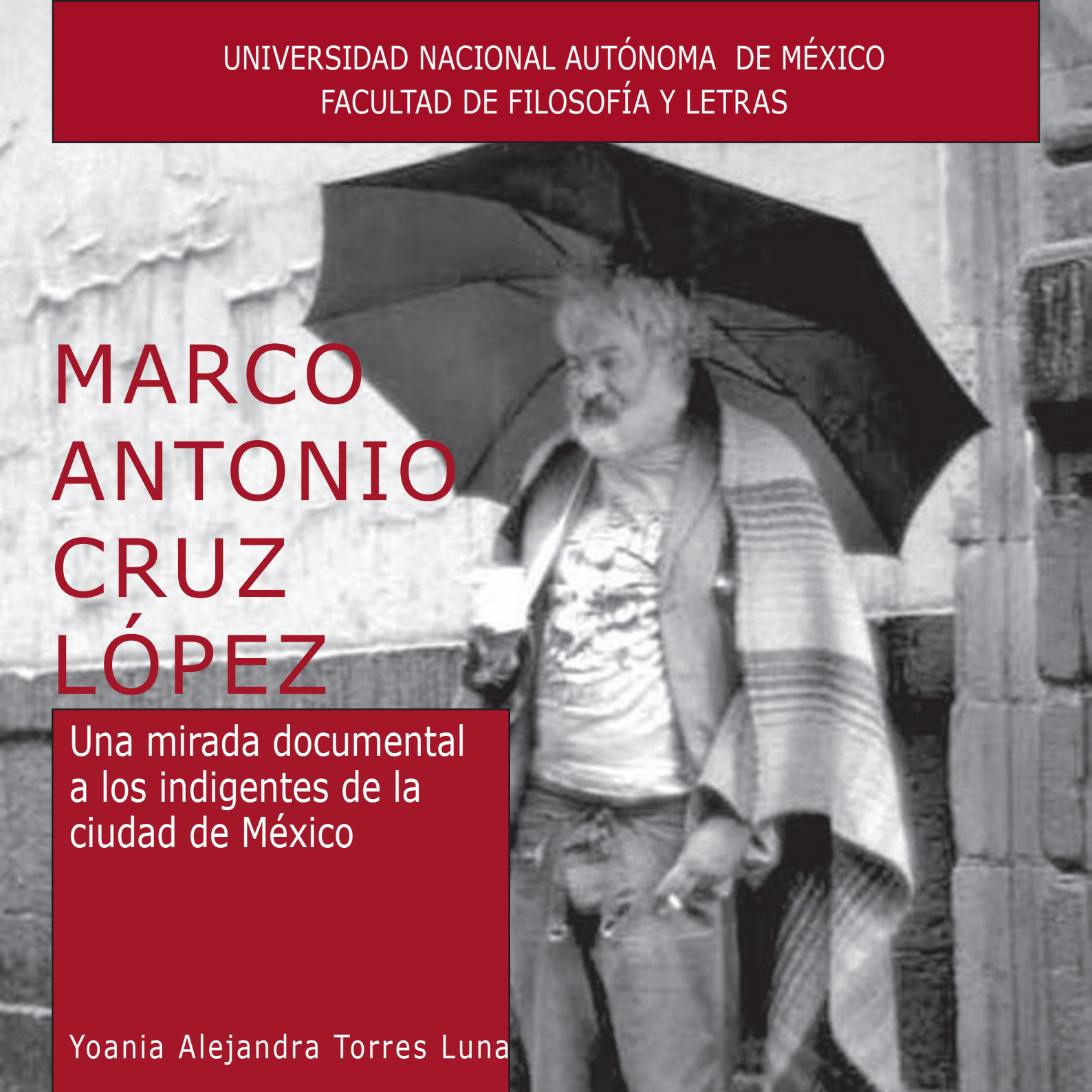


UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

# MARCO ANTONIO CRUZ LÓPEZ

Una mirada documental  
a los indigentes de la  
ciudad de México

Yoania Alejandra Torres Luna





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

# MARCO ANTONIO CRUZ LÓPEZ



Una mirada documental  
a los indigentes de la  
ciudad de México

Yoania Alejandra Torres Luna



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETERAS



# MARCO ANTONIO CRUZ LÓPEZ

**Una mirada documental a los  
indigentes de la ciudad de México**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO  
DE MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE PRESENTA:**

**YOANIA ALEJANDRA TORRES LUNA**

# AGRADECIMIENTOS

Durante el tiempo que duró esta investigación, numerosas personas e instituciones contribuyeron de una u otra forma a concretar su realización; a todas y cada una de ellas quiero expresarles mi más sincero agradecimiento. En primer término a mi directora de tesis la doctora Laura González por haber creído en mi proyecto. Al maestro Ariel Arnal por su inapreciable asesoría y sugerencia del tema. Lo mismo a la doctora Rebeca Monroy, a la maestra Eunice Miranda, al doctor Daniel Garza Usabiaga, al doctor Renato González, a la maestra Citlali Salazar por sus comentarios y recomendaciones que enriquecieron este trabajo. Asimismo mi gratitud al fotógrafo Marco Antonio Cruz López, que me permitió el acceso a su archivo fotográfico y me facilitó conocer la historia detrás del gran artesano de la lente. Agradezco infinitamente a la *Hemeroteca Nacional de la UNAM* que me facilitó fotografiar las ediciones para las cuales laboró Cruz. De manera especial, reitero mi agradecimiento al *Programa de Becas para Estudios de Posgrado en la UNAM*, por haberme otorgado la beca completa durante mi estadía en la Maestría de Historia del Arte.

Mi gratitud a mi pareja Nahum Zepeta Flores por sus frases alentadoras, pero sobre todo por el gran apoyo que siempre me ha brindado, a mis padres la doctora María Alejandra Luna Torres y el doctor Jorge Antonio Torres Pérez por su apoyo incondicional; de igual manera mi reconocimiento a la doctora Martha Nava por sus comentarios, sugerencias y auxilio en la corrección de estilo. Y desde luego mi agradecimiento a mis amigas y compañeras, en especial a Magaly Hernández que me escuchó y alentó, a Alejandra Padilla, Fabiola Buenrostro y Paulina Millán por creer en mi trabajo y en mi persona. Sin ustedes no hubiera logrado sacar adelante todo el trabajo, es por ello que les dedico esta investigación.










***UNAM***



***FFyL***

# ÍNDICE

- 11**  **INTRODUCCIÓN.**
- 17**  **I. Marco Antonio Cruz López:  
entre periodismo y documentación.**
- 37**  **II. Marco Antonio Cruz López y  
su generación:  
el indigente en la fotografía de vida  
cotidiana.**
- 55**  **III. Ciudad e indigencia:  
la mirada de Marco Antonio Cruz López.**
- 71**  **CONCLUSIONES.**
- 78**  **REFERENCIAS.**
- 86**  **ANEXOS.  
Currículum vitae de Marco Antonio Cruz  
López.  
Entrevistas a Marco Antonio Cruz López.**





# INTRODUCCIÓN

# INTRODUCCIÓN

*"El indigente es el espejo del siglo que amanece,  
y que refleja con total nitidez la indigencia ética generalizada de la sociedad actual.  
Es aquel que pasa a nuestro lado todos los días,  
buscando un sitio, un alimento,  
un Otro a quien hablar, a quien pedir".<sup>1</sup>*

**María Carretero Rangel**

A partir de 1982, México empezó a vivir una crisis que marcó el punto de ruptura más significativo en cuanto a las estrategias de desarrollo en la historia contemporánea del país. El alto índice inflacionario y la fuerte reducción del gasto social arrebataron a las masas la posibilidad de mantener un nivel de bienestar que permitiera satisfacer las necesidades esenciales (alimentación, salud, trabajo y vivienda). Esta situación llevó a un dramático incremento en las desigualdades sociales; los pobres se hicieron extremadamente pobres y los ricos más ricos. Así a inicios de la década de los ochenta, la mitad de la población mexicana se localizaba en los sectores definidos como pobres y 19% en extrema pobreza o indigencia.<sup>2</sup>

Es en este contexto donde el indigente se convirtió en uno de los personajes urbanos más retratados de la fotografía de vida cotidiana o de la calle. Basta recordar las publicaciones de los primeros años de *La Jornada* (1984-1990), donde el indigente toma un espacio preponderante en las páginas de dicho diario.<sup>3</sup> Referente a este punto, es importante mencionar que la fotografía de indigentes no se desarrolló como un tema a analizar o investigar por los fotógrafos, sino que éstos, ante el interés por explorar la dantesca realidad urbana producida por la crisis, generaron una propuesta periodística que dio voz a los pobladores relegados que anteriormente no tenían cabida en la prensa.

<sup>1</sup>Carretero Rangel, María Reyna "El indigente trashumante", en *Inclusiva. Relatos de Indigencia trashumante*. México, D.F., no. 3, Vol. I, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, diciembre 2007. [www.politicas.unam.mx/sae/portalestudiantil/sociologia/inclusiva/1.htm](http://www.politicas.unam.mx/sae/portalestudiantil/sociologia/inclusiva/1.htm)

<sup>2</sup>Padilla Nieto Ernesto, "Los doblemente pobres del México actual", en *Los Rostros de la pobreza. El debate*, Tomo I, México, Universidad Iberoamericana, ITESO, 1998, p.281.

<sup>3</sup>Es importante dejar claro que ya desde 1977, un enfoque de la vida cotidiana empezó a desarrollarse en el periódico *Uno más uno*; sin embargo fue hasta 1984 con *La Jornada*, que el indigente se convirtió en icono de la pobreza extrema.

Tras la revisión hemerográfica, encontré que las fotografías de hombres, mujeres, niños y ancianos en situación de calle, que mendigan o deambulan sin destino por la ciudad, engloban simultáneamente la figura del pobre y del indigente, es decir, son empleados como análogos. Esto hace que la acepción de ambos términos, resulte un tanto ambigua y por ello hay necesidad de definirlos.

Indigente (del lat. *indigentem*)

*Sujeto que carece, que necesita, o que está falto de.  
Dícese de la persona cuyos recursos son insuficientes, para vivir humanamente<sup>4</sup>.  
Persona extremadamente pobre, que carece de lo más preciso para la subsistencia.<sup>5</sup>*

La acepción que ofrece el diccionario, lleva a considerar al indigente como todo aquel individuo que no dispone de ningún bien –comida, trabajo, techo- y que la mayoría de las veces por su grado extremo de pobreza manifiesta un desequilibrio físico, mental y social que lo restringe en el ámbito de la interacción social, hasta convertirlo gradualmente en un inválido, tanto social como psicológicamente.

Otra definición es la que ofrece La *Comisión Económica para América Latina*.<sup>6</sup>

*Personas extremadamente pobre, cuyos ingresos son tan bajos que aunque los destinaran íntegramente a comprar alimentos, no lograrían satisfacer adecuadamente sus necesidades nutricionales.<sup>7</sup>*

<sup>4</sup>*Gran Enciclopedia Larousse*, Tomo V, Barcelona, Ed. Planeta, S. A., Mayo 1980, p. 992.

<sup>5</sup>*Diccionario Enciclopédico Salvat*, Vol 8., Caracas, Venezuela, Ed. Orinoco, 1985, p.38.

<sup>6</sup>La CEPAL es una de las cinco comisiones regionales de las Naciones Unidas. Se fundó en 1948, su propósito es realizar investigaciones estratégicas, con un enfoque latinoamericano, sobre los problemas económicos y sociales de estos países, así como sobre la evolución de la integración centroamericana.

<sup>7</sup>CEPAL, “Panorama social de América Latina: características destacadas de la evolución social de América Latina durante los años ochenta”, en *Revista - Iberoamericana de Educación*, no. 2, México, Educación, Trabajo y Empleo, Mayo - Agosto 1993.

El significado que refiere tanto el diccionario como la *CEPAL*, insinúan una correlación entre indigente y pobre, por ello es preciso señalar qué se entiende por este último vocablo.

Pobre (del latín *pauperem*)

*Persona que tiene apenas o no tiene lo necesario para vivir.*<sup>8</sup>

*El que está necesitado, que no tiene lo necesario para vivir.*<sup>9</sup>

En este sentido, el historiador Guillermo Zermeño menciona en su artículo, "Pobreza: historia de un concepto"<sup>10</sup> que desde el siglo XVI, la pobreza e indigencia eran manejadas como análogas y consideradas producto de la pereza y la ociosidad. Hacia el siglo XIX, la indigencia se empezó a confundir con la miseria; sin embargo, su sentido se dirigía al de pobreza, que era consecuencia de la incapacidad física o mental para el trabajo. Es hasta el siglo XX que la pobreza se empezó a ver como consecuencia de la incapacidad de la política social<sup>11</sup> de dotar de bienes y servicios a la población carente de ellos, para que alcancen un mínimo de bienestar en salud, educación, vivienda y trabajo. Esto hizo que la pobreza fuera vista como un problema de Estado y la indigencia como el grado extremo o último de pobreza.

Por su parte, la historiadora del arte María Teresa Constantín, sostiene que a partir de la crisis económica que vivió América Latina, el indigente (sujeto que no posee ni lo necesario para subsistir humanamente) se convirtió en el cuerpo abandonado y amordazado por la indiferencia. El cuerpo que ocupa la ciudad, se hace invisible y "sorbe" en silencio una vida inaudible.<sup>12</sup> Quizás esta última acepción, alude más a la forma en que se representó al indigente durante las dos últimas décadas del siglo XX.

<sup>8</sup> *Gran Enciclopedia Larousse, op., cit., p.528.*

<sup>9</sup> *Diccionario de la Real Academia Española*, vigésima segunda edición, [www.drae.rae.es](http://www.drae.rae.es)

<sup>10</sup> Zermeño Guillermo, "Pobreza: Historia de un concepto", en *Los rostros de la pobreza. El debate*, Tomo IV, Coordinación Gendreau Mónica, Puebla, México, Universidad Iberoamericana, ITESO, 2005, pp. 29-67.

<sup>11</sup> Es el modo en que el Estado traduce en estrategias y políticas concretas su obligación de facilitar el acceso de la población al derecho que ésta tiene de solventar sus necesidades. Ver Joaquina Palomar Lever, "La pobreza y el bienestar subjetivo" en *Los Rostros de la pobreza. El debate*, Tomo I, México, Universidad Iberoamericana, ITESO, 1998, p.101.

<sup>12</sup> Constantín María Teresa, "Cuerpos padeciendo", en *Proyecto Filoctetes Lemnos en Buenos Aires*, Director Emilio Wehbi, Buenos Aires, UBA, p. F.32.

La presente investigación parte de la idea de que, si bien la fotografía de indigentes de Marco Antonio Cruz López aparentemente no es importante en su producción fotográfica, si constituye uno de los pilares para el desarrollo de sus sucesivos trabajos que giran en torno a la imagen de los grupos sociales más desposeídos y marginados: los ciegos, los indígenas y los cafetaleros, entre otros. Pretendo mostrar cómo Cruz se posiciona como fotógrafo desde el compromiso social a través de proyectar la realidad de los grupos sociales más vulnerables.

Referente a este punto, el compromiso social es un concepto que se asocia al uso utilitario, intencional y político de la imagen; es la responsabilidad y el deber que tiene el artesano de la lente de hacer una fotografía para beneficio de la sociedad; esto se vincula con la asimilación subjetiva de la realidad que es traducida en los procesos dinámicos de experimentación plástica.<sup>13</sup>

A pesar de que dirigir la cámara hacia los habitantes de la calle fue una práctica generacional, dentro del Archivo Fotográfico de Marco Antonio Cruz López existen alrededor de doscientas imágenes de indigentes que datan de 1980 hasta el 2000 aproximadamente, un lapso de veinte años que refleja el interés por los rincones oscuros y miserables de los pobladores olvidados. Esto hace surgir una serie de interrogantes, pues si partimos de que retratar al indigente fue hasta cierto punto una moda generacional de la cual Cruz refiere que decidió poner distancia: ¿por qué, seguir fotografiando al indigente?, ¿existe similitud o diferencia entre las representaciones de Cruz y sus contemporáneos?, ¿qué aporta la propuesta fotográfica de Cruz a la temática del indigente?.

Para sustentar la relevancia de las imágenes de indigentes dentro del trabajo de Marco Antonio Cruz López, el primer capítulo se centra en su historia personal y profesional. Para entender cómo se construyó a sí mismo como fotógrafo es necesario estudiar el desarrollo de su producción gráfica a lo largo de su estadía en los medios impresos.

<sup>13</sup> González Flores Laura, Prólogo en *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*, Carreras Claudi, México, Gustavo Gili, 2008, p.13.

Los periódicos en los que trabajó Cruz son fundamentales para comprender su desarrollo como fotógrafo, ya que a través de ellos pueden identificarse sus diferentes momentos profesionales y la evolución de la producción fotográfica de Cruz del periodismo a la documentación.

En el segundo capítulo, se analizan las fotografías de indigentes de Marco Antonio Cruz López en relación sincrónica con sus contemporáneos, para intentar esbozar el retrato de una generación y la posición de Cruz en ella. Es fundamental aclarar que para este estudio comparativo, las imágenes de los contemporáneos de Cruz fueron extraídas de la hemerografía consultada, ya que sólo se revisó el archivo fotográfico de Marco Antonio Cruz que cuenta con más de mil fotografías.

Comparar las imágenes de distintos fotoperiodistas acerca del mismo personaje, constituyó la mejor manera de resaltar las visiones personales de estos artesanos de la lente, cuyo trabajo muchas veces se califica como neutral, objetivo y sin expresividad. Por otro lado, al analizar las fotografías de indigentes se detectaron algunos de los elementos iconográficos más comunes en las composiciones fotográficas de la generación a la que pertenece Cruz y la evolución en la forma de representar al habitante de la calle.

Aunque efectivamente existe una iconografía del indigente, Marco Antonio Cruz López perfiló un estilo propio y una propuesta estética. Se entiende el término estética (del griego *aisthesis*), como "ciencia del conocimiento sensible o gnoseología inferior",<sup>14</sup> es decir, la disciplina que estudia las cosas percibidas (*aistheta*), en oposición a los hechos del entendimiento (*noeta*).<sup>15</sup> Según esto el verdadero conocimiento es el sensitivo y allí se ubica el arte por su carácter concreto y sensible. Entonces, para la Historia del Arte, la estética es la reflexión sobre

<sup>14</sup>Bayer Raymond, "La estética Alemana en el siglo XVIII" en *Historia de la Estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p.186.

<sup>15</sup>Término formulado por Baumgarten en 1750, ver Wolfhart Heckmann y LotterKonrad (eds.), *Diccionario de Estética*, Barcelona, Grijalbo, 1998. p. 535-538.

la práctica del arte y sus obras. Desde esta perspectiva, la propuesta estética será la posición del autor respecto a la fotografía, es decir, el punto de vista desde el que fotografía (perspectiva), las preferencias en materia de estilo que subyacen en su obra (contrastes, ángulos, encuadres, espacios, etc), por ello, en el presente estudio es fundamental abordar el nivel expresivo y gráfico de las imágenes analizadas.

La tesis cierra con un capítulo donde se analizan cuatro fotografías inéditas que datan de 1986 a 1995, las cuales fueron encontradas en el Archivo Fotográfico de Marco Antonio Cruz López, dentro de la carpeta de vida cotidiana. Es importante mencionar que en dicho archivo se hallaron representaciones de indigentes de diversas edades (desde niños hasta ancianos), pero se eligieron las fotografías de indigentes en edad adulta por sus elementos morfológicos, compositivos y estéticos.

También cabe aclarar que las imágenes analizadas en este capítulo final, no pretenden abarcar todo el acervo de Marco Antonio Cruz, sino presentar un aspecto sintomático de su producción que permita vislumbrar la importancia de la fotografía de indigentes en su obra, como el ejercicio de un punto de vista ético y políticamente comprometido que, sin embargo, aspira a la calidad estética a partir del lenguaje personal de Cruz.

Este estudio trata de aportar material para dar cuenta de la importancia de las imágenes de indigentes de Marco Antonio Cruz López y ofrece una propuesta más para el diálogo creativo sobre las fotografías de Cruz, que sugiera al lector nuevas posibilidades interpretativas.

PARTIDO

MEXICO

ADO DE MEXICO



I



# Marco Antonio Cruz López: entre periodismo y documentación.

*Lo primordial es que eres testigo del momento  
y tienes que ser consecuente con él;  
cómo vas a fotografiar y a reflejarlo,  
el deber es hacer un periodismo a beneficio de la gente  
y no caer en las viejas formas que están al servicio del gobierno.<sup>16</sup>*

**Marco Antonio Cruz López**

El aprendizaje académico inicial de Marco Antonio Cruz López (Puebla, 1957) en el ámbito del arte, comenzó a los 16 años cuando decidió entrar a la Escuela Popular de Artes de la Universidad Autónoma de Puebla (1973 a 1977).

Fue en la universidad donde Cruz tuvo su primer acercamiento con la foto. Todo inició en el Taller de cine y fotografía que tomaba de forma "obligatoria", pues refiere que no le gustaba porque resultaba complicado entender el manejo mecánico de la cámara.

*[...] era el peor alumno de esa generación; no comprendía cómo con toda la combinación del uso de las velocidades, del diafragma, la sensibilidad de películas y otros elementos se hacía la imagen. La verdad por más que me explicaban no entendía, entonces el primer problema al que me enfrenté con la foto fue la cuestión mecánica.<sup>17</sup>*

Si bien, a Marco Antonio Cruz el manejo de la cámara le pareció difícil, la impresión en laboratorio le resultó una tarea fácil y experimentó con fotogramas de hojas, ligas o cualquier

<sup>16</sup>Mraz, John, con la colaboración de Ariel Arnal, *La Mirada Inquieta: Nuevo fotoperiodismo Mexicano: 1976-1996*, México, CNCA, Centro de la Imagen, UAP, 1996, p.40.

<sup>17</sup>Ver en anexos, *entrevista a Marco Antonio Cruz* por Yoania Alejandra Torres Luna, México, D.F., miércoles 24 de junio, 2009, inédita.

objeto que pudiera colocar sobre el papel sensible.<sup>18</sup> Cruz cortaba y pegaba las impresiones fotográficas en cartones rígidos para semejar esculturas. Con ello posiblemente buscaba que sus primeras piezas fueran propositivas y artísticas. Esta peculiar práctica pudo haber sido influencia del escultor Manuel de Jesús Hernández Suárez (Ciudad Obregón, Sonora, 1940) alias “Hersúa”, quién impartía el curso de iniciación visual en la Escuela de Artes y con quién Cruz entabló buena amistad.

En 1975 Marco Antonio Cruz López recibe en su cumpleaños una cámara. Este regalo de su madre, le dio la posibilidad de ganar experiencia y entender el valor de la imagen fotográfica como herramienta para traducir la realidad. A pesar de que Cruz se interesó por la fotografía no pudo dedicarse a ella, ya que su situación económica precaria no le permitía montar un laboratorio y comprar los materiales fotográficos necesarios.

En 1977, Cruz decide probar suerte en la ciudad de México. Al llegar a la gran metrópoli, lo primero que hizo fue contactar al escultor Hersúa. Por fortuna, éste lo contrata como ayudante y le da posada en su estudio. Joven y con grandes inquietudes, Cruz empezó a trabajar por las mañanas con el escultor y por las tardes asistía a la *Escuela de Diseño y Artesanía del INBA*, para tomar los talleres de vitrales y cerámica (1977-1979), donde constantemente ponía en práctica su creatividad.<sup>19</sup>

Por esa época, Hersúa realizaba memorables reuniones donde concurrían personajes relacionados con el mundo de la cultura y el arte. En una de ellas, Marco Antonio Cruz López tuvo la oportunidad de conocer al maestro del fotoperiodismo Héctor García (México, D.F., 1923), a quien decide mostrarle las hojas de contacto que había realizado años atrás en la Escuela de Artes. A García le llamó la atención la propuesta creativa que yacía en el trabajo del joven Cruz y en 1978 lo invita a colaborar como asistente de laboratorio en *Foto Press*, agencia con la que en 1945 Héctor García había iniciado su carrera como fotógrafo independiente y cuyas instalaciones se encontraban en Reforma No.12-503.

<sup>18</sup>Ídem.

<sup>19</sup>Ídem.

La vida de Marco Antonio Cruz cambió radicalmente en cuanto empezó a laborar con García, dado que pudo dedicarse por completo a la fotografía. Durante este período, Cruz trabajó por las mañanas con María García -esposa de Héctor García- quien lo instruyó en las actividades del laboratorio (revelado, edición, impresión, etc.) y por las tardes se dedicó a pasear<sup>20</sup> por el centro de la ciudad en busca de imágenes del andar cotidiano.

Este período es quizás uno de los más fructíferos, ya que Marco Antonio Cruz López tuvo la oportunidad de aprender lo referente al laboratorio y además tener acceso a materiales para trabajar en su fotografía. Por otro lado, el haber tenido acceso al acervo de la revista francesa *Vú* que Héctor García poseía, le otorgó una formación visual y cultural en torno al fotoperiodismo, misma que complementó su formación académica. El contacto directo con el archivo personal de Héctor García fue una de las mejores experiencias que Cruz tuvo en su formación como fotógrafo.

En 1978 Marco Antonio Cruz López es invitado por Héctor García a colaborar como laboratorista en la revista *Interviú México*.<sup>21</sup> En este proyecto, García desempeñó el puesto de Jefe del departamento de fotografía, mientras que el equipo de redacción estaba encabezado por Pedro Álvarez del Villar, Ignacio Ramírez, Miguel Reyes Razo, Juan José Arreola y Renato Leduc, entre otros. Los artículos que se publicaban en *Interviú México* eran de tono y contenido amarillista, con una visión política de izquierda comprometida con la voz del pueblo, por ello denunciaban abiertamente las injusticias sociales.

<sup>20</sup>Desde que Cruz recibió su primera cámara, inició con largas caminatas por su ciudad natal, en búsqueda de las imágenes que la vida cotidiana ofrece; esta actividad lo identifica como el gran *flâneur*, el gran paseante que deambula por la ciudad. El concepto intrínsecamente urbanista, fue planteado por Baudelaire, quien se inspiró en el relato *El hombre de la multitud* de Edgar Allan Poe, posteriormente fue abordado por Walter Benjamín. Para mayor información véase Tester Keith (edit.) *The Flâneur*, New York, Routledge, 1994.

<sup>21</sup>Fue el empresario español Antonio Asensio, quien decidió editar en México la revista española *Interviú*, esta apareció con el nombre *Interviú México*, el primer número está fechado del 29 de marzo al 4 de abril de 1978 bajo la editorial Zeta-Mex. Para mayor información véase Miro Santiago, *ZETA. El imperio del Zorro. Escándalos internos de un grupo escandaloso*, Madrid, ed. Vosa, 1997.

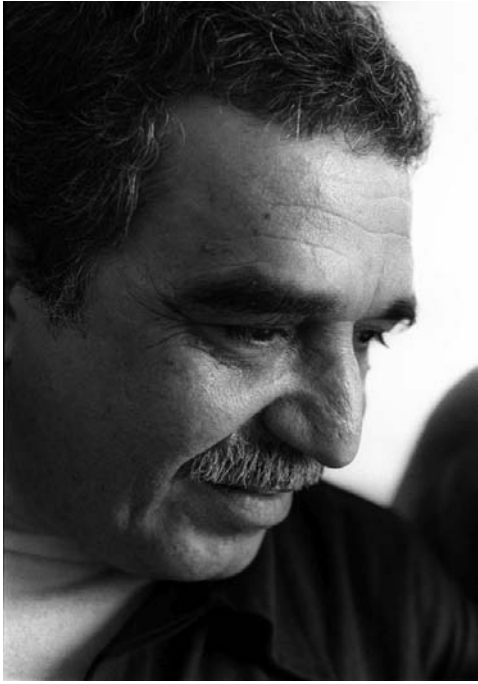


Foto. 1.

Imagen de la entrevista a Gabriel García Márquez, publicada en la revista *Los trabajadores de Interviú en lucha*, México, D.F, 1980.

Archivo Fotográfico Marco Antonio Cruz (López)

Cruz se afilia en 1979 al *Partido Comunista Mexicano*<sup>22</sup> y asume abiertamente una postura política de izquierda, que se reflejará en la manera de retratar los movimientos sociales, su entorno, la sociedad, los personajes de su tiempo, etc. En este mismo año, Cruz y los trabajadores de la revista *Interviú México* se declaran en huelga en demanda de un aumento salarial. La empresa *Zetamex Editores* no resolvió dicha petición, por lo que los huelguistas decidieron seguir publicando varios números pero con el nombre de *Los trabajadores de Interviú en lucha*. En esta etapa de la revista, Cruz tuvo la oportunidad de trabajar como fotógrafo en la sección de entrevistas, donde realizó retratos de ilustres personajes, entre los que destaca el de Gabriel García Márquez. (foto. 1)<sup>23</sup>

Luego de publicar algunos números de la revista en tiempos huelga, el autollamado *Órgano del Comité de Huelga de los Trabajadores de Interviú*, decide poner fin a dicha publicación a mediados de 1980. Los colaboradores de la revista se dividen y Cruz se queda con los trabajadores, mientras Héctor García con la parte empresarial.

<sup>22</sup>Primer Partido Político Nacional con presencia permanente en el periodo posrevolucionario, en marzo de 1924 (-1934); después de algunos esfuerzos por tener un periódico regular nace el *Machete* como órgano de difusión del *Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México*, que tuvo como principales fundadores a Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero. Ver González Marín Silvia coord., *La prensa partidista en las elecciones de 1988*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad de Texas, 1992, p.11-30.

<sup>23</sup>Desafortunadamente no se pudo encontrar el número de la revista en que fue publicada la fotografía de Cruz, sin embargo; este retrato se republicó en 1982 en el *Semanario Así es! del PSUM*, en una nota en la que se felicitaba a G.G. Márquez por haber ganado el Premio Nobel de Literatura. Ver *Así es! del PSUM*, México, no. 39, semana del 29 de octubre al 4 de noviembre de 1982, p.7.

Es probable que el fin de la revista, se haya debido tanto al conflicto laboral de los colaboradores con la casa editorial *Zetamex* como al contexto en que emerge *Interviú*. A finales de los setenta e inicios de los ochenta la sobrevivencia de los medios informativos era compleja, debido a que la prensa en México se encontraba dividida en dos posiciones: por una lado estaban los periódicos como *El Sol de México* -sólo por mencionar alguno- y revistas como *Hoy y Mañana*, entre otras, que se dejaron corromper por el llamado *chayote o embute*, clásico soborno a través del cual el gobierno controlaba y sometía desde directores hasta fotógrafos de prensa.<sup>24</sup> Por otro lado, se situaba la prensa crítica como la revista *Interviú*, apartada de la línea oficial y por ende censurada.

Frente a la inminente desaparición de la revista, Marco Antonio Cruz López decide separarse de Héctor García en cuanto al medio laboral concierne. Así, para 1980 Cruz empezó su propio camino en el ámbito fotográfico.

Ante la falta de opciones para publicar, Cruz decide trabajar como fotógrafo independiente en la revista *Sucesos para Todos*,<sup>25</sup> donde Héctor García estuvo de 1965 a 1968, junto con un grupo de escritores, periodistas y fotógrafos críticos<sup>26</sup> que llevaron a la revista de visión izquierdista a vivir uno de sus mejores momentos. A pesar del gran éxito que tuvo la publicación, ésta comenzó su declive hacia 1979, cuando el director Gustavo Alatríste la orienta a ser un espacio discursivo con una retórica frívola, al dar prioridad a los reportajes de cine y espectáculos, mientras los artículos y fotorreportajes de carácter crítico pasaron a segundo plano.

<sup>24</sup>Ver Mraz, John, con la colaboración de Ariel Arnal, *op. cit.*, p.19.

<sup>25</sup>Desde el inicio, la revista mantuvo un perfil convencional al mostrar artículos de interés general (ensayos anecdóticos sobre la revolución mexicana, reportajes sensacionalistas con una carga “supuestamente” histórica). Los trabajos editados reflejaban un periodismo burdo, que por lo general omitía cualquier tipo de cuestionamiento de carácter crítico.

<sup>26</sup>Entre ellos cabe destacar a Gabriel García Márquez, Raquel Tibol, Carlos Monsivais, entre otros, en la parte escrita. En la cuestión gráfica, Héctor García, Armando Salgado y el escritor Juan Rulfo, en calidad de fotógrafos. Este grupo estuvo dirigido por la gestión de Menéndez (1965-1968) quién consolidó el cambio político de la revista y amplió el espacio para la publicación de reportajes críticos sobre la cuestión social.

Cuando Marco Antonio Cruz entra como fotógrafo a la revista *Sucesos para Todos*, Gustavo Alatríste aún era el director general.<sup>27</sup> Aunque la publicación contaba con un buen grupo de fotógrafos entre los que estaban los Hermanos Mayo, Hugo García Tapia, Francisco Ubeda Ramos y Mario Gómez, la imagen fotográfica era utilizada como foto noticia y muy pocas veces se empleaba en los reportajes de carácter crítico.

Jorge Claro León señala que la foto noticia se refiere a una o varias fotografías periodísticas que dan a conocer oportuna y sintéticamente un acontecimiento noticioso relevante en el momento de su desenlace o climax informativo.<sup>28</sup> Por lo tanto, su finalidad es ofrecer conocimiento que aclare o marque puntos de vista a través de fotografías sobre acontecimientos de interés. Mientras que, según el mismo autor, el fotorreportaje es un género periodístico donde se entremezclan la forma narrativa y la descriptiva, para relatar progresivamente la complejidad de los fenómenos sociales de actualidad vinculados a la información diaria.<sup>29</sup> Este último género es una de las primeras prácticas que desarrolla Cruz dentro de la revista semanal *Sucesos para Todos*.

En la edición del 14 de enero de 1980, Cruz publica su primer fotorreportaje en torno al histórico incendio acontecido el miércoles 9 de enero, que destruyó el árbol de la Noche Triste. El reportaje se realizó a partir de una secuencia de ocho imágenes que conducen al espectador a lo largo de todas las vicisitudes de este hecho. La importancia de este primer fotorreportaje, reside en el valor trascendental de la imagen como documento histórico que permite (pese al devenir del tiempo) observar las consecuencias del atentado contra el árbol de la Noche Triste, símbolo de la resistencia indígena contra el conquistador español.

Después de su primer fotorreportaje, Marco Antonio Cruz López, desarrolló en *Sucesos para Todos* una fotografía periodística que tenía como punto de partida la línea

<sup>27</sup>De Subdirector estaba el Lic. Homero Barrenechea, de Director. Moisés Lozano Villafaña, la Jefa de redacción era Leticia Roa Limas, y como Jefe de arte: Herdis Lüke Hensen. Como reporteros estaban Luís Alberto García, Yolanda Ibarra, entre otros; como caricaturistas: Kemchs, Aarón.

<sup>28</sup>Claro León, Jorge, "Los géneros fotoperiodísticos" en *Ética poética y prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*, De la Peña Ileri coord., México, Siglo XXI, 2008, p.162.

<sup>29</sup>*Ídem*.

editorial que apoyaba los movimientos de izquierda. A pesar de que la visión sociopolítica de la revista coincidía con la postura de Cruz, en *Sucesos para Todos* los fotógrafos no tenían libertad para decidir qué fotografiar, pues se les asignaba el trabajo a partir de una nota periodística, por ello los criterios mediáticos de la revista condicionaban la publicación de las imágenes.

En lo sucesivo, Marco Antonio Cruz López realiza fotorreportajes sobre movimientos sociales como la "Huelga en *General Motors*: la maquina traga millones" (foto. 2), donde sintetiza y narra, cómo los trabajadores inician la lucha socialista en contra de la orquestada ofensiva del capital contra el trabajo.

En una de las fotografías se observa la fila de obreros protestando (tomados desde tres cuartos), mientras marchan por las calles de la ciudad (foto. 3). En otro recuadro, aparecen dos trabajadores montando guardia en la entrada de la fábrica automotriz, detrás de ellos una bandera bicolor rompe el monótono escenario de la reja de la *General Motors* (foto. 4). En la siguiente imagen, el fotógrafo muestra desde un ángulo en picada, la aglomeración de los obreros alrededor de los dirigentes, proporcionando al espectador la sensación de observar en vivo los acontecimientos (foto. 5). En la fotografía final, desde un ángulo frontal, Cruz muestra doce obreros, unos parados y otros en cuclillas, posando para la cámara (foto. 6).



Foto. 2.

"Huelga en *General Motors*: la maquina traga millones", Fotos. Marco Antonio Cruz, en revista *Sucesos para Todos*, México D.F., 22 abril, 1980.

Hemeroteca Nacional, UNAM.



Foto. 3-6.



Foto. 7

Reportaje “*SUNTU* ¡Huelga Nacional Universitaria en noviembre!” Fotos Marco Antonio Cruz en revista *Sucesos para Todos*, México, D.F, no. 2413, . 12 de mayo, 1980.

Hemeroteca Nacional , UNAM.

Este fotorreportaje surge en un contexto en el que, el paro laboral tenía como fin demandar que las nuevas plantas de Ramos Arizpe, Coahuila, se rigieran por el mismo contrato colectivo de la planta del Distrito Federal. Esta protesta pretendía evitar que el obrero estuviera sujeto a los rígidos dictados de la organización del trabajo capitalista.<sup>30</sup> En cada una de las imágenes Cruz logra mostrar cómo en respuesta al control del capital sobre el trabajo, el joven proletariado juega un papel estelar en las luchas libradas durante los años ochenta por la independencia y la democracia sindical. Esta manera de abordar visualmente los movimientos obreros, logra que la nota periodística se vuelva más atractiva, ya que la fotografía sintetiza los sucesos de los que habla el texto.



Foto. 8-11

Otro de los fotorreportajes que Cruz realizó en *Sucesos para Todos* fue “*SUNTU* ¡Huelga Nacional Universitaria en noviembre!” (foto. 7), el cual se centra en los planteamientos de Eliezer Morales Aragón, Secretario de Organización del *SUNTU*. En cada fotografía, Cruz muestra diferentes ángulos del dirigente. En el primer retrato (captado desde un plano medio y un ángulo en contrapicada) aparece Morales con un gesto adusto, sentado detrás de un escritorio (foto. 8). En la segunda gráfica (foto. 9), desde un ángulo frontal y un primer plano, el fotógrafo hace un acercamiento a la expresión de Morales. En la tercera imagen (foto. 10) se observa al Secretario desde tres cuartos de perfil: su mirada se pierde en vez de confrontar. En el último recuadro (foto. 11), debido al ángulo y la dirección en que está fijada la

<sup>30</sup>Ver López Coral y Quiroz Othón, “La Huelga de General Motors (1980)”, *Teoría y Política*, México, núm. 6, octubre-diciembre de 1981.



toma, la mirada lánguida de Morales que ve hacia el infinito, parece reflejar optimismo y seguridad. Lo interesante de esta secuencia gráfica, es que Cruz no se conforma con presentar un simple retrato, sino que muestra al Secretario de Organización del *SUNTU* con una imagen de confianza y credibilidad, a partir de trabajar desde diferentes ángulos su rostro y su mirada.

El trabajo como fotógrafo en *Sucesos para Todos*, le permitió al joven Cruz adquirir experiencia en el oficio, pero también limitó el desarrollo de un trabajo propositivo y creativo. Esta situación lo llevó a buscar nuevos horizontes laborales; por lo que después de un año como colaborador, decide separarse de la revista.

Atraído por la ideología de izquierda radical, en 1981 el fotógrafo se integra al semanario *Oposición*, el cual era el *Órgano del Comité Central del Partido Comunista Mexicano*<sup>31</sup> y tenía como antecedente al *Machete* que se había transformado en la *Voz de México*, para finalmente constituirse en 1970 como *Oposición*. Este semanario contaba con mucha tradición dentro de la izquierda mexicana, pero tenía una visión editorial muy descuidada, por ejemplo: su formato cambiaba mensualmente de tamaño *asabanado* (60 cm X 38 cm) a *tabloide* (38cm X 30 cm) y a *berliner* (47cm X 31.5 cm). Además, la fotografía no ocupaba un lugar importante en la edición: en la mayoría de los casos era utilizada como mera ilustración. En esa época Marco Antonio Cruz tuvo la oportunidad de montar un laboratorio mediante cuya labor pretendió transformar el quehacer fotográfico del semanario. Sin embargo, sólo logró que las imágenes fueran utilizadas como foto noticia.

En la publicación del 17 de febrero de 1981 aparecen en primera plana dos fotografías de Marco Antonio Cruz que acompañan la nota titulada "Alcanza éxitos la acción de los obreros" (foto. 12); ambas imágenes funcionan como foto noticias. La primera (foto. 13) destaca con acierto la masa concentrada de obreros, gracias a la toma desde un ángulo inferior. En la segunda imagen (foto. 14) aparece un grupo de huelguistas que posa para el fotógrafo, con una bandera bicolor (roji-negra) de fondo. Esta toma es la misma que Cruz publicó años

<sup>31</sup>Es en el *Partido Comunista Mexicano*, Cruz tuvo la oportunidad de conocer a Carlos Payán y su esposa, quienes eran militantes del partido.



Foto. 12.

“Alcanza éxitos la acción de obreros”,  
 Semanario *Oposición*, Órgano del Comité  
 Central del Partido Comunista Mexicano,  
 México D.F., domingo 17 de febrero de  
 1980.

Hemeroteca Nacional



Foto. 13 y 14.

antes en el fotorreportaje “Huelga en *General Motors*: la maquina traga millones” de la revista *Sucesos para Todos* (ver foto. 6). Es posible que la reutilización de la imagen dentro de la prensa de izquierda se haya dado en razón de la fuerza de la imagen fotográfica como combate ideológico. Podemos suponer que en el semanario *Oposición*, Cruz trató de dar un significado y uso diferente a dicha foto, al enfatizar el hecho de que el movimiento de los trabajadores había alcanzado un lugar preponderante gracias a la solidaridad masiva de los sindicatos a un año de iniciar la fuerte lucha obrera con unos cuantos miembros sindicalizados.

En la edición del 9 de marzo de 1981, aparece otra imagen de Cruz (foto. 15). A través de un gran plano general, se capta la multitudinaria concurrencia que tuvo el mitin del proletariado. La toma en picada con un gran angular, registra el éxito del movimiento de los trabajadores (foto. 16).

Las tres imágenes analizadas permiten constatar que la política editorial del semanario *Oposición* no tenía como objetivo una fotografía propositiva. Sólo se interesaba en imágenes que exhibieran la incesante lucha de los grupos de izquierdista y sus logros. Esta limitación de los medios periodísticos en los que trabajó Marco Antonio Cruz López al inicio de la década de los ochenta, explica que aún no exista un estilo que lo defina y distinga como fotoperiodista, aunque es evidente la gran influencia de Héctor García en su trabajo, sobre todo en el interés por retratar movimientos sociales (marchas, huelgas, protestas, etc.).

A finales de 1981, ante el esfuerzo por lograr la unificación de todas las fuerzas de izquierda, el *Partido Comunista Mexicano (PCM)* se fusiona con el *Movimiento de Acción y Unidad Socialista (MAUS)*, el *Partido del Pueblo Mexicano (PPM)* y el *Movimiento de Acción Popular (MAP)*. Esta coalición generó un nuevo partido político denominado *Partido Socialista Unificado de México (PSUM)*, el cual necesitaba un medio periodístico que conjuntara todas las posturas recién unidas. Ante esta coyuntura, el semanario *Oposición del PCM* se convirtió en el semanario *Así es! del PSUM*.

Fiel a su postura política de izquierda, Marco Antonio Cruz López, decide seguir con el nuevo espacio periodístico, para proseguir su crecimiento profesional. En *Así es! del PSUM*, pudo darse tiempo para explorar distintos ángulos, encuadres, planos, etc., gracias a que los márgenes para concluir la edición eran de una semana. Además, los fotógrafos tenían la oportunidad de proponer la forma en que deseaban retratar temas como la pobreza, el subempleo, los movimientos sociales, etc. Esto le proporcionó a Cruz, el espacio para la reflexión y mejor elaboración de sus materiales.

John Mraz señala que esta libertad de prensa de finales del siglo XX se logró gracias a que el periodismo dependía más de sus compradores y menos de los subsidios gubernamentales, contrariamente a lo que sucedía con la vieja prensa:<sup>32</sup> la independencia estaba íntimamente ligada



Foto. 15.

“Irrumpe el proletariado industrial”, en *Semanario Oposición, Órgano del Comité Central del Partido Comunista Mexicano*, México D.F., no 326, domingo 9 de marzo de 1980.

Hemeroteca Nacional, UNAM.



Foto. 16.

<sup>32</sup>Mraz John con la colaboración de Ariel Arnal, *op., cit.*, p.33

al fin del periodismo consagrado al poder. Con este cambio se inicia la apertura de espacios de libre expresión de ideas en el que la fotografía ocupaba un lugar importante. Ejemplo de esto fueron el diario *Excelsior* (1968-1976) bajo la dirección de Julio Scherer y el *Unomásuno* (1977), medios que dieron a la fotografía un espacio, opinión y movilidad propia.<sup>33</sup>

Para 1982 se había desarrollado en la prensa una fotografía más autónoma. En el caso del semanario *Así es! del PSUM*, la fotografía se afianzó como medio de propaganda<sup>34</sup> política que tuvo un papel fundamental en las transformaciones del país que condujeron a la decadencia del sistema priísta. A partir de que el guión editorial del semanario confiere a la fotografía una función de propaganda política, la imagen se constituye en un dispositivo social con potencialidad práctica, donde los elementos que componen las fotografías se transforman y adquieren un significado distinto, quizás hasta simbólico. Así la imagen utilizada pragmáticamente como propaganda política forma significaciones ideológicas.<sup>35</sup>

Lo anterior se constata desde las primeras fotografías que Cruz realiza para el semanario, como la que aparece en el reportaje "La Crisis: A la calle cientos de millones de obreros" publicado en la semana del 22 al 28 de octubre 1982 (foto. 17) y cuyo texto narra cómo el problema del desempleo y el subempleo se agudizó ante la crisis económica de 1982.<sup>36</sup>

La imagen que acompaña la nota está impresa (20cm x 14cm) abajo del título del reportaje y retrata a la muchedumbre alrededor de un tragafuegos (foto. 18). A través de un encuadre horizontal y un plano americano, se observan en primer plano, tres cabezas desenfocadas que dan la espalda, logrando la sensación de que el espectador puede mirar dentro de la escena. En segundo plano, se encuentra un hombre de perfil que saca fuego por la boca. En tercer plano, la multitud de niños y adultos muestran su incredulidad y conmoción ante la hazaña.

<sup>33</sup>*Ibid.*, pp. 23-26.

<sup>34</sup>Para el *PSUM* la propaganda se trató de un elemento que le permitió desarrollar alianzas con otras fuerzas en función del proyecto de lucha por un "gobierno de coalición democrática", proyecto que fue difícil de alcanzar después de más de cincuenta años de dictadura Priísta.

<sup>35</sup>Aseveración que surge, tras haber realizado una revisión hemerográfica, durante el período en que Cruz estuvo laborando para *Así es! del PSUM* (1982-1984).

<sup>36</sup>"La crisis: a la calle cientos de millones de obreros" en Semanario *Así es! Partido Socialista Unificado de México*, México, D.F., no. 38, semana del 22 al 28 de octubre de 1982, p.8.

La línea diagonal que forma la llama, guía el ojo del espectador a través de la fotografía e imprime una sensación de dinamismo a la composición. Lo interesante de la imagen de Cruz es que el encuadre de la escena está dispuesto de tal forma que la flama dirige la lectura hacia el personaje principal o punto de interés: el hombre subempleado como tragafuegos. Es posible que a través de la publicación de ésta imagen, *Así es! del PSUM* pretendió generar una opinión sobre los efectos del desempleo en México, es decir, usó la figura del tragafuegos para simbolizar el subempleo, dado que este personaje representaba el signo de la crisis económica de los ochenta, donde ganarse la vida era una tarea difícil y en ocasiones un verdadero acto de heroísmo.

Las imágenes que Cruz produjo para el semanario *Así es! del PSUM* se inscribieron más en la fotografía documental que en el fotoperiodismo. Jorge Claro León define a este último como una actividad profesional ejercida por comunicadores que, mediante un sistema propio de expresión en imágenes, interpretan la realidad social a través de diversos discursos simbólicos sustentados en estructuras formales específicas.<sup>37</sup> El mismo autor señala que la fotografía documental es un punto de vista, un enfoque del fotógrafo sobre la realidad, donde la intención principal de la imagen es la expresión estética subjetiva y no la pretendida objetividad informativa y comunicativa.<sup>38</sup> En este sentido, el trabajo de Marco Antonio Cruz López va más allá

<sup>37</sup>Claro León Jorge, *op. cit.*, p. 161.

<sup>38</sup>*Ibid* p.157.



Foto. 17.

“La Crisis: A la calle cientos de millones de obreros”, *Así es! del PSUM*, México D.F., no 38, semana del 22 al 28 de octubre, 1982, p.8.

Hemeroteca Nacional, UNAM.



Foto. 18.

Marco Antonio Cruz López, Chapultepec, plata sobre gelatina, 1982.  
 Archivo Fotográfico Marco Antonio Cruz (López).



Foto. 19.

“Realismo político: carestía, desempleo, miseria”, *Así es! del PSUM*, México D.F., no. 47, semana del 14 al 20 de enero 1983.

Hemeroteca Nacional, UNAM.

de exhibir el hecho como noticia y lo transmite como un instante de vida, que no necesariamente es un suceso noticioso en sí. Sin embargo, el documentalismo social que desarrolla Cruz logró entrar en la prensa porque se asociaba con la crisis económica, política y social que desde 1980 había agudizado la desigualdad en la distribución del ingreso y la pobreza.<sup>39</sup>

En este período, Marco Antonio Cruz López logró publicar muchas de sus fotografías en primera plana. Una de las portadas más significativas es la de la semana del 14 al 20 de enero de 1983, cuyo título es “Realismo político: Carestía, desempleo, miseria.” (foto. 19). En ella, el fotógrafo consigue (a través de una composición con un plano detalle y un encuadre frontal) dar fuerza a la línea vertical que forma el cuerpo del señor sentado en la banqueta, mirando lo que quizás sea su último centavo.

Los elementos iconográficos como el sombrero, las manos maltratadas y quemadas por el sol, lo identifican como un campesino; no obstante, porta una chamarra, pantalón de mezclilla y un calzado que le cubre hasta el tobillo, que aluden a la clase obrera urbana, además, está sentado en una banqueta, espacio propio de la ciudad.

Los elementos iconográficos de la imagen permiten dos interpretaciones opuestas. Por un lado, se puede efectuar una lectura según la cual éste personaje es símbolo de la transición de lo ru-

<sup>39</sup>Ver Gallardo Rigoberto, *Los Rostros de la pobreza el debate*, Tomo I, México, Universidad Iberoamericana, ITESO, 1998, p.63.

ral a lo urbano o moderno. Puede añadirse, que la intención del fotógrafo al retratar al sujeto mirando la moneda que sostiene con ambas manos, fue crear una metáfora sobre la existencia urbana de los que emigraban a la ciudad: carestía, desempleo, miseria; realidad que descubre la profundidad del mexicano que vive y padece la ciudad. La metáfora se produce cuando lo expresivo y lo informativo se fusionan, por lo que la imagen es lo que objetivamente se aprecia (descripción estricta) pero al mismo tiempo representa una experiencia más amplia.<sup>40</sup>

En contraposición a lo anterior, si unimos la lectura de la imagen con el texto del título de la primera plana, su sentido cambia exponencialmente. La frase "Realismo político: carestía, desempleo, miseria", es sumamente connotativa. La palabra carestía alude a la pobreza, de hecho el primer término es utilizado como sinónimo del segundo, ya que ambos vocablos son definidos por el diccionario como falta o escasez de algo.<sup>41</sup>

Lo mismo sucede con la palabra miseria, que hace referencia a la indigencia, pues ambos vocablos denotan estrechez, falta de lo necesario para el sustento, pobreza extrema.<sup>42</sup> El epígrafe confiere a la imagen, además de su significado propio, otro de tipo apelativo, es decir, la imagen se usa como propaganda política. Así, la foto 19 es utilizada de forma pragmática para aludir a la pobreza, desempleo e indigencia, derivadas del mal manejo de las políticas públicas, la planificación y la gestión social del sistema priísta. Esto se puede fundamentar con los datos expuestos en la prensa de la época, como la nota del periódico *El País*:

*México cuenta con el 50% de su población activa desocupada o subempleada, y los cálculos más conservadores pronostican para finales de año un millón más de personas desempleadas. Otros estudiosos de la economía predicen incluso que durante el próximo año el país contará con un 70% de mexicanos desempleados o subempleados.*<sup>43</sup>

<sup>40</sup>Mraz John, "La fotografía documental en América Latina" en *V Coloquio de Fotografía Latinoamericana en México*, México, CNCA, Centro de la Imagen, 1996, p. 144.

<sup>41</sup>Ver *Gran Enciclopedia Larousse, op., cit.*, p. 992 y *Diccionario de la Lengua Española op., cit.*

<sup>42</sup>*Ídem.*

<sup>43</sup>"La crisis económica que atraviesa México causa una grave crispación en la actividad política. Oleada de críticas contra el Gobierno y rumores sobre movimientos golpistas" por Enrique Mueller, en *El país*, México, 1 de septiembre 1982.

En síntesis, a pesar de que la línea editorial del semanario de izquierda renovada usaba pragmáticamente la imagen, el trabajo de Marco Antonio Cruz López logró tener un desarrollo estético. En tan sólo dos años Cruz creció profesionalmente: inició con la publicación de sencillas y modestas imágenes, hasta lograr la creación de imágenes gráficas con expresión estética discursiva propia.

Desde 1982 Cruz y otros colegas como Pedro Valtierra, Luis Humberto González y el fotógrafo brasileño Jesús Carlos, se reunían para discutir sobre fotografía y constituyeron un grupo de trabajo con grandes inquietudes y propuestas, que más tarde los llevó a la idea de gestar una agencia fotográfica, en la que fuera posible tener una total libertad e independencia para hacer trabajos de investigación sobre temas de su interés. Dos años después, logran concretar su proyecto con la fundación de la *Agencia de Información Fotográfica Imagenlatina*, en consecuencia la participación de Marco Antonio Cruz en el semanario *Así es! del PSUM* disminuyó considerablemente.

Para 1984, Marco Antonio Cruz López, Pedro Valtierra, Luis Humberto González y Jesús Carlos, celebran la apertura de *Imagenlatina* en el Museo de Culturas Populares con una exposición fotográfica que tenía el mismo título que la agencia.<sup>44</sup> Las instalaciones de esta se ubicaron en la calle de Vito Alessio Robles no.79, en la Colonia Florida. Al poco tiempo se sumó al grupo Fabrizio León.

Durante los primeros meses de la agencia, la situación se tornó difícil, pues eran escasos los medios que solicitaban fotografías. Entre ellos destaca *Proceso*, revista que se volvió uno de los clientes más asiduos. En esta primera etapa de la *Agencia de Información Fotográfica Imagenlatina*, Marco Antonio Cruz López tuvo que trabajar como impresor de fotógrafos, mientras Luis Humberto González y Pedro Valtierra seguían colaborando con los periódicos *El*

<sup>44</sup>En esa época eran realmente pocos los espacios donde se hacía y difundía fotografía propositiva; quizás el antecedente de esta propuesta la podamos encontrar en los hermanos Mayo, sin embargo, se sabe que ellos malbarataban su trabajo.



*Día y Uno más uno* respectivamente.

John Mraz señala que el periódico *Uno más uno* marcó el inicio de la etapa dorada de la auténtica fotografía de prensa en México, al incluir más investigación y análisis de las notas periodísticas, de modo que el fotoperiodismo empezó a ser crónica, más que noticia.<sup>45</sup> No obstante que *Uno más uno* logró desarrollar una fotografía más autónoma, dentro del grupo de colaboradores existían inconformidades. Esta coyuntura llevó a varios miembros -incluido Valtierra- a proyectar un medio periodístico más autónomo y solidario con la sociedad. Los precursores de dicho proyecto que constituiría el periódico *la Jornada*, fueron Carlos Payán, Miguel Ángel Granados Chapa, Carmen Lira y Humberto Masacchio.

A Pedro Valtierra, se le asignó el cargo de jefe del departamento de fotografía, por lo que se dio a la tarea de formar el equipo de fotógrafos y decide invitar a Marco Antonio Cruz, Humberto González, Jesús Carlos y Fabrizio León a formar parte del equipo fundador del nuevo periódico. El grupo de *Imagenlatina* acepta participar y pospone el desarrollo de la *Agencia de Información Fotográfica*.

<sup>45</sup>Mraz, John, con la colaboración de Ariel Arnal, *op. cit.*, pp.26-28.



II

# Marco Antonio Cruz López y su generación: el indigente en la fotografía de vida cotidiana.

*“El castigo del realismo es que se trata sobre la realidad  
y que siempre habrá de preocuparse, no de ser “bello”, sino de ser cierto”<sup>46</sup>*  
**John Grierson**

En diciembre de 1983 se producen una serie de renunciadas masivas en el periódico *Uno más uno*. Nueve meses más tarde, aparece el miércoles 19 de septiembre de 1984 *La Jornada*.<sup>47</sup> El diseño corrió a cargo del artista Vicente Rojo; debido a las escasas posibilidades económicas con que se contaba, el formato tuvo que ser de tamaño reducido -38 cm x 29 cm-.<sup>48</sup> El perfil editorial vanguardista favoreció la implementación y continuidad de la imagen. En cada página una columna (de las cuatro que tenía) era dedicada a la gráfica,<sup>49</sup> (ya fuera fotografía o caricatura).

El primer número lanzaba la leyenda:

*El deber y la vocación.*

*La Jornada aparece hoy como resultado del esfuerzo creador, constructivo de una importante porción de la sociedad civil. Este diario no ha nacido para satisfacer las necesidades de un grupo de periodistas. Surgió sí de un proyecto impulsado por ellos, pero hechos suyos y concretado por centenares de mexicanos*

<sup>46</sup> Forsyth Ardí (ed), *Grierson on Documentary*, Londres, Faber & Faber, 1966, p. 249.

<sup>47</sup> Jornada del latín *diurnus*, propio del día. Camino que yendo de viaje se anda regularmente en un día(...) ver *La Jornada*, México D.F., año uno, no.1, miércoles 19 de septiembre de 1984.

<sup>48</sup> Casi el mismo que el *Uno más uno (tabloide)*.

<sup>49</sup> *La Jornada, 1984-2004. La Jornada. El rostro de un país*, México, Demos, 2004, p.16.



Foto. 20.

Portada del primer número de *La Jornada*, México, D.F., año cero, no. 1, miércoles 19 de septiembre de 1984,

que en esta hora del destino nacional han hecho profesión de fe, no en los convocantes al proyecto, sino a la democracia plural mexicana de la que éste periódico aspira a ser parte y motor.<sup>50</sup>(foto. 20)

El lema sobre el que se erige este nuevo medio impreso, habla de una necesidad de dar voz a los que no la tienen, de incluir en la prensa mexicana a los excluidos, es decir, al pueblo.

A partir de que los fotógrafos concientizaron el valor de retratar a la ciudad y sus personajes tal y como eran, se logró la inclusión de la gente común y corriente dentro del guión editorial. Si bien esto era una propuesta periodística que partía de los fotógrafos, es posible pensar que dicha idea se retomó de Héctor García y de Nacho López, del primero influyeron las imágenes de la ciudad publicadas en el periódico *Excelsior*, del segundo los foto ensayos sobre personajes de las calles y eventos de la urbe metropolitana editados para la revista *Mañana*. La mayoría de fotógrafos que fundó *La Jornada* fueron formados por estos dos grandes maestros de la fotografía documental y del fotoperiodismo.

El incluir la vida cotidiana como parte de la información diaria de *La Jornada*, significó para Marco Antonio Cruz López y los de su generación una mayor libertad para hacer una fotografía que además de las noti-

<sup>50</sup>Ver *La Jornada*, año uno, no.1, México D.F, miércoles 19 de septiembre de 1984, p. 1 y 4.

cias, buscaba hechos que ocurrieran en las calles o pequeños detalles de la vida diaria de las personas o historias de la condición humana, denuncias y revelaciones del andar cotidiano. Dicha praxis representó una transformación en las políticas editoriales, debido a que se desarrolló una fotografía documental dentro de un diarismo.<sup>51</sup> El cambio en la línea editorial implicó que Cruz y su generación tomaran una postura que asumía un carácter subjetivo, de manera que la fotografía empezó a privilegiar la experiencia estética y personal de los fotógrafos.

Tras el estudio del material hemerográfico de *La Jornada* en el periodo de 1984 a 1986,<sup>52</sup> advertí que dentro de la fotografía de vida cotidiana existió un icono de la pobreza extrema: el indigente. Este personaje se volvió tan genérico que en la edición del diario, englobó a los extremadamente pobres tanto como a los miserables y mendigos.

Marco Antonio Cruz López refiere que el dirigir la cámara hacia el habitante de la calle fue una de las prácticas más socorridas de su generación, sobre todo por el contexto de crisis que había empeorado las condiciones de vida de los mexicanos, particularmente de los más desprotegido.<sup>53</sup> Esta praxis documentó cómo a raíz de la crisis económica que vivía México, la indigencia se transformó en un fenómeno social: con la segregación y marginalidad provocada por el proceso de urbanización, paulatinamente se convirtió en una faceta más de los modos de coexistir en la urbe.

Cualquiera que hayan sido los motivos que provocaron esta práctica, las fotografías de indigentes ofrecen al historiador de arte la oportunidad para conocer la iconografía de este personaje. Para ello es necesario desentrañar y observar detenidamente la manera en que Cruz y los fotógrafos de su generación, representaron a los habitantes de las calles de la urbe.

<sup>51</sup>Mraz, John, con la colaboración de Ariel Arnal, *op. cit.*, p.47.

<sup>52</sup>Para el presente estudio sólo se tomaron en cuenta estos dos años, ya que comprenden el período en que Marco Antonio Cruz López laboró para *La Jornada*.

<sup>53</sup>Para mayor información véase Álvarez Rubén, “estado de la cuestión de la crisis” en *La Jornada Semanal*, México, D.F, domingo 16 de diciembre de 1984, p.2.

El acervo de fotografías sobre la gente en situación de calle que existe dentro de la hemerografía consultada en la presente investigación es muy vasto, por lo que seleccioné las imágenes más representativas por sus elementos iconográficos y formales.<sup>54</sup> Referente a este punto, es importante mencionar que todas las imágenes se publicaron dentro de la columna fotoperiodística. Jorge Claro León define a ésta como el género fotoperiodístico menos ejercido en el periodismo impreso, ya que exige la comprensión y confianza de directivos de periódicos<sup>55</sup> con un perfil editorial vanguardista como *La Jornada*, que favorecía la implementación y continuidad de la imagen. Por otro lado las fotografías publicadas dentro de dicho espacio muestran la visión personal de los fotógrafos. Sin embargo, es posible observar que el propósito de estas oscila entre la información y la interpretación.

Los ejemplos aquí expuestos no pretenden abarcar todo el universo de trabajo realizado por Marco Antonio Cruz y sus contemporáneos, sino presentar un aspecto de su producción que permita perfilar la iconografía del indigente; también pretendo desarrollar un análisis comparativo entre la producción de Cruz y sus contemporáneos, que posibilite conocer sus analogías y disimilitudes. Cada una de las imágenes elegidas fueron publicadas acompañadas de un título y de un pie de foto, estos son elementos fundamentales que ayudan a esclarecer el sentido de la imagen. Es importante mencionar que cuando recién se fundó el periódico *La Jornada* había una persona encargada de elaborar "frases" que anclaran y enfatizaran el significado de las fotografías.

En el análisis de las fotografías identifiqué que la representación del indigente se orientó hacia dos vertientes. Por un lado existen fotos que incluyen elementos iconográficos como chamarras, pantalón de mezclilla, tenis o botas, los cuales apuntan a un indigente netamente urbano. En este sentido la *Comisión Económica para América Latina (CEPAL)*, refiere que entre 1980 y 1986 se registraron los mayores

<sup>54</sup>Todas las imágenes seleccionadas fueron publicadas dentro de *La Jornada* de manera autónoma, por lo que no acompañaron ningún texto. La foto 29 es la única que no fue publicada en dicho periódico, esta fue editada dentro de la publicación *Uno más uno*, sin embargo, esta se tomó del libro *Fotografía de prensa en México. 40 reporteros gráficos*, Textos de Miguel Ángel Granados Chapa y Humberto Musacchio, Marco Antonio Cruz López (coord.), México, Procuraduría General de la República, 1992. p. 55.

<sup>55</sup>Ver Claro León Jorge, *op. cit.*, p.164.

aumentos de pobreza e indigencia en México, sobre todo en las zonas urbanas; en este periodo cerca de 35% del total de la población era indigente. Además, las tendencias urbanizadoras y la crisis contribuyeron a que durante los años ochenta la pobreza se transformara en un problema predominantemente urbano.<sup>56</sup>

Por otro lado, encontré fotografías de indigentes con elementos iconográficos como: reboso, pantalón de manta y huaraches, que aluden a un origen rural y apuntan a una movilidad socio-espacial de zonas rurales a la urbe. Referente a este punto, Cristina Martín y Rubén Álvarez señalan en un artículo publicado en *La Jornada* el 16 de enero 1985:

*Desde inicios de los ochentas, el crecimiento demográfico y la migración de zonas rurales a la capital, convirtieron a la zona metropolitana de la ciudad de México en una de las 5 concentraciones de población más grande del mundo, con 16 millones 269 mil habitantes, asentados en 1061.9 km<sup>2</sup> y densidad de 153.2 personas por hectárea.<sup>57</sup>*

La actitud con la que Cruz y sus contemporáneos presentan al indigente es tanto pasiva como activa. Entre las fotografías es posible encontrar representaciones de éste como víctima de una situación extrema y como sujeto producto de la situación histórica, pero también como un personaje más de la ciudad, como ejemplo de muchos modos de coexistir en la urbe.

La primera tendencia la podemos encontrar en la fotografía de José Gómez de León (foto. 21), donde a pesar de que la toma es muy rápida, el fotógrafo logra una imagen realmente impactante. Desde un ángulo frontal, se observa en primer plano un sujeto con chamarra maltrecha, pantalón de mezclilla oscuro y tenis, que yace en la banqueta de la calle. La postura del hombre alude a un estado etílico o drogado. En segundo plano, una pared sucia, llena de carteles, sirve de fondo a la escena que muestra la cruel realidad de la pobreza extrema que impera en México. La

<sup>56</sup> Para mayor información véase, CEPAL, *op. cit.*

<sup>57</sup> Ver Cristina Martín y Rubén Álvarez, “Valle de México 1, 062 km<sup>2</sup> contaminados” en *La Jornada*, México D.F., 16 de enero 1985, año 1, no. 117, p. 15.



Foto. 21.

José Gómez de León, *la calle*, en *La Jornada Semanal*, México D.F., año uno, no. 6, domingo 28 de octubre de 1984, p. 3.



Foto. 22.

Marco Antonio Cruz, *Paradoja* "Notoria escasez, pese al nombre del establecimiento de la Colonia Popotla." En *La Jornada*, México D.F., año uno, no. 117, miércoles 16 enero de 1985, p.32.

toma está hecha desde arriba del individuo, lo cual genera una representación pasiva del indigente. El pie de foto simplemente dice "La calle", término que evoca, según Martha Rosler: espacios metropolitanos caracterizados por una estructura de clase muy fragmentada y por el conflicto.<sup>58</sup>

Muy cercana a la fotografía de Gómez de León, en cuanto a la forma, se encuentra la imagen de Marco Antonio Cruz (foto. 22), donde también se aprecia a un hombre que yace en la entrada de un negocio cerrado. Más abierta que la foto 21, la toma permite ver el entorno del sujeto. El hombre sentado en la puerta del comercio de carnes "finas", conforma un tercio de la imagen, mientras que la fachada de la tienda con el rótulo "La Abundancia" y la cortina metálica, constituyen dos tercios de la escena.

Lo interesante de esta imagen es que el fotógrafo aprovechó ese instante azaroso, en que la contradicción entre la realidad que denota el término "abundancia" del rótulo del comercio y la estrechez con la que subsiste el indigente en las calles. El título y pie de foto ratifica la información: *Paradoja*. "Notoria escasez, pese al nombre del establecimiento de la Colonia Popotla". El gran acierto de la fotografía de Cruz es captar una de las tantas contradicciones existentes entre la vida urbana y la soledad personal.

Otro tipo de representación del indigente en la fotografía de vida cotidiana, es aquella donde los fotógrafos evidencian cómo

<sup>58</sup>Rosler Martha, "Notas sobre citas" en *Imágenes públicas, la función política de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p.229



los habitantes de la calle se encuentran totalmente desvinculados de su entorno. Esto se refleja claramente en el desdén de la gente que pasa a su lado. Por ejemplo, a las afueras del metro Chapultepec, Luis Humberto González capturó la escena de una mujer en situación de calle, acostada sobre la banqueta, mientras dos señoras caminan frente a ella sin advertir su presencia (foto. 23).

Destaca en el campo visual la indigente que yace en el suelo, con los pies desnudos, una falda y un rebozo. Junto a ella hay unos pequeños bultos que parecen ser sus pertenencias; todos estos elementos acentúan su condición de estrechez. Sin embargo, las dos mujeres del segundo plano que están detrás de la indigente y que pasan indiferentes son el componente de la imagen que más llama la atención.

Un ejemplo similar es otra fotografía de Cruz (foto. 24) en la que retrata un indigente durmiendo entre la calle y la banqueta. En segundo plano, se observa a la gente que va y viene, sin percatarse de la amarga situación del hombre. Aquí aparece nuevamente esa indiferencia hacia el otro. El título y pie de foto completa la información: *Indiferencia*. "El ritmo de vida de las ciudades grandes impide percatarse de la realidad doliente". Por otro lado, los personajes están dispuestos de tal forma que la composición se divide en dos: el indigente con ropa de manta y huaraches, tirado en la parte inferior y la muchedumbre con ropa de mezclilla, sacos, etc., en el ángulo superior. Esta división espacial subraya la diferencia de clases –los de abajo y los de arriba– así como la pobreza aguda que persiste en las calles. La separación entre los dos espacios se acentúa por el



Foto. 23.

Luis Humberto González, *Metro Chapultepec*. "Sueño y realidad" en *La Jornada Semanal*, México D.F., año uno, no.56, martes 13 de noviembre de 1984, p.8.



Foto. 24.

Marco Antonio Cruz, *Indiferencia*. "El ritmo de la vida de las ciudades grandes impide percatarse de la realidad doliente", en *La Jornada*, México D.F., año uno, no. 119, viernes 18 enero de 1985, p.6.



Foto. 25.

Rogelio Cuellar, *Un producto de la crisis*. "Escenas de la capital" en *La Jornada*, México D.F., año uno, no. 73, sábado 1 de diciembre, 1984. p. 32 .

juego de planos con diferente enfoque: el primer plano donde se observa al indigente está en foco (lo cual sugiere el uso de este recurso para destacar al actor central); mientras en segundo plano, la muchedumbre aparece ligeramente desenfocada.

En ambas representaciones (foto. 23 y 24), a través de un ángulo frontal, los fotógrafos ponen frente al espectador, las condiciones de vida y las variadas formas de exilio que han convertido al indigente en un ser sin lugar, en el invisible que nadie quiere ver, pero que aparece como sombra de los temores y aprensiones del habitante de la ciudad.

En el análisis hemerográfico también encontré imágenes de indigente como entes activos. Por ejemplo, la imagen de Rogelio Cuellar (foto. 25) es de gran calidad estética por la manera de componer la estructura interna de la imagen. El fotógrafo decide no mostrar el entorno del personaje y presenta (a través de un encuadre muy cerrado) el perfil de una mujer adulta que estira la mano para solicitar ayuda. La señora se encuentra sentada en el suelo con las piernas cruzadas, de modo que produce una línea vertical; el gesto de su mano derecha: palma hacia arriba ante la espera de que caiga algún centavo, es determinante para la contundencia de la representación. El elemento iconográfico del rebozo con rallas horizontales, enmarca su cuerpo y sólo deja ver su mano tosca y arrugada.

La fotografía en general destaca porque el fondo está completamente fuera de foco, lo que da la sensación de no poseer profundidad de campo; esto permite que el centro de atención sea la silueta de la indigente. La probable intención del fotógrafo es subrayar que la indigencia llegó a ser tan común

que el mendigo es visto como una imagen abstracta dentro de la gran ciudad. El título y pie de foto simplemente expresan: *Un producto de la crisis*. “Escenas de la capital.”

Rubén Pax capturó dos imágenes con elementos iconográficos muy similares a la foto de Cuellar. Las fotos de Pax tituladas *Mendicidad*, son un acercamiento de medio cuerpo a una mujer joven que mendiga en las calles con su hijo en brazos (foto. 26 y 27) y que viste un rebozo con gruesas rayas horizontales, que le sirve para detener al niño. En la foto 26, la indigente se encuentra de perfil y el pequeño mira de frente a la cámara con un gesto de mendicidad; la mirada interactiva del chiquillo curioso que ve al fotógrafo se puede identificar como expresión del “inclusivismo”.<sup>59</sup> El fondo de la imagen está ligeramente desenfocado: este efecto hace que fijemos la vista en la mujer del primer plano.

La foto 27, muestran en primer plano a la mujer casi de espaldas con su hijo en brazos. Ambos miran hacia la persona que les tiende la mano. En segundo plano aparecen la avenida y una combi. Lo interesante de esta y otras fotografías similares, es que existe en ellas una correspondencia entre la acción suplicante del infante (foto. 26) y la reacción obtenida (foto. 27): en este caso, una mano ofrece unas monedas a la señora y el niño que piden un poco de caridad.

En la foto intitulada *Comunicación infantil* (foto. 28) Marco Antonio Cruz representó al indigente en forma similar a las im-



Fotos. 26-27.

Rubén Pax, *Mendicidad*. “Un recurso más para sobrevivir en la gran ciudad”, en *La Jornada*, México D.F., año uno, no. 130, martes 29 enero de 1985, p.8.



Foto. 28.

Marco Antonio Cruz, *Comunicación infantil*. “La gravedad de la indigencia es advertida aún por un niños”, en *La Jornada Semanal*, México D.F., año uno, no.134, sábado 2 de febrero de 1985, p.8.

<sup>59</sup> Ver Mraz John, con la colaboración de Ariel Arnal, *op., cit.*, p.166.



Foto. 29.

Marco Antonio Cruz, *Niño Corregidora*, plata sobre gelatina, 1985.  
Archivo Fotográfico Marco Antonio Cruz (López)

ágenes anteriores. Se observa a través de un plano medio una escena de miseria; del lado izquierdo yace una mujer con rebozo y falda negra y un infante con gorro, chamarra, pantalón de mezclilla y botines maltrechos; ambos personajes ocupan un tercio de la composición. Las palmas hacia arriba y cabezas agachadas, expresan una actitud de mendicidad, además parecen esconder su mirada de la vista de la gente que pasa por la calle.

Del lado derecho de la imagen, una niña con vestido blanco detiene brevemente su andar para voltear a ver con curiosidad a la madre con su hijo. La mirada de la pequeña apunta directamente hacia el gesto de mendicidad de los dos personajes de la izquierda. Esta acción produce una línea diagonal imaginaria, que guía el ojo del espectador hacia los personajes de la derecha. Las figuras situadas en los extremos de la imagen, confieren equilibrio a la fotografía y gran calidad estética. El título y pie de foto que acompaña la imagen *Comunicación infantil*. "La gravedad de la indigencia es advertida por un niño", hace que el espectador ponga más atención en la expresión de curiosidad de la niña, a través de la cual el fotógrafo parece querer decir que la indigencia no puede seguir pasando inadvertida para la mayoría, criticando la falta de asombro ante la realidad de los otros. Esta fotografía de gran fuerza y expresividad, devela la extrema injusticia de la distribución de la riqueza nacional. A simple vista la escena puede parecer trivial, pero si el espectador la mira detenidamente, observará la intención del fotógrafo: documentar la diferencia de clases que prevalece en México. (foto. 29)

Fabrizio León Diez realizó una fotografía muy similar, pero con un encuadre en plano general. La foto tiene una profundidad de campo que permite ver al indigente y su entorno. (foto. 30)

En primer plano se observa un hombre en cuclillas, con vestimenta de manta, huaraches y sombrero, pidiendo limosna a dos peatones que avanzan hacia él. La actitud de mendicidad es acentuada por un sombrero boca arriba que espera unos centavos; sin embargo, la expresión del indigente alude desdicha y abatimiento ante la ausencia de auxilio a su inminente necesidad. El edificio y los árboles del fondo son elementos contundentes para la representación, ya que transmiten la sensación de poder y crecimiento que parecen aplastar a los personajes. La imagen enfatiza las realidades discrepantes que subsisten en la ciudad, como el título y pie de foto lo confirma: *Contrastes*. "La indigencia y la modernidad son las contradicciones de la gran ciudad."



Foto.30.

Fabrizio León Díez, *Contrastes*. "La modernidad y la indigencia, contradicciones de la gran ciudad, en *La Jornada*, México D.F., año uno, no. 130, martes 29 enero de 1985, p.8.

Otro tipo de representación del indigente, es aquella en la que los personajes manifiestan un desequilibrio físico, mental y social. Un ejemplo de esto es la fotografía de Pedro Valtierra (foto. 31), en la que utilizando un plano medio, se observa en primer plano un perro callejero que al moverse queda desenfocado y parece mirar al fotógrafo. En segundo plano, una indigente adulta yace sentada en cuclillas en la calle. Sus hombros encogidos, expresan poco ánimo; su rostro parece mirar hacia la cámara, aunque en realidad observa hacia el ángulo central izquierdo, justo donde se encuentra el perro. La mujer porta un abrigo oscuro; los trapos maltrechos que cubren su cabeza y pies enfatizan la condición menesterosa. Su gesto insinúa un desequilibrio mental. En tercer plano, se aprecia un camino de lámparas totalmente desenfocadas, que sirven de fondo a la escena. Lo destacable en esta imagen es que el fotógrafo a través de un juego enfoques entre primer y segundo plano, logra ho-



Foto. 31.

Pedro Valtierra, "Menesterosa", Eje central Lázaro Cárdenas, plata sobre gelatina, 1980.



Foto. 32.

Fabrizio León Díez, "Por las calles del centro de la ciudad la descarnada brutalidad de la miseria" en *La Jornada Semanal*, México D.F., año uno, no. 47, domingo 4 de noviembre de 1984, p 11.

mologar la realidad del perro callejero y la indigente. El primer y tercer plano están desenfocados para lograr que la figura de la indigente se perciba como la figura central de la imagen.

Un ejemplo muy similar es la impactante imagen de Fabrizio León Díez (foto. 32), que se publicó con el pie de foto "Por las calles del centro de la ciudad, la descarnada brutalidad de la miseria." La toma muestra sólo tres cuartos de los personajes. En primer plano se observa un joven que mira fuera de campo. En segundo plano, aparece un hombre de cabello crespo y largo, abundante barba, camisa y pantalón maltrechos. La mano derecha sujeta el pantalón, llamando la atención hacia los genitales que accidentalmente han quedado descubiertos. Su mano izquierda sujeta un periódico arrugado. El fondo está ligeramente desenfocado. La facha del indigente alude a un estado mental desequilibrado. Lo interesante de la toma es que a través del juego de planos, el fotógrafo encara lo humano (primer plano) y lo inhumano (segundo plano); sin embargo el indigente hace contacto visual con la cámara, esto le da poder y lo incluye en el acto fotográfico.

Otro ejemplo es la serie de cuatro imágenes de Marco Antonio Cruz en la que presenta la historia de una indigente madura que se baña en una fuente de la Alameda. En el primer recuadro se observa a una mujer completamente desnuda que se acerca a la orilla de una fuente con la intención de darse un baño; sus senos y vientre caídos aluden una edad madura. En la siguiente imagen, la señora está inclinada lavándose los pies; al fondo un señor y un niño pasan sin reparar en la mujer. En un tercer gráfico, el chorro de agua se desborda, mojando impetuosamente el cuerpo de la mujer. En la última imagen la indigente

lava su rostro sentada en el fondo de la fuente (foto. 33-36).

La estructura interna de las imágenes sugiere que las tomas fueron realizadas de manera muy accidentada. No obstante, lo interesante de la fotografía es que Cruz logra documentar la transformación de los usos de los espacios urbanos. Es decir, a través de una serie de tomas muestra cómo ante la necesidad elemental de aseo, una indigente se ve en la necesidad de bañarse en la vía pública. El título y pie de foto que acompaña la imagen *De libertades*. "Y necesidades en la Alameda", constituye una sugerencia del sentido de la imagen.

Vistas como un conjunto, las fotografías de Marco Antonio Cruz López y sus contemporáneos tienen como común denominador una estrategia instantánea "callejera" que busca plasmar esos instantes azarosos que la ciudad ofrece: el juego de desenfoques de planos y la expresión del sujeto retratado ante el encuentro con el fotógrafo. Lo interesante de estas representaciones es que como conjunto producen una configuración iconográfica en torno al indigente. En este sentido, la situación, la actitud y el escenario son una parte importante de ésta. Así, el gesto de las palmas hacia arriba que expresa mendicidad. La actitud trashumante de los menesterosos por la zona centro de la ciudad de México, su aspecto desalineado (andrajoso y desnudo) y la calle misma, el escenario urbano donde viven y desarrollan toda una cultura callejera, son algunos de los elementos distintivos de los menesterosos. Es importante resaltar que las imágenes antes referidas son expresiones gráficas que exhiben cómo la sociedad de finales del siglo XX se



Fotos. 33-36.  
Marco Antonio Cruz, *De libertades*. "Y de necesidades en la Alameda", en *La Jornada*, (sección cultura), México D.F., año dos, no.500, sábado 8 de febrero de 1986, p.21.

había tornado insensible a las múltiples representaciones de pobreza y desigualdad prevalentes en su experiencia cotidiana. En la mayoría de las fotografías el indigente es representado como el invisible que nadie quiere ver, pero que aparece como sombra de los temores y aprensiones, así como resultado directo de las crisis económicas o políticas.

En el caso concreto de Marco Antonio Cruz es posible que su formación como artista plástico le ayudara a crear una visión fotográfica que lo ha distinguido de sus contemporáneos. Además, de que los usos sociales de sus imágenes y sus intenciones como fotógrafo son diferentes a los otros miembros de su generación.

El excelente equipo de fotógrafos conformado en el primer período de *La Jornada* logró uno de los más importantes cambios dentro del fotoperiodismo: la estética incluyente.<sup>60</sup> No obstante, hacia 1985 el grupo sufrió un quiebre por la formación del *Sindicato de trabajadores de La Jornada*. Bulmaro Castellanos Loza alias "Magú" y Pedro Valtierra se pronuncian candidatos para secretario general y el primero resulta ganador. Ante esta situación el grupo fundador de *La Jornada* se polarizó completamente: mientras que el director del periódico, Carlos Payán, empezó a privilegiar al grupo triunfador, el subdirector, Miguel Ángel Granados Chapa, tomó partido por Valtierra, y su grupo (Marco Antonio Cruz, Rubén Pax, Andrés Garay y Herón Alemán, entre otros).<sup>61</sup>

Marco Antonio Cruz López refiere que a finales de 1986, el ambiente dentro del diario *La Jornada* se tornó tan complicado por el marcaje personal y el hostigamiento del equipo ganador, que Pedro Valtierra y el grupo de reporteros gráficos decidieron renunciar. Ante esta coyuntura, los fotógrafos se dispusieron a retomar la agencia fotográfica que habían proyectado desde 1984<sup>62</sup>. Andrés Garay, Pedro Valtierra, Herón Alemán, y Marco Antonio Cruz (como inversionistas), Rubén Pax y Arturo Fuentes (como colabo-

<sup>60</sup>Mraz, John con la colaboración de Ariel Arnal, *op. cit.* p.106

<sup>61</sup> Para mayor información véase en anexos *entrevista a Marco Antonio Cruz* por Yoania Alejandra Torres Luna, México, D.F., 21 de octubre 2008, inédita.

<sup>62</sup>*Ídem.*



radores) pusieron en marcha la *Agencia de Información Fotográfica Imagenlatina*.

A pesar de que el grupo tenía muchas ganas de conformar la agencia con el fin de dotar de un carácter periodístico y social a la fotografía, no pasó mucho tiempo para que surgieran roces entre algunos de sus miembros. Valtierra y Garay empezaron a tener diferencias irreconciliables y el equipo se fracturó. Finalmente Pedro Valtierra decide salir de la agencia para formar su propio proyecto (*Cuartoscuro*, 1986-) seguido de él salió Andrés Garay.

A principios de 1987, Marco Antonio Cruz López y Herón Alemán quedaron al mando de *Imagenlatina*. Desafortunadamente, al poco tiempo Alemán fallece en un accidente automovilístico mientras se trasladaba a cubrir una nota para la revista *Proceso*, por lo que Marco Antonio Cruz queda solo al frente de la agencia.<sup>63</sup> A pesar de este panorama adverso, Cruz decide continuar con el proyecto de *Imagenlatina* con la finalidad de producir un fotoperiodismo crítico, que se distinguiera por difundir ensayos, reportaje fotográficos y por lograr el reconocimiento a los derechos de autor. Posiblemente lo que motivó a Cruz para seguir con el proyecto fue la posibilidad de manejar su propia fuente de trabajo pero, sobre todo, lo estimuló el poder tener control de su producción fotográfica: conservar y organizar los negativos en su archivo, desde una consciencia del posible valor histórico que en un futuro podría tener sus imágenes fotográficas.

A lo largo de 17 años (1986-2002) *Imagenlatina* funcionó como agencia de información fotográfica. En ese lapso, Cruz pudo dedicarse a sus proyectos personales dirigidos hacia la fotografía documental social, con cierta libertad, logrando trabajos como: *Contra la Pared* (1985-1993), *Cafetaleros* (1989-1994), *Oscuridad Habitada* (1979-2005.), *La hija de los Apaches* (1987), etc., proyectos que en su mayoría surgen de los recorridos por los rincones de la gran ciudad.

<sup>63</sup>*Ídem.*



III

# Ciudad e indigencia: la mirada de Marco Antonio Cruz López.

*Deambulando sin descanso, devorado por la incertidumbre y teniendo como expectativa sólo un horizonte hostil, el indigente trashumante recorre la tierra en calidad de expulsado, de desterrado. Parece recrear en su trashumancia sin fin, la maldición eterna del “judío errante”<sup>64</sup>*

**María Carretero Rangel**

Desde el inicio de su carrera como fotógrafo, Marco Antonio Cruz López se perfila como un profesional de la lente con grandes potencialidades creativas y propositivas. Al contrario de sus contemporáneos, jamás se limitó a sólo a cubrir las notas asignadas. Sus inquietudes fotográficas siempre han abarcado un interés más amplio.<sup>65</sup>

El análisis del extenso acervo del Archivo Fotográfico de Marco Antonio Cruz, confirma que el fotógrafo poblano ha mostrado una inclinación por explorar y expresarse mediante la imagen fotográfica. A lo largo de treinta y un años, se ha dado a la tarea de retratar los momentos cotidianos de los personajes que encontraba en su diario andar por la ciudad. El conjunto de fotografías sobre vida cotidiana o de la calle –más de cuatrocientas–<sup>66</sup>, dan cuenta de que Cruz se ha transformado con los años en un peatón empedernido, dueño de una lente ambulante que ha recorrido diversas plazas, parques, estaciones de metro, vecindades y calles con el fin de captar a los personajes que habitan dichos rincones. Probablemente a raíz de esta praxis urbana, Cruz adquiere la visión, las herramientas, el conocimiento de la óptica y el manejo apropiado de la luz natural, además de que aprende a ver lo insólito dentro de lo que parece ordinario. Refiriéndose a este punto, Cruz sostiene que:

<sup>64</sup>Carretero Rangel, María Reyna op., cit.,

<sup>65</sup>Ver en anexos, *entrevista a Marco Antonio Cruz* por Yoania Alejandra Torres Luna y Laura González Flores, Como parte del proyecto PAPIME PE 401807 UNAM, “Producción Fotográfica en México Imágenes y Palabras del siglo XXI”, Coord. Dra. Laura González Flores, México, D.F., jueves 30 de octubre de 2008.

<sup>66</sup>Es importante dejar claro que este número aproximado únicamente hace referencia a las fotografías de vida cotidiana de la Ciudad de México.

"[...] la fotografía de vida cotidiana te da la posibilidad de poder platicar, convivir con la gente que retratas, es decir te ayuda a romper las barreras entre distintos grupos sociales, pues te ayuda a saber de sus necesidades humanas, sus carencias y esto a la larga te forma una sensibilidad".<sup>67</sup>

Es factible, pensar en Marco Antonio Cruz como la versión armada del paseante (*flâneur*) solitario que explora, acecha, cruza el infierno urbano, como el caminante que descubre en la ciudad un paisaje de extremos voluptuosos.<sup>68</sup> Cruz es el narrador-observador que ofrece sus opiniones estéticas y morales acerca de lo urbano; es testigo del presente que relata los signos de su tiempo.<sup>69</sup> Como *flâneur* Cruz registra los más mínimos detalles de la vida urbana que iluminan la grandeza y miseria de las realidades sociales en la ciudad.<sup>70</sup> Dado que el grupo de fotografías de indigentes –cerca de doscientas– representa una parte muy pequeña del archivo de Cruz, cabe aquí recordar las interrogantes planteadas al inicio de este estudio: ¿por qué, Cruz continuó retratando al personaje del indigente? ¿sí esta práctica suponía una moda generacional, ¿existe alguna diferencia entre las fotografías de indigentes que Cruz realizó en los medios impresos y las que realiza en su etapa como fotógrafo independiente? ¿cuál es la propuesta estética que subyace a estas imágenes de Cruz?

Al revisar el acervo de fotografías de indigentes, advertí que existen representaciones de estos personajes en distintas edades, que van desde la niñez hasta la vejez. Sin embargo, sólo elegí analizar cuatro fotografías de indigentes en edad adulta (que datan de 1986 a 1995) en razón de sus elementos morfológicos, compositivos y expresivos.

Algunos de los componentes que distinguen las imágenes de indigentes de Marco Antonio Cruz son: el ángulo tres cuartos de perfil desde el que se realiza la toma; la asimilación del

<sup>67</sup>Esta idea fue pronunciada por Marco Antonio Cruz en el *Diplomado de Fotoperiodismo Mexicano* de la Revista Proceso, donde el fotógrafo impartió la sección de Edición de Fotografía, México, D.F., Mayo, 2008.

<sup>68</sup>Sontag, Susan tr. Carlos Gardini, *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, 2006, p. 85.

<sup>69</sup>Charles Baudelaire. *Paris Spleen*. Translated from the French by Louise Varèse, New York, New Directions Pub. Corp. 1970.

<sup>70</sup>Cabot Mateu "Baudelaire nuestro primer moderno", en *Contrapuntos estéticos* de Notario Ruíz Antonio (ed), Salamanca, Universidad de Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2006, pp.56-58.

indigente al entorno; la mirada esquiva en oposición a la confrontación visual; la coincidencia de los elementos visuales con los puntos de intersección de las líneas de tercios;<sup>71</sup> los puntos de fuga obtenidos por la utilización de grandes angulares; los primeros planos que exageran las situaciones y los encuadres excesivamente recargados de elementos que interactúan entre sí.

La foto 37 (*Anciana Alameda*) es la única de las imágenes seleccionadas que fue hecha durante la estadía de Cruz en *La Jornada*. De hecho pertenece a una serie de ocho fotografías, de las cuales sólo se publicaron cuatro (ver foto. 33-36). Al comparar la imagen de *Anciana Alameda* con las fotos 33, 34, 35 y 36 publicadas en el periódico, es evidente que éstas últimas son un ejercicio periodístico que cuenta de manera sintética una historia de vida en la ciudad, ya que a simple vista se detecta que fueron hechas mediante tomas muy rápidas.<sup>72</sup> Mientras que en la foto 37 existe una propuesta estética más interesante y quizá por ello Cruz decidió guardar dicha toma para un ensayo o reportaje formal.

La foto *Anciana Alameda* es insólita: una mujer de tez apiñonada y complexión robusta se baña semidesnuda en la fuente de la Alameda del centro histórico de la Ciudad de México. Su actitud de voltear la cara hacia otro lado sugiere el rechazo de la presencia del fotógrafo. La toma está hecha desde un plano entero. La composición consta de elementos predominantemente verticales, como la figura del personaje, la estructura del señalamiento del metro, las torres del campanario, los edificios arquitectónicos, los chorros de agua y las lámparas. Esta particularidad se acentúa aún más por el formato que eligió el fotógrafo.

<sup>71</sup> José A. Aguilar García refiere que este principio viene expresado por la conocida ley de tercios. La obtención de estas líneas se consigue al dividir la imagen en tres partes iguales, horizontal y vertical del propio marco de la fotografía. Los puntos de intersección de estas líneas son cuatro y cuando los objetos coinciden con éstos, el elemento adquiere mayor fuerza y peso visual. Ver Aguilar García, José A., *Aplicación del sistema de zonas a la fotografía digital a color*, Tesis Doctoral, Catellón, Universitat Jaume I, Departament de Filosofia, Sociologia i Comunicació Audiovisual i Publicitat, 2005 p. 70.

<sup>72</sup>En una de las tantas charlas con el fotógrafo, comentaba que decidió no incluir dicha imagen porque su sentido era distinto a las cuatro que publicó en el diario, la finalidad de estas era mostrar paso a paso cómo la pobreza extrema había llevado a una anciana a bañarse desnuda en plena fuente del centro histórico.



Foto. 37.

Marco Antonio Cruz López, *Anciana Alameda*, plata sobre gelatina, Ciudad de México, 1986.

Archivo Fotográfico Marco Antonio Cruz (López).

Dado que la nitidez y definición de la imagen es muy buena, además de que tiene una gran profundidad de campo; es probable que la fotografía se realizara con un gran angular 35 mm. Por otro lado, tanto las sombras que producen la fuente y la estructura de los señalamientos del metro, como la gran luminosidad del cuerpo de la indigente indican que la toma se realizó a medio día.

Compositivamente es posible hablar de la existencia de tres planos visuales: en un primer plano, se observa un chorro de agua que brota con fuerza del piso de la fuente. Este elemento móvil contrasta con la forma sinuosa y corpulenta de la silueta de la indigente que sólo viste un calzón. El ángulo desde el cual está hecha la toma muestra al personaje desde tres cuartos, sin embargo, su cabeza está de perfil. Detrás de la mujer, emerge con intensidad otro chorro y parte de la fuente de estilo colonial se asoma ligeramente. Es importante señalar que el lugar desde el cual se realizó la toma, logra que los chorros de agua semejen alas, por lo que la menesterosa parece un ángel que se funde con la arquitectura circundante, este elemento plástico produce una delicada composición. También en este primer plano es posible ver parte de la fuente donde se baña la indigente y dos paños que seguramente son su ropa.

En segundo plano se observa una estructura vertical que señala con una serie de símbolos –m (metro), busto (de Hidalgo) y flecha- la ubicación del metro Hidalgo de la capital metropolitana. Este elemento traza una línea perpendicular imaginaria que apunta hacia la cabeza de la indigente, enfatizando el gesto esquivo de la mujer. Detrás del señalamiento se encuentran dos carros estacionados, uno más claro que otro. Más allá la Avenida Hidalgo divide horizontalmente la imagen en dos partes: lo humano en el ángulo inferior derecho y lo “divino” en el ángulo superior izquierdo.

En tercer plano se observan los elementos del conjunto arquitectónico: la iglesia, ex Convento de San Hipólito y sus torres campanarios y las lámparas y la estructura con señalamientos del metro. A pesar del gran número de elementos en la composición, estos sólo ocupan un tercio de la imagen. No obstante que la imagen está saturada con una variedad de elementos diversos como: el agua, la fuente, la ropa de la mujer, el señalamiento del metro, los coches, la avenida, la iglesia, etc., podrían producir el efecto de una imagen muy barroca,-

Cruz logra una composición limpia. Esto lo consigue el fotógrafo utilizando un ángulo de visión entre 60° y 180° (mayor a la del ojo humano). También, el que la indigente ocupe dos tercios de la composición produce que todos los elementos del fondo se diluyan en la mirada del espectador, resaltando el momento íntimo de la mujer al sentir el agua, absorta, como si estuviera en un mundo aparte, donde su naturaleza humana se devela cuando la necesidad elemental de asearse se impone a las reglas civiles.

La imagen de Cruz no pretende mostrar al indigente como víctima, sino como una faceta más de los modos de subsistir en la ciudad. Esto lo logra sugiriendo que el indigente se apropia de los elementos de su entorno con el fin de asegurar su subsistencia. En este caso, la fuente ornamental se transforma en baño. Es decir: la calle se vuelve el espacio donde los pobres y los excluidos sociales que son éticamente diferentes al resto de los pobladores sobreviven y dan nuevos usos a los elementos urbanos. Las normas cívicas les son ajenas y extrañas.

Cruz hace un acercamiento al busto de un indigente de aspecto maltrecho, captado desde tres cuartos sobre su lado izquierdo a través de un telefoto de aproximadamente 300mm (foto. 38). El rostro del indigente es lo único en foco: resalta su gesto desenfadado y su mirada inmutable a la cámara. Ambas expresiones sugieren una cierta complicidad con el fotógrafo-espectador.

El encuadre está hecho a partir de un ángulo bajo, mediante el cual Cruz logra poner en primer plano visual la mano derecha a punto de sujetar el cigarro que yace en la boca. Sobre este elemento cae el mayor foco de luz, en contraposición del rostro ensombrecido del sujeto. A pesar de que la mano está ligeramente desenfocada, el acercamiento permite ver con gran detalle su estado maltratado y los pliegues causados por la edad. Esto hace eco visual con las arrugas alrededor de los ojos y pómulos y genera un juego gráfico estético que da fuerza visual a la mirada del hombre.





Foto. 38.

Marco Antonio Cruz López, *Indigente San Lázaro*, negativo, Ciudad de México, 1995.  
Archivo Fotográfico Marco Antonio Cruz (López).

En segundo plano, se observa el busto del indigente. Su rostro muestra signos claros de su madurez: sus rasgos toscos y su condición menesterosa no son obstáculo para que porte dignamente un abrigo y un sombrero de copa ladeado hacia la izquierda. El fondo totalmente desenfocado crea un juego de planos que enfatiza la figura del indigente. A pesar de que Cruz decidió excluir el contexto del menesteroso dentro del campo visual de la composición fotográfica, es posible contextualizar su ubicación gracias al título de la fotografía: *Indigente San Lázaro*. El nombre alude a la estación de autobuses ubicada al norte de la capital metropolitana, donde aún hoy se concentra toda una variedad de gente en situación de calle.<sup>73</sup>

Lo interesante de esta fotografía es que Marco Antonio Cruz consigue a través del primerísimo gran plano, encuadrar la expresión del “inclusivismo”, que se refiere a la mirada interactiva del sujeto retratado.<sup>74</sup> El hecho de que el personaje observe al fotógrafo no es quizá nada nuevo ni exclusivo de Cruz, sino de toda su generación. Sin embargo, la fuerza con la que el indigente de San Lázaro ve hacia Cruz, hace que su mirada domine a la cámara. Así, la mirada fuerte y decidida del sujeto parece retar al fotógrafo. La imagen sugiere el poder del personaje por su inclusión activa en el acto fotográfico.

Quizá, la paradoja que encierra esta foto es que a pesar de que muestra la condición de estrechez en la que vive el hombre de la calle, no se le muestra reducido a un miserable. Gracias al contacto visual del indigente con la cámara, este es capaz de hacer una interpe-lación directa y desafiante al espectador de la imagen, reivindicando con ello su humanidad.

En otra imagen (foto. 39), Marco Antonio Cruz retrata una escena insólita acontecida en ex San Juan de Letrán –hoy Eje Central– de la Ciudad de México. Si se

<sup>73</sup>“Refuerzan medidas de auxilio a la población más vulnerable al frío” Josefina Auintero M., en *La Jornada*, México, domingo 10 de diciembre de 2006. [www.jornada.unam.mx](http://www.jornada.unam.mx)

<sup>74</sup> Ver Mraz John, con la colaboración de Ariel Arnal, *op., cit.*, p.166.



Foto. 39.

Marco Antonio Cruz López, *Encadenado Ex San Juan Letrán*, plata sobre gelatina, Ciudad de México, 1994.  
Archivo Fotográfico Marco Antonio Cruz (López).

mira detenidamente, se puede ver que la intención del fotógrafo es documentar la realidad de las diferencias de clase que definen a México. La imagen retrata un indigente de aspecto menoscabado y desequilibrado que pasa al lado de un hombre trajeado. Así, Cruz logra con gran destreza capturar dos modos de existir tan dispares, que sin embargo, en un instante, se empatan al caminar en la misma calle.

Probablemente esta toma está hecha con un súper gran angular de 20mm, ya que la nitidez del enfoque abarca desde la parte frontal hasta la posterior de la imagen: la amplia profundidad de campo permite visualizar un nivel de detalle extraordinario. Por otro lado, la foto está tomada a la altura de los personajes: en primer plano y del lado izquierdo de la fotografía, se observa un hombre con traje oscuro, camisa clara y corbata; su mano izquierda está dentro del bolsillo y la otra sostiene un cigarro. Su cabeza gira tres cuartos sobre su lado diestro, mirando de reojo al menesteroso que pasa a su lado. Esta acción produce una línea diagonal imaginaria que apunta directamente a las manos encadenadas del indigente del lado izquierdo de la imagen. Este elemento funciona como *punctum*, es decir, aquel fragmento de la fotografía que incide en la sensibilidad del espectador.<sup>75</sup> Es importante mencionar que justo en la mano izquierda del indigente cruza una de las líneas de tercios de la composición (principio compositivo condicionado por la influencia de la tradición representacional en la pintura). Por ello, esta forma de solucionar la composición en la imagen fotográfica probablemente se debe a la formación de Marco Antonio Cruz como artista plástico.

En segundo plano, del lado derecho de la imagen y como contraparte del primer personaje, se observa un indigente de tez clara, compleción robusta. Su tórax está desnudo y sólo viste un pantalón. Su cabello y barba son crespos, ásperos y encanecidos. Su rostro fruncido y los ojos cerrados, expresan desabrimiento y desequilibrio mental. El gesto de palmas hacia arriba con

<sup>75</sup>Barthes, afirma que, existen imágenes que poseen algo que sale de la escena como una flecha punzante, que perturba el *studium* y que es nombrada como *punctum*, ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima y me punza) quizás un gesto que provoca el choque, que consiste en revelar lo que también fue escondido o simulado por el Operador (fotógrafo). Es decir, el *punctum* tanto si se distingue como si no, es un suplemento: es lo que añadido a la foto y que sin embargo está en ella. Ver Barthes, Roland, *La Cámara Lúcida*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p 64-66, 105-109.

sus muñecas encadenadas es enigmático. En tercer plano visual, la muchedumbre deambula frente a los aparadores comerciales –ferreterías, zapaterías, churrerías, etc.–, de aspecto descuidado.

En esta imagen es fundamental prestar atención al título: *Encadenado de Ex San Juan Letrán*. Durante la primera mitad del siglo XX, la calle de San Juan Letrán -hoy Eje Central Lázaro Cárdenas- inauguró la modernidad urbana concentrando importantes comercios y tiendas finas. Sin embargo para la década de los ochenta “se llenó de comercios masivos y baratos; por las aceras sólo se apretujaban desempleados, empleados con sueldos de hambre, vendedores ambulantes, indigentes, etc.”<sup>76</sup> En este sentido José Joaquín Blanco narra:

*La gente que camina por la calle de San Juan Letrán está al borde de la miseria y trata de convencerse de que no caerá en ella, disfrazándose como los modelos del consumo, cortes de pelo, y trajes comprados no hace mucho, ya ajados por cuerpos no ociosos y nunca bien adecuados a personas con una vida nada aparadoril*<sup>77</sup>.

Lo que pretendo decir, es que, posiblemente el discurso visual se centre en el gesto del hombre con traje, expresión que alude al desprecio hacia el menesteroso que representa la pobreza de la que este está cerca.

En la siguiente imagen (foto. 40), se observa a un hombre de edad adulta y aspecto extravagante que permanece en pie a mitad de la banqueta en la calle Madero del centro histórico de la Ciudad de México, a través de un plano general desde un ángulo tres cuartos. Su cabello y barba son totalmente blancos y de apariencia descuidada, su gesto adusto y su postura cabizbaja reflejan cansancio; su mirada fuera de campo sugiere retraimiento de la realidad.

El menesteroso porta tenis negros con una línea curva blanca transversal, pantalón

<sup>76</sup>Ver Blanco José Joaquín, “Calle de San Juan Letrán” en *Función de media noche. Ensayos de literatura cotidiana*, México, Ediciones Era, 1981, p. 93

<sup>77</sup>Ver Blanco José Joaquín, *op. cit.*, p. 95.



Foto. 40.

Marco Antonio Cruz López, *Indigente Madero*,  
negativo, Ciudad de México, 1995.

Archivo Fotográfico Marco Antonio Cruz  
(López).

de mezclilla con algunos remiendos, playera blanca y un saco demasiado estrecho para su complexión. En los hombros lleva un sarape con estampado de líneas horizontales que cuelga hasta sus pantorrillas. Con su mano diestra sostiene un cigarro y con la otra sujeta un vaso y un paraguas negro, mismo que recarga en su hombro. Este último elemento es muy sugestivo, pues aunque en la imagen no está presente la lluvia, en el ángulo inferior derecho es posible ver indicios de ésta. Como símbolo de su condición menesterosa, la sombrilla funge como techo que le resguarda de la intemperie, al igual que la frazada que lleva en la espalda.

La pared vieja y desgastada de un edificio antiguo, se asoma del lado izquierdo de la imagen y sirve de fondo a la escena. El hombre parece fundirse con el muro antiguo, pues exhibe también el deterioro causado por el tiempo. En contraposición a la foto 36 que es muy barroca, ésta visualmente es muy limpia y la nitidez y definición de la imagen es muy buena; por ello es posible que la toma se haya realizado con un gran angular de 35 mm.

Es importante señalar el contexto histórico en el que fueron realizadas las imágenes seleccionadas que datan de 1986 a 1995. A finales de 1982, justo cuando Miguel de la Madrid Hurtado tomó posesión de la presidencia, estalló la crisis económica política y social. El ajuste económico que se dio con la puesta en práctica del *Programa Inmediato de Ordenación Económica (PIRE)* tuvo consecuencias dramáticas para la población. El desempleo creció y el poder adquisitivo disminuyó. En general, los mexicanos experimentaron un declive radical en los niveles de vida. Esto contribuyó en gran medida al dramático incremento de la pobreza, desigualdad, inequidad y marginalidad.

Hacia finales de 1988, Carlos Salinas de Gortari llega al poder. Al inicio de su mandato se produjo una efímera estabilidad económica. Sin embargo, durante los primeros cinco años de la década de los noventa la situación se tornó más grave, ya que el número de gente en condiciones de indigencia aumentó exponencialmente. Al respecto, Juan Carlos Muciño refiere que entre 1984 y 1988, el incremento de la po-

breza extrema pasó de 48.5% a 49%, alcanzando hacia 1992 un porcentaje de 56% y después de la crisis de 1995 de 65%. De acuerdo con esta evolución, los niveles de pobreza extrema eran iguales a los que se tenía en la década de los sesenta.<sup>78</sup> En consecuencia, para 1995 el número de indigentes dispersos en las calles del Distrito Federal era de aproximadamente 4,727, de éstos 3 mil personas pernoctaban eventualmente en la vía pública, en específico se concentraban en las delegaciones Cuauhtémoc, Iztapalapa y Miguel Hidalgo.<sup>79</sup>

La década de los ochenta significó para Marco Antonio Cruz –y sus contemporáneos–, el enfrentamiento con un medio político, social y económico que continuaba siendo hostil a cualquier propuesta democratizadora. Esta coyuntura llevó a Cruz a ver la fotografía como agente de denuncia de las discrepancias sociales, las demandas del proletariado, la pobreza, la miseria, etc.<sup>80</sup>

Referente a este punto, Susan Sontag señala que la fotografía siempre ha estado fascinada por las alturas y los sumideros de la sociedad. Durante más de un siglo los fotógrafos sobre todo los documentales se han cernido sobre los oprimidos con una “buena conciencia” impresionante.<sup>81</sup> En este sentido, es posible pensar que las fotografías de Cruz asumen una base ética respecto a la sociedad a la que se dirige. El fotógrafo se convierte en aliado de los intereses de los sujetos fotografiados. Al retratar al indigente tal y como es, Cruz vuelve al indigente en algo digno de la mirada: al convertirlo en el centro de atención del espectador.

La propuesta estética documental de Marco Antonio Cruz López reside en que no pretende “hablar en nombre de”, sino que busca encontrar un equilibrio entre la observación de la situación ajena y la expresión del punto de vista propio. Trata de incorporar un tipo de marco de análisis de las causas sociales y sus remedios, lo cual habla de una responsabilidad respecto a su objeto y los criterios estéticos.<sup>82</sup>

<sup>78</sup>Juan Carlos Muciño, “El repunte de la pobreza” en *Cuadernos de Análisis Políticos*, Toluca, México, año 1, no. 7.

<sup>79</sup>Cardoso Laura, “El indigente realidad urbana”, en *El Universal*, México, lunes 11 de diciembre, 2000. [www.eluniversal.com.mx](http://www.eluniversal.com.mx)

<sup>80</sup>Monroy Nasr Rebeca, *Modos y formas del quehacer fotodocumental en México. Antecedentes y consecuencias*. [www.casa.cult.cu](http://www.casa.cult.cu).

<sup>81</sup> Sontag, Susan, *op., cit.*, p.84.

<sup>82</sup> Rosler Martha, “ética y estética de la fotografía documental” *op., cit.*, p.269.





CONCLUSIONES

# CONCLUSIONES

*"Testigo de rutinas, aconteceres  
y olvidos en un país marcado por la injusticia social,  
Cruz ha conformado una memoria visual  
que revela la complejidad actual en México  
y al mismo tiempo expande  
las fronteras de nuestro entendimiento  
de la dignidad humana".<sup>83</sup>*

Este proyecto partió de la hipótesis de que la fotografía de indigentes de Marco Antonio Cruz López es primordial en su producción, en tanto constituye uno de los pilares para el desarrollo de trabajos sucesivos que giran en torno a la imagen de los grupos sociales más desposeídos y marginados. Este supuesto ha pretendido mostrar cómo a través de proyectar la realidad de los grupos sociales más vulnerables, Cruz se ha posicionado desde el compromiso social como fotógrafo. Para corroborar lo anterior recurrí a distintas fuentes bibliográficas, hemerográficas y orales que me han permitido llegar a las conclusiones siguientes.

A través de varios apartados ilustré cómo la formación de Marco Antonio Cruz López, resulta fundamental para entender su visión y su posición frente a la cámara. Sus inicios como artista plástico son esenciales, ya que ha diferenciado su trabajo fotográfico de sus contemporáneos. También, el haber sido formado por un grupo de intelectuales revolucionarios -entre ellos Hersúa- egresados de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP, UNAM) que se oponían al sistema anacrónico de la enseñanza académica del arte, hizo posible que Marco Antonio Cruz consolidara una postura visual y cultural en la que el arte se concebía como una necesidad de representación y expresión.

Para Cruz la fotografía es indiscutiblemente el medio de expresión más contundente para mostrar su preocupación por las cuestiones sociales. Fungir como ayudante de Héctor García le abrió las puertas al mundo del fotoperiodismo. De este, su mayor aprendizaje fue entender que la fotografía siempre debía tener una preocupación social.

<sup>83</sup>Comentario del Comité de Selección: Marco A. Cruz, [http://www.thegrangeprize.com/Marco\\_Antonio\\_Cruz\\_comentario](http://www.thegrangeprize.com/Marco_Antonio_Cruz_comentario), 8 de abril 2009.

Por otro lado, el hecho de que Marco Antonio Cruz se afiliara desde muy joven al *Partido Comunista Mexicano*, le dio la posibilidad de conocer cuál era realmente la situación que vivía México a finales del siglo XX. Esto lo llevó a crear consciencia de que la imagen fotográfica debía ser un trabajo estético, militante y activista a favor del proletariado y del pueblo. Los medios de visión izquierdista para los que trabajó Cruz fueron fundamentales, pues ahí logró una rápida madurez en la fotografía de prensa, dado que el guión editorial y la visión de crítica social concordaban con su forma de pensar. Con el tiempo desarrolló una fotografía con un sentido social revelador, sin dejar de lado la estructura estética de la imagen, que aparecía como resultado de su formación artística. Sin embargo, su preocupación principal fue el registro de la realidad, documentada con un carácter social.

El hecho de que Marco Antonio Cruz López haya trabajado para revistas ilustradas y semanarios (*Sucesos para Todos*, *Oposición* y *Así es! del PSUM*) en los que la edición se realizaba semanalmente, le dio posibilidad de tener mayor tiempo para no sólo cubrir las notas asignadas, sino también para explorar el medio a través de retratar escenas de la ciudad. A la larga, esta praxis produjo que su vida como fotógrafo se dividiera en dos: por una parte -para poder vivir- era el fotoperiodista que debía conseguir la imagen que sintetizara lo sucedido; por otra, era el artista de la lente, con una posición creativa y expresiva, que exploraba encuadres, ángulos, planos, etc., sobre temas sociales. Sin embargo, tras el estudio hemerográfico, constaté que para 1982 esta división desaparece. Es entonces, cuando Cruz tiene la oportunidad de juntar lo expresivo-creativo y lo informativo en las imágenes producidas para el semanario *Así es! del PSUM*. Ahí, su trabajo se orientaba más hacia lo documental que a lo periodístico, por el alto grado de composición gráfica y expresiva de las imágenes.

La libertad que le brindó el semanario *Así es! del PSUM*, llevo a Cruz a interesarse, a finales de 1982 por producir una fotografía con total libertad expresiva, a través de la cual pretendía mostrar las realidades discrepantes que subsistían en México. Esta inquietud lo llevó en un primer momento a formular y establecer junto con Pedro Valtierra, Humberto González y Jesús Carlos- la idea de fundar un medio propio: la agencia *Imagen-*

*latina*, proyecto de carácter vanguardista que cambiaría la historia del fotoperiodismo en México.

El hecho de que Marco Antonio Cruz López tomara la decisión de posponer la creación de la agencia y entrar como fotógrafo fundador de *La Jornada*, le brindó una gran oportunidad para crecer profesionalmente y que su trabajo fuera reconocido a nivel nacional e internacional. La fotografía de vida cotidiana o de la calle, significó para Cruz muchas jornadas con la cámara al hombro en busca de temas importantes y muchas horas en el cuarto oscuro. Al día siguiente su trabajo se publicaba como historias de vida de personas comunes como los indigentes, que resultaban igual de importantes que cualquier hecho noticioso. Es significativo subrayar la relevancia que el medio impreso le dio a la imagen, pues gracias a las políticas editoriales que promovían la fotografía en las publicaciones fue posible la creación de espacios específicos como la columna fotoperiodística que privilegiaba la experiencia estética y personal del fotógrafo.

Al haber realizado el análisis iconográfico de las fotografías de indigentes de Marco Antonio Cruz López y sus contemporáneos, advertí que el encuadre y el ángulo de las tomas que impiden ver el rostro de los menesterosos o muestran directamente sus gestos, son esenciales. Pues expresan de manera crítica cómo la sociedad de finales del siglo XX se tornó insensible a estos seres de la calle.

Por otro lado, es importante resaltar que, en la mayoría de las fotografías, el indigente se convierte en el invisible que nadie quiere ver, pero que aparece como sombra y producto de la crisis económica. Así el indigente es representado en la fotografía de vida cotidiana de las dos últimas décadas del siglo XX, como aquel sujeto víctima de una situación histórica (la crisis económica de 1982), que por su condición de estrechez deambula y pernocta de manera permanente en la vía pública y requiere pedir limosna para subsistir en la selva urbana.

En cuanto a la iconografía del indigente, observé que la vestimenta como el rebozo, pantalón de manta y huaraches, aluden a un menesteroso de origen rural y apuntan a una movilidad socio-

espacial de zonas rurales a la urbe. El estudio hemerográfico mostró que los indigentes con estos componentes fueron los más retratados por la generación de Marco Antonio Cruz. Sólo unos pocos –entre ellos Cruz- exploraron la representación de indigentes netamente urbanos que portan chamarras, abrigos, pantalón de mezclilla, tenis o botas. Es factible pensar que estos elementos indican cómo la creciente globalización había generado un “intercambio cultural” que en realidad amenazaba la integridad de la cultura e identidad nacional, al grado de alcanzar a los grupos más marginados.

Por otro lado, la situación, la actitud y el escenario donde son retratados los indigentes constituyen parte importante de la iconografía. La trashumancia por las calles de la ciudad de México, las palmas de las manos hacia arriba que representan mendicidad, el aspecto desaliñado (andrajoso y desnudo), la calle como espacio público apropiado para nuevos usos (vivienda, baño, etc.) y como medio para sobrevivir, son elementos distintivos de los menesterosos.

En el caso de Marco Antonio Cruz, sus fotografías de indigentes son imágenes muy limpias, que destacan al sujeto de su entorno y centran la atención del espectador en ese instante en que el gesto cotidiano se acentúa. La peculiaridad de la mirada documental de Marco Antonio Cruz López reside en que sus fotografías involucran soluciones compositivas. Esto se relaciona con el hecho de que Cruz tuvo formación como artista plástico, por ello sus imágenes tienen una propuesta compositiva personal caracterizada por: un equilibrio dinámico, donde está presente el espacio plástico jerarquizado, la diversidad de elementos, el contraste lumínico y los juegos de luces y sombras que concentran la atención en el gesto del personaje, produciendo una imagen con gran carga expresiva.

El interés de Cruz por los grupos sociales más desprotegidos inició con la fotografía de indigentes, ya que estaba consciente de que la realidad de México se refleja en los grupos con grandes necesidades que merecen ser documentados. Si bien no existe una serie sobre el indigente, al revisar el Archivo Fotográfico de Marco Antonio Cruz observé que las características compositivas y expresivas de las imágenes de menesterosos, tienen eco

visual en sus ensayos *Oscuridad Habitada* y *Cafetaleros*. Esto sugiere que las imágenes de indigentes desarrolladas a lo largo de veinte años son uno de los pilares de su producción fotográfica. Como artesano de la lente, Marco Antonio Cruz López, incorpora en su trabajo su biografía, ideales y aspiraciones, captando al mismo tiempo el entorno con su perspicacia y sensibilidad.<sup>84</sup>

<sup>84</sup> Miguel Ángel Granados Chapa, “Cavilación sobre la fotografía de prensa”, en *Fotografía de Prensa en México. 40 reporteros gráficos*, México, Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal, p. 9-10.

REFERENCIAS

## Archivos

Archivo Fotográfico Marco Antonio Cruz (López)

Hemeroteca Nacional UNAM.

Acervo Hemerográfico Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.

## Entrevistas

*Entrevista a Marco Antonio Cruz* por Yoania Alejandra Torres Luna, México, D.F., martes 21 de octubre de 2008. Inédita.

*Entrevista a Marco Antonio Cruz* por Yoania Alejandra Torres Luna y Laura González Flores, como parte del proyecto PAPIME PE 401807 UNAM, "Producción Fotográfica en México Imágenes y Palabras del siglo XXI", Coord. Dra. Laura González Flores, México, D.F., jueves 30 de octubre de 2008.

*Entrevista a Marco Antonio Cruz* por Yoania Alejandra Torres Luna, México, D.F., jueves 2 de abril, 2009. Inédita.

*Entrevista a Marco Antonio Cruz* por Yoania Alejandra Torres Luna, México, D.F., miércoles 24 de junio 2009. Inédita.

## Hemerografía

"Al amparo del Auditorio Nacional", Correo Ilustrado en *La Jornada*, México, D.F. año 1, no. 313, 1 de agosto, 1985, p.12.

CEPAL, "Panorama social de América Latina: características destacadas de la evolución social de América Latina durante los años ochenta", en *Revista Iberoamericana de Educación*, México D.F., no. 2, Educación, Trabajo y Empleo, Mayo - Agosto 1993.

"Desempleo y Lucha de clases", en *Sucesos para Todos*(Revista semanal), México, D.F.,no. 2414, mayo 20, 1980, p. 4-5.

Héctor Aguilar Camín, "Dos años despues: tiempo de crisis" en *La Jornada* , México, D.F., año 1, no.73, 5 de diciembre de 1984, p. 18.

*La Jornada*, México D.F., año 1, no. 1, 19 de septiembre 1984.

*La Jornada*, México D.F., año 1, no.73, 5 de diciembre de 1984.

*La Jornada Semanal*, México D.F., año 1, no. 6, domingo 28 de octubre de 1984.

*La Jornada*, México D.F., año 1, no.7, domingo 4 de noviembre de 1984.

*La Jornada Semanal*, México D.F., año 1, no.56, martes 13 de noviembre de 1984.

*La Jornada*,México D.F., año 1, no. 73, México D.F, sábado 1 de diciembre, 1984.

*La Jornada*, México, D.F.,año 1, no. 117, miércoles 16 enero de 1985.

*La Jornada*,México, D.F., año 1, no. 119, viernes 18 enero de 1985.

*La Jornada*,México, D.F., año 1, no. 130, martes 29 enero de 1985 .



*La Jornada Semanal*, México, D.F., año 1, no.134, sábado 2 de febrero de 1985

*La Jornada*, México, D.F., año 1, no. 130, martes 29 enero de 1985.

*La Jornada*, México, D.F. año 1 no.138, 8 de febrero, 1985.

*La Jornada*, México, D.F. año 1, no.365, 13 de septiembre de 1985.

*La Jornada*, (sección cultura), México, D.F. año 2, no.500, sábado 8 de febrero de 1986.

"La crisis: a la calle cientos de miles de obreros" *Así es! Partido Socialista Unificado de México*, México D.F., no. 38, Semana del 2 al 22 de octubre 1982, p.8.

López Coral y Quiroz Othón, "La Huelga de General Motors (1980)", en *Teoría y Política*, México D.F., no.6, octubre-diciembre 1981.

"Los pobres siguen esperando" *Así es! Partido Socialista Unificado de México*, México D.F., no. 42, Semana del 19 al 25 de noviembre 1982, Portada.

María Reyna Carretero Rangel, "El indigente trashumante", en *Inclusiva*, México D.F., Número 3, Vol. I, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, diciembre, 2007.

"Movimiento nacional para el cambio democrático", en *Así es! Partido Socialista Unificado de México*, México D.F., no. 45, Semana del 10 al 16 diciembre 1982, Portada.

"Nuevo gobierno, vieja política antipopular" *Así es! Partido Socialista Unificado de México*, México D.F., no. 44, Semana del 3 al 9 diciembre 1982, p.8.

*Sucesos. Para todos*(Revista semanal), México, D.F., no. 2412, abril 8, 1980.

\_\_\_\_\_, México, D.F., no. 2413, mayo 12, 1980.

\_\_\_\_\_, México, D.F., no. 2415, mayo 27, 1980.

\_\_\_\_\_, México, D.F., no. 2416, junio 4, 1980.

\_\_\_\_\_, México, D.F., no. 2418, junio 23, 1980.

"Realismo Político: Carestía, desempleo y miseria" en *Así es! Partido Socialista Unificado de México*, México D.F., no. 47, Semana del 14 al 20 enero 1983, Portada.

Xorge del Campo, "Los pobres del pueblo pide Pan: no les dan" en *Sucesos para Todos* (Revista semanal), México, D.F., no. 2418, junio 23, 1980, p. 20-21.

\_\_\_\_\_, "Víctimas de la Jungla de asfalto" en *Sucesos para Todos*(Revista semanal), México, D.F., no. 2414, mayo 20, 1980, p. 14-15.

## **Bibliografía**

Baczko, Bronislaw, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Ed Nueva Visión, 1991.

Bayer Raymond, "La estética Alemana en el siglo XVIII" en *Historia de la Estética*, México Fondo de Cultura Económica, 2001, p.186

Baeza, Pepe, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

Barthes, Roland, tr. de Joaquín Sala-Sanahuja, *La cámara lucida :Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990.

\_\_\_\_\_, tr. de c. Fernández Medrano, *Lo obvio y lo obtuso :Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, México, Paidós, 1986.

Berger, John, [et al.] ; vers. castellana de Justo G. Beramendi, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, S.A., 2000.

Blanco José Joaquín, "Calle de San Juan Letrán" en *Función de media noche*. Ensayos de literatura cotidiana, México, Ediciones Era, 1981.

Bonfil Batalla, Guillermo, *México profundo: una civilización negada*, México, Random House Mondadori, Debolsillo, 2005.

Bourdieu, Pierre, *Un arte medio, ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona Gustavo Gili, S.A., 2003.

Constantin María Teresa, "Cuerpos padeciendo", en *Proyecto Filoctetes Lemnos en Buenos Aires*, Director Emilio Wehbi, Buenos Aires, UBA, p. F.32.

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

Cruz, Marco Antonio, *Edición de Fotografía*, México, Mayo, 2006, Seminario presentado por el autor como parte del diplomado de "Fotoperiodismo Mexicano", organizado por Marco Antonio Cruz, coordinador de fotografía de la revista Proceso.

\_\_\_\_\_, *Contra la Pared*, Colección historias de la Ciudad 1, México, Grupo Desea S.A de C.V., Agencia Imagenlatina, 1993.

\_\_\_\_\_, *Cafetaleros*, México, FONCA, Agencia Imagenlatina, 1996.

\_\_\_\_\_, coord., *Fotografía de prensa en México. 40 reporteros gráficos*, con textos de Miguel Ángel Granados Chapa y Humberto Musacchio, México, Procuraduría General de la República, 1992.

Debroise, Oliver, *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*, México, IIE, UNAM, 2007.

\_\_\_\_\_, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

De la Peña, Ireri, coord., *Ética, Poética, Prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*, México, S. XXI Editores, 2008.

Forsyth Ardí (ed), *Grierson on Documentary*, Londres, Faber & Faber, 1966.

Gallardo, Rigoberto, Osorio Joaquín (coords.), *Los Rostros de la pobreza. El debate*, México, ITESO, Universidad Iberoamericana, 1998.

González Flores, Laura, *Historia del Fotoperiodismo Mexicano*, México, Mayo, 2006. Seminario presentado por la autora como parte del diplomado "Fotoperiodismo Mexicano", organizado por el coordinador de fotografía de la revista Proceso.

González Marín Silvia coord., *La prensa partidista en las elecciones de 1988*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad de Texas, 1992.

\_\_\_\_\_, *Vanitas y documentación: reflexiones en torno a la estética del fotoperiodismo en Ética, Poética, Prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*. México, S. XXI Editores, 2008.

Mingo, Graciela, directora ; Elisa Sarrot ... [ et al.], *Pobreza urbana :discursos y sujetos*, Buenos Aires, Espacio, Universidad Nacional de Entre Ríos, Facultad de Trabajo Social, 2006.

Miró Santiago, *Zeta el Imperio del Zorro: los escándalos internos de un grupo escandaloso*, Madrid, Ed. Vosa, 1997.

Monroy Nasr Rebeca, *Intertextualidad fotográfica: el arte de remirar, releer y reescuchar para reescribir las historias*.

\_\_\_\_\_, *Modos y formas del quehacer fotodocumental en México. Antecedentes y consecuencias*. Ponencia presentada por la autora en el Coloquio Internacional de Fotografía "Memoria iconográfica de un siglo", realizado en La Habana, Cuba, como parte de las actividades del Premio de Fotografía Contemporánea Casa de las Américas 2001.

Mraz John. "Fotografía Latinoamericana" en *V Coloquio de Fotografía Latinoamericana en México 1996*; México, CNCA, Centro de la Imagen, 1996.

\_\_\_\_\_, Con colaboración de Ariel Arnal, *La Mirada Inquieta: Nuevo fotoperiodismo Mexicano: 1976-1996*, México, CNCA-Centro de la Imagen-UAP, 1996.

\_\_\_\_\_, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, D.F., Océano, INAH, 1999.

Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*. New York, Oxford, Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen, 1999, pp.833-844.

Pérez David (ed.), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gilli, S.A., 2004.

Ribalta Delgado, Jorge (ed.) traducción de Elena Lorens Pujo; *Efecto Real: Debates postmodernos de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gilli, S.A., 2004.

Rosler Martha, *Imágenes públicas. La función pública de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gilli, S.A., 2007.

Sontag, Susan; tr. Carlos Gardini, *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, 2006.

\_\_\_\_\_; tr. Aurelio Major, *Ante el dolor de los demás*, México, D.F., Alfaguara, 2004.

Wolfhart Heckmann y LotterKonrad (eds.), *Diccionario de Estética*, Barcelona, Grijalbo, 1998.

Zermeño Guillermo, "Pobreza: Historia de una concepto", en *Los rostros de la pobreza. El debate*, Tomo IV, Coordinación Gendreau Mónica, Universidad Iberoamericana, Puebla, ITESO, 2005, pp. 29-67.

*Gran Enciclopedia Larousse*, Tomo V, Barcelona, Ed. Planeta, S. A., Mayo 1980.

*Diccionario Enciclopédico Salvat*, Vol 8., Caracas Venezuela, Ed. Orinoco, 1985.

## Otros medios

Castellanos Alejandro. *Autor ¿creador?* <http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/160foto/fotobook.html>.

Hechevarría Nahela, *Construyendo imaginarios: los ochentas en la fotografía mexicana* (Este artículo forma parte de la Tesis de Maestría en Historia del Arte titulada "Fotografía Mexicana Contemporánea (1990–2006)", Facultad de Artes y Letras. Universidad de La Habana, 2006. (inédita), <http://www.arteamerica.cu/14/index.html>.

Martínez Hernández, Roberto, *La fotografía de prensa en México como construcción social y simbólica*, <http://presshistory.files.wordpress.com/2006/10/la-fotografia-de-prensa-en-mexico.doc>.

Monroy Nasr Rebeca. *Sobre Ética y Sentido de Realidad*. [www.fotoperiodismo.org](http://www.fotoperiodismo.org).

\_\_\_\_\_, *La fotografía mexicana de ayer y hoy*, México en el Tiempo No. 31 julio-agosto 1999, <http://www.mexicodesconocido.com.mx/notas/5364-La-fotograf%EDa-mexicana-de-ayer-y-hoy>.

\_\_\_\_\_, *La fotografía periodística y la Historia: Concurrencias Diferencias*, [http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal\\_sexta/textos\\_sexta/REBECA.HTM](http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal_sexta/textos_sexta/REBECA.HTM).

Mraz John, *Fotografías y entrevistas a fotógrafos mexicanos*, <http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/tesxtos/jhon.htm>.

Rodríguez, José Antonio, *Realidad, ficción, construcción: las formas de la intención*, <http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/160foto/fotobook.htm>.

Villaseñor, Enrique, *El fotoperiodista es también un artista. Entrevista al fotógrafo, Enrique Villaseñor*, coordinador de la Bienal de Fotoperiodismo, México. Revista Digital Universitaria [en línea]. 10 de octubre de 2004, Vol. 5, No. 9. [Consultada: 11 de octubre de 2004]. <http://www.revista.unam.mx/vol.5/num9/ent1/ent1.htm>.

Carretero Rangel, María Reyna "El indigente trashumante", en *Inclusiva*. Relatos de Indigencia trashumante. Número 3, Vol. I, México D.F., Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, diciembre 2007, <http://www.politicas.unam.mx/sae/portalestudiantil/sociologia/inclusiva/1.htm>

ANEXOS

# Currículum vítae Marco Antonio Cruz López

- Nace el 3 de noviembre Puebla, Puebla 1957.
- 1973-1977. Estudia Artes Plásticas en la *Escuela Popular de Arte, UAP*, Puebla.
- 1977-1979. Ayudante de el Eculor Hersúa.
- 1977-1979. Toma talleres de vitrales y cerámica en la *Escuela de Diseño y Artesanía del INBA*.
- 1979-1980. Asistente de Héctor García, en la agencia *Foto Press*.
- 1978-1979. Laboratorista y fotógrafo de la revista *Interviú México*.
- 1980-1981. *Freelance* de la revista semanal *Sucesos para Todos*.
- 1980-1982. Fotógrafo del semanario *Oposición*.
- 1982-1984. Fotógrafo del semanario *Así es! Partido Socialista Unificado de México*.
- 1984-1986. Fotógrafo fundador del diario *La Jornada*.
- 1984. Primer lugar del *IV Concurso de Fotografía Antropológica, de la Escuela de Antropología e Historia, INAH, SEP*, con el ensayo fotográfico *Campesinos en México*.
- 1986. Beca de producción, en la *Cuarta Bienal de Fotografía, Salón Nacional de Bellas Artes*, con el ensayo fotográfico *Del Pánuco al Zócalo. Sexo servicio en la ciudad de México*.
- 1986. Primer lugar del *Concurso Nacional de Fotografía del Festival del Partido Socialista Unificado de México*, con el ensayo fotográfico, *Policías en Plantón en Metro Juárez*.
- 1987-1998. Director de la *Agencia de Información fotográfica Imagenlatina*.
- 1992. Coordinador del libro de *Fotografía de prensa en México. 40 reporteros gráficos*, textos de Miguel Ángel Granados Chapa y Humberto Musacchio, Procuraduría General de la República.
- 1992. *Imágenes de la Frontera*. Festival Internacional de la Raza. Programa Cultural de las Fronteras, CNA, *Cafetaleros en el estado de Chiapas*, Ciudad Juárez Chihuahua.
- 1993. Mención Honorífica en la *IV Bienal de Fotografía, Ensayo ciegos* Centro de la Imagen, CNCA.
- 1993. Publica libro *Contra la Pared. Violencia en la Ciudad de México*, Colección historias de la ciudad, no. 1, editorial, Desea e Imagenlatina.
- 1996. Publica *Cafetaleros*. Trabajadores indígenas del café en Chiapas, México, edición realizada

gracias al apoyo de Imagenlatina, y la beca del FONCA, CNA

- 1998. VII Premio Nacional de Periodismo Cultural "Fernando Benítez".
- 2000. Editor del libro *Espejos en plata, fotoperiodismo Morelense*.
- 2001. Finalista, Premio Nuevo periodismo CEMEX – FNPI.
- 2002-2005. Tutor Académico del Programa Jóvenes Creadores del FONCA .
- 2002. Premio Nacional de Ciencias y Artes. Campo Bellas Artes. *Secretaría de Educación Pública*.
- 2002. Reconocimiento a la trayectoria periodística Casa del Periodista, A.C. México, D.F.
- 2003. Editor del libro *De Fiesta, Raúl Ortega*.
- 2004. Mención Honorífica en la IX Bienal de Fotografía reportaje *Fidencio, materias y fe*, CNA, INBA, Centro de la Imagen.
- 1979-2005. Realiza su Ensayo fotográfico más importante *Oscuridad habitada*.
- 1999-2005. Miembro del Sistema Nacional de Creadores del Arte.
- 2002-2005. Reingreso al Sistema Nacional de Creadores de Arte.
- 2004. *Imágenes de Fin de Siglo*, Centro de la Imagen, México, D.F.
- 2006- hasta la fecha. Coordinador de foto de la *Revista Proceso*.
- 2007-hasta la fecha. Organizador y coordinador del *Diplomado Fotoperiodismo Mexicano, en la Revista Proceso*.
- Ha sido jurado de concursos nacionales de fotografía, entre ellos: VIII Bienal de Fotografía, II Bienal de Fotoperiodismo. Desde hace más de diez años imparte talleres de fotografía documental en centros de fotografía y universidades en los Estados de la República y Ciudad de México.
- Impresor de copias finas, papel de fibra –*Galería Ramón López Quiroga y Carim Matzuto*–
- 2008. Nominado por *Art Galery of Ontario, Certamen de Fotografía Grange Prize AGO de Toronto*.
- 2009. miércoles 25 de marzo, presentación del sitio web [www.marcoacruz.com](http://www.marcoacruz.com)., en Centro de la Imagen, México, D.F.
- 2009. Ganador del *Grange Prize AGO de Toronto*.

# Entrevistas

**Entrevista a Marco Antonio Cruz por Yoania Alejandra Torres Luna, México, D.F. , 21 de octubre 2008, Inédita.**

**¿Cuéntame cómo inicia tu carrera como fotógrafo?**

**Marco Antonio Cruz:** Bueno mi historia como fotógrafo inicia en 1979, con Héctor García, como su ayudante en la *Agencia Foto Press*, que en realidad funciona más como archivo, ahí desarrollé la tarea de laboratorista.

Posteriormente un empresario mexicano trae a México la revista, *Interviú México* (formato tomado de la revista española *Interviú*), se formó un grupo de periodistas con el que se dio inicio al proyecto.

García fue nombrado jefe del departamento de fotografía y yo como laboratorista. Siete meses después, nos fuimos a huelga, aproximadamente un año, por lo que decidimos separarnos. (Héctor se quedó con la parte empresarial y yo con la parte de los trabajadores). Sin embargo, se hicieron varios números de la revista, aún y a pesar de que estaba en huelga, a esta edición se le llamo algo así como *Interviú en lucha*, la cual duró alrededor de un año.

**¿Qué tipo de trabajo realizaste ahí?**

**MAC:** El trabajo que llegue a realizar ahí, por lo regular, fue, cubrir entrevistas, la más significativa fue la de Gabriel García Márquez.

**¿Qué hiciste después de que se concluyó con el proyecto de *Interviú*?**

**MAC:** En ese momento había muy pocas opciones, así es que al salir de *Interviú*, empecé a colaborar para la revista *Suceso para Todos*, ahí publique mi primer reportaje, que es del incendio del árbol de la Noche Triste. Se publicaron dos páginas con ocho fotos de lo sucedido. El pago que recibía ahí era muy poco, de hecho creo que por eso me salí.

La revista *Sucesos* tuvo su momento de gloria, de ahí salió el caricaturista Magú; sin embargo, cuando entró yo, esta ya estaba en declive. Pero te digo, en esos momentos no había muchas opciones donde poder publicar.

Me acuerdo que en ese tiempo yo me seguía viendo con unos compañeros que habían colaborado en *Interviú*, nuestro grupo era el más radical, y de hecho el más identificado con la izquierda, de hecho yo ya llevaba años como militante del Partido Comunista. Así es que nos decidimos ir a pedir trabajo al partido. Y bueno nos aceptaron en el semanario *Oposición*. Cuando entré me di cuenta que era un periódico descuidado, de formato enorme, con mucha tradición pues la prensa comunista venía desde el *Machete*, que luego fue la *Voz de México* y finalmente se convirtió en *Oposición*. Entonces me di la tarea con pocos recursos de ir transformando la foto. Ahí tuve



las opciones de hacer cosas; por ejemplo pude montar un laboratorio fotográfico y aparte yo tenía la doble inquietud de fotógrafo de prensa y fotografía de autor, imprimir en papel de fibra, un poco por la influencia de Héctor y por mi formación como artista plástico, tenía la intención del trabajo creativo.

La verdad tuve muchas facilidades y oportunidades, y en esa medida me di a la tarea de ir transformando a la fotografía dentro del periódico. Posteriormente el *Partido Comunista* se agrupa con otros grupos de izquierda y se disuelve, para crear un nuevo partido que fue el *PSUM*, en este me tocó cubrir la campaña presidencial de Arnoldo Martínez Verdugo, que era primer candidato con apoyo del *IFE*, esto me dio la oportunidad de recorrer la mitad del país con el candidato.

En el *Así es!* yo tenía mayor influencia dentro de la publicación, sobre todo recuerdo que mis fotografías se publicaron en primera plana. Ahí tuve la oportunidad de proponer, además la imagen desplegada en toda la portada tenía la finalidad de propaganda política de llamar la atención. Ahí estuve muy contento. Entre los trabajos asignados, fui conociendo a fotógrafos de otros medios que tenían inquietudes similares a las mías.

En 1984 nos empezamos a juntar un grupo de fotógrafos, para platicar sobre todo lo concerniente a esta. En ese grupo estábamos Pedro Valtierra, Luís Humberto González, y yo. Posteriormente encontramos el 1 de diciembre de 1982, -que fue la toma de posición de Miguel de la Madrid- a Jesús Carlos, un fotógrafo brasileño, nos identificamos con el. Lo invitamos a nuestro grupo, y el fue el que nos propuso hacer una agencia fotográfica. Este proyecto se concretó en 1983.

Las oficinas se instalaron en un departamento que rentaba Valtierra, el entusiasmo era mucho, pero el dinero fue poco. La inauguración fue en el Museo de las Culturas con una exposición llamada *Imagenlatina*, difundimos un poco la idea, se publicó en la prensa, sin embargo había pocos mercado. El antecedente quizás se remonta a los Hermanos Mayo, pero ellos malbarataban su trabajo. La situación se torno un poco difícil, teníamos que estar buscando clientes.

### **¿Cómo llegaste a formar parte del grupo fundador del periódico *La Jornada*?**

**MAC:** Valtierra y González, seguían trabajando de forma formal en los periódicos *Uno más uno* y *el Día*. Y Valtierra nos empezó a decir que había inconformidad en el periódico, hay un grupo de colaboradores se va a salir y yo me salgo con ellos. Y me han pedido que forme el primer departamento de fotografía y yo quiero que ustedes integren el primer grupo de fotografía. Pero todo era como una idea, con el tiempo se fue haciendo más el forma el proyecto, se convocó a la sociedad para que destinara recursos para el nuevo periódico.

La verdad es que mi primer experiencia como fotógrafo había sido en *Así es!*, que en realidad no era un diarismo sino los trabajos se realizaban a lo largo de toda una semana, por lo que traía una visión distinta, a diferencia de Valtierra que trabajó para publicaciones diarias o de González, que sí había hecho periodismo.

Sin embargo, lo que me motivó mucho fue la cuestión de estar proponiendo cosas, hacer cosas distintas, que para ese momento era algo insólito porque la fotografía era muy plana, excepto en el *Uno más uno*,

en *La Jornada* cada quien trabajaba con pocos recursos, de hecho trabajábamos con la cámara que - cada uno poseía.

La verdad fueron dos años de un trabajo muy propositivo y creativo, de hecho aún se recuerda porque fueron momentos muy importantes para la fotografía, rebasamos en mucho a otros medios como *Excelsior* o *Uno más uno* y trabajamos con pocos recursos, pero con muchas ganas de proponer. *La Jornada* abrió espacios para la fotografía política, tratamos de retratar a los políticos tal y como eran, antes de eso era una imagen oficial. Quizás *Rotofoto* hizo algo pero de ahí en fuera hubo un gran bache.

Esto se debió en gran medida por el apoyo que nos dieron los directivos, la fotografía que hicimos no era nada fuera de lo común sólo los mostramos tal y como eran, como seres humanos. Hicimos una fotografía muy oportuna, en momentos muy claves que si lograron cambiar el guión editorial. Logramos abrir espacios como perfil político, la *Jornada Semanal*.

Empezamos a ver que la posición política es una forma de hacer fotoperiodismo.

Otra cosa que hicimos fue la fotografía de vida cotidiana, antes esta no importaba, quizás el periódico *El Día*, le llegó a dar un poco de importancia pero con un nivel gráfico bajo. Nosotros pensamos que el documentar la vida de la gente era muy importante, porque al pasar los años iba a tener mucha importancia.

Había columnas para fotografía de vida cotidiana, en este sentido hubo algo que nos favoreció mucho, en la mesa de redacción había una gente que escribía los pies de fotos, pero era un cuate como un poeta, le daba como mayor sentido a las imágenes.

Mucho de la fotografía que hicimos también fue lo no asignado, cosa que no sucede ahora.

A mi me educaron así y me sirvió mucho me formó una visión distinta. Recuerdo que las veces que se quedaba de guardia Granado Chapa, me mandaba a las calles hacer reportajes de lo que encontrara, uno con tanto entusiasmo salía a las calles a buscar; lo más reconfortante de esto es que te las publicaban al día siguiente. Sin duda Granados movía y motivaba mucho, también Carlos Payan.

En *la Jornada* se logró hacer un periodismo integral, desde la mesa de redacción, editores, caricatura, fotógrafos, etc. Todos los que trabajábamos ahí proponíamos, de forma que fuimos creando un perfil en la prensa, en su momento novedoso.

Recuerdo que los fotógrafos nos empezamos a meter en vecindades, a recorrer las calles de la ciudad, la ganancia era ver tu foto publicada al día siguiente y que mejor que fuera en la portada.

Andrés Garay al inicio del periódico puso un pizarrón de scores, para ver quién se llevaba las portadas al inicio todas se las llevaba bien, pero todos nos entusiasmamos tanto que buscábamos las mejores imágenes, que poco a poco muchos pudimos publicar en primera plana. Para nosotros la ley era que todos los eventos eran importantes, esto hizo que pasara algo

insólito, el valor de la imagen era tanta que una fotografía de deporte podía pasar a la portada.

### **¿Por qué decidiste dejar *La Jornada*?**

**MAC:** Desafortunadamente pocas veces sucede que se mantiene la estabilidad y la unidad en un grupo; la verdad llegó un momento dado que hubo un quiebre con la formación del *Sindicato de la Jornada* más o menos por 1985. Lo malo es que el director Carlos Payán privilegió un grupo, y ahí vino el quiebre. Primero como equipo, porque incluso ese tipo de situaciones creaban enemistad entre la gente, el grupo completamente se polarizó, entonces cada quién empezó a agarrar partido, con la dirección iba el equipo ganador del sindicato. Lo peor de todo es que la gente más creativa quedó marginada.

Valtierra había sido candidato para secretario del Sindicato, su adversario fue Magú, este último ganó. A Valtierra siento que moralmente le afectó muchísimo, junto con la actitud de la dirección él se empezó a sentir excluido y empezó a tomar distancia hasta que renunció.

A mí me nombraron coordinador de fotografía pero de manera extra oficial. Entonces realmente como coordinador estuve como quince días, la verdad no fue mucho, porque nosotros decidimos renunciar, un poco por que vimos que la situación estaba muy mal, había un marcaje personal y un hostigamiento, esto fue lo que derramó el vaso y decidimos renunciar. Para mí fue el quiebre definitivo con el periódico, la verdad jamás regrese, muchos compañeros sí pero yo no.

Si dolió mucho porque realmente era dejar un espacio que era como tu casa, además fue muy traumático dejar de publicar de un día para otro. La primera opción fue retomar el proyecto de la Agencia, lo que llevo a enfrentarnos de nuevo a un panorama adverso en cuanto a cuestión de mercado.

Iniciamos Andrés Garay, Pedro Valtierra, Herón Alemán y yo como inversionistas y Rubén Pax y Arturo Fuentes, como colaboradores. Con lo que nos dieron de finiquito iniciamos la agencia. Cada quine hizo un aporte, obviamente cuando nosotros renunciáramos Granados Chapa renuncia en solidaridad nuestra, aunque él después regresa pero ya con otra posición, pero sin duda gracias a él, la *Agencia Mexicana de Información*, en la Av Cuauhtémoc, nos acogió ahí, al principio no nos cobraban renta, y la que nos llegaron a cobrar era muy bajo. Después empezamos hacernos de clientes. Entre nosotros nos asignamos tareas, yo era el encargado de información, Valtierra la parte de promoción, Andrés Garay, le tocó la parte administrativa, Herón Alemán, la parte del laboratorio, la parte técnica de materiales.

Fueron años muy complicados pero empezamos hacer cosas; desafortunadamente entre nosotros vino una división fuerte sobre todo entre Valtierra y Garay, hubo acusaciones entre ellos. Y en realidad se fracturó nuestro grupo. Salió Valtierra y formó *Cuarto Oscuro*, al poco tiempo salió Garay. Sólo nos quedamos, Herón y yo.

Se me olvidó decir que uno de nuestros primeros clientes y los más asiduos fue la revista *Proceso*, sobre todo porque don Julio Sherer se identificó con nuestra salida, de su salida de *Excelsior*, para formar su propio proyecto.

Al poco tiempo Herón se accidenta y muere, él iba a cubrir un evento que le había encargado

*Proceso*. Me quede completamente sólo, la verdad fue muy gacho que la vida de repente me pusiera en frente de todo eso, al inicio fue un proyecto de un grupo, me cuestionaba mucho el ¿cómo lo iba hacer?. Y bueno decidí seguir con el proyecto porque la esposa de Herón me dijo vamos a seguirle con la agencia, yo te hecho la mano, entonces por las tardes ella trabajaba en la agencia; además también mi compañera nos ayudó mucho. Así empezamos a formar un buen grupo de fotógrafos y así duramos cerca de 16 o 17 años. Todo ese tiempo me permitió empezar hacer mis proyectos más en forma, así es como empecé hacer los reportajes de *la Hija de los apaches*, *contra la pared*, *cafetaleros*, sin duda todo empezó gracias la motivación de generar mi propio espacio de difusión, aunque al final ya estaba un tanto cansado que decidí renunciar a la agencia.

La verdad es que el ambiente se empezó a tornar algo desleal, cosas muy feas entre fotógrafos del medio como el malbaratar tanto el trabajo que a tantos nos costaba, esto a la larga te va desgastando.

Ángeles Torrejón, se quedó al frente de la agencia, a la larga me dijo que la situación era tan mala que no había el presupuesto suficiente para pagar a todos los fotógrafos. La verdad es que ya teníamos un buen número de clientes, pero la situación era muy dura, así es que decidimos que lo mejor era cerrarla.

### **¿Ya que concluiste con la agencia de *Imagenlatina*, que fue lo que decidiste hacer?**

**MAC:** Mira después de la experiencia de la agencia, la verdad decidí ya salir del periodismo, porque era como la doble carga de proponer cosas y a la vez malbaratarlas que te empiezan a perder el respeto. Ya no te publicaban las imágenes que te habían pedido, entonces yo la verdad no le veía caso. La agencia para mi no era un negocio, para eso pongo otro negocio, mi idea era hacer un buen fotoperiodismo y al ver que no se podía, decidí mejor cerrar y enfocar mi energía en otras cosas. Sobre todo a mi trabajo y bueno me dedique a lo de *ciegos*, *lo de cafetaleros*, afortunadamente el FONCA me becó por seis años, tuve la gran fortuna de tener beca de producción fotográfica.

La verdad es que siempre me había interesado la parte del laboratorio sobre todo la impresión así es que también me dedique a imprimir trabajos de otros fotógrafos, no para todos, la verdad es que sólo para los que me interesaba. Por ejemplo de Enrique Metinídez, para Héctor García, también trabaje como impresor de la *Galería López Quiroga*, entre otros. Y bueno sin duda yo ya tenía mi vida hecha, tenía un laboratorio al sur de la ciudad, por las mañanas trabajaba en el laboratorio y en las tardes en mis cosas. Hasta que recibí del Señor Julio una llamada para invitarme a formar parte de *Proceso* y bueno aquí estoy.

Ahorita la tarea es ordenar y rescatar lo hecho, que en su mayoría es inédito. Y esto lo he ido haciendo a partir de la hoja de red que pretendo presentar en enero máximo marzo, sólo quiero tener un poco más armada la estructura, para no sólo mostrar dos o tres trabajos sino seis u ocho reportajes.

### **¿Como fue que pasaste del fotoperiodismo a la fotografía documental?**

**MAC:** Yo creo que todo fue muy gradual y de la mano, primero como fotógrafo de vida cotidiana, ahí empezó todo, haciendo foto de la calle había temas que me interesaban pero no sabía como estructurar un proyecto sobre algún tema y bueno un día tuve la fortuna de aprender de López. Un día yo

estaba muy inquieto por hacer reportaje, sin embargo no tenía ni idea de cómo comenzar o cómo hacerlo, por lo que decidí ir a buscar a Nacho López; llegue a su casa, le platique de mis inquietudes, sin duda fue para mi como "una clase magistral", ya que, a partir de ese momento logré obtener una visión totalmente distinta de las cosas. Después de que salí de su casa tan entusiasmado que decidí ir a buscar a Héctor García, para que me aportara más y no se me perdiera nada de lo que me había dicho, ese día fue muy importante para mi porque pude comprender de distinta manera la fotografía.

Sin duda Nacho ha sido siempre mi inspiración, bueno también Héctor pero el más la parte del foto-periodismo, y Nacho por la cuestión de reportajes. La verdad el cambio de uno a otro siempre ha sido gradual. Aunque lo que siempre he creído es que para mi hacer fotografía no ha sido una limitación.

Para empezar mi vida se divide en dos uno como foto de prensa y otra con mis proyectos como fotógrafo documental, que siempre van de la mano. El fotógrafo de prensa es siempre el hacer algo pero también es el ejercicio y el poder tener que comer y la otra es la parte más de mi propuesta, donde doy todo mi esfuerzo, donde he invertido mucho.

**Sin embargo, creo que es en *Así es! del PSUM* donde se empieza a ver ese cambio en tu trabajo sobre todo porque tus imágenes se dirigen más hacia lo documental**

**MAC:** Bueno sin duda fue importante para mi el haber estado en ese semanario, ya que me dio una visión política diferente, además como los trabajos se realizaba a lo largo de la semana tenía el chance de experimentar y proponer más cosas.

**¿Por qué retratar indigentes?**

**MAC:** Mira en la fotografía de vida cotidiana de los ochentas existió un icono de la pobreza extrema, este fue el indigente. La verdad es que todos íbamos a retratarlo, sin embargo yo caí en la cuenta que el indigente es un punto de mil, es quizás el punto extremo de pobreza, sin embargo creo que hay algo más aya de la indigencia. Mi idea de retratarlos fue más bien esta preocupación por los grupos más desposeídos y marginados y todo mi trabajo parte de ahí, *lo de cafetaleros*, que son indígenas muy marginados, mi preocupación siempre es por los grupos desprotegidos como lo de *contra la pared*, *lo de ciegos*. En este sentido siempre he tratado de que mi fotografía tenga un sentido social, y te digo quizás en un principio inició con la parte de la indigencia, sin embargo fue una cuestión que todo mundo lo hacía.

**A pesar de que fue una cuestión generacional o moda yo creo que tu mirada genera una representación distinta del indigente tu que crees de esto**

**MAC:** Bueno sin duda yo creo que cada fotógrafo tiene una formación distinta, en mi caso creo que tuve momentos muy afortunados. El hecho de haber estudiado artes plásticas, desde un inicio me dio como una educación visual que jamás me costó trabajo hacer foto, claro que hacer foto no es tan sencillo resolver algo, incluso ahora; pero para mi fue como el jamás imposible. La cuestión de haber estado en el *Partido Comunista*, el haber conocido a Héctor García, el haber pertenecido a una generación de fotógrafos que también sin duda aprendí

mucho de ellos.

Ahora después de treinta años de hacer fotografía pues no creo que este con las manos vacías, tengo una obra que me respalda, pero siempre he sido muy inquieto, para mí no hay una foto favorita. Que desde luego existe fotos que se han vuelto íconos en mi trabajo pero no me caso con ello. De hecho hay fotos que veo y ya no creo que yo las haya hecho.

**Entrevista a Marco Antonio Cruz por Yoania Alejandra Torres Luna (et al), como parte del proyecto PAPIIME PE 401807 UNAM, "Producción Fotográfica en México Imágenes y Palabras del siglo XXI", Coord. Dra. Laura González Flores, México, D.F., 30 de octubre de 2008.**

### **¿Cómo podrías definir a Marco Antonio Cruz?**

**Marco Antonio Cruz:** Es una pregunta compleja, pero finalmente, creo que como un fotógrafo muy creativo y a la vez, muy obsesivo.

Me siento como obsesivo ante las cosas. Pero, creo que gracias a esta forma de ser he construido varias cosas. Me defino como una persona que diariamente está luchando contra sí mismo, en el sentido de no quedarme con lo hecho, sino de tratar de ver hacia el futuro. Y es una labor como muy compleja; enfrentarse con uno mismo es la parte más complicada de las cosas, pero es la solución para poder avanzar. Es complicada la cuestión de la foto y requiere cierta obsesión. Y bueno, sin duda todo mi trabajo ha sido la obsesión por hacer las cosas y el compromiso por hacer las cosas.

### **Si te preguntara acerca de tu mayor pasión ¿cual sería?**

**MAC:** La foto sin duda, aunque tengo muchas pasiones, pero sin duda la foto es la que ocupa el primer lugar. En base a la fotografía he aprendido muchísimo, cada proyecto, cada imagen que he hecho en mi vida ha sido como una lección. Y el cúmulo de lecciones han sido enormes y sin duda, la fotografía me ha mostrado la parte complicada de la vida, la parte generosa pero también el lado oscuro de la vida, he estado en situaciones muy complicadas y sin duda también he aprendido de ellas.

### **¿Por qué tomar a la fotografía como tu medio de expresión?**

**MAC:** Creo que la imagen es la forma más contundente de comunicación, sin duda en México hay una tradición de la imagen hacia la fotografía y bueno, para mí desde que la descubrí ha sido una herramienta muy importante. Al principio, no creía tanto en la foto, pero hasta que entendí, qué es la imagen y qué es la fotografía y el valor como herramienta para poder traducir cuestiones de la realidad, realmente me quedé con ella.

### **¿Cómo llegas a tus primeras fotografías y qué clase de imágenes eran?**

**MAC:** Mis primeras fotos sobre todo son en la calle, en la Ciudad de Puebla, sobre todo en la parte del centro de la Ciudad. Recorrer pueblos: Cholula, Atlixco, con mi camarita; el meterme a panteones y sobre todo imágenes de la vida cotidiana, es como mi primer etapa como fotógrafo. Pero ahí empecé a conocer, a aprender de la foto. Yo creo que donde mi encuentro es total con ella, es en la ciudad de México, sobre todo con Héctor García, de ahí parto.

### **¿Cómo llegaste a tomar fotografías con un sentido de la composición y de tu visión como fotógrafo?**

**MAC:** La composición viene un poco de mi trabajo como estudiante de artes plásticas; antes de la fotografía era estudiante de artes plásticas y sin duda ahí tuve una educación visual muy

profunda y me ha ayudado en la cuestión de hacer fotografía. Tanto es así, que cuando hago una imagen, no estoy pensando en la cuestión de la composición, esto ya viene por automático, me interesa más interpretar lo que tengo enfrente y cómo traducirlo en imagen, es la parte que me importa.

Lo otro es ya secundario, no es una preocupación primaria, sino que la composición es un hecho que al tomar la foto ahí esta.

### **¿Quién o quienes han influido en la visión que tienes de la fotografía?**

**MAC:** Muchísima gente, sin duda la gente más cercana. Tuve la fortuna de conocer a gente como Nacho López, Mariana Yampolski, Héctor García, Graciela Iturbide y bueno, la lista es innumerable. O sea tan sólo la lista de fotógrafos mexicanos y luego hablando de los extranjeros, es impresionante. Uno se nutre de todos ellos, pero sin duda la gente que me impresiona y que siempre me van a seguir impresionando sus imágenes, son Cartier-Bresson, Eugene Smith, la lista es enorme.

### **Hace un momento hablabas de una fotografía con compromiso social, ¿en que momento surge en tí esa idea de una fotografía con compromiso social?**

**MAC:** Yo creo que dentro del desarrollo como fotógrafo han influido varias etapas que he tenido en mi vida. Una de las etapas primordiales e importantes, es la etapa como estudiante de artes plásticas, para la cuestión de educación visual, pero para la parte del compromiso fue sobre todo el trabajar como fotógrafo del *Partido Comunista Mexicano*, ahí me dio la visión social de mi país, ahí fue en donde entendí muchas cosas y cosas que no entendía, ahí estaba la gente que me lo explicaba. Fue una etapa muy importante de mi vida.

Y sin duda, también el compromiso e influencia del trabajo de Héctor García y Nacho López, todo eso se consume para lo que hago, para lo que soy.

El compromiso es un compromiso de vida, o sea, no es algo momentáneo. El compromiso como fotógrafo y sobre todo con cuestiones sociales. Para mí la fotografía es sumamente importante para mostrar hechos y situaciones sociales que se vivieron y que deben mostrarse.

Y de hecho, casi todo mi trabajo está enfocado en ese sentido, desde la cuestión de *contra la pared, la violencia en la ciudad de México, los cafetaleros, trabajadores en el sur del país, lo de ciegos*; casi todo mi trabajo tiene un perfil con la parte social. Y es la parte que creo y retomo mucho, también conceptos de Nacho López, quién decía que:

*"la fotografía solamente artística, no llegaba a ningún lado, que tenía un tiempo de vida muy corto. Que la fotografía con un compromiso social, pues, realmente tenía una importancia, y que con el tiempo adquiría un valor histórico como documento"*

Y sigo pensando que tiene toda la razón y mi vida como fotógrafo me lo ha ido demostrando.



**Bueno me inquieta la cuestión del compromiso, hay teóricos que piensan que es difícil llevar en una sociedad capitalista la representación social a una eficiencia política social, ¿tú que respuestas te has dado a esto?, ¿cómo puedes a partir de la representación de la imagen intentar hacer funcionar ese compromiso social en la realidad?**

**MAC:** Yo lo vería como una cuestión muy sencilla, hay situaciones que me duelen y las que me duelen siento que hay que darles esa atención, que hay que estar ahí, hay que mostrar, hay que meterse, comprender y mostrar al mundo lo que está sucediendo, creo que yo no puedo ser inflexible ante las cosas. Y viendo el panorama social en México, es impresionante, casi todo requiere una atención. Es complejo hacerlo, la parte del compromiso, tal vez ya es hasta una palabra trillada, pero en los hechos es el estar ahí, el hacerlo y el aprender a concluir.

**Y en relación con esto, ¿cómo ves tú la función de los medios?, tú has estado en *Sucesos*, *Oposición*, *Así es!*, *La Jornada*, ahora estás en *Proceso*. ¿qué función tiene el fotógrafo en estos medios que tienen un filo político y crítico, en este país, en este momento?**

**MAC:** Yo te lo puedo decir en cuestión personal, yo siempre he procurado estar en un medio que tenga un nivel de crítica social, para empezar, hablando del *Periódico del Partido Comunista*, posteriormente *la Jornada* en su primer etapa, luego creando *Imagenlatina* y ahora en *Proceso*. Yo no me imagino estar en otro medio. Porque corresponde mucho a mi forma de ver y de pensar las cosas.

Aunque, también estoy convencido de que los medios llevan una línea editorial y finalmente el trabajar para un lugar obedece a una guía y a una guía, que por ejemplo en este caso, yo estoy de acuerdo.

Pero también, dentro de esta guía hay cosas que no entran, por ejemplo lo que yo estoy haciendo o sea un trabajo de investigación fotográfica de años no te la va a publicar un medio. Por lo tanto, busco otras posibilidades, una es la parte editorial, que es complicada, sobre todo en la parte económica es muy difícil y la parte que creo es la más factible, es la de Internet, yo creo mi propio medio, si pienso que no me van a publicar, ahí se empieza a publicar lo que yo creo y siento de las cosas.

**Fotoperiodismo vs Fotografía documental ¿cómo defines tu esa diferencia?**

**MAC:** Creo que van de la mano, van ligadas, lo que sucede con la fotografía documental es que son proyectos de investigación, creo que la diferencia es eso, que tal vez se puede ligar con la fotografía de prensa en un reportaje. Pero la otra parte de fotografía documental es un fotoperiodismo de investigación, ya no es reportaje sino se convierte en ensayo fotográfico, pero van de la mano. Creo que en la fotografía documental parte mucho del fotoperiodismo.

**¿Cómo inicias la investigación de tus proyectos?**

**MAC:** Pues al principio con un total desconocimiento, no sabía por donde, casi la mayoría de los fotógrafos en México somos autodidactas. Cuando tenía la inquietud sobre el reportaje, tuve la fortuna de hablar mucho con Nacho López, él me decía cómo hacer el reportaje y realmente su enseñanza fue impresionante; también Héctor García fue alguien que me mostró muchísimo. Y lo demás ha sido sobre la marcha.

Para hacer fotografía sobre proyectos de investigación, pues, es eso, hacer investigación a profundidad, creo que hay que entender el tema, para poder traducirlo y creo que sin duda la investigación es una cuestión fundamental, el hecho de escribir, de tener un orden con las cosas, el ser consecuente con el proyecto, el compromiso, el seguimiento. Sin duda, de un proyecto a otro, uno va aprendiendo.

Y bueno, algo que me ha funcionado es el hecho de hacer de una sola vez el trabajo. Por ejemplo en mis proyectos, en el caso de *Cafetaleros*, *Contra la Pared*, incluso de *Ciegos*, todos están hechos en el mismo tiempo, pero cada proyecto lleva un guión distinto, cada guión es una investigación distinta. Y lo que sucedía es que no me puedo clavar en un proyecto así por completo hasta terminarlo, eso yo no lo puedo hacer, porque realmente el mismo proyecto me satura, entonces necesito descansos y es cuando empiezo a intercalar los proyectos. Retomo uno, empiezo otro y luego regreso donde me quedé y lo retomo con mayor entusiasmo, con mayor visión. Y eso me ha funcionado bastante bien. Y sin duda, afortunadamente me han mantenido ocupado durante muchos años.

### **¿Qué ensayo fotográfico consideras más importante dentro de tu trayectoria como fotógrafo?**

**MAC:** Creo que sobre la gente ciega de México, sobre todo, porque es un proyecto donde yo empecé a conocer lo que es el trabajo de investigación, donde he aprendido, o sea, en ese proyecto está también retratada mi visión de la vida como fotógrafo. No sólo es el hecho de que yo documente un tema, sino que al revés, este tema también me ha enseñado cómo hacer fotografía, cómo ver el mundo. Y lo que yo empecé al principio como un proyecto meramente documental, al final terminó como una reflexión sobre la mirada. Y que es una parte muy interesante.

### **¿Con qué imagen decidiste terminar con el proyecto de ciegos?**

**MAC:** Bueno, el proyecto en sí no tiene fin, es uno de los proyectos universales, que podría dedicar todo mi vida a retratarlos y cuando yo sienta que está agotada la situación en México, podría decir, bueno ahora voy a hacer los ciegos en América Latina, me llevaría otros veinte años y cuando termine los ciegos de América Latina, voy a decir, ahora voy a hacer los ciegos en Europa y luego los ciegos en África, luego en Asia y nunca terminas.

Son como de esos proyectos que siento que hay que tomar los puntos como importantes del proyecto y tratar de dar una visión general, pero en sí el proyecto es inagotable, tú puedes dedicar una vida y no la terminas. Que sin duda es tu visión, podría venir otra generación, con otro fotógrafo con el mismo tema y tener otra visión de las cosas, son temas interminables.

### **¿A partir de qué imagen inicias el proyecto de ciegos?**

**MAC:** A partir de una foto que tomé de cuando empecé con fotografía, con estos recorridos en la ciudad de Puebla, me encontré a tres músicos, ciegos, sentados y atrás de ellos un comercio cerrado con persianas cerradas, que tenían siluetas, es decir eran tres ciegos sentados con tres siluetas que salían de ellos. Es una imagen que me sorprendió, por la coincidencia de que ellos estuvieran justamente en ese momento. Sin duda esa foto me mostró que la fotografía dice mucho más de lo que pensaba antes de ella. Antes para mí era como, un poco lo que veía como en mi etapa de estudiante, donde todo

mundo hacia fotografía de texturas, de iglesias, contraluces y decía, yo no quiero hacer eso. Pero sin duda cuando tomé esa fotografía, dije no, la fotografía es más que eso. Y bueno es una imagen que me sigue sorprendiendo.

### **Me podrías hablar de esta página web que estás formando**

**MAC:** Bueno, Internet viene dentro de la cuestión obsesiva y creo que, sin duda es una puerta muy importante para difundir tu trabajo, sobre todo es una ventana abierta al mundo, es impresionante. Donde mi trabajo no sólo es en base a un nivel sino en base a varios niveles. Lo que te mencionaba es el manejo de la presentación de los proyectos, cuestiones como de audio, texto, video, sin duda eso te abre otros niveles.

Y algo que ha sucedido, es que siempre he querido hacer las cosas, por ejemplo me interesa mucho la impresión y durante años me he dedicado a la impresión en blanco y negro, la impresión es algo muy importante, es decir, la fotografía no empieza ni termina disparando solamente un botón, sino que termina dentro del laboratorio y ahora termina dentro de Internet. Entonces eso me ha obligado a comprender qué es Internet y tratar de manejar las herramientas y diseñar mi propio espacio. Porque creo que es la forma más integral de presentar mi proyecto. Otra posibilidad es que alguien te lo haga, pero finalmente no va a ser tu visión.

### **¿Qué papel ocupa *Imagenlatina* en tu camino como fotógrafo?**

**MAC:** *Imagenlatina*, sin duda fue como un espacio de libertad, un espacio donde nosotros, ante una situación de los medios nacionales, de decir bueno, vamos a crear nosotros nuestro espacio independiente, a hacer las cosas tal como creemos, es decir tener una independencia de las cosas y tratar de vender. Sin duda lo hicimos durante dieciséis años hasta que sentimos que el mercado decayó realmente, sobre todo se malbarató. Pero sin duda todos esos años me permitió tener los otros espacios para poder hacer mis proyectos. Sin *Imagenlatina* no hubiera hecho muchos de mis proyectos, me doy cuenta que ahora en la revista Proceso tengo poco espacio para hacer otros proyectos.

### **Cuando hablas de *Imagenlatina* hablas de nuestro proyecto, en cambio hablas de tu proyecto de hoja de red, ¿cuál es la diferencia? y ¿cómo se siente Marco Antonio Cruz con este tipo de proyecto individual?**

**MAC:** Bueno *Imagenlatina* fue un proyecto colectivo, un proyecto de generación inquieta, una generación que propuso en su momento y bueno es una generación que también parte estuvo en la primera parte de *La Jornada*. Ya lo otro, la parte personal, siempre lo he hablado como mis proyectos personales, es la parte del compromiso, de la investigación, el siempre estar haciendo la doble tarea.

### **¿Y quién te ha apoyado en tus propios proyectos personales en México?**

**MAC:** Nadie, más que mi trabajo como fotógrafo de prensa, gracias a mi trabajo como fotógrafo de prensa es que he tenido los recursos para vivir, para mantener una familia y también para mis proyectos personales. Y lo otro, pues, ya viene en base a un sacrificio y a un esfuerzo. Que en algún determinado momento tiene un reconocimiento, como el haber obtenido la beca del FONCA, estuve seis años

becado. Fue un privilegio tener esa beca. Y otros premios que he obtenido, sin duda han contribuido a que siga con esta doble tarea.

**Ahora estás nominado para competir por el Grange Prize en la Galería de Ontario; es un premio muy importante e internacional, en que el público es quien vota por el ganador, ¿tú qué has elegido para presentar en este premio y en esta exposición?**

**MAC:** Bueno, hay muchos temas con los que se puede participar con este concurso, pero un tema universal son los ciegos. Podría poner cosas sobre *la violencia en la ciudad de México* o sobre *Cafetaleros*, pero creo que necesito un material visual que se incline por cualquier lado. Y por ese carácter universal del tema de *Ciegos*, creo que voy a participar con *Ciegos*.

Sin duda, el hecho de estar en este, el ser nominado, es como toda una sorpresa y sin duda es un reconocimiento también al trabajo. Que proyecte mi trabajo hacia otros lugares, hacia otras gentes que no lo conozcan, es la parte generosa de este asunto.

**Hay una parte en la participación de este premio, que implica ir a trabajar a Toronto, ¿ya has pensado qué te gustaría hacer en Toronto?**

**MAC:** Pues un poco con el perfil de lo que yo soy, he pensado mucho sobre las reservaciones indígenas, sobre todo me interesa mucho los mojos; me he metido a Internet a investigar y sí me gustaría conocerlas, porque también sería parte de empezar a hacer un proyecto, hacer fotos sobre los indígenas.

**Has trabajado básicamente en México, hace poco estuviste en China y ahora vas a estar en Canadá, ¿tienes alguna idea de la proyección internacional que quieres darle a tu trabajo?**

**MAC:** Pues mira, creo que el hecho de que esté en Canadá voy a aprender muchas cosas, sobre todo es como acceder a otro nivel que pocas veces he estado y creo que trataré de sacar como el máximo provecho a mi trabajo. Realmente sí necesito que se proyecte. Ahora, para mi es fundamental México, sin duda, el hecho de haber viajado a China obedece más bien a razones periodísticas de la revista. O sea, no fue que yo quisiera hacer un proyecto en China, sino que fui a hacer un trabajo para la revista Proceso.

Pero sin duda, México es un lugar donde pienso trabajar siempre; yo no creo que para tener un reconocimiento tengas que hacer fotos en el extranjero. O sea, yo no lo creo tanto así. Yo creo que un poco es más bien las necesidades y mi compromiso con lo que me duele. Con lo que hablábamos hace rato, con lo que veo y siento. Creo que en este momento, sin duda, el premio llega en un buen momento, sobre todo en este momento, cuando estoy haciendo una reflexión de toda mi obra y esta reflexión está perfilada o enfocada al Internet. Junto voy a poder empatar las dos cosas y sin duda la difusión de lo que estoy haciendo en Internet, ya puede tener alcances internacionales y eso me emociona.

**Uno de tus mentores fue Nacho López, quien no sólo era un buen fotógrafo, sino un extraordinario maestro, escribía, hacía; tenía muchas virtudes, ¿cuál era tu relación, en que influyó esta parte de Nacho López en tu camino como fotógrafo?**

**MAC:** Yo tuve a Nacho López, más como amigo que como maestro, las enseñanzas que tuve de él fueron como muy íntimas y cercanas, con una gran amistad, más que en un aula. Nunca fue mi maestro, a mí me hubiera gustado muchísimo que fuera mi maestro pero nunca lo fue. Sin duda, a Nacho lo conozco cuando su salud va decayendo y ve en mí la posibilidad de seguir en contacto con la fotografía; ahí es donde me empieza a transmitir todo lo que sabía. Era realmente un sabio, era extraordinario. Fue un momento muy afortunado el haberlo conocido, incluso planeamos cosas, que si no se hicieron fue porque murió.

**¿Cuéntame esta historia del último rollo de Nacho López?**

**MAC:** Sí, esto viene del texto que me pidieron en *Luna Cornea*, a mí se me hace un texto sobre reflexión, de anécdota de una imagen que realmente estuvo guardada durante veinte años y justamente es ésta, cuando Nacho se enferma y lo visito en el hospital. Obviamente, yo llevaba mi cámara con la intención de hacerle una foto, pero sí es muy difícil llegar y ver un amigo que lo acaban de operar y decirle: ¿oye te puedo tomar una foto?.

Pero, como él era una persona tan sabia, él mismo lo detecto, él me fue conduciendo para tomar una imagen y justo cuando le tomo la foto, es cuando se descubre el pecho. Es una imagen realmente muy fuerte, tan fuerte que la tuve guardada durante mucho tiempo, no la quería sacar, porque me apenaba mostrar ese momento tan íntimo. Y creo que sin duda, se dio el momento en *Luna Cornea* para publicar no solamente la imagen, sino la historia en un texto, entonces realmente la imagen tiene mucho mayor sentido cuando tú lees la historia. Y es algo que me interesa mucho también ahora a raíz del sitio que estoy creando, no sólo es la parte de la galería que son imágenes, sino que también estoy escribiendo, sobre gente con la que he estado conviviendo, y sin duda, contribuye a dar una mejor idea de lo que soy.

**Nacho López, Rodrigo Moya, los dos además de hacer foto, escriben, ¿tú de que quieres escribir?**

**MAC:** De lo que he visto, de lo que he vivido, sobre todo documentar la memoria; o sea, que no se vaya con el tiempo, que no se me olviden las cosas. Un poco documentar la memoria, sobre todo de esas grandes personas que me tocaron la fortuna de conocerlos: Mariana Yampolski, Rodrigo Moya, Nacho López, Héctor García. Incluso, muchas cosas que contar sobre cosas que he vivido como fotógrafo y que sin duda es importante escribir; es otra cosa de la cual tengo que aprender muchísimo.

**Al principio viajabas con una cámara, y ahora viajas con una cámara, un ipod, una grabadora, ¿cuéntame cómo estos nuevos medios han cambiado tu trabajo?**

**MAC:** Cambian la visión de las cosas, creo que he hablado de que la fotografía documental tiene una gran importancia, sobre todo si haces un proyectos sobre mineros. Entonces, estás viendo las imágenes de los mineros y escuchas la voz de los mineros que estás retratando, la imagen tiene mucho mayor sentido, mucha mayor fuerza. Y luego no solamente ver las imágenes, sino ver los lugares donde ellos viven en video; los proyectos adquieren mayor fuerza.

Hay elementos que ahí están, las posibilidades para comprimir imágenes te permiten publicar. Y claro, ahora son varios niveles, no es sólo ver la imagen, sino el texto, el audio, video y la forma como vas a presentar y eso implica también la visión y el diseño y sin duda los proyectos adquieren todo un sentido.

Y claro uno ya no sólo carga con las cámaras; una de las últimas cosas que yo hice es que, con lo del proyecto del *Niño Fidencio*, traía cinco cámaras, video; de distintos formatos, desde cámaras de plástico, estenopeica, mi inseparable *Leica* y bueno panorámica; para mí tener todas estas herramientas, pues me permiten traducir mejor lo que estoy viendo.

### **¿Con que cámara te sientes muy a gusto?**

**MAC:** Con todas, bueno la *Leica* es una cámara que hemos estado juntos durante treinta años y creo que, sobre todo ahora es una cámara que te está apoyando mucho, porque la gente la ve y no cree que seas fotógrafo con esa camarita. Se ve como una cámara vieja y sin duda, me ayuda a pasar más desapercibido.

### **Hay fotógrafos que desconfían de la fotografía digital ¿Tu que piensas?**

**MAC:** No, yo creo que la fotografía digital tiene sus grandes aportes; sí tiene sus limitaciones, sobre todo en la resolución de los archivos, todavía no es ideal, pero sin duda, esto es algo que va creciendo, año con año va avanzando la tecnología, la capacidad de la resolución cada vez es más grande, sobre todo los respaldos para guardar toda esta información. Yo creo que tiene grandes posibilidades la fotografía digital.

Uno de los proyectos periodísticos que hice para *Proceso*, que fue en China, es uno de los primeros que hago en digital y en color, casi toda mi obra es en blanco y negro, ahora es digital y a color. Uno de los que conoce bien mi trabajo es la Universidad de Texas, lo vio y me dijo, oye retratas igual que en blanco y negro. O sea que mi forma de ver no ha cambiado, se va adaptando a los nuevos medios.

Mira, en cuestión de imagen no importa que sea análogo o digital, no importa la cámara, si es la última tecnología o una cámara estenopeica o una caja hecha de cartón, no importa, lo importante es la imagen. Para mí todo es valido.

### **¿Qué aprendiste de los becarios más jóvenes del FONCA?**

**MAC:** Sobre todo el entusiasmo de hacer las cosas, me acuerdo mucho del trabajo de José Corona, joven becario de origen japonés, con una capacidad impresionante. Me impresionaba su fuerza, con una camarita hacia proyectos de la ciudad de México impresionantes. Era tanta su producción que terminó haciendo libros, todo eso, sin duda aprendes, uno es la guía pero quién termina aprendiendo es el tutor y sobre todo con un proyecto tan generoso, que durante los tres años tienes a cargo -cerca de treinta becarios- aprendes mucho de ellos; sin duda es un programa muy generoso y es la parte más generosa del FONCA. **Y sin embargo el estado mexicano no tiene una colección de fotografías contemporáneos.**

**MAC:** Y es absurdo, porque sin duda, desde que inició el programa de jóvenes creadores a la fecha, tal vez sean ciento sesenta becarios o tal vez más, sin duda, el hecho de hab-

er tenido la obra de ellos o tan sólo de uno de ellos, tenías un conocimiento muy importante. Muchos fotógrafos desde el inicio del programa son grandes fotógrafos, de hecho ahora son grandes fotógrafos consolidados.

Sin duda es un aporte muy generoso el hecho de unir a un grupo de gentes, de llevar el seguimiento de su proyecto y sobre todo el apoyo económico. Pero también ha sido importante la visión de todo el registro, es decir el tener el registro de toda esa producción.

**¿Cómo percibes tú el cambio de la fotografía en México de hace veinticinco años hasta ahora, que están revueltos ahí en el FONCA los fotógrafos que hacen documental, fotografía artística, foto conceptual?**

**MAC:** Esta cuestión es muy importante; el hecho de que, imagínate tener becarios sólo para unas cuestiones artísticas sería como muy aburrido. Aquí la parte interesante es, por ejemplo: la gente que llega con cosas totalmente conceptuales y está discutiendo con un fotógrafo documental, que es totalmente lo contrario, sin duda, también hay un aporte entre ellos.

No sé, te podría hablar de treinta años a la fecha, la fotografía es otra en México, antes no existían los programas de apoyos, antes no existía el *Centro de la Imagen*, no había espacios para la fotografía en México.

**Estás coordinando un diplomado de Fotoperiodismo y lo haces desde *Proceso* ¿Cuál es para ti el sentido de organizar el diplomado?**

**MAC:** Pues, está dirigido a fotógrafos de prensa y la idea es elevar el nivel de fotógrafos de prensa, desde el nivel de la discusión, el nivel visual.

Sin duda los dos seminarios pasados, he invitando a gente que contribuye a la fotografía y el seminario no es solamente para llegar y hablar de fotografía en general, sino para la parte de reflexión, que ellos entiendan, que aprendan y sin duda, uno de los aportes que se puede hacer a través de la revista *Proceso*. Si está la posibilidad de hacerlo y se puede hacer, hasta ahora ha resultado un éxito y mientras se pueda lo voy a seguir haciendo año con año.

**¿Recuerdas alguna cosa que quieras, en algún momento, sacar del saco y hacer?**

**MAC:** No más bien, lo que yo tengo es una preocupación muy fuerte por la parte de la revisión de mi trabajo. Hay muchos proyectos que incluso son inéditos, que les estoy dando forma ahora. Es como mi gran pendiente, sacar todo. Porque me cuesta ver también hacia futuro, cuando estoy cargando una bolsa de cosas muy grandes que he acumulado a lo largo de los años. Es que las imágenes, los proyectos son para ver; en este momento estoy en la etapa de estar armando, de estar trabajando con la edición para mostrar lo hecho. La parte importante para este momento es concluir con lo que he hecho, para concluir también. Me cuesta ver mi trabajo a futuro cuando siento que tengo muchas cosas pendientes.

## ¿Y que tipo de apoyo necesitas para lograr esto?

**MAC:** Sin duda, lo que ha sucedido ahora de ser nominado con este premio, si resulta, bueno gran parte de mi vida se soluciona. Pero, tampoco puedo estar atenido a eso. Más bien siempre ha sido como un esfuerzo personal. Y buscar los apoyos que haya y sin duda lo he tratado de hacer; como poco a poco buscar apoyos pero también sin ningún compromiso, porque finalmente la independencia es muy importante para poder hacer las cosas.

## ¿Qué les desearías a los jóvenes fotógrafos en su camino?

**MAC:** Que no pierdan la parte del compromiso, es muy fácil perderte en cuestiones de foto, yo he visto mucha gente que logra un determinado nivel y piensa que eso es todo y ahí se quedan, pero el tiempo y la vida siguen. Incluso termina en el olvido; en la fotografía el compromiso es siempre ser constante, siempre estar proponiendo.

## ¿Tú hacia donde ves que va a continuar tu fotografía?

**MAC:** Tiene que ver con lo que te mencionaba al principio, la lucha con uno mismo, lo más difícil es romper con tu forma de ver las cosas, porque finalmente como que creas moldes de cómo solucionas visualmente las cosas. Y lo más importante es estar buscando una forma distinta de verlas. Y es la parte más difícil, pero es parte del ejercicio creativo, el siempre estarse superando a uno mismo, la lucha contra uno mismo.

## ¿Tienes pensado que vas hacer con tu archivo?

**MAC:** Sí, buscar las mejores posibilidades de conservación, afortunadamente ya hay posibilidades, está el *Sistema Nacional de Fototecas*, pese a los múltiples problemas que ellos tienen para resguardar toda la obra que tienen, pero sin duda es una posibilidad que esté ahí. Pero lo más importante, es que el archivo se mantenga vivo y ahora. Como te decía, la cuestión de ésta etapa de recuperar todo lo hecho, de editarlo, de publicarlo en Internet, es la parte importante de darle un orden.

Por ejemplo a mí me preocupa mucho la obra de Nacho López, que es extraordinario fotógrafo, impresionante, muy ordenado. Dejó un archivo muy ordenado que finalmente terminó en la *Fototeca Nacional*, pero nunca dejó una visión de su proyecto, de su trabajo, entonces cualquier investigador que llegue y vea negativos, las hojas de contacto, pueda interpretar su trabajo. Y yo no quiero que suceda eso con mi trabajo. Por eso es tan importante esta revisión porque quiero que la gente vea mi interpretación de mi trabajo. Claro que cualquiera puede llegar e interpretar de una forma distinta, pero para mí es muy importante que quede el registro de cuál es mi visión de las cosas, cuál es mi narración de las cosas. Por ahí implica lo que estoy haciendo en Internet, es decir, dejar eso en orden.

## ¿Destruyes negativos?

**MAC:** Cuando hay algo que no funciona, sí claro. Yo mencionaba mucho en los talleres que todos los fotógrafos sin excepción, los grandes maestros, Cartier-Bresson, somos muy malos fotógrafos; que finalmente lo que vemos es el resultado de una



edición. Pero hacemos cosas muy malas y todo lo que hacemos malo se tira, no tiene sentido guardarlo.

### **¿Sabes cuantos negativos tienes en tu archivo?**

**MAC:** No, no he tenido la curiosidad de contarlos, son cajas, pero realmente lo importante no es tanto; tal vez lo importante, no sé, se reúne en una caja de cien rollos o menos. Es muy difícil lograr una imagen que quede. Estaba hablando el otro día, que sobre todo en fotografía de prensa, en toda tu vida como fotógrafo solamente una o dos fotos llegan a tener ese nivel de proyección a nivel internacional, con esa fuerza. Y en este caso fue lo del terremoto del 1985, pero hasta ahí. Ninguna otra foto ha tenido esa fuerza.

### **Hay otra, aquella de Iztapalapa, de los pies colgados de Judas**

**MAC:** Pero si hablamos de una vida como fotógrafo, dos fotos; ya si tu te pones muy exigente, a lo mejor ya no hablamos de rollos, sino de que Marco tiene unas quince fotos buenas en toda una vida de trabajo.

### **De ciegos ¿Cuál serían esas fotos claves?**

**MAC:** Mira, en el proyecto hay muchas imágenes que me interesan, pero sin duda alguna, han sido como importantes, no porque yo lo diga, sino que lo he detectado con la gente. Una de ellas es el niño con la Bandera, el otro es el niño en el agua una foto de formato medio, la otra es la de una mujer del edo de México que se tapa la cara, con paisaje mexicano de nopales. Son varias las fotos que son como claves.

### **La fotografía de niños del agua, el niño tiene los ojos velados**

**MAC:** Sí, así es, es una imagen que sin duda es contundente, sobre todo la parte interesante es la cuestión de que está hecha con una *Hansen*. Se ve el nivel del agua, debajo del agua, entonces es una imagen muy interesante porque tiene manejos ópticos, por el agua. Sin duda es una foto como muy contundente.

### **Hablabas mucho de que el trabajo del fotógrafo es la edición a fin de buscar imágenes significativas, para ti que define una imagen significativa respecto a otra?**

**MAC:** Una imagen significativa es la que es la síntesis de lo que tú viste, es la traducción correcta por medio de imagen de lo que viste, de lo que sentiste, de un hecho, de una situación. Y para esto, uno como fotógrafo, cuando llegas a retratar, llegas con la cuestión de que tu cámara es un cuaderno de apuntes, donde vas tomando apuntes de la situación, hasta que llegas a la imagen.

### **¿Llegas a la estación con ideas pre-concebidas?**

**MAC:** En algunos casos sí, pero en otros casos no. Lo mejor es no pensar en nada. A mí la experiencia me ha dado, o me ha mostrado y me ha enseñado que no debes de preconcebir nada, porque luego, tú piensas en un ideal y cuando llegas es totalmente distinto, entonces eso influye en la manera de ver.

La parte que para mí funciona es pensar que todo lo que retrato es el único momento que tengo en mi vida, es decir, que no existe otro momento más que ese y es cierto. Aunque

tú regreses al día siguiente, las cosas cambian, entonces, eso me ha funcionado mucho.

Y sin duda, cuando uno retrata, vas trabajando hasta que llegas a la foto y ya luego viene la parte de cuando tienes un grupo de imágenes, o tienes los negativos, es detectar la imagen, la imagen más importante, la que te dice, la que transmite, un poco de lo que tú viste, que sin duda es muy difícil y eso en el fotoperiodismo sucede.

Hacer la síntesis de la información es muy complicado, tal vez un reportero va y escribe, tal vez está alejado, pero el fotógrafo no, tiene que estar ahí, enfrente de lo que sucede, sino que también con una imagen ser la síntesis de la información.

### **¿Cómo ves la cuestión del estereotipo en el trabajo del fotodocumentalista o fotoperiodista?**

**MAC:** Pues, es un poco de lo que hablaba, es una lucha con uno mismo; de repente uno tiene formas de ver, que tal vez en un determinado momento tienen cierto éxito. Esa forma de ver con el tiempo se vuelve una forma de ver vieja, anticuada. Finalmente la parte importante es que el fotógrafo siempre está buscando nuevas formas de ver; que es la parte complicada del asunto.

### **¿A donde crees que va la fotografía contemporánea en México?**

**MAC:** Actualmente están sucediendo varias cosas, siento que por ejemplo, en fotografía de prensa hay espacios que se van perdiendo, como la *Bienal de Fotoperiodismo*, que es algo que debemos de retomar, porque es algo que da mucho impulso a la cultura de la fotografía en México, porque sobre todo en la Bienal es donde está lo mejor del fotoperiodismo en México, incluso el fotoperiodismo que muchos medios no publican, pero que tiene que ir ahí.

Me preocupa la cuestión del *Centro de la Imagen*, que es un espacio muy importante en México y que ha perdido gradualmente, desde hace dos o tres años, espacios; las exposiciones son mínimas, la cantidad de talleres son mínimos. Yo me acuerdo que en algún determinado momento jugó un papel importantísimo, donde había más de cien talleres al año, de estos cien, treinta era con gente que venía fuera de México. Y sin duda contribuyó a generaciones. Es un espacio que vamos perdiendo poco a poco y creo que eso está mal.

Finalmente, siento que en cuestión de grupos, casi no hay grupos de fotógrafos, antes sí existía más la parte de grupos, por ejemplo de fotoperiodistas que se reunían, preocupados por determinadas situaciones y de ahí surgían planes para hacer cosas.

Ahora no sucede, también es algo que sucede con la fotografía conceptual, cada quien como que jala para su lado. Como que se está haciendo más individual la situación, esto es algo que me preocupa. La gente ya casi no se reúne, yo creo que el reunirse es importante y fundamental; así es como han salido las cosas a lo largo de la historia, así es como surgió el *Consejo Mexicano de Fotografía*, como surgió el *Centro de la Imagen*, en base a discusiones de gentes, que ahora no está sucediendo.

### **¿Crees que tenga que ver en eso la parte de Internet que tú mencionabas?**

**MAC:** No, no creo que sea eso, finalmente, nosotros trabajamos con la tecnología que viene y aporta; no sé, más bien es un fenómeno que sucede y siento una cuestión de mucho individualismo, como que en la gente no existe la cuestión de reunirse.

### **¿Consideras que hay un cambio en tu visión y tu postura desde que iniciaste, hasta el día de hoy que eres Coordinador de foto de la revista *Proceso*?**

**MAC:** Sí, sin duda uno va aprendiendo, la parte interesante es que uno va madurando más por la parte conceptual. Cuando uno realiza un proyecto, ahora lo piensas mucho más, como que buscas posibilidades y salidas. Es lo que te decía al principio, tienes que luchar contra ti mismo y eso quiere decir que también estas buscando nuevas formas de expresión.

Y sin duda los caminos son enormes, tan sólo ahora con la cuestión del Internet yo me encuentro con la posibilidad infinita de poder mostrar mi trabajo. Ahora, no sólo es fotografía, sino la forma cómo vas a presentar tus trabajos, la narración de la edición sobre todo. Cómo vas a narrar tus historias y cuestiones como el audio, el video, sin duda vienen a contribuir y a cambiar la forma de pensar las cosas.

**Entrevista a Marco Antonio Cruz por Yoania Alejandra Torres Luna, México, D.F., jueves 2 de abril. Inédita.**

**Al haber analizado detenidamente tus imágenes de indigentes veo que casi no usas ángulos frontales, sino más bien procuras retratar a los personajes desde un ángulo tres cuartos o de perfil**

**MAC:** Quizás eso sucede porque, lo que trataba era hacer la foto lo más pronto posible sin que se dieran cuenta. Para mí es como ese momento en donde no existe la presencia del fotógrafo, porque cuando te detectan se pierde varias cosas, sobre todo la cuestión espontánea. Creo que trate de hacer de mis fotos esos instantes que se dan, como dijo Cartier Bresson "es el instante decisivo".

Aunque también la foto de la vida cotidiana en las calles es todo un ejercicio de aprender a ver las cosas de formas distintas. Hubo un tiempo donde me dedique a tomar mucha foto sobre la vida cotidiana en las calles. La cámara que utilizaba era una *Nikón F*, a la que tenía la posibilidad de quitarle el prisma, lo cual te daba la oportunidad de hacer fotos con la cámara en el suelo. Era otra visión, además de que usaba un gran angular de 24 mm o metía telefotos que te daban otra visión.

**¿Qué me podrías decir sobre la imagen de la mujer bañándose en la Alameda?**

**MAC:** La foto de la mujer que se esta bañando desnuda, es una imagen hecha en la Alameda Central, exactamente en la contra esquina de la iglesia de San Simón. Esta imagen la tomé con un lente 35 mm que es el que más se ajusta a tu modo de ver, además de que no deforma por ser un gran angular, da una profundidad de campo impresionante. La cámara era una *Nikón, FM* película *tri X*.

Es un momento muy rápido, la verdad se me hizo algo insólito, pero es algo que sucede en la ciudad de México. Lo que yo trate con esta imagen es que saliera lo más limpia posible, a partir de elegir un ángulo donde el entorno del sujeto este a su favor. Por ejemplo decidí incluir la iglesia y el metro para que la gente tuviera un referente espacial.

Las fotos de vida cotidiana en la calle son cuestiones tan rápidas que se deben de resolver en cuestión de segundos. Aunque bueno, siempre que salía a la calle ajustaba mi cámara al tipo de luz, para que cuando viera algo la cámara ya estuviera lista para la toma.

La verdad es que cuando tu haces fotografía en las calles, tienes la oportunidad de hacer varias tomas. De hecho de esta mujer hice como siete u ocho imágenes, donde cuento su historia, pero sin duda está es la más importante a nivel compositivo. Aunque son otras las que se publicaron.

**¿Por qué no publicaste dentro de *la Jornada* la fotografía de la mujer bañándose en la fuente de la Alameda, donde se ve su entorno, pero si otras del mismo personaje donde el encuadre es más cerrado?**

**MAC:** Las cuatro imágenes de la mujer en la fuente, fue el ejercicio de pensar en que bueno teníamos como fotógrafos la posibilidad de abrir un espacio dentro del periódico para con-

tar historias de la calle, a partir de mostrar nuestras propuestas en las juntas de evaluación de día. Esos espacios, generaban una competencia sana entre los fotógrafos para buscar y proponer más para poder obtener el espacio más veces que los demás.

### **¿Cuéntame un poco de la foto del *anciano en la calle Madero*?**

**MAC:** La foto está tomada con un lente 35 mm, la cámara era una *Leica M6*. Esta cámara es muy propia para foto de la vida cotidiana, además de ser muy discreta. La gente cuando te ve, no cree que seas fotógrafo. Otra de las virtudes de la cámara es que la óptica que te da es muy fina.

Esta foto la tome bajando de un taxi, empezaba a llover, mire al anciano y antes de bajar del coche, abrí la puerta e hice la toma. Lo interesante de esta imagen es que el hombre se resguardaba con un paraguas de la llovía y se mantenía caliente con zarape y un café. Esta me gusta porque es una imagen que visualmente es muy limpia, es melancólica por la expresión del hombre.

### **¿A que se debió que muchas de tus mejores imágenes fueron publicadas en un formato muy pequeño dentro de la edición de *La Jornada*?**

**MAC:** Diseño novedoso de Vicente Rojo, uno de los más importantes diseñadores editoriales en México. En su momento el diseño de *La Jornada*, era un diseño moderno que sin embargo no fue pensado para la imagen. El formato era de una o dos columnas, y la posición de la imagen dependía de la importancia de la misma, sin embargo la calidad de la impresión de la imagen era muy mala.

Muchas de las mejores cosas que yo hice, para *La Jornada* fue cuando a Granado Chapa le tocaba quedarse como responsable del periódico y yo tenía la guardia, él siempre me mandaba a las calles. Me decía, tenemos espacio en el periódico para unas fotos, vete buscar a las calles. Yo salía a las calles a buscar temas importantes, ya en la noche regresaba con mis fotos, y al día siguiente se publicaban. Fue una etapa bien padre, porque Granados tenía una visión como fotoperiodista muy impresionante, aparte de que el promovía, impulsaba a través de publicar.

Esta actividad también era parte de no caer en el chambismo, es decir de quedarse sólo con el trabajo asignado, sino más bien salir a buscar, para proponer cosas nuevas, tener un compromiso con la profesión.

**Entrevista a Marco Antonio Cruz por Yoania Alejandra Torres Luna, México, D.F, miércoles 24 de junio, 2009, inédita.**

### **Cuéntame sobre ¿cómo y por qué decidiste estudiar artes plásticas?**

**MAC:** Desde niño tenía una inclinación por el dibujo, por las cosas manuales, como la plastilina, sobre todo por la parte creativa. La verdad es que desde niño fui como muy creativo y los más extraño de todo es que por las condiciones sociales precarias era algo que nadie en la familia había tenido esa inclinación por hacer pues no existían los medios para hacerlo. Lo que recuerdo es que dibujaba en los cuadernos de la escuela, hacia cosas con plastilina. La verdad mi mamá al verme con esa inclinación hacia el arte, nunca tuvo la idea de llevarme a un lugar para que aprendiera y desarrollara, porque culturalmente en mi familia pues ni siquiera se concebía la idea, la verdad es totalmente otra cosa. Ciertamente mi inclinación por hacer cosas fue desde niño.

Decidí entrar a la *Escuela Popular de Artes* de Puebla, porque me enteré que un grupo de estudiantes provenientes de *San Carlos* habían tomado la escuela que contaba con una tradición académica de cien años. *La Escuela Popular de Artes*, se encontraba ubicada al lado del edificio "Carolino", de arquitectura colonial; la escuela contaba con una pinacoteca impresionante.

La academia había sido cedida a unos particulares, era muy estricta y rigurosa, donde te enseñaban a dibujar de manera académica bustos de yeso, etc.

En 1973 un grupo tomó la academia, la razón: un poco porque se dieron cuenta que el edificio pertenecía a la Universidad y expulsaron a todos los directivos y maestros, la idea era crear una Escuela de Artes Plásticas con todo un concepto moderno, con toda una dinámica que hace mucho no había existido. Invitaron a jóvenes para dar las clases, muchos de ellos provenían de la escuela de *San Carlos*, quienes pertenecían a la generación que les tocó vivir los movimientos del 1968.

Llegan a Puebla con ideas, revolucionando todo, arquitectura, escultura, dibujo, grabado, artes gráficas, la verdad produjeron toda una revolución y es justamente cuando me entero que sucede eso que decido ir, en ese momento estaba haciendo los exámenes para entrar a la escuela.

El examen fue muy sencillo, lo que tenías que hacer es un dibujo a partir de un cubo, entonces, recuerdo que habías cerca de mil muchachos queriendo entrar. Estaba a cargo del examen Jorge Pérez Leda, pintor. Para el examen sólo nos dieron hojas y lápices.

Yo recuerdo que hice una serie de cubos flotando en el espacio, jugando un poco con la profundidad. Sólo nueve fuimos aceptados. La verdad para mí fue entrar a un mundo nuevo porque yo desconocía totalmente la historia contemporánea del arte. Ahí nos hablaban sobre todos los movimientos del arte moderno, como el cubismo, expresionismo. Nos empezaron a enseñar obras, lo cual fue para mí descubrir un universo distinto.

La verdad fue la oportunidad de mi vida, pues es gracias a que estudie artes plásticas que tengo una formación visual y cultural, son tablas, el hecho de entender esos movimientos y sobre todo cuando tu prác-

ticas fotografía durante muchos años te vas dando cuenta que la cuestión del arte es una necesidad del ser humano, por representarse y expresarse. La fotografía no me costó trabajo, pues traía un ojo educado, mi preocupación fue hacia otro sentido, como documentar el momento, el tiempo que me tocó vivir, mi entorno social, el tratar de crear un estilo propio.

### ¿Cómo pasas de la pintura a la fotografía?

**MAC:** Todo empezó porque yo lleva un *Taller de cine y fotografía*, que era obligatorio, sin embargo, la verdad a mi no me gustaba porque se me complicaba entender la parte mecánica de la cámara, como la cuestión de la luz que para eso tienes que utilizar velocidades, usar diafragma, sensibilidad de películas, con toda la combinación de estos elementos y otros se hacia la imagen. La verdad por más que me explicaban no entendía, entonces a mi primer problema al que me enfrente con la foto fue la cuestión mecánica.

Luego vino la parte del laboratorio, la parte de la química, esta parte la entendí más, pero la verdad estaba negado a ser foto, sobre todo porque mis compañeros salían a la calle a tomar fotos de fachadas de edificios, iglesias y yo la verdad las sentía como imágenes muy frías, la verdad no les encontraba sentido, sentía hasta cierto sentido que eran imágenes mediocres, cuando mi inquietud era más que eso, la verdad era más plástica, más artística.

Entonces lo que hice fue pedirle chance al maestro de foto para hacer fotogramas, lo que hice fue poner en el papel sensible objetos como ligas y eso era mis piezas, que en cierto forma eran más artísticas. Ya que estaba secas las impresiones las pegaba en cartones rígidos los cortaba y hacia como esculturas, lo cual para mi tenía más sentido.

Lo importante vino después a los dos o tres años de esto, mi mamá me regalo una cámara que le había pedido a su amiga que había viajado a Estado Unidos, en un cumpleaños que tuve recibí la cámara, con esta empecé a entender el sentido de la foto y a parte en ese tiempo la película no era tan cara, además tenía una amiga que me hacia hojas de contacto. La verdad nunca me metí a imprimir, más bien me dedique a caminar y explorar el centro de Puebla, con la idea de encontrar esos instantes, fue en ese tiempo que saque mi fotografía de los músicos ciegos, 1977, ahí entendía que el valor de la fotografía era mucho más de lo que yo había creído. La fotografía tiene una fuerza impresionante de esas coincidencias de la vida.

Llego un momento en que cerraron la universidad así es que no pudimos concluir la carrera, así es que un grupo de estudiantes y yo nos fuimos a la Universidad de Jalapa, a la Escuela de Artes Plásticas, con la ida de entra ahí, pero nos negaron la entrada ya que decían que estaban llenos y que era imposible.

Muchos regresamos a Puebla, tres nos decidimos aventurar a venir a la ciudad de México con cero dinero. Sólo conocíamos a un maestro que era escultor *Hersúa*, con el trabajo como ayudante, el nos permitía dormir en su estudio, además por las mañanas trabajamos con el escultor y por las tardes asistía a la *Escuela de Diseño y Artesanía del INBA*, donde tome talleres de vitrales y cerámica (1977-1979) era muy padre porque era constantemente estar practicando. La verdad muchas de las cosas que hacía ahí las vendía para ayudarme a sostenerme.

La verdad trabajar con el escultor fue muy padre, porque aprendí mucho, además de que como

hacía fiestas cada fin de semana, tuve la oportunidad de conocer en una de esas reuniones a Héctor García, ya al tener el contacto me decidía a enseñarle mis hojas de contacto, le agradaron y me invitó a colaborar con en la agencia Fotopress. Ahí fue donde me metí de lleno a la fotografía.

Estando en la *agencia Foto Press*, María García, esposa del maestro, fue quien me enseñó todo lo concerniente a la impresión, los procesos químicos, en la tarde me iba con mi cámara a tomar fotos, regresaba en la noche al laboratorio a revelar, incluso imprimir, terminaba ya en la madrugada. La verdad es que tomaba el papel de Héctor para imprimir –sin que el se diera cuenta-. Esta etapa de mi vida fue muy padre, aunque lo que Héctor nunca hizo conmigo fue hablarme de fotografía, sentarnos y platicar, era ordenarme todo lo que tenía que hacer, regañarme en lo que estaba mal. No fue un maestro como tal, lo fue en el sentido de estar en contacto directo con su obra y de empezar a conocer de cerca su trabajo, ya que no es lo mismo ver la obra impresa en un libro a tenerla frente desde adentro del archivo, pues es ahí donde ves las fotos famosas, los cuadros del negativo. Aprendes muchísimo, además como tenía mucho tiempo tuve la oportunidad de ver la colección de revistas *VÚ*, que tenía Héctor.

Además en esos momentos Héctor empezó a tener muchas exposiciones, entonces era ponerse a imprimir como locos, no fotos pequeñas, sino fotos enormes, todo esto me dio una experiencia impresionante.

### **Pero, de tu experiencia de haber trabajado con Héctor García ¿qué fue lo que más influyó en tu obra?**

**MAC:** Yo creo que la parte del fotoperiodismo sobre todo la cuestión de los movimientos sociales como del 68. En cierta forma yo quería ser como él, por eso me esforzaba mucho para hacer las cosas bien.

La verdad fue un momento privilegiado el haber estado con él, quizás sino hubiera estado con Héctor mi vida hubiera sido otra, sino lo hubiera conocido esa noche todo sería diferente. Porque de ahí se desencadenaron muchas cosas me llevo con el para colaborar en *Interviú* como laboratorista, después en los trabajadores de *Interviú en lucha* donde inicie como fotógrafo, después mi primer fotorreportaje en *Sucesos para Todos, Oposición, Así es! Del PSUM, La Jornada...* Yo creo que todo lo que soy es gracias a muchos momentos muy afortunados de haber estado ahí.

### **Y de Nacho López ¿qué es lo que más influyo en tu obra?**

**MAC:** A diferencia de Héctor, que era el reportero por excelencia, por lo que aprendí todo lo concerniente al fotoperiodismo. Nacho fue el fotógrafo documental, un fotógrafo de concepto. Me impresionaba esa capacidad que tenía como artista de provocar situaciones. Como las imágenes de *la Venus se fue de juerga, cuando una mujer bella parte plaza*. Nacho era una gente que todo el tiempo estaba pensando, en como hacer cosas. La verdad es que se adelantó mucho a su tiempo, era un fotógrafo extraordinario. Creo que ha sido de las pocas personas que han tenido claridad conceptual acerca de la fotografía. Y él era consciente de ello y por lo tanto también fue su preocupación, el transmitir los conocimientos a través de las clases que impartió en el *CUEC*, creo que esa actitud motivo a muchas generaciones como la mía.

Cabe destacar, que Nacho nunca fue mi maestro, fue más bien una persona que conocí “intensamente”, en la última etapa de su vida. Y creo que, lo que me interesaba de él era conocerlo. Cuando yo sentía inquietud sobre algún tema y no entendía iba a verlo para preguntarle y platicar.



La verdad eso fue lo más padre, pues hasta el día de su muerte, nos estuvimos viendo, platicando y planeando cosas. Sin embargo, poco tiempo después, de que nos quedamos de ver la siguiente semana, él falleció.

Dada la enfermedad, y la operación del corazón, Nacho ya no podía hacer foto, entonces cuando nos conocimos y nos hicimos amigo, vio en mí la posibilidad de seguir en la cuestión de la foto y sobre todo él tenía mucha inquietud por el reportaje y el ensayo. Nacho me hablaba sobre como estructurar, en como realizarlo. Todo lo que él me dijo es lo que práctico. Lo más valioso que de dejó Nacho fue el haberme transmitido sus conocimientos, sus experiencias. Algo que García no hizo, pues el es muy hermético, jamás le intereso la docencia. Aunque su trabajo como fotoperiodista es extraordinario, pues iba retratando como se iban dando las cosas, lo importante de él, es su gran compromiso con la sociedad, basta recordar las fotos del movimiento vallejista que publico en la revista *Ojo, la revista que todo lo ve!*.

Aunque bueno Héctor también tiene sus baches dentro de su carrera. Como el haber sido fotógrafo de la campaña de Luís Echeverría, ahí se contradijo un poco. Obedece mucho a que era el diarismo, llegas al departamento de fotografía y tienes que revelar, cortar rollo, seleccionar imágenes, imprimir, sobre todo para tener cuidado con el negativo. Estas cuatro imágenes que se publicaron, fue parte de ese ejercicio de edición como fotoperiodista. Claro tiempo después en el que tuve la oportunidad de ver con más calma parte de las fotografías que realice durante mi etapa como fotoperiodista, me encontré con la foto de la mujer bañándose en la fuente de la Alameda.