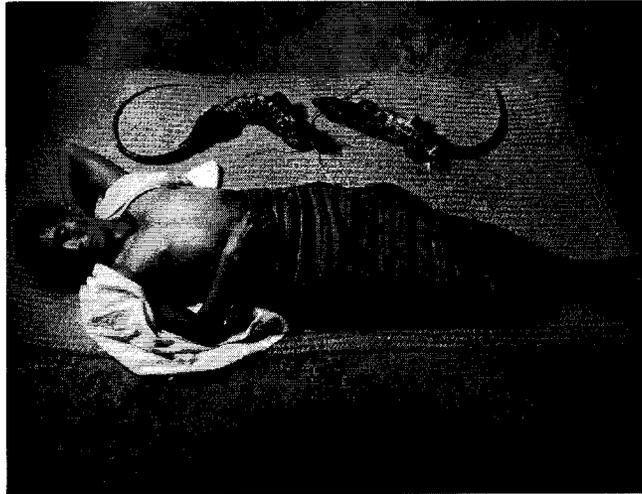
"Estas fotografías son parte de un proyecto personal sobre la ciudad

de México que me llevará algún tiempo completar. Mi proyecto consiste en ver a la Ciudad de México desde un punto de vista muy personal, de visualizarlo como si estuviera haciendo un diario, con mis observaciones sobre política, la condición de la mujer, el machismo, la religión, tradiciones, costumbres sexuales, actitudes sociales, la imaginación de la persona común, arte culto y cultura popular.

No solo es la ciudad de mi cotidianeidad, la que vivo como mujer y como fotógrafa profesional, sino también la de mi imaginación, la protagonista de obras de ficción, y el escenario en donde concurren paralelamente diversas historias". 38

38. www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/Yolanda

FLOR GARDUÑO
La mujer que sueña.
Pinotepa Nacional, 1991



FLOR GARDUÑO

Estudió Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, se inscribe y trabaja en el taller de Kati Horna y de Manuel Álvarez Bravo.

En 1985, publica una primera obra titulada *Magia del juego eterno*, seguida de otra obra, publicada diez años más tarde, sobre el título de *Bestiario*.

Flor Garduño es una de las más significativas fotógrafas contemporáneas de Latinoamérica. En los inicios de su carrera Garduño viajó a distintos lugares remotos esparcidos en distintos puntos de la República Mexicana, documentando sus festividades, leyendas folklóricas y realizando retratos de sus habitantes.

Fruto de ese trabajo nació una colección llamada "*Testigos del tiempo*", que ha recorrido más de cuarenta museos del mundo.

Fueron precisamente sus retratos de indígenas mexicanos los

que le ganaron a la artista el reconocimiento internacional por su gran calidad técnica y su poderosa inspiración. Esta travesía le ayudó en su continua exploración del mundo interior y la naturaleza de las obsesiones humanas, demostrando en su fotografía documental una sensibilidad acentuada levemente en la fantasía.

Su obra se inscribe, en cierta medida, en el documentalismo social, pero al mismo tiempo, lo excede desde el momento que alcanza un nivel de expresividad visual de indudable simbolismo poético.

2.9 LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL EN EL MÉXICO ACTUAL

La fotografía documental contemporánea representa la realidad a partir de imágenes sacadas de lo cotidiano de la gente, de lo social en que estamos inmersos. Es esta relación entre el hombre y su entorno, sea natural o urbano, que da el verdadero sentido a este tipo de imagen.

Todavía en México se están gestando infinidad de propuestas documentales que anteriormente no se veían, y es que los fotógrafos están buscando nuevas alternativas de expresión, no solamente en la fotografía, sino en todas las disciplinas artísticas que existen.

Desde la década pasada, el tema Cholo ha empezado a explotarse en Estados Unidos por fotógrafos mexicanos y Latinoamericanos. Los artistas se han interesado por su indumentaria, sus costumbres, su arte (graffiti) etc. Aquí en México, Federico

Gama registra una tribu moderna arraigada en ciudad Nezahualcoyolt. Marcela Toboada, comprometida con la comunidad que estudia, desea cambiar para bien el entorno de las mujeres de San Miguel Amatitlán. Raúl Ortega, que a causa del levantamiento Zapatista de 1994, decide quedarse a radicar en Chiapas y registrar sus ritos y tradiciones. Ernesto Ramírez nos muestra esa gente que no vemos y que es responsable del abasto de alimentos en la ciudad de México: choferes, cargadores y trabajadores de la central de abastos. Ángeles Torrejón desde sus inicios se ha interesado por el tema de la mujer en la sociedad, ahora nos muestra esa nueva imagen de la *Adelita*, yendo a la guerra con el hombre; en este caso las mujeres del Zapatismo.

Por último, de nueva cuenta Pedro Meyer, cuya obra se ve apoyada por las nuevas tecnologías, nos muestra su visión documental en la era digital.



FEDERICO GAMA
De la serie top models.
Retratos de la vida cotidiana, 2001

FEDERICO GAMA

En la actualidad la fotografía documental no ha cambiado en su idealismo de seguir registrando los acontecimientos humanos. Aunque si podemos decir que la nueva generación de fotógrafos está concibiendo un sin fin de nuevas propuestas documentales, ejemplo de ellos es Federico Gama, uno de los

ganadores de la X Bienal de fotografía, que se realizó en el 2002 en el Centro de la Imagen. Federico Gama presentó la serie titulada *Top Models. Retratos de la vida cotidiana*. "A partir de este proyecto fotográfico, Gama documenta, de manera sistemática, un vasto conjunto de rasgos y detalles ornamentales que caracterizan y forman parte esencial de los cholos en ciudad Nezahualcoyolt. En palabras del propio artista, sus imágenes buscan retomar estas evidencias como elementos gráficos puntos nodales de una tribu (forma de vida o cultura) anclada en el México mitificado de los chicanos".³⁹

A pie de las fotografías se encuentra una breve descripción de aquellos objetos que los cholos incorporan como parte esencial de su vida cotidiana. El look y todo aquello que lo compone determinan la forma de interactuar y definir su relación con los factores sociales que conforman su entorno urbano. Cada elemento utilizado encarna una serie de mensajes y significados que componen la estética del cholo. Así, este trabajo, de carácter documental, presenta claras referencias a los medios de comunicación masiva y su relación con ciertos fenómenos antropológicos y sociológicos.

39. Palacios, Víctor. "Federico Gama". Revista Código Postal 06140. noviembre / diciembre. 2002

MARCELA TOBOADA

Es ejemplo de una fotógrafa comprometida con el carácter social de la fotografía documental.

Comenzó en el año 2001 como un documental de las mujeres de San Miguel Amatitlán, Oaxaca, México, quienes estaban construyendo con adobe sus propias casas. Tres años más tarde, se ha convertido en una nueva perspectiva para concientizar a las personas sobre lo que está ocurriendo y lo que puede lograrse en esta entidad.

“Quiero mostrar la fe de las mujeres de esta pequeña comunidad indígena del Sur de México, ser testigo de su trabajo y abrir una puerta a la posibilidad de que su vida cotidiana mejore aún más. Dado que estas mujeres han sido capaces de construir ellas mismas sus propias casas hechas de barro, seguramente están listas para más esfuerzos, sin dejar que sus valores ancestrales mueran fácilmente.

La historia de estas mujeres es una lección de vida para todos nosotros: con un poco de ayuda, un gran proyecto fue alcanzado” . 40

Las imágenes que Marcela Toboada obtuvo, son de gran valor, no tan sólo de compromiso social, sino también de carácter plástico. Porque no son solamente el mero registro antropológico, son una muestra de la visión documentalista que todavía falta por explorar. La mirada inesperada prevalece en cada una de sus visiones. En la mayoría de ellas hay una complicidad con el retratado, que se muestra totalmente como es. Marcela, abierta al mundo de las imágenes por descubrir nos muestra los objetos que son, a la vez, versiones extrañas que el tiempo ya nos ha revelado, pero que son ahora totalmente desconocidas por esa nueva forma de mostrarse, como es el caso de la imagen del “Cristo restaurado”.



40. www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/taboada

RAÚL ORTEGA.

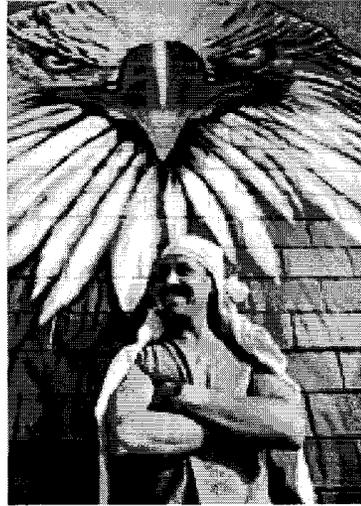
Originario del D.F, desde 1994 Raúl Ortega ha trabajado en Chiapas. En aquellos días fue enviado como reportero gráfico por *La Jornada*, para cubrir el levantamiento armado del EZLN. Después decide regresar y emprender un proyecto tras un año y medio de andar por un buen número de localidades en todo el estado, de involucrarse en las fiestas tradicionales de los Tzeltales, tzotziles, tojolobales, choles y zoques. Raúl Ortega, ve su trabajo reunido y editado en el 2003 en un libro titulado *De fiesta / Celebraciones tradicionales en Chiapas* (Gobierno del Estado de Chiapas / DGE Equilibrista). Se trata de un volumen con poco menos de un centenar de imágenes en blanco y negro, que penetran en la intimidad de las procesiones, de las celebraciones, de los ritos que efectúan los pobladores de las montañas de Chiapas.

El volumen permite asomarse a escenas poco conocidas para la mayoría, tradiciones, ritos y procesiones, que aún se practican pero que se van transformando, y que también dan cuenta de la difícil situación socioeconómica, política y cultural que ha prevalecido durante décadas en el estado.



RAÚL ORTEGA

Del libro *De fiesta/Celebraciones tradicionales en Chiapas*, editado en el 2003



ERNESTO RAMIREZ
De la serie: *Cuando la ciudad duerme*, México
Imagen editada en el 2003

ERNESTO RAMÍREZ BAUTISTA

“Los frutos del campo en la ciudad” es como se nombra su ensayo fotográfico. La ciudad de México surge inagotable y con la Central de Abastos, Ernesto acertó en su decisión. Su ensayo evidencia el conocimiento del lenguaje documental con una propuesta profundamente vinculada a esta metrópoli donde aún existen múltiples territorios y temas que esperan las cámaras entre los diferentes escenarios que integran la Central, quizá lo más obvio sería dirigirse hacia la descarga de alimentos, el movimiento de compradores, la demanda y la oferta; pero el fotógrafo prefirió enfocar a las personas que generalmente no se “ven”: los choferes, cargadores y todos los trabajadores que amanecen entre los frutos del campo en la ciudad.

Ernesto Ramírez fue seleccionado en la X Bienal de Fotografía 2002; por una pieza elaborada con el diseñador Eduardo Valdespino, a partir del manejo de un “cómic” inspirado en un hecho real que recreado de manera ficticia con sentido del humor y creatividad; antes, ganó una mención honorífica en el XXI Concurso de Fotografía Antropológica del 2001, por su trabajo *“Venerando a Santiago Apóstol”*. Esta serie, por la que recibió el apoyo del FONCA, lo perfilan como un autor que avanza con pasos firmes en el documentalismo, donde aún tiene mucho que explorar.

ÁNGELES TORREJÓN

Interesada desde sus inicios en la fotografía por retratar a las mujeres, Ángeles Torrejón realizó estudios en Ciencias de la Comunicación en la UAM Xochimilco. En 1987 empezó su labor como reportera gráfica en la Agencia *Imagenlatina*. Durante 1990 trabajó en *La Jornada* y posteriormente ha publicado en diversos medios impresos como *Proceso*, *Luna Córnea*, *Milenio Diario*, *Esto y Diario de Monterrey*. Ha participado en más de 60 exposiciones colectivas en Francia, Estados Unidos, Dinamarca, Italia, Bélgica, Cuba, España, Puerto Rico y Alemania, además de contar con diez exposiciones individuales a lo largo de estos años. Actualmente es coordinadora general de *Imagenlatina* y entre otros premios ha recibido el Premio de Adquisición *Mujeres Vistas por Mujeres* (1990), otorgado por la Comunidad Económica Europea, el primer lugar del Concurso de Fotografía Antropológica (1996) y Mención Honorífica del Premio Nacional de Periodismo Cultural Fernando Benítez (1997). Además de recibir la Beca de Jóvenes Creadores del FONCA (1993) y la Beca del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales de la misma institución en este año. Algunas de sus fotos han sido incluidas en los libros *Chiapas. Rostros de la Guerra*, *La mirada inquieta. Nuevo fotoperiodismo mexicano 1976-1996* y *La fotografía de prensa en México: 40 reporteros gráficos*. En breve iniciará un ensayo documental sobre la vida de noche en la ciudad de México, al estilo de Brassai, dice ella misma, con su París de noche, aunque no abandonará el tema de las mujeres.



"*Imágenes de la realidad*" es el título de su más reciente obra realizada en Chiapas sobre el conflicto zapatista. Ángeles Torrejón, se interesará por atrapar lo que sucede "tras bambalinas", en especial con las mujeres zapatistas. ¿Quiénes son? ¿Qué sienten? ¿Qué hacen? ¿Qué piensan?

Desde entonces, y durante cinco años más, Ángeles empieza a viajar constantemente a la zona de conflicto para documentar en el mundo de las mujeres del zapatismo.

ÁNGELES TORREJÓN
Del Libro *Imágenes de la realidad*,
publicado en el 2001

PEDRO MEYER

Es uno de los impulsores de la utilización de las nuevas tecnologías en beneficio de la fotografía. Pedro Meyer aun se considera a sí mismo un fotógrafo documental, para quien la interpretación de la realidad sigue siendo un objetivo prioritario.

Esto le ha acarreado muchas críticas a favor y en contra. Por lo cual, se sigue discutiendo si la manipulación que hace de la imagen en la computadora y que el insiste en llamar fotografía documental, sigue siendo una representación fiel de la realidad o una deformación de esta. Aunque saben que nunca lo ha sido.

*"Creo que ya hemos discutido en toda clase de foros el hecho de que la fotografía en sí equivale a manipulación. Que el impacto de la lente seleccionada, la película elegida y todas las otras variables técnicas dan entrada suficiente para cuestionar la llamada "representación fiel" de la realidad."*⁴¹

Claro que la fotografía puede provocar un engaño, siempre a podido. Y más aún, su naturaleza abierta en cuanto al significado siempre ha sido usada para apoyar las intenciones del fotógrafo, cualesquiera que éstas sean.

"Cuando presento algunas de mis fotografías digitales, me enfrento a menudo con el

*comentario: "¿Será posible que ésta sea una fotografía documental?" Antes de contestar esta pregunta primero establezcamos, ojalá con cierta claridad, lo que entendemos por fotografía documental. A mi parecer, los propósitos de un fotógrafo documental son registrar algunos aspectos de la realidad, produciendo una representación de lo que el fotógrafo vio, y que pretende representar aquella realidad de la manera más objetiva posible".*⁴²

Pedro Meyer quiere determinar cómo se verá una imagen con base a sus propósitos y no dejarlo a la suerte. *"...Ahora puedo, como otros autores que eligen crear una historia documental, aprovechar todos los recursos disponibles para crear una imagen más rica, eliminando, añadiendo o reorganizando estos fragmentos de información que componen la imagen".*⁴³

41. Malvido, Adriana. "El pasaje secreto: a la luz". www.cuartoscuro.com Número 55, julio-agosto. 2002

42. Ibidem.

43. Ibidem.



PEDRO MEYER
Trabajadores Migrantes Mexicanos,
Carretera en California, 1986/90

Ahora él tiene el albedrío para modificar el color, contraste o textura, o incluir otros fragmentos de sus propias imágenes. Cuando le parece necesario, interviene los elementos de la imagen, el asunto (tema elegido) y las coordenadas de situación de una fotografía: espacio (geográfico, lugar donde ocurrió el registro) y tiempo (cronológico, momento en que se produjo) con la utilización de la tecnología digital, para obtener un producto final más controlado estéticamente, que responde más a sus propósitos.

Meyer incansable, promueve la utilización de las nuevas tecnologías, para practicarlas en un ejercicio de autocrítica que implica la revisión de sus negativos de hace más de dos décadas con el estudio y experimentación de las nuevas tecnologías; obsesivo, no admite que alguien diga que se trata de “una herramienta más”, e impulsa la fotografía digital dentro del contexto del desarrollo tecnológico.

“Tenemos que estar conscientes de que la fotografía digital es sólo una parte muy, pero muy pequeña en la revolución tecnológica global”.⁴⁴

44. Ibid.



EL ESTADO DE GUERRERO

Guerrero se ubica, junto con los estados de Oaxaca y Chiapas, en la región Pacífico Sur de la República mexicana, colinda al norte con el Estado de México y Morelos, al noreste con Puebla, al noroeste con Michoacán y al este con Oaxaca. La geografía del estado proporciona gran variedad de climas, altitudes y paisajes, por lo menos cuatro quintas partes del Estado están surcadas por montañas.

Siete regiones (Acapulco, Centro, Costa Grande, Costa Chica, Montaña, Norte, Tierra Caliente) forman parte de la tierra suriana y dentro de ellas 76 municipios conforman la rica biodiversidad y cultura, que caracteriza las manifestaciones y diversas maneras de ser de sus habitantes.

En la entidad conviven mestizos, nahuas, mixtecos, tlapanecos, amuzgos, y una importante descendencia afro-mestiza que se asienta predominantemente en la región de la Costa Chica, en los límites con el estado de Oaxaca. Aparte de los cuatro pueblos indígenas que habitan en el estado, existen hablantes de 26 lenguas indígenas distintas que han venido al estado a radicar. Sobre todo los pueblos indígenas persisten con una identidad diferenciada del resto de la población mestiza y afro-mestiza. La población indígena es del 13.75% del estado, lo cual representa el 5.7% de la población total del país. Los nahuas representan el 40% de la población total del estado pues son el grupo indígena mayoritario; lo siguen los mixtecos con el 28%; los tlapanecos con el 22%; los amuzgos con el 9% y finalmente los miembros de otros grupos indígenas que han venido a establecerse al estado representan el 1% de la población indígena del estado. Guerrero se destaca en el ámbito nacional por su atraso económico, la principal actividad económica del estado es la

agricultura, actividad que se ha asentado básicamente sobre cuatro productos: el maíz, el ajonjolí, el café y la copra, la cual representa el 85% entre todos los municipios, por tratarse de una actividad de temporal y debido a las condiciones en que se desarrolla está condenada a ser una actividad de infrasubsistencia. Únicamente algunos municipios de la Costa y Tierra Caliente comercializan excedentes, como café, copra y ajonjolí. En ciudades como Acapulco, Taxco, y el municipio de José Azueta (Ixtapa Zihuatanejo) se desarrolla la actividad turística y comercial.

La segunda actividad económica es el comercio local y aunque la ganadería no representa una actividad significativa en el Producto Interno Bruto (PIB) estatal y nacional, en la economía indígena tiene un peso considerable la producción de ganado caprino.

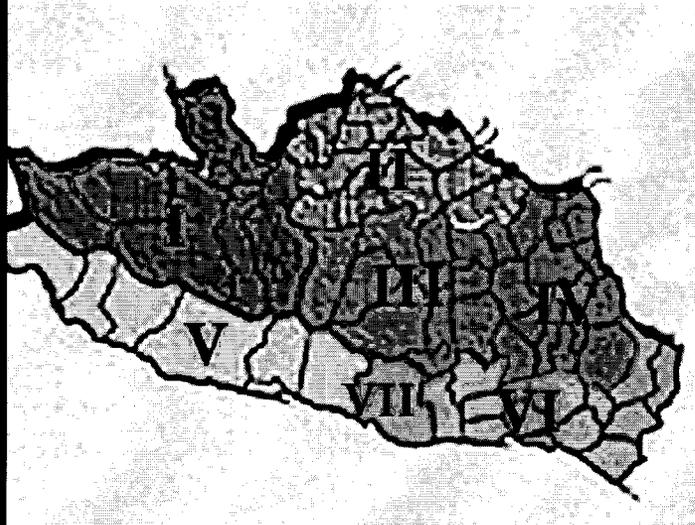
3.1 LA MONTAÑA DE GUERRERO

La Montaña de Guerrero es una región accidentada en la que habita la mayor proporción de población indígena de la entidad, aproximadamente 300 mil habitantes, representada por tres pueblos, el tlapaneco, el mixteco y el nahua que fueron ocupando su territorio en distintas etapas históricas, compartiéndolo en la época colonial con españoles y mestizos que se asentaron en las zonas más bajas, con mejores recursos, o bien en las cabeceras municipales con posiciones de prestigio, poder económico y político. Constituye hoy una de las regiones más marginales del país en lo que a recursos productivos, actividad económica y bienestar social se refiere, pero aún así, es una región rica en expresiones culturales y políticas que le inyectan una vitalidad inexplicable.

Esta región forma parte de la Sierra Madre del Sur y la depresión del Balsas, colinda al Norte con Puebla, al Sur con la región de la Costa Chica de Guerrero, al este con Oaxaca y al Oeste con la región central de estado.

Las cimas de la sierra, cubiertas de pinos, contrastan con la aridez de su ladera interior, rocosa empinada y de mala tierra. Al centro, la región se vuelve más escabrosa, menos húmeda y más pobre.

El territorio de la Montaña abarca una superficie de 6,920 km cuadrados la cual ocupa el 10.77% de la superficie total estatal. El 72% de terrenos es de laderas fuertes, 17% de terrazas, laderas suaves y cimas, 9% de laderas y lomeríos con pendientes menores de 35% y 1.8% de valles.



I. Tierra caliente, II. Norte, III. Centro, IV. Montaña,
V. Costa grande, VI. Costa chica, VII. Acapulco

En la región la cuenca del río Tlapaneco es la más importante por su extensión. Sustenta el cultivo de maíz de temporal, también, el sistema de riego de la zona conocida como "La cañada de Huamuxtitlán" (Tlapa, Alpoyeca y Huamuxtitlán)" destinada principalmente a la producción de arroz, maíz y frutas de alcance regional, nacional e incluso para la exportación. La Región está conformada por 17 municipios: Acatepec, Alcozauca, Alpoyeca, Atlamajalcingo del Monte, Atlixac, Copanatoyac, Cualac, Huamuxtitlán, Malinaltepec, Matlatónoc, Olinalá, Tlacoapa, Tlalixtaquilla, Tlapa de Comonfort, Xalpatlahuac, Xochihuehuetlán y Zapotitlán Tablas.

En esta montaña donde la tierra es sagrada, donde la lluvia es una deidad, donde la naturaleza armoniza con la piel oscura de hombres y mujeres me'phaa (tlapanecos), tu'un savi" (mixtecos) y nahuas, los procesos de deterioro ambiental se manifiestan y se hacen patentes problemas de deforestación de bosques en la zona templada de Metlatónoc, Malinaltepec, Acatepec, Alcozauca, Zapotitlán Tablas, Atlamajalcingo del Monte y Tlacoapa. Los motivos de tal fenómeno van desde la explotación forestal para su comercialización, los incendios provocados o mal manejados durante las quemas agrícolas y pecuarias, hasta la fuerza que ejerce el pastoreo de ganado caprino y ovino.

Otros fenómenos que contribuyen en el proceso de deterioro ambiental son la erosión del suelo, la ganaderización (esto quiere decir la presión que ejerce el ganado sobre los recursos naturales y su consiguiente deterioro) y la intensificación agrícola.

Pero estos fenómenos tienen su razón de ser por: la grave situación de rezago y marginalidad socioeconómica en que viven los pueblos de la Montaña, la poca cobertura asistencial de las dependencias de gobierno (municipal, estatal y federal) para atender las demandas, la elaboración e imposición de paquetes y programas productivos no acordes a las necesidades ni características de los pueblos, la escasa participación y organización comunitaria para el reconocimiento y resolución de sus problemas, y por último, la nula participación de los involucrados para planear programas relacionados con el desarrollo social vinculados con el manejo adecuado de los recursos naturales.

Por sus condiciones de pobreza extrema la Montaña ha sido transformada en una zona de reserva de mano de obra barata para ser sobreexplotada por la industria de la construcción y por el capital agrocomercial. Los pueblos indígenas y mestizos de la región fundamentan su vida en el trabajo agrícola de temporal, pero como esto no logra satisfacer las necesidades de las familias se ven obligados a emigrar. En este lugar donde, sólo una parte de la población, predominantemente mestiza, tiene acceso a la educación básica y media, la población indígena se aventura hacia Sinaloa, San Quintín, Nueva York y en fin a otros lugares donde haya más posibilidades de sobrevivencia.

Las "tierras sagradas" son blanco fácil de la siembra de enervantes, la madre tierra pierde día a día su dimensión sagrada, mercantilizándose bajo el vaivén de la política gubernamental que aprovecha la necesidad de los hijos de la lluvia.

La región carece de una infraestructura para el desarrollo individual y social, por tanto, no existe inmediatamente la

posibilidad de generar empleos que coadyuven en la solución de los graves problemas de extrema pobreza que se generan en la Montaña de Guerrero.

"Mientras tanto los hombres y mujeres de maíz esperan pacientemente, al pie o en la cima de la Montaña, la llegada de nuevos vientos, que permitan seguir alimentando de vida a la tierra, a la lluvia, al viento, a una cultura milenaria." 45

45. www.laneta.apc.org

3.2 TLAPA YOPES O TLAPANECOS

Muchos autores, al hablar de yopes y tlapanecas, los tratan como dos grupos étnicos distintos que, inclusive, hablaban lenguas diferentes. Por varios documentos del siglo XVI se sabe que la lengua yope y la lengua tlapaneca eran una sola. La diferencia entre ambos grupos era, al parecer, únicamente su asentamiento geográfico. Los yopes habitaban el territorio de Yopitzinco que abarcaba los actuales municipios de San Marcos y Tecoaapa, así como pequeñas porciones de los municipios de Ayutla, Acapulco, Juan R. Escudero y Quechultenango. Por su parte los tlapanecas estaban asentados en gran parte de lo que a la llegada de los españoles era la provincia tributaria de Tlappan (hoy Tlapa) y que comprendía los municipios de Malinaltepec, Tlacoapa, Zapotitlan Tablas y Acatepec. Ocupaba también porciones de Atlamajalcingo del Monte, Atlixac, Metlatónoc, Tlapa, Xalpatláhuac, Ayutla, San Luis Acatlán y Quechultenango. Los yopes formaban varios señoríos independientes que a la llegada de los españoles no estaban bajo el dominio azteca en tanto que los tlapanecas fueron conquistados y pacificados por la Triple Alianza.

La palabra yopeuhitli o cosa despegada, se deriva del verbo nahua yopehua que significa despegar algo, sinónimo de xipehua, que se traduce como desollar, quitar la piel. Yopitzinco es el nombre prehispánico que habitaban los yopes. Significa "en el pequeño Xipe" (de Yope-dios Xipe, Totec, tzin-diminutivo, reverencial y co-en).

Tlappan o Tlauhppan significa "lugar de tintoreros" (del náhuatl

Tlapani-tintorero y el prefijo pan-en). Tlappaneca o Tlauhpaneca quiere decir "gente de Tlappan". Los aztecas les pusieron este nombre porque el nombre de su dios es Totec Tlatlahuqui Tezcatlipoca que quiere decir "ídolo colorado" porque su ropa era colorada y lo mismo vestían sus sacerdotes.⁴⁷

El idioma tlapaneco, y por consiguiente la etnia tlapaneca, ya se encontraba presente en el estado de Guerrero en el año 2500 a.C. ocupando sus hablantes gran parte del territorio del actual estado de Guerrero. Para el 1500 se replegó hacia el poniente llegando hasta el municipio de Acapulco. En el año 600 a.C., debido al avance de los cuitlatecas, el grupo se desplaza al sur, llegando a los límites de Guerrero con el actual estado de Oaxaca.

47. Historia general de Guerrero volumen II. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Guerrero, JGH editores.

Como en la actualidad, el maíz debió haber sido el cultivo más importante y con producción apenas suficiente para el autoconsumo. Casi la totalidad de los cultivos eran y son de temporal.

Además del maíz se producía, en menos escala, frijol, cacahuete, jitomate y en las zonas cercanas a la costa el algodón. En la actualidad, las mujeres y los niños recolectan yerbas y frutos silvestres como el tejocote, granadilla y ciruela; entre las yerbas el tlnipil o yerba santa, guaje, quelites, camote silvestre, copalquelite, tlazozoyate (especie de cebolla), xocoyalín, verdolagas, cuaquelites, hongos, tepalcaxo, pipitza, cococatzin, cacaya y otras yerbas. La dieta procedente de la caza debió de ser de cierta importancia.

El dios más importante que tenían los yope-tlapanecas era Xipe Totec, "nuestro señor el desollado", el cual, al parecer, fue una contribución muy importante de los yope-tlapanecas al panteón mesoamericano. Xipe es el dios rojo, y los yopis son los tlapaneca, la gente roja. Xipe era "el dios de la primavera, de la renovación de la vegetación simbolizada por la piel desollada y se ha comparado con la fruta de las cáscara que cae para dejar lugar a la planta nueva".

Una de las fiestas más importantes de la región de la montaña era la que los aztecas denominaban tlacaxipehualiztli o "desollamiento de los hombres" en la que los sacerdotes quitaban la piel a los sacrificados y se cubrían con ella.

Cuando Hernán Cortés distribuyó encomiendas entre sus huestes, posteriormente a la conquista de México-Tenochtitlan, apartó para él una buena cantidad de ellas, entre otras Tlapa.

La razón obviamente fue por sus riquezas en oro y otros bienes, pero además por las dimensiones de los pueblos que la integraban políticamente en la época prehispánica catorce pueblos cabeceras con sus respectivos sujetos y después de la conquista mantuvo doce cabeceras con sus sujetos, las fuentes documentales de la encomienda de Tlapa hacen referencia a que era "una provincia muy principal".

Según Peter Gerhard, en 1525, los tenientes gobernadores le quitaron a Hernán Cortes la encomienda de Tlapa. A pesar de que mucho tiempo estuvo en disputa Hernán Cortes nunca recuperó la encomienda de Tlapa, porque la mayor parte del tiempo estuvo dividida en tres partes: la mitad fue encomienda de Francisco Vázquez de Coronado y sus descendientes, una cuarta parte en la corona.

3.3 MALINALTEPEC



Se dice que la población de Malinaltepec, actualmente ocupada por tlapanecos, era de habla mixteca y al lugar le habían puesto el nombre de Noyozotainu que significa “tierra de la flor de corazón”, y que no fue sino hasta el año de 1564 cuando se le impuso el nombre actual.

Existe una tradición oral en Malinaltepec en el sentido de que los primeros pobladores del lugar vinieron de un pueblo llamado Malinche en el actual

estado de Puebla y se establecieron en Tlapa, pero a la llegada de los españoles se retiraron a la sierra, hacia el sur fundando en 1488 el pueblo de Ixcuauicedeti, que los Mexicas que venían en su persecución le pusieron el nombre de Malinaltepec, que de acuerdo a su tradición quiere decir “agua de cerro torcido” (Malina-torcido, Al-agua, y Tepec-cerro). Reafirma la fundación del pueblo hecha por tlapanecos rechazando la anterior ocupación de los mixtecos, señala que todos los pueblos de la montaña tienen otro nombre con que los designaron los distintos grupos étnicos, así los mixtecos llaman a Malinaltepec Yoso ita inu que quiere decir flor de corazón.

Esta versión no deja de ser una suposición o creencia errónea

de los actuales nativos, pues como ya vimos cuando tratamos de los tlapanecas, éstos llegaron a establecerse en territorio guerrerense en épocas mucho más antigua. Los actuales habitantes posiblemente confunden la entrada de los españoles a la región con una persecución azteca y, por último proporcionan una errónea etimología de Malinaltepec, nombre que realmente significa “en el cerro de la yerba malinalli o torcida” (del náhuatl malinalli- yerba torcida; tépetl-cerro y c-en).

HECTOR NERI
Mascara de Malinaltepec, 2004

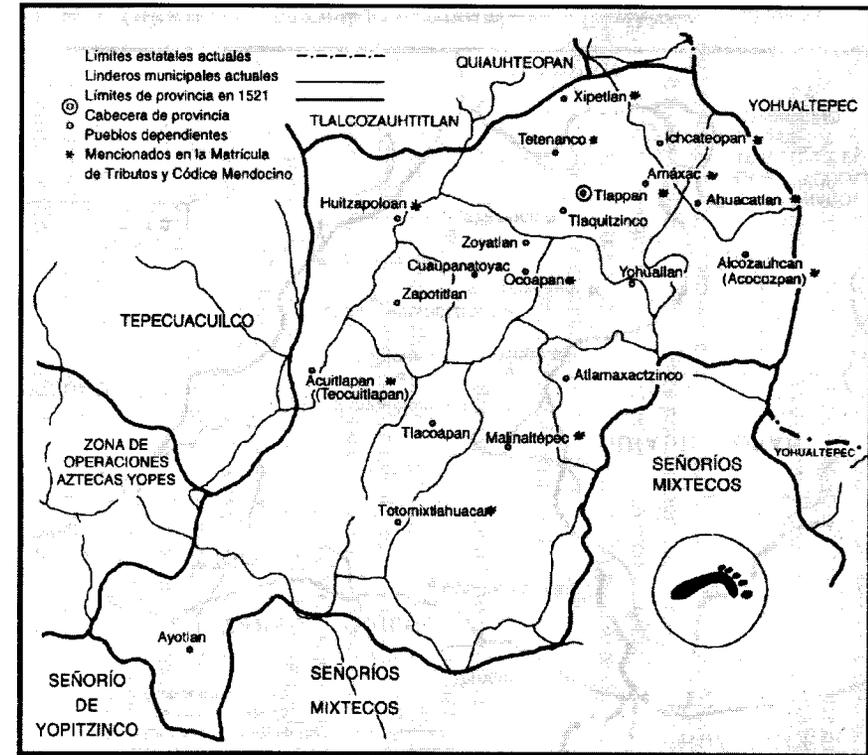
3.4 XALPATLÁHUAC

La palabra Xalpatláhuac se deriva del mexicano xali, que significa "arena" y paatlahuac, "ancho", por lo que se traduce "arenal ancho o amplio".⁴⁸

El municipio de Xalpatláhuac se localiza al este de Chilpancingo. Colinda al norte con Tlapa, al sur con Atlamajalcingo del Monte, al oeste con Copanatoyac, al este con Tlapa. El municipio está integrado por 18 localidades.

Al crearse la República federal, Xalpatláhuac pertenecía al estado de Puebla y formaba parte del distrito de Tlapa, del mismo estado. El 14 de agosto de 1963, Xalpatláhuac es constituido como jurisdicción municipal, siendo conformado con la parte septentrional del municipio de Atlamajalcingo del Monte.

En este municipio predomina la etnia mixteca que conviven con minorías de tlapanecos y nahuas, y se dedican en su mayoría a la elaboración de sombreros de palma.



48. *Historia general de Guerrero volumen I*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Guerrero, JGH editores. 1998. P. 195

Monumentos históricos y arqueológicos: La pirámide enterrada y sobre la cual descansa los cimientos de la iglesia del Señor del Santo Entierro, descubierta por el señor Faustino Tapia Barrera y que se considera como vestigio de la cultura mexicana.

Figuran las pinturas rupestres localizadas en una cueva cercana a la cabecera municipal.

Cuenta con un museo de cultura prehispánica, en la localidad de San Nicolás.

El tercer viernes de Cuaresma ésta población organiza festejos en honor del Santo Entierro.

La fiesta de la Cofradía, es la conmemoración del día de algún santo venerado por la población y el día de los muertos.

Como indumentaria las mujeres usan enaguas, la blusa es larga y ancha de colores fuertes o encendidos; la indumentaria se complementa por joyas que generalmente son de bisutería, en ocasiones formadas de monedas antiguas y fragmentos de coral; los hombres usan calzón y algodón de manta, sombrero de palma y huaraches de correa.

Gastronomía: Mole de pipian o mole verde con carne de puerco o de gallina, mole rojo con tamales rojos de carne.

Bebidas: Mezcal, chicha de maíz fermentado con agua ardiente y maíz endulzado con panela y ponche de frutas.



**TRES DOCUMENTALES SOBRE
LA SEMANA SANTA INDÍGENA
EN LA SIERRA DE GUERRERO**

Al iniciar el presente trabajo fotodocumental, el cual consta de tres series realizadas durante los años: 2002, 2003 y 2004, mi propósito no estaba muy lejos de ser el mismo que el de muchos fotógrafos documentales comprometidos consigo mismo y con la sociedad.

Uno de mis principales objetivos es el poder mostrar las vivencias, costumbres y ceremonias de tres comunidades (Malinaltepec, Xalpatlahuac y Tlapa) arraigadas en la Sierra de Guerrero. Pero sobre todo, mi mayor inquietud se debe a que con el paso del tiempo se van perdiendo estas admirables expresiones culturales.

Comencé en el año 2002, como parte de un proyecto personal que me llevó a continuarlo, después de ver las imágenes de gran valor que se podían obtener, hasta que, por último, decidí hacerlo parte de mi proyecto de tesis. Es por esta razón que considere necesario mostrar los tres proyectos juntos, para que el espectador pueda tener una visión mucho mayor de mi trabajo. Estas imágenes únicamente son una pequeña parte, de lo mucho que se pueden conseguir si se continua con el proyecto; aún existen comunidades desconocidas para muchos de nosotros, y solamente hablando del Estado de Guerrero.

Decidí fotografiar escenas donde podamos apreciar la identidad y el sentir de la gente. La gran riqueza que los pueblos poseen son, sin duda, sus costumbres. Cada una de las imágenes registradas, tan sólo son pequeños fragmentos de sus tradiciones, y que al espectador le corresponde valorar. Como sabemos, la fotografía es sólo una representación de la realidad, pero también es un camino a través del cual es posible transportar al espectador a una época y espacio determinado: es una imagen detenida en el tiempo, por medio del cual la humanidad, y en este caso, las

comunidades indígenas del estado de Guerrero, nos muestran su gran riqueza cultural.

En cuanto a la obtención de mis imágenes, sólo puedo decir que, de un modo general, nuestra función como fotógrafos está determinada por la forma de saber estructurar nuestros mensajes y poder descubrir el momento preciso en que todos los elementos se dispondrán. Para ello es necesario seleccionar rápidamente la mejor imagen posible y tomar decisiones "instintivas" sobre el formato, la distancia y el punto de vista más apropiados.

Cuando tomamos fotografías, nos enfrentamos a la situación de seleccionar lo que se quiere incluir y lo que se debe excluir de toda la variedad de información situada ante la cámara, y que ésta registrara indiscriminadamente, y de una vez; de lo que se trata es de que la imagen tenga un significado claro, fácil de leer y comprender, como una vía eficaz para expresarnos.

La composición fotográfica ha heredado sus peculiaridades de varias fuentes. Parte de las formas compositivas básicas, que los fotógrafos utilizamos proceden directamente de la tradición artística clásica. Actualmente en el mundo del arte y la creatividad en el que está inmersa la actividad fotográfica, esas reglas no siempre se cumplen. De hecho las reglas existen, pero como dicen los propios artistas "las reglas se hicieron para romperse". Los grandes pintores, fotógrafos y artistas del cine, recomiendan estudiar y saberse todas las reglas de composición a la perfección, para luego romperlas. Aunque las normas clásicas siguen considerándose esenciales, han perdido ya su autoridad. En los últimos años se respira un aire más innovador y experimental que lleva a toda clase de artistas a expresarse fuera del margen habitual, para alcanzar una producción más personal e imaginativa.

Todas las imágenes de los tres proyectos fueron tomadas con la cámara Eos Rebel G 35 mm de Canon.

Equipo de Cámara: Lente Zoom Ef 35-80 mm

Tipo y formato de Película: Kodak Professional T Max 100 y 400 en 35 mm.

La iluminación fue: en interiores Luz de Flash y en exteriores luz natural ambiente.

Todas las películas fueron reveladas en el laboratorio de la ENAP, y procesadas en tanque pequeño con agitación intermitente.

Las imágenes fueron digitalizadas utilizando el escáner de cama plana EPSON PERFECCION 3170 Photo, con adaptador para negativos 35 mm.

No se recorto ni manipulo ninguna imagen. Únicamente se aplicaron retoques mínimos (basura y rayones) con el Software Adobe Photoshop Cs.

4.1 MALINALTEPEC IMÁGENES DEL SANTO ENTIERRO

Viernes 15 de febrero 2002

Es día de fiesta en el pueblo de Malinaltepec. Se nota, ya que desde el día anterior a estado llegando mucha gente. Algunos vienen de comunidades cercanas, otros llegan en camionetas pasajeras; son los paisanos que viven en la ciudad de México y de otras ciudades, pero que regresan como cada año a la fiesta de su pueblo.

Por el camino se ve llegar a más personas cargando algunos estandartes, pertenecientes a las pequeñas capillas que hay esparcidas por las comunidades de la Sierra. Vienen para acompañar al "Santo Entierro" en su andar de cada año, a que les procure bienestar y salud.

Antes de que inicie la procesión se realiza una misa con el fin de bendecir las flores, veladoras o lo que sea que hayan traído para venerar a la imagen que dicen: "es muy milagrosa".

Aproximadamente, a las 12 del día, la caja con la representación de "*Cristo muerto*" es sacada de la iglesia. Cargada por 8 personas (que son los mismos danzantes ataviados con sus trajes de moros y cristianos) darán el recorrido alrededor del pueblo. El trayecto se divide en cuatro estaciones: 1. Padre Jesús, 2. Crucificado, 3. Santa Cruz y 4. Santo Entierro, para llegar de nuevo al punto de partida.

La travesía dura poco más de treinta minutos. Casi todo el pueblo se ha congregado, y siguen la procesión que el sacerdote de la comunidad encabeza.

Al entrar a la iglesia se deposita la caja frente al altar, el padre da algunas palabras de agradecimiento y bendice a los peregrinos. Después, es levantada la tapa de la caja y la

imagen del "*Cristo muerto*" será adorada por toda la gente. Uno por uno pasan a tocarlo, a santiguarse, a bendecirse; palpan y besan sus ropas, para con ello cumplir el último acto de solemnidad que los ha de proteger y llenar de bienestar donde quiera que se encuentren. Un acto que han de repetir año con año.

Al abordar el proyecto, mi principal preocupación se debió a que con el paso del tiempo puede desaparecer esta tradición, y quise mostrarlo aquí en la ciudad. Debido a que en los últimos años ha ocurrido una gran migración hacia las grandes ciudades, principalmente, a los Estados Unidos. Por ello, poco a poco se van perdiendo las tradiciones de nuestros pueblos. La gente viene, pero ya no es con el fervor de antes, sólo es un pretexto (como en casi todas las fiestas de la fe católica) para emborracharse y divertirse en la corrida de toros, recientemente instaurada. La peregrinación está como uno más de los espectáculos.

Afortunadamente, la población que todavía habita el pueblo se encarga de organizar y designar a los mayordomos de cada año. Es gracias a ellos que se sigue conservando esta costumbre. Aún existen danzantes que se preocupan por seguir preservando su tradición, es por eso, que cada año se sigue realizando en Malinaltepec, como desde hace algunos siglos, la llamada "Danza de Moros y Cristianos".

Se dice que fue creada en el siglo XVI por misioneros católicos para evangelizar a los indígenas del sur y sureste de México Guerrero, Oaxaca, Puebla es una combinación de cuatro artes: música, poesía, danza y teatro. Reseña los empeños de Santiago Apóstol por rescatar de Jerusalén, en la época de las cruzadas, la túnica sagrada de Cristo.

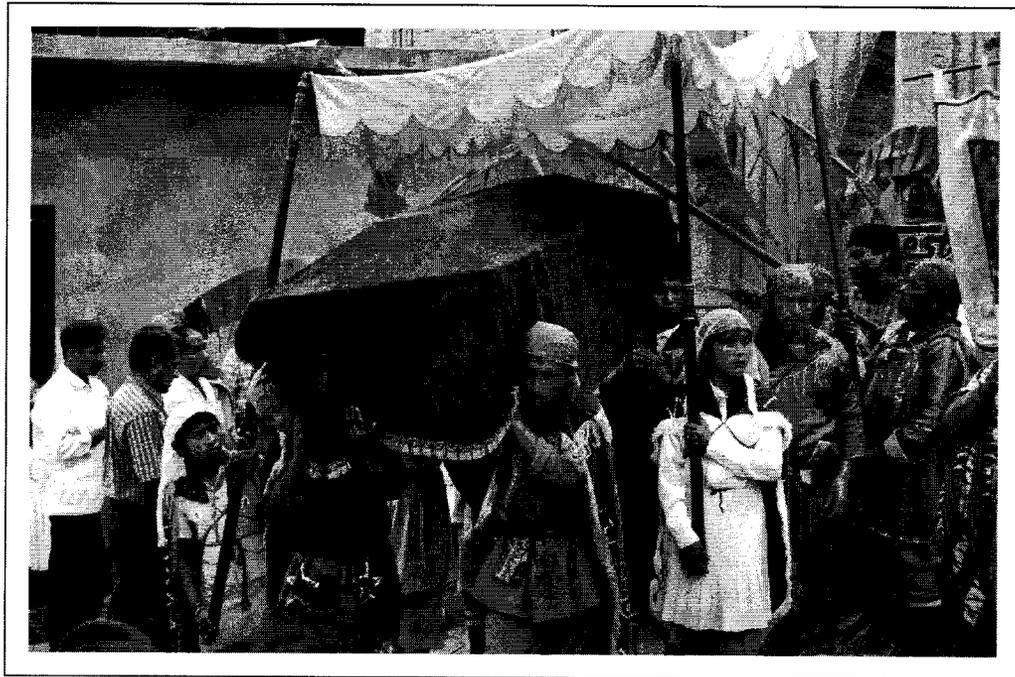
Pero su historia no sólo habla de este episodio, sino que mezcla distintos personajes y sucesos relacionados con Jesús y la presencia europea en América porque en la batalla entre Cristianos y Moros hay lo mismo, un niño que representa a Cristo en edad temprana, que un almirante que alude a Cristóbal Colón como figura tutelar de la evangelización en tierras americanas.

Después de la procesión, los danzantes bailan al ritmo de la música de viento. De un lado moros y del otro cristianos; ya no con espadas, hoy luchan con sus machetes, y nos muestran el sentir de un pueblo que sigue peleando por preservar sus tradiciones.

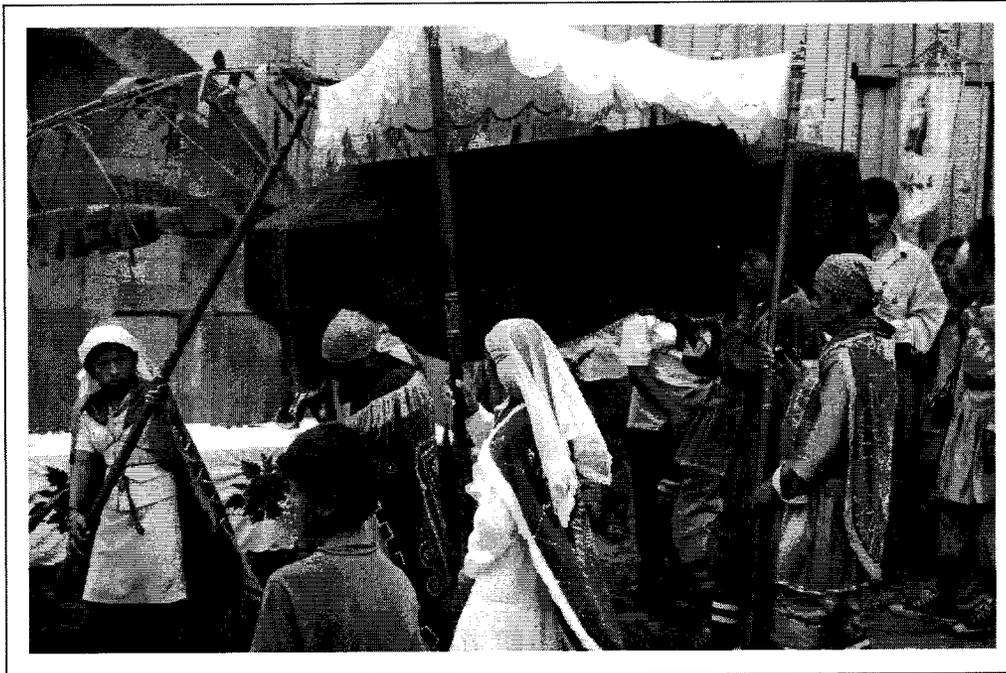
También los niños hacen su parte con otra danza que llaman "La danza de la mona". Seis niños con mascararas de Halloween bailan alrededor de una botarga vestida de mujer. Desafortunadamente, no pude encontrar alguien que me dijera de dónde proviene este baile y que relación o significado pueda tener para ellos en su celebración.



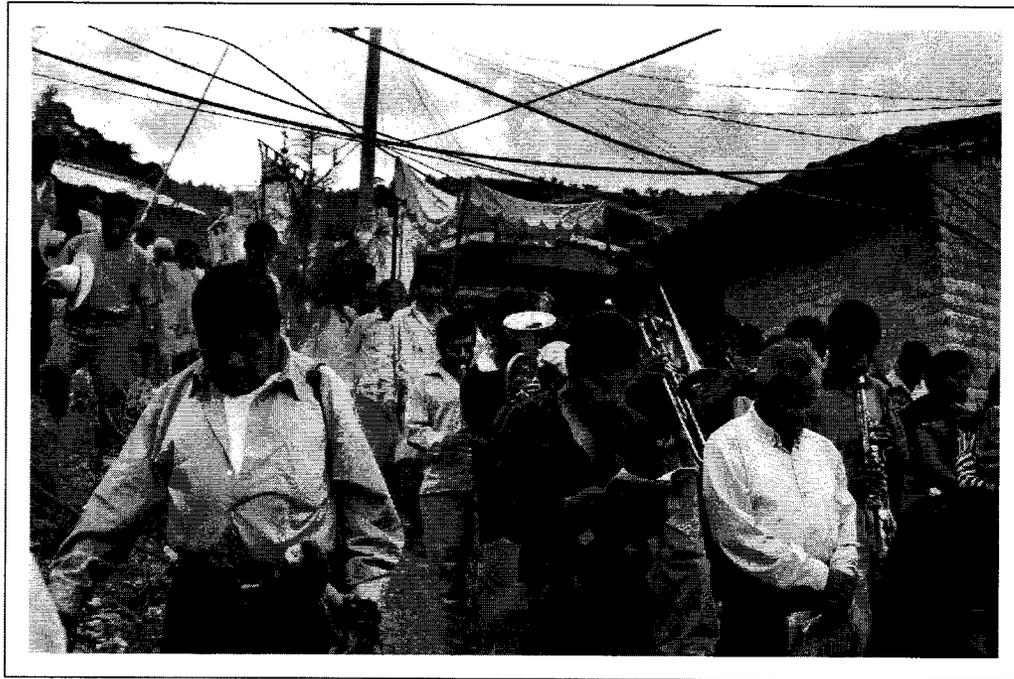
Secuencia 1.
La primera estación del Santo Entierro,
Malinaltepec, Guerrero, 2002



Secuencia 2.
La guardia de Cristo,
Malinaltepec, Guerrero, 2002



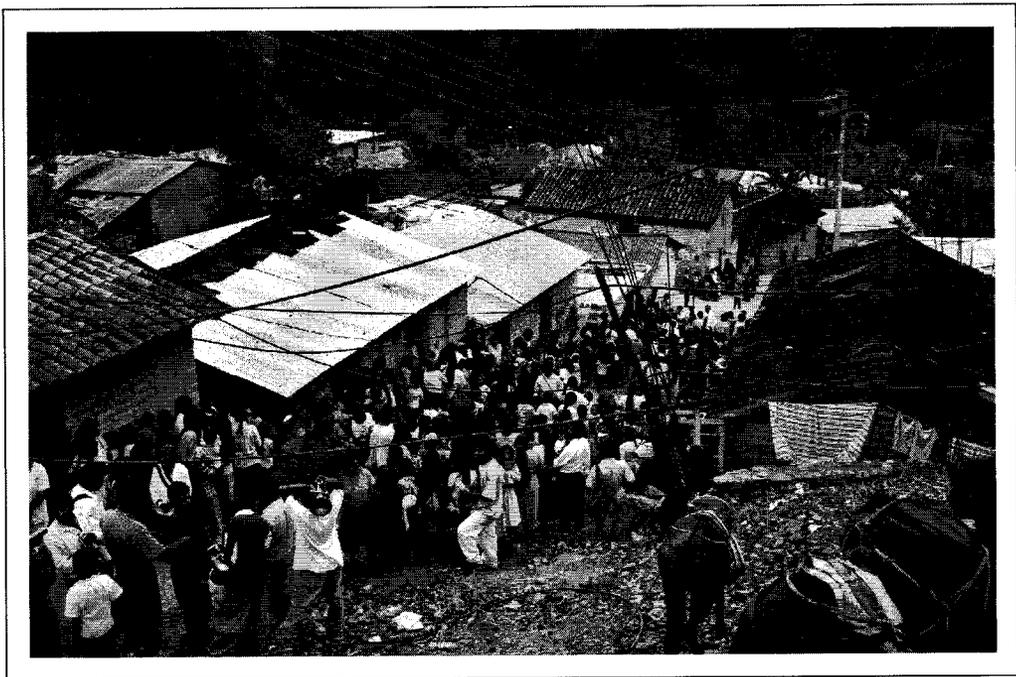
Secuencia 3.
La marcha del féretro,
Malinaltepec, Guerrero, 2002



La entonación de los misterios
Malinaltepec, Guerrero, 2002

La procesión baja por una pequeña pendiente. Adelante vienen los mayordomos, seguidos por los músicos con quienes van entonando los misterios de la pasión de Cristo. Si pensáramos en una composición triangular, la caja representa la cúspide y los mayordomos la base. La formación nos hace ir y venir por los extremos de un triángulo imaginario, para mirar completamente lo que hay en la fotografía.

Debido al movimiento de nuestros personajes en todo su recorrido, será muy difícil pensar en cada fotografía como una imagen bien lograda. Al realizar cada toma, tenemos que pensar y actuar demasiado rápido, y, sobre todo, componer casi instintivamente.



La marcha del pueblo
Malinaltepec, Guerrero, 2002

Una imagen panorámica que nos muestra la pobreza del pueblo: con sus casas hechas de adobe y lamina, la calle de terrasería y parte de sus habitantes. Todo este camino recorre la "Santa imagen" para bendecir a su pueblo.

La travesía que marca el recorrido de la gente a través de la fotografía, nos comunica la idea de movimiento, ya que podemos ver hacia donde se dirigen y que aún continuaran por el fondo a la izquierda, siguiendo la dirección que marca

la calle. Los caballos que se encuentran a la derecha nos hacen pensar en el camino que todavía es largo; pero podemos confortarnos al saber que podemos recorrerlo en ellos, sí así lo queremos, ya que parece que están dispuestos con su montura para salir.



La hermandad de los estandartes
Malinaltepec, Guerrero, 2002

Las mujeres son de gran importancia en la celebración, muchas de ellas acuden de distintas comunidades portando sus estandartes de la virgen de Guadalupe y otros santos. Estos estandartes representan a cada capilla que hay en los pueblos de la montaña.

El sacerdote de Malinaltepec las guiará, hasta su llegada a la iglesia, donde serán bendecidas por su gran devoción.

En la escena podemos ver un gran espacio visual que forma

una imagen muy rica en tonos y contrastes, así como los diferentes planos dispuestos por el tamaño de las personas hace que la imagen tenga una gran profundidad. Desde el primer plano hasta el último, podemos ver que hay muchas personas esperando avanzar.



La llegada

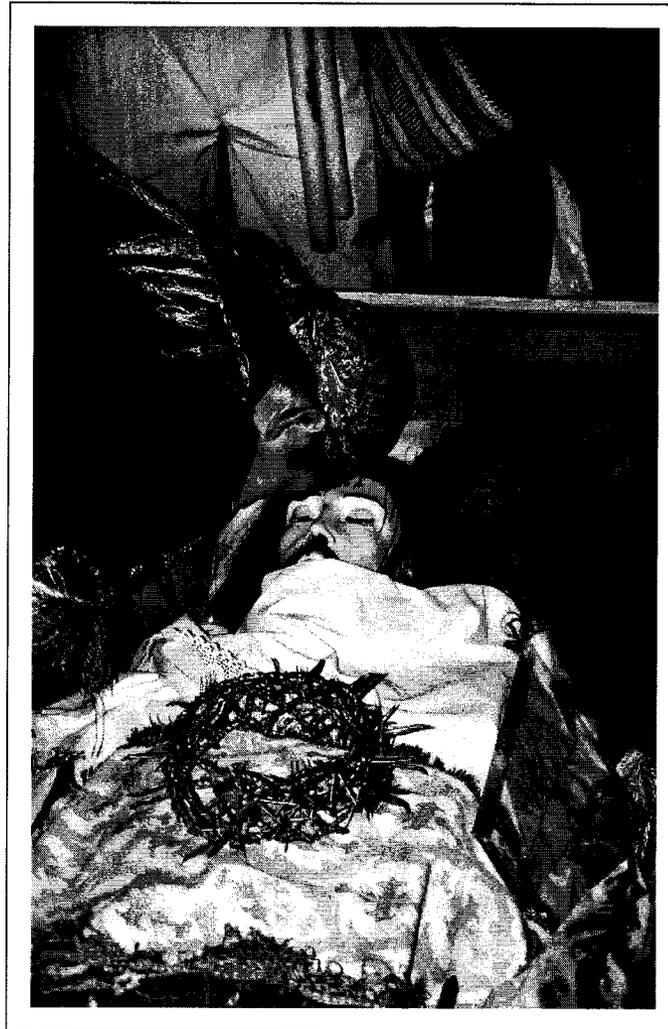
Malinaltepec, Guerrero, 2002

La entrada gloriosa de los estandartes nos anuncia que está por concluir la procesión. Estamos en la última estación del "Santo Entierro". Mucha gente espera con ansia poder entrar y venerar la imagen milagrosa de Jesús.

La fotografía tomada en interior y con luz de flash, deja ver parcialmente lo que hay en la escena: los personajes

principales se encuentran en el primer plano, bien iluminados y avanzando con sus estandartes; al fondo, en la penumbra podemos reconocer las siluetas a contraluz de una multitud de personas.

Metafóricamente, pareciera que son animas queriendo alcanzar la luz.



La adoración
Malinaltepec, Guerrero, 2002

Al llegar de nuevo al punto de donde partió, la "Santa imagen" es depositada en el piso. Al ser levantada la tapa de su caja, podrá ser venerada. Uno a uno van pasando los fieles creyentes a tocar la imagen, a besar sus ropas y su corona de espinas; esperando con esto obtener algún milagro.

La toma hecha con luz de flash logra crear un gran contraste entre la imagen principal (*Cristo muerto*), el fondo oscuro nos deja descubrir ligeramente los volúmenes. Además, le da cierto simbolismo místico entre la muerte que representa Cristo, y la luminosidad que reflejan sus ropas la vuelve prodigiosa.



Danza de Moros y Cristianos I
Malinaltepec, Guerrero, 2002

Después de que ha finalizado la procesión, afuera se inicia la danza de "Moros y Cristianos". Con sus machetes en mano, bailan y luchan a ritmo de la música que interpretan los músicos de la región. Su único fin es el honrar a su salvador y continuar con una tradición que lleva ya más de quinientos años.

La composición horizontal deja ver movimiento y ritmo entre los danzantes, acomodados en una línea que hace

viajar nuestra vista hacia el fondo y recorrer toda la imagen, para poder descubrir lo que se encuentra en ella.

Las dos imágenes forman una secuencia que nos permite admirar un pequeño fragmento de la vida de estas personas.



Danza de Moros y Cristianos 2
Malinaltepec, Guerrero, 2002



Danza de la mona

Malinaltepec, Guerrero, 2002

Los niños también participan en la celebración y danzan con sus mascararas de "monstruos modernos" al ritmo de la música de viento. La "danza de la mona" es realizada por seis niños que bailan alrededor de una botarga de mujer que,

igualmente baila, pero dentro del círculo que le han formado.

4.2 XALPATLÁHUAC SANTUARIO DE XALPATLÁHUAC

Xalpatláhuac es uno de los santuarios más concurridos del Estado de Guerrero. Cientos de personas se dan cita desde que comienza la semana para venerar al milagroso "Santo Entierro". (El cuerpo de Cristo muerto dentro de su ataúd). Todos los feligreses que llegan son de Guerrero y de otros Estados. A la entrada del pueblo se pueden ver camiones repletos de personas que vienen con el único fin de venerar la imagen, que ellos dicen: "es muy milagrosa". Incluso, pobladores que han emigrado a los Estados Unidos, en busca de mejores oportunidades, regresan cada año a la celebración.

Tarde del jueves 20 de marzo de 2003.

Afuera de la iglesia hay una fila interminable de personas que esperan ansiosamente su turno para poder entrar y entregar personalmente sus presentes o, por lo menos, tocar la caja que ha de llenarlos de suerte y bienestar por el resto del año. Aquí es necesario armarse de paciencia: la espera en una fila larga y retorcida de esas que parecen no tener fin, que atraviesan una puerta, bajan una escalera y cruzan un tianguis puede durar horas.

La santuario está repleto, y la hilera de feligreses no parece avanzar. Mientras aguardan, se acercan a los dos sacerdotes que se encuentran apostados en la puerta, y que están ahí para bendecir lo que sea que lleven. Todos portan en sus manos: ramos de flores y veladoras, que son bien recibidas por los "ofrenderos" (es la labor desempeñada por los ancianos que son principales en su comunidad). Ellos reciben

la flor, la limosna, y la ofrecen a Dios, y piden por la persona, por su salud, por su trabajo o, incluso, por un difunto. Su trabajo es pedir por los demás, "interceder". Mucha gente, cuando le va bien en su cosecha, trae su mazorca y la deja como ofrenda. Y otras personas vienen y le dicen al ofrendero quiero que me dé ese maicito porque, al llegar la ofrenda con el santito, se convierte en la mazorca del santo, y la persona se lo lleva y lo siembra para que le vaya bien en su cosecha.

En el suelo se amontonan infinidad de ofrendas, junto con las personas que se tienden para descansar un poco, después de haber recorrido, quien sabe cuantos kilómetros antes de llegar a su destino. Casi no se puede caminar, y el calor por tanta gente es sofocador. El interior del santuario sólo es iluminado por velas encendidas. Tomar algunas fotografías es casi imposible por el amontonamiento, no obstante, consigo recorrer todo el interior, y sorprenderme de tanta gente, de tanta devoción.

Viernes 21 de marzo de 2003

Al día siguiente regreso, ya que es el último día y el más importante de la celebración. Alrededor del medio día se inicia la procesión, que al igual que en Malinaltepec, el recorrido comienza desde la iglesia y anda todo el pueblo, antes de regresar de nuevo al lugar del que partió.

Mientras llega la hora, en el atrio de la iglesia se encuentran los danzantes ataviados con sus ropas (pantalón de mezclilla, camisa manga larga, zapato tenis o guarache y sombrero). Aunque no es su atuendo tradicional, lo que les hace lucir son las mascararas hechas de madera que portan y sus machetes en mano. Otro personaje que sorprende aún más, es uno que lleva, al igual que los otros, una mascara con rasgos humanos, pero de su cintura cuelga una gran cabeza con una larga cola al parecer de lagarto.

Otro hombre con un pequeño tambor y su flauta de madera toca y los 12 danzantes bailan alrededor del hombre lagarto.

Después de algún tiempo descansan un poco y comienzan con un juego: todos agachados hacen un círculo en un ayate extendido en el suelo, y se pasan un pequeño pescado de madera que golpean con su machete, casi como si fuera un juego de tenis.

Al terminar con este juego vuelven a levantarse, y el hombre lagarto comienza a pelear con ellos, uno por uno. Cada uno de los danzantes, con su machete debe intentar cortarle la cola de un solo tajo, cosa que no es sencilla, ya que infinidad de veces lo intentan sin lograrlo. Eso si, llevándose un buen golpe en las rodillas o en otra parte del cuerpo. Al parecer duele, ya que la cola está hecha de llanta vieja cortada en tiras. El medio día se aproxima, y la gente comienza a moverse

para hacer una valla. El "Santo Entierro" está a punto de salir. Otras personas han llegado con sus estandartes y las mujeres encargadas de quemar copal se acercan. Es tanta la gente, que sin darnos cuenta, la caja ya ha salido cargada en hombros por los mayordomos. Se nota que pesa demasiado, debido a que aún conserva todas las limosnas que los feligreses dejaron caer dentro: entre monedas, billetes de 200 y hasta 500 pesos; pero lo que más asombra es ver que también hay dólares, en cantidades que van de 20, 50 y 100.

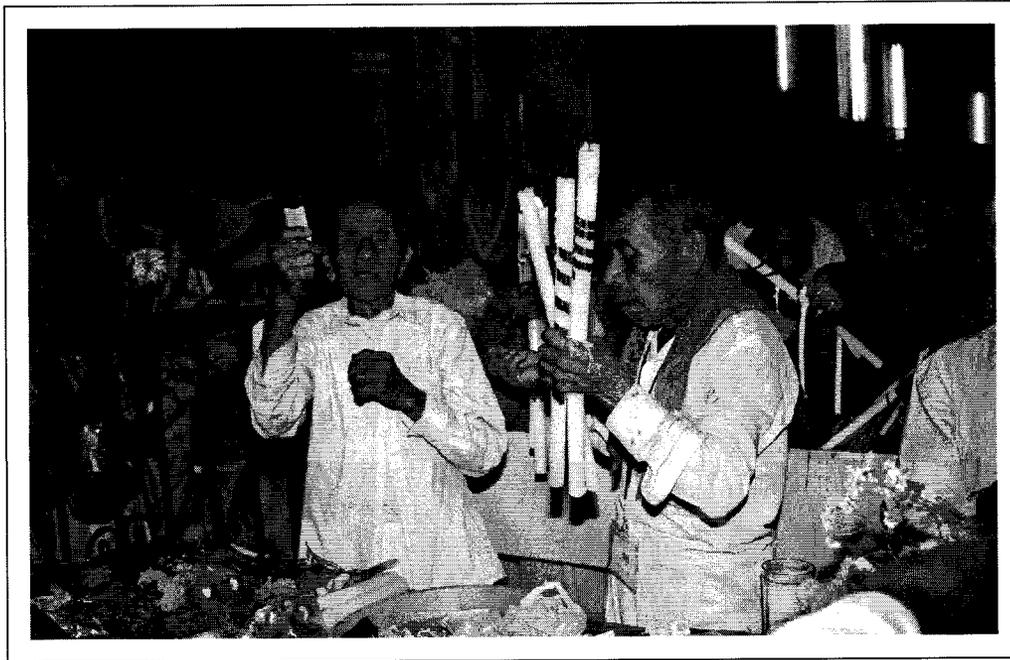
La gente trata de acercarse a tocar al santo, pero la valla se los impide, se tienen que conforman con sólo sobar sus flores en los estandartes.

En partes del recorrido los vecinos esperan con mesas, para que puedan descansar un momento su pesada carga. En esas ocasiones la gente aprovecha para tratar de tocar la caja y entregar unos almohadones hechos por ellos mismos. Se dice que estos almohadones se conservan dentro de la caja, y así la familia que lo realizó tendrá buena fortuna durante el año.

Todo el recorrido dura cerca de una hora, porque se hacen muchos descansos. además de que se le da oportunidad a los feligreses para tocar la caja. Esto les causa dificultad a los mayordomos, ya que deben levantarla la caja un poco más, para que las personas pasen por debajo y puedan palparla.

Por fin la caja ha regresado a su lugar de eterno descalzo. El interior del santuario está totalmente lleno. Esto hace que sea muy difícil entrar, pero los fieles van abriendo paso a los mayordomos, para que puedan colocar la caja en su lugar, donde a estado por siempre. Se requiere de un gran esfuerzo, para lograr subirla hasta su nicho, porque es demasiado alto, y muchas personas todavía quieren tocar el féretro y sobar sus algodones para hacerlos curativos.

La procesión se termina, pero se reanudan las largas filas que han de durar hasta que acabe el día, y todos los asistentes regresen a sus hogares.



Los ofrenderos

Xalpatláhuac, Guerrero, 2003

Los ofrenderos son los encargados de interceder por los demás. Uno de ellos nos muestra lo que alguna persona dejó como limosna: un poco de dinero que el ofrendero entregará como presente a Dios; el otro sostiene tres velas en la mano, y con ellas rezará por la fortuna de quien lo entregó. Estos dos personajes representan la confianza que se les confiere a los ancianos en su comunidad, por su sabiduría y honradez. Ellos recibirán todo lo que la gente traiga para

venerar a la "Santa imagen".

A lo largo de los días que dura la celebración, los ofrenderos recibirán de los visitantes infinidad de objetos, entre ellos: dinero, flores, maíz, veladoras y velas de todos los tamaños.



La enseñanza
Xalpatláhuac, Guerrero, 2003

Una mujer que sostiene en sus manos un par de velas, le enseña a su pequeña hija como debe colocar la ofrenda para su Dios, probablemente, de la misma forma como su madre se lo enseñó a ella.

La imagen de madre e hija logra sobresalir entre el cúmulo de personas, que se encuentran detrás de ellas esperando avanzar.



La fe de los niños.

Xalpatláhuac, Guerrero, 2003

En esta toma hay un niño que, al parecer se encuentra rezando (por la posición de sus manos), alumbrado con las velas encendidas que se encuentran en el suelo. La imagen podría ser un símbolo de la esperanza que ilumina la niñez.

La posición del niño en la fotografía, así como el punto de vista elegido y la dirección de su rostro, nos lleva inevitablemente a mirar lo que observa.



El juego del pescado
Xalpatláhuac, Guerrero, 2003

Después de haber danzado por un largo tiempo, las mujeres y hombres enmascarados se juntan alrededor de un ayate (objeto de plástico que utilizan para cargar sus pertenencias cuando salen al campo) y juegan con un pequeño pescado de madera que se van pasando a golpe de machete.

La imagen es una composición simple, con los elementos principales en colocación circular; esta formación conduce nuestra vista a través de la escena, y logra recrear una situación de actividad inminente.

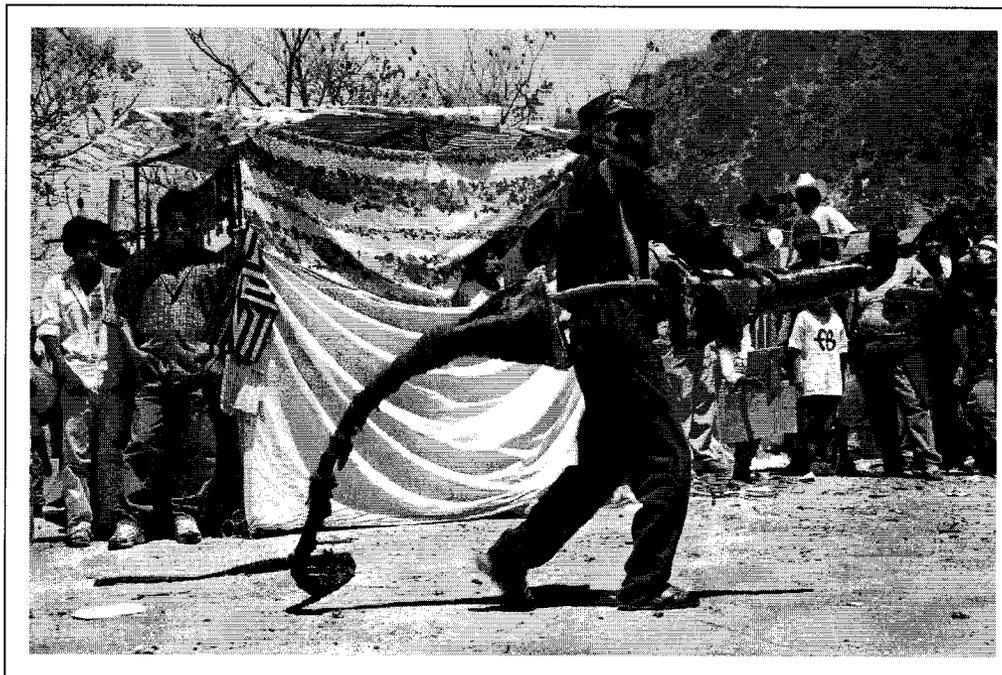


El protagonista.

Xalpatláhuac, Guerrero, 2003

Una composición centrada, donde el personaje está enmarcado por sus demás compañeros que se encuentran en primer plano. Una imagen sencilla en cuanto a composición. Lo que se consigue es que el personaje central sea el protagonista de la escena, pero al estar en un tercer plano muy difícilmente se puede lograr.

Afortunadamente, cumple su cometido, ya que las dos figuras del primer plano hacen aparente el cambio de tamaño, y esto lo ayuda a sobresalir, gracias a que mira hacia la cámara.



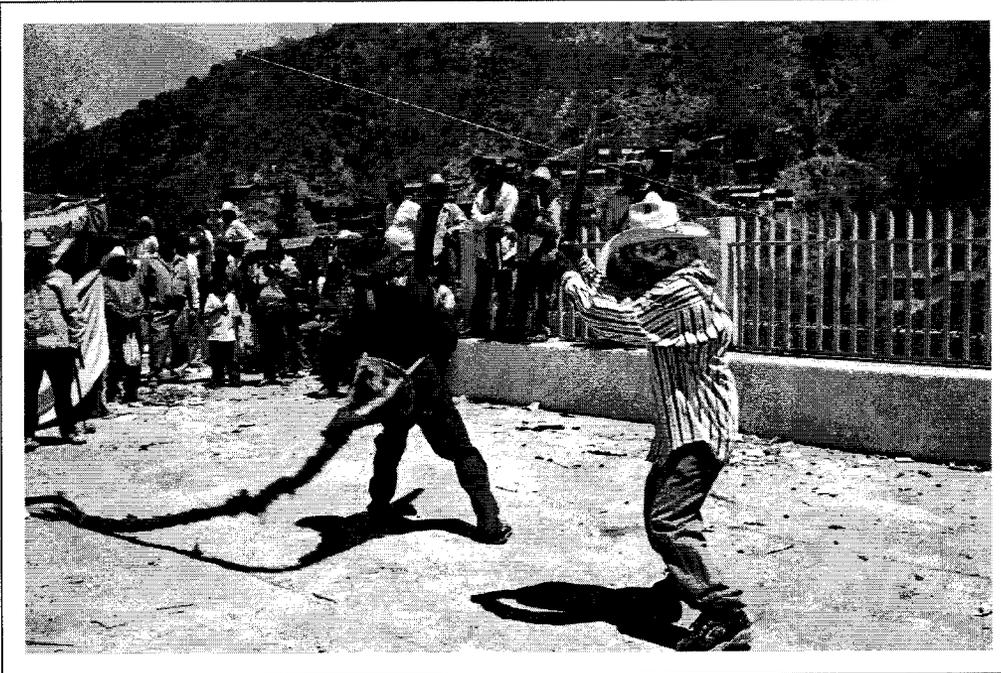
Lucha del hombre lagarto 1
Xalpatláhuac, Guerrero, 2003

El hombre lagarto lucha con cada uno de los enmascarados que buscan cortarle con sus machetes su larga cola, para su mala suerte, ninguno de ellos acierta en lograrlo.

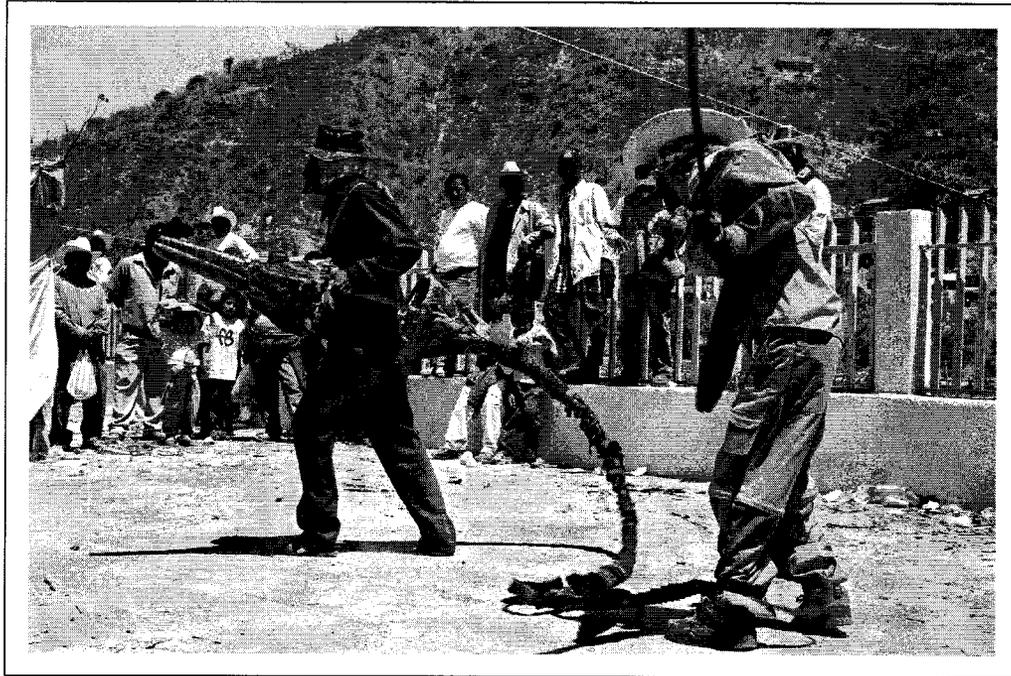
En esta secuencia que consta de cuatro imágenes, pretendí mostrar como se lleva a cabo la lucha entre estos personajes que saben actuar muy bien su papel.

Como narración gráfica me parece que cumple su función,

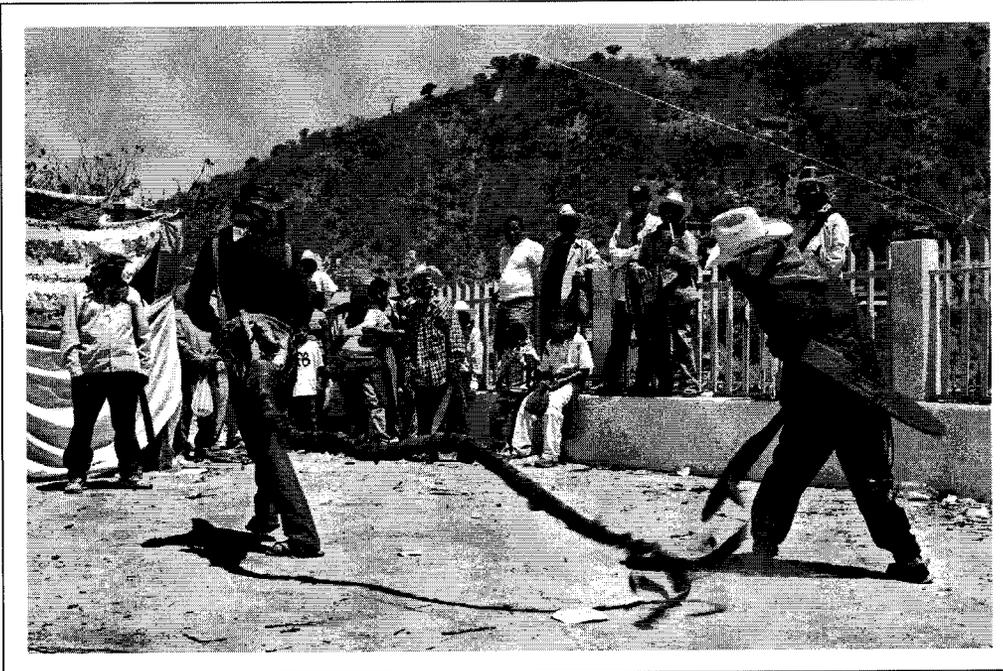
ya que se realiza sobre un mismo escenario, con algunos cambios en el punto de vista. Además, se puede apreciar claramente el movimiento y los cambios de escena, lo que le da a cada imagen un gran dinamismo.



Lucha del hombre lagarto 2
Xalpatláhuac, Guerrero, 2003



Lucha del hombre lagarto 3
Xalpatláhuac, Guerrero, 2003



Lucha del hombre lagarto 4
Xalpatláhuac, Guerrero, 2003



La manda
Xalpatlínhuac, Guerrero, 2003

Un hombre viene desde algún pueblo lejano, con el único fin de cumplir su encomienda. Probablemente, ande pidiendo a algún santo tener trabajo, salud y bienestar para él y su familia, o quizá se encuentre pagando por algún milagro concedido. La pequeña capilla que trae al frente es toda su

identidad, por eso la trae amarrada a su cuerpo, además, para poder soportar su peso. ¿Quién sabe cuánto tiempo lleva con esta penitencia?

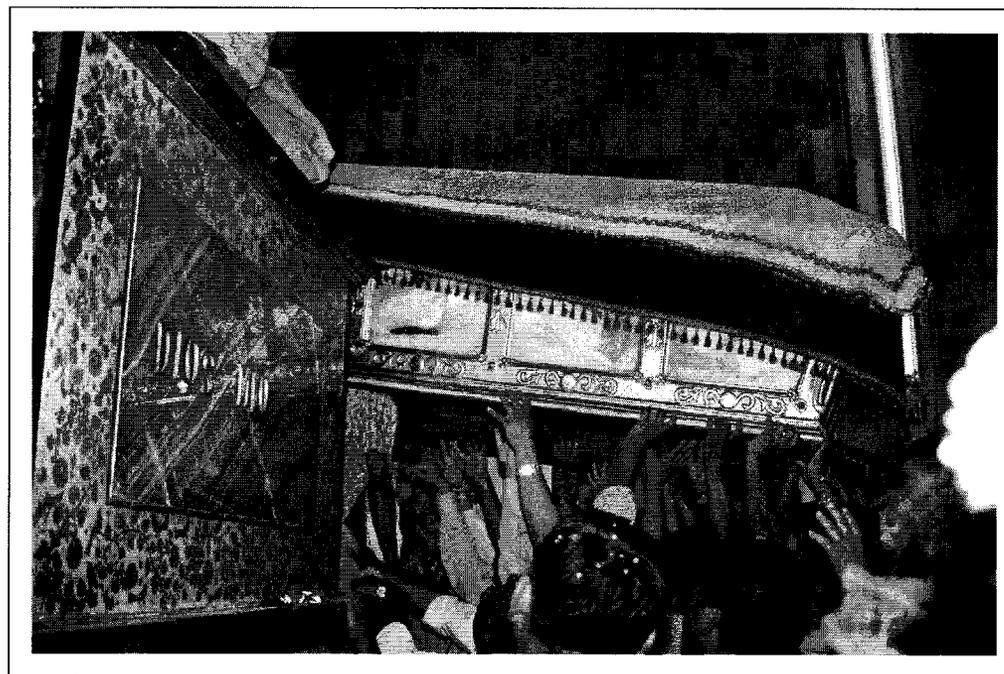


El pueblo esperando

Xalpatláhuac, Guerrero, 2003

Los habitantes del pueblo de Xalpatlahuac aguardan por las calles el paso de la "*Imagen milagrosa*". Todos portan algún presente: flores, veladoras o lo que sea que traigan, y que

entregaran al paso de la imagen, o cuando vuelva de nuevo al santuario.



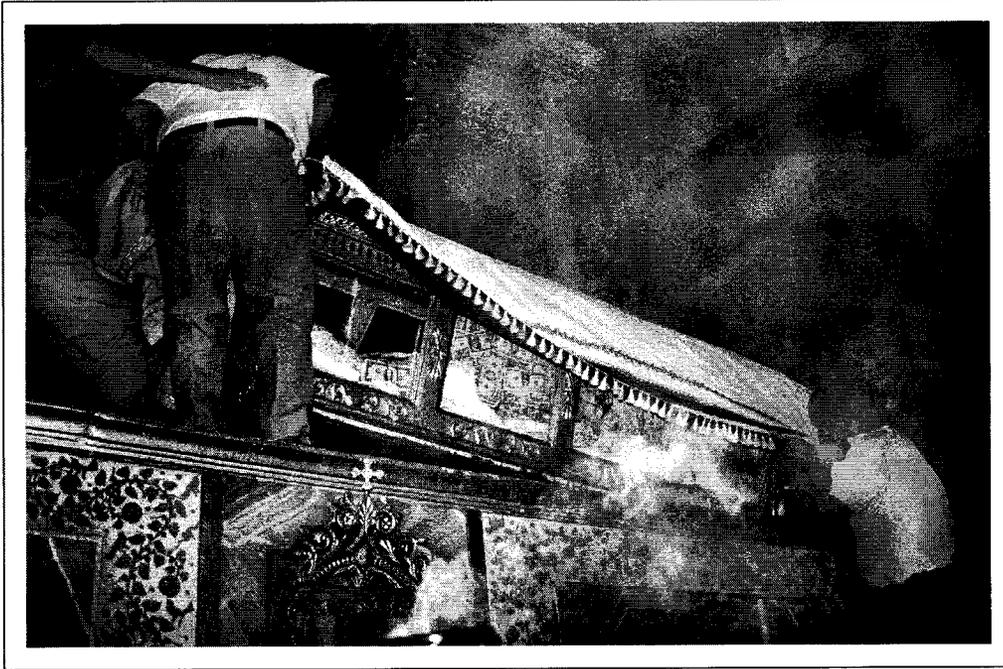
El Santo Entierro vuelve a su morada 1
Xalpatláhuac, Guerrero, 2003

El "*Santo Entierro*", nuevamente vuelve a su lugar de eterno descanso. Es el final de su largo recorrido de este año. Los mayordomos se encargaron de subirlo hasta su morada.

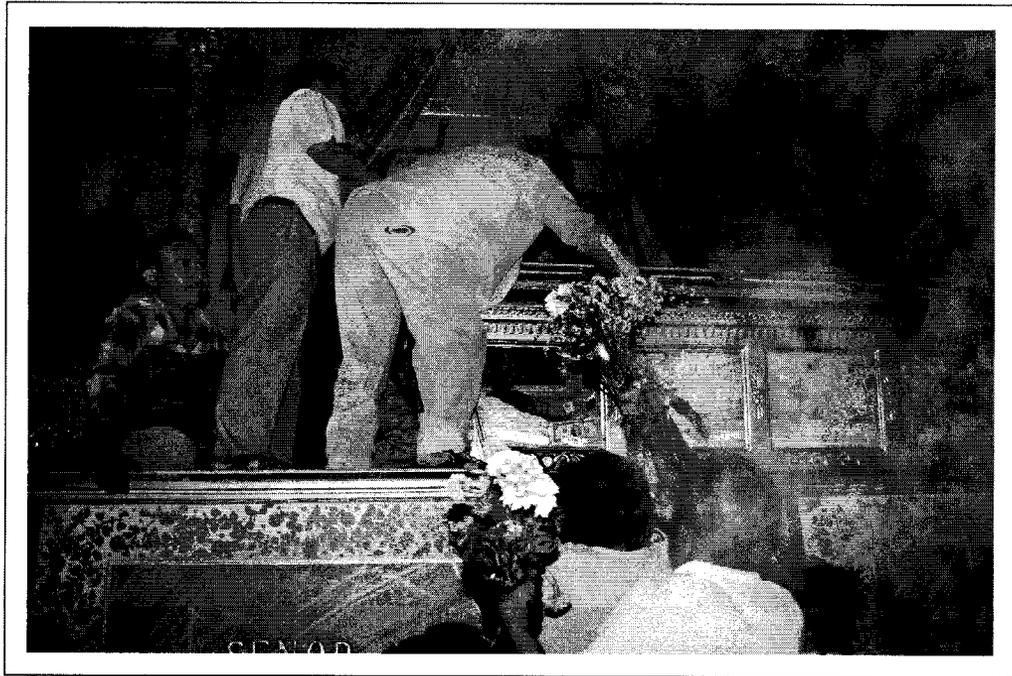
La secuencia de cuatro imágenes nos muestra el gran esfuerzo que deben hacer los mayordomos, para volver a colocar la caja en su alto nicho. Se nota que pesa demasiado la caja, por lo que debe ayudar más gente a subirla. Debido a

que contiene el dinero y presentes que la gente fue arrojando adentro en todo su recorrido.

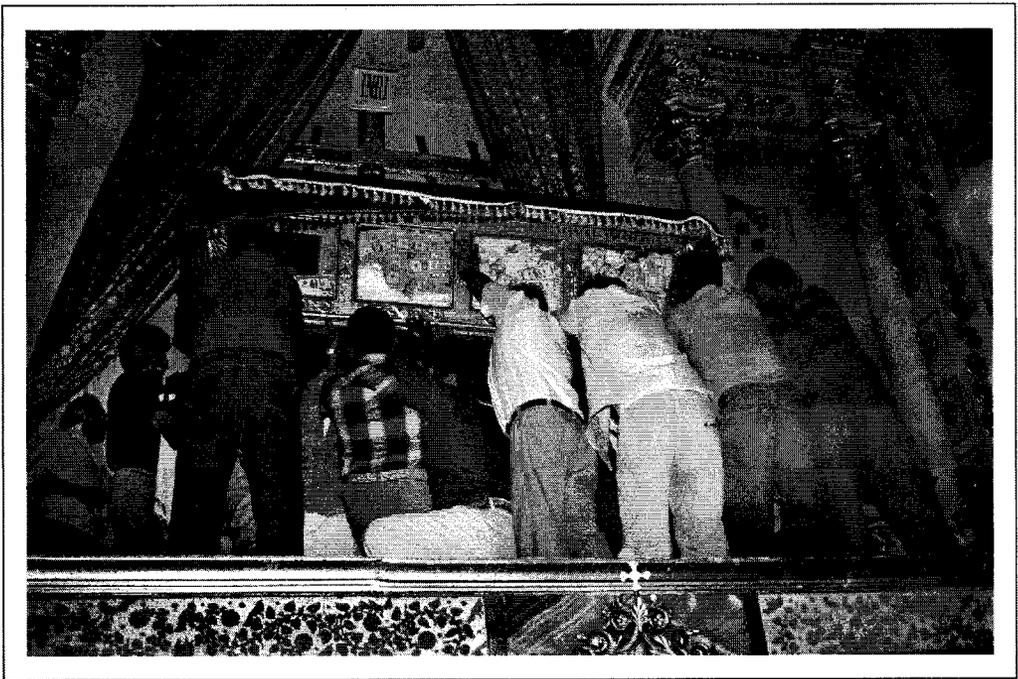
La comunidad se amontona, tratando aún de tocar la "*caja milagrosa*". Algunos lo consiguen, otros se tienen que conformar con sólo mirar.



El Santo Entierro vuelve a su morada 2
Xalpatláhuac, Guerrero, 2003



El Santo Entierro vuelve a su morada 3
Xalpatláhuac, Guerrero, 2003



El Santo Entierro vuelve a su morada 4
Xalpatláhuac, Guerrero, 2003



La fe

Tapapa de Comonfort, Guerrero, 2004

La expresión en el rostro de los dos ancianos, nos comunica muy bien la fe y devoción que en ellos todavía existe. Pero, además, llama la atención ese gran cielo claro que parte el fondo de la imagen en dos, enmarcado por las puertas de la

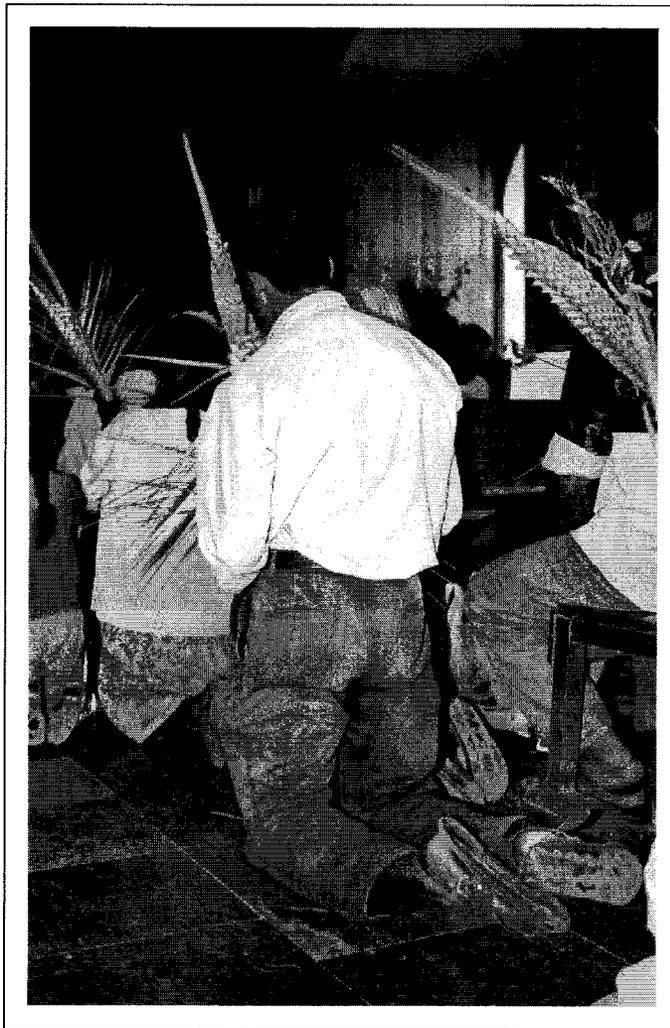
iglesia. La toma realizada ligeramente en contra picada, hace ver a nuestros personajes como si fueran dos santos imponentes.



Hombre orando 1
Tlapa de Comonfort, Guerrero, 2004

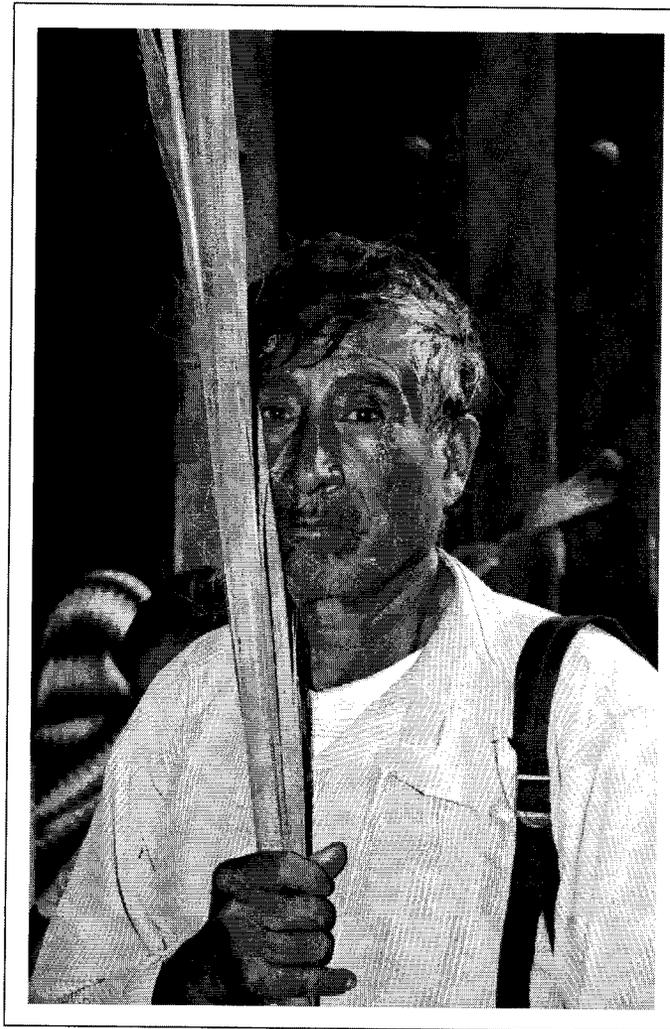
Esta imagen y la siguiente ilustran el mismo tema “un hombre implorando”, pero el cambio de formato y el punto de vista han modificado por completo el resultado. Ambas composiciones demuestran los muy diversos efectos que

puede dar lugar el cambio en el punto de vista. Resultados que pueden ser todos ellos buenos e interesantes.



Hombre orando 2
Tiapa de Comonfort, Guerrero, 2004

En este retrato saqué partido a la capacidad de la fotografía para registrar el detalle. La luz dura del flash acentúa el brillo y la textura de la piel, mientras que el encuadre con la palma sobre el rostro fortalece la composición. La expresión seria refleja la personalidad del protagonista.



Retrato con palma.
Tlapa de Comonfort, Guerrero, 2004



Devoción

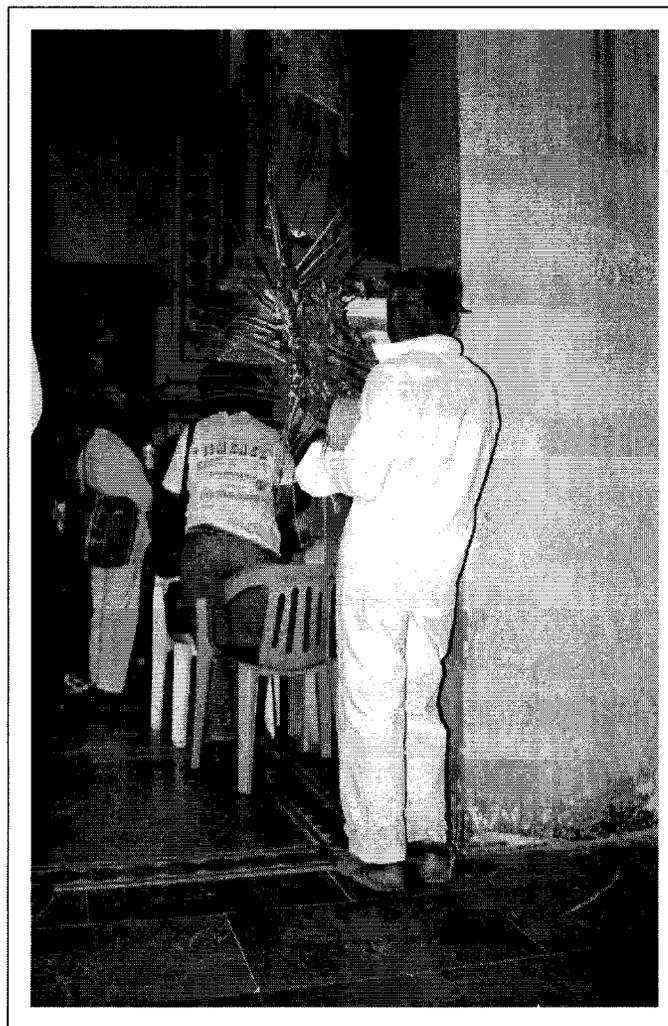
Tlapa de Comonfort, Guerrero, 2004

En la imagen aparecen dos mujeres que se parecen en su dedicación al presentar la ofrenda a su salvador. Pero se diferencian en la postura; ya que la mujer del fondo se encuentra de pie y se cubre el rostro con su ramo y la palma, sin duda, intimidada por la cámara. En cambio, la segunda mujer se encuentra de rodillas, y al estar en primer plano sobresale por su posición: la palma en su brazo izquierdo, las flores y velas en la mano derecha lo dicen todo. Además, las velas encendidas en el piso le dan más protagonismo a su devoción.

Un hombre solitario escucha la misa apartado de los demás en un rincón de la iglesia.

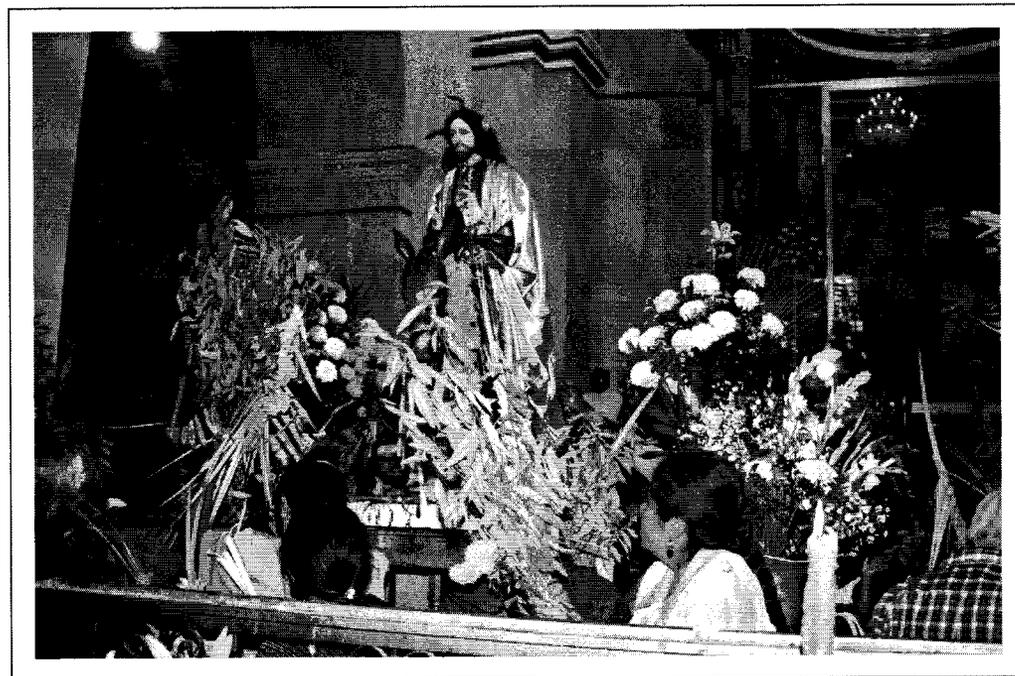
Una de las pocas personas que aún portan guarache, pantalón y camisa parecida a la manta.

Lo tomo de espaldas para acentuar su carácter reservado y misterioso, pues, con frecuencia son muy tímidos y se incomodan, llegando a cubrirse el rostro.



Sin título

Tlapa de Comonfort, Guerrero, 2004

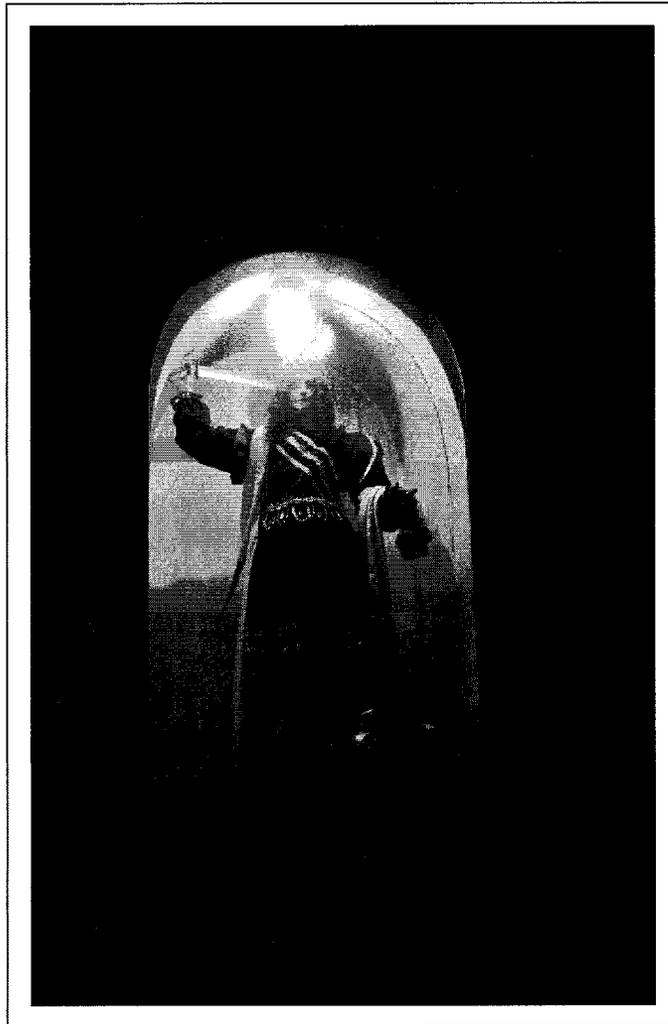


Jesús sobre su burro.
Tlapa de Comonfort, Guerrero, 2004

La imagen sagrada de "*Jesús sobre su burro*" es la representación que se hace de su entrada mesiánica a la ciudad de Jerusalén, días antes de su pasión y muerte. Una mujer observa fijamente la bella imagen y una pequeña

luz que entra desde arriba, por el lado izquierdo, nos intriga. Pareciera como si fuera una confirmación de su santidad.

En esta toma de "*San Miguel Arcángel*" en su nicho de cristal , únicamente se utilizo la luz que en ese momento existía; por lo cual, lo mas importante es el ambiente luminoso que se crea, y que le da a la imagen del santo una atmósfera de misterio. Al mirar la fotografía, sin duda, me hace pensar en la posible visión que tienen los pecadores cuando son castigados y enviados al infierno por el poder de su espada.



San Miguel Arcángel Iluminado,
Tlapa de Comonfort, Guerrero, 2004



CONCLUSIONES

Para concluir, podemos definir la fotografía documental a través de los siguientes conceptos.

La fotografía documental es la descripción de lo cotidiano a través de la imagen.

La fotografía documental es la representación del mundo real por un fotógrafo que desea comunicar algo importante. Desea hacer un comentario, y que sea de fácil entendimiento para el espectador.

La calidad de autenticidad implícita en una fotografía puede darle un valor especial como testimonio, siendo entonces llamada "documental".

En lo cotidiano se teje la vida, y la fotografía documental es un instrumento poderoso en la interpretación de esa realidad.

La fotografía documental retrata la relación entre el hombre y su entorno, sea natural o urbano.

La fotografía documental puede ser considerada como el documento social eternizado a través de la imagen.

La fotografía documental representa la realidad a través de la imagen. Preferiblemente, debe ser espontáneo, captando en un instante muy rápido la fuerza del movimiento, el gesto y la mirada.

La fotografía documental es una imagen que se construye a partir de todos nuestros sentidos; tomando en cuenta que la comprensión de los valores técnicos y compositivos son de gran importancia para la obtención de imágenes que serán capaces de comunicar de forma adecuada. Pero no forzosamente debemos estar siempre atados a ellas. Las reglas de composición formal existen desde hace mucho tiempo, pero es necesario que los fotógrafos comencemos a experimentar, para así lograr alcanzar una producción más original e imaginativa.

Por otra parte, es de gran importancia que nuestras imágenes pongan a la gente en confrontación con su entorno; que lo muestren realmente como es, sin adornos superfluos y, sobre todo, que logren hacernos reflexionar sobre nuestra realidad cambiante.

La relación de mi propuesta foto documental con los fotógrafos estudiados es que la mayoría de ellos documenta la vida, las tradiciones, movimientos políticos y sociales de los habitantes de nuestro país. Claro que cada uno trabaja la cuestión social desde dos diferentes puntos de vista: arte y documento.

Al mismo tiempo que es documental, esta imagen también puede ser entendida como una fotografía de autor, ya que contiene originalidad y autenticidad, dos componentes básicos en las obras consideradas artísticas.

Se expresa a través del uso social, como arte, como denuncia, como medio de comunicación e información. También se caracteriza por el estilo personal de sus autores. Está hecha por personas que viven en busca de imágenes de seres humanos para que otros seres humanos puedan apreciarlas. Se trata de un trabajo apasionante que vive en los límites entre la razón y la emoción. El fotógrafo documentalista es un contador moderno de historias de la vida contemporánea.

La fotografía como documento social, además de su valor "utilitario por la noticia" tiene un "valor estético" y es "portadora de mensajes". Es una mezcla de los componentes artísticos y documentales. Artístico porque posee una estética, en mayor o menor grado. Documental porque posee la utilidad de la noticia, es decir, da a conocer un hecho. Además de transformarse en memoria, un rasgo también importante.

El documentalismo es una tendencia fuerte en México, y en todo el mundo, porque permite la valoración acerca de la identidad (de las personas, de las razas, de las circunstancias, de la cultura, de la política, del nivel económico, de las desigualdades, etc.) a través de las narrativas personales de los fotógrafos documentalistas.

Creo que a mi no me corresponde definir en que nivel "artístico" pueden ubicarse mis imágenes. Puede ser decisión del espectador, quien al final de cuentas tendrá la última palabra. Desde que empecé el primer proyecto en el 2002, no pensaba en realizar imágenes que pudieran ser colgadas en una galería, pero si buscaba hacer imágenes que fueran lo más honestamente posible y, sobre todo, que fueran capaces de expresar y comunicar algo a las personas.

A lo largo de la investigación pude comprender más acerca del género documental, porque al comenzar mi primer proyecto no sabía casi nada. Cuando se enfrenta por vez primera a este género, es difícil saber si lo que se ha hecho está bien. Se pierden demasiadas imágenes por no saber que tomar y que dejar ir; pero también se sorprende uno mismo a la hora de revelar y ver las imágenes que se pudieron obtener. Otro factor que, además afecta, es que al estar todo en movimiento, se debe mirar y pensar muy rápido al realizar la toma, ya que todo se transforma constante.

Afortunadamente, obtuve buenas imágenes del primer proyecto (Imágenes del Santo Entierro) que ya pude exponer en la galería de la ENAP en el año 2003, teniendo muy buenas críticas por parte de las personas que pudieron verla. Esta fue la razón, por la cual, me decidí a continuar y tratar de hacer lo mejor posible los siguientes dos proyectos (que aún me faltan exponer). Sin embargo, siento que por cuestiones de tiempo y, sobre todo, de dinero, no pude realizarlos completamente como yo hubiese querido. Las imágenes, si bien cumplen su propósito de mostrarnos el entorno en que se desarrollan las celebraciones, me parece que esto aún quedó disperso.

Aunque de sobra sabemos que la fotografía sólo va a mostrarnos un pequeño fragmento de la realidad, y lo que muestra, sin duda, siempre tendrá una infinidad de significados, que dependerán de los conocimientos y experiencias del espectador.

No puedo decir que no cumplí mi cometido, ya que al fin de cuentas, mis imágenes logran mostrar al espectador la forma en que conviven y celebran los pueblos indígenas del Estado de Guerrero.

Espero más adelante poder continuar con este proyecto que, indudablemente, como seres humanos y fotógrafos que somos, sabemos que nunca ha de concluir.



GLOSARIO

ALBÚMINAS Este sistema de copia sobre dos capas fue desarrollado en Francia y estuvo en uso comercial hasta finales del XIX. En 1849 Louis Désiré Blanquard, impresor fotográfico, propuso un nuevo sistema de impresión de copias fotográficas tratando de superar las limitaciones inherentes de las copias en papeles a la sal. En este proceso fotográfico las imágenes se formaban por contacto directo desde el negativo al papel, por este motivo las imágenes obtenidas presentaban una definición limitada puesto que la fibra de la pasta papelera sobre la que se formaba la imagen lo impedía.

La propuesta de Blanquard consistió en cubrir las hojas de papel con clara de huevo salado y batido a punto de nieve, de este modo la superficie del papel aparecía brillante; esta capa era sensibilizada con una solución de nitrato de plata y las sales de plata no llegaban a impregnar las fibras del papel, con lo cual la imagen ganaba una gran definición respecto de la que ofrecían las copias en papeles a la sal.

COLODIÓN HÚMEDO es un procedimiento fotográfico creado en el año 1851 por Scott Archer que supuso un gran avance en el desarrollo de la fotografía. El método supone la utilización del colodión, una especie de barniz que se aplica a las placas y sobre éste se extiende la emulsión química, así como una placa de cristal, superficie transparente y pulida, lo cual permite la obtención de imágenes nítidas en negativo o, incluso, positivo.

Se llama colodión húmedo porque la placa ha de permanecer húmeda durante todo el procedimiento de toma y revelado de las imágenes. Esto suponía que los fotógrafos tenían que llevar consigo el laboratorio fotográfico a fin de preparar la placa antes de la toma y proceder a revelarla inmediatamente. Se generalizó así el uso de tiendas de campaña y carromatos reconvertidos en laboratorios para los fotógrafos que trabajaban en el exterior.

Otro de los grandes inconvenientes de este método era el de la fragilidad de las placas de cristal empleadas como soporte, que en multitud de ocasiones acababan rayadas o rotas.

Con el empleo de este procedimiento se consiguió reducir el tiempo de exposición a un máximo de trece segundos y un mínimo de un segundo, lo cual provocó una disminución de los costes. Otra de las grandes ventajas era la estabilidad de la emulsión empleada.

DAGUERROTIPO Inventado en 1839 por Louis Jacques Mandé Daguerre en Francia. Estuvo en uso comercial hasta 1860, aunque entró en declive a partir de 1855. La imagen obtenida es un positivo directo de cámara y su soporte no tiene emulsión, formándose por una amalgama de plata y mercurio, ó de plata, mercurio y oro sobre superficie metálica (plata, cobre). El fotógrafo utilizaba una placa de cobre pulida, plateada por procesos de galvanización, para posteriormente volver a pulir la placa hasta que ésta presentase el reflejo de los espejos. Una vez pulimentada exponían la placa a vapores de yoduro de plata, volviéndose ésta dorada y resultando sensible a la luz; mantenida en la oscuridad era colocada en una cámara fotográfica y finalmente expuesta a la luz. La imagen sólo aparecía más tarde, cuando era sometida a los vapores de mercurio que se adhería a las zonas expuestas formando una amalgama blanca de mercurio y plata. La imagen obtenida se fijaba, primero con una solución caliente de sal común y posteriormente con hiposulfito sódico, se le retiraba el yoduro de plata excedente y se lavaba y secaba la placa.

El resultado final del trabajo era un ejemplar único y del que difícilmente se podrían obtener copias determinó la decadencia de la daguerrotipia desde que, mediada la década los 50 del s. XIX, aparecieron los negativos al colodión sobre vidrio y las copias a la albúmina.

PLATINOTIPIAS En 1873 William Willis patentaba en Gran Bretaña un nuevo sistema de impresión de copias fotográficas por contacto directo entre el negativo y el papel: la platinotipia. La nueva técnica aprovechaba la sensibilidad del hierro a la luz y obtenía las imágenes sensibilizando el soporte con oxalato férrico y cloro-platino potásico; expuesto a la luz solar el papel en contacto con el negativo se obtenían las imágenes que posteriormente se fijaban con un baño ácido. A diferencia de otros procedimientos de copia sobre papel la imagen final se forma por acción de sales de platino y no de plata. La imagen queda embebida en la fibra de papel y a pesar de ello presenta una gran calidad, con bastante finura de detalles. A diferencia de la plata el platino es más estable por lo que las imágenes obtenidas por esta técnica tienen mayor umbral de durabilidad.

BIBLIOGRAFÍA

Bartra, Armando. Et.al. De fotógrafos y de indios. CONACULTA-FONCA, Ediciones Tecolote. MÉXICO 2000.

Beceyro Raúl. Ensayo. Cartier-Bresson México. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. 1989

Boulton, Maria Teresa. Anotaciones sobre la Fotografía Venezolana Contemporánea. Monte Ávila Editores. Venezuela 1990.

Crónicas fotográficas. Primer foro México-Estados Unidos, memoria, FONCA-Gobierno del Estado de Veracruz. México, 1996.

Debroise, Oliver. Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México. Cultura Contemporánea de México. CONACULTA. México. 1994.

Dorronsor, Josune Luis Felipe Toro crónica fotográfica de una época. 67 publicidad S.A. Caracas Venezuela. 1987.

El ojo de vidrio. Cien años de fotografía del México indio. Fondo Editorial de la Plástica Mexicana. México, 1993.

Fontcuberta, Joan. El beso de Judas Fotografía y verdad. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

Fotoseptiembre . Graciela Iturbide. Museo del Palacio de Bellas Artes. México. 1993.

Freud, Gisele La fotografía como documento social. Gustavo Gili. España. 1999.

Goldschmidt, Lucien, Tangible Facts Poetic Interpretation. En The Truthful Lens. A survey of the photographically illustrated book 1844 - 1914. L. Goldschmidt and Weston Naef. New York: The Grolier Club, 1980.

Hecho en Latinoamérica. Primera muestra de la fotografía latinoamericana contemporánea. Consejo Mexicano de Fotografía, A.C. México. 1978.

Historia general de Guerrero volumen I. Instituto nacional de antropología e historia, Gobierno del estado de Guerrero, JGH editores. 1998.

Historia general de Guerrero volumen II. Instituto nacional de antropología e historia, Gobierno del estado de Guerrero, JGH editores. 1998.

Jeffrey, Ian. La fotografía. Ed. Destino. Barcelona. 1999.

- Lemagny, Jean-Claude; Rouillé André. Historia de la Fotografía. Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1988.
- Kandinsky Vasili. Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos. Barcelona. Barral.
- Keim, Jean A. Historia de la Fotografía. Ediciones Oikos-tau, Barcelona, 1971.
- Malagón, Beatriz. Fotografía básica 2. Universidad Autónoma Metropolitana. México, 1991.
- Mraz, John y Arnal, Ariel, La mirada inquieta. Nuevo fotoperiodismo Mexicano 1976-1996 México. CNCA. Universidad de Puebla. 1996.
- Memoria del tiempo. 150 años de la fotografía en México, CONACULTA. México. 1989.
- Moholy-Nagy, László. Painting, Photography, Film. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2ª ed., 1987.
- Newhall, Beaumont. Historia de la fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días. Gustavo Gili. Barcelona, 1983.
- Susperregui, José Manuel. Fundamentos de la fotografía. Universidad del país vasco. Servicio editorial. Bilbao 2000.
- Universidad Hispanoamericana Sta. Ma. De la Rabida (universidad de Sevilla). Fotografía Latinoamericana tendencias actuales. La Rabida. Sevilla. 1993
- Vilches, Lorenzo. Teoría de la imagen periodística. Paidós, Barcelona, 1987
- 30 años de fotoperiodismo internacional. World Press Photo. CONACULTA. México 1989.
- V coloquio Latinoamericano de fotografía, México 1996, CONACULTA Centro de la imagen, México, 2000.
- Ortiz, Monasterio Pablo. Idolatrías, Proyectos para Esculturas Monumentales. CONACULTA, La Sociedad Mexicana de Arte Moderno. México, 1997.
- 13 x 10 La escritura, fotógrafos Mexicanos. CONACULTA. Dirección general de publicaciones. México, 1992
- Rosenblum, N. A. World History of Photograpy. New York. Abbeville Press, 1984

FUENTES DE INFORMACIÓN.

León, Fabricio. "Carne y Demonio". Folleto de exposición. Museo iconográfico del Quijote, Guanajuato, Gto. 2001

Monsivais, Carlos, "Notas sobre la historia de la fotografía en México", UNAM, México 1981.

Nava José. "Los indios en medio de una sociedad racista, las celebraciones tradicionales en Chiapas en el ojo de Raúl Ortega", El Financiero, México, Sección cultural, viernes 13 de junio de 2003

Palacios, Víctor. "Federico Gama". Revista código postal 06140. noviembre/diciembre. 2002

Rodríguez, José Antonio. "El universo de Mariana Yampolski". Revista Alquimia. otoño/2002. Año 5 núm. 15

www.arts-history.mx

www.cuartoscuro.com. Número. 54 mayo-junio 2002

www.cuartoscuro.com. Número 55 Jul.-Ago.2002, ,

www.cuartoscuro.com. Número 59 Abril - May, 2003

www.guerrero.gob.mx

www.lajornadavirtual.com.mx. 22 de mayo del 2002

www.laneta.apc.org

www.mileniosemanal.com

www.unam.mx/rer/canabal.

<http://zonezero.com/exposiciones/fotografos/yolanda>

<http://zonezero.com/exposiciones/fotografos/taboada>

Enciclopedia Encarta . Microsoft 2001