

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas
mayo • agosto 2008 | año 11 | núm. 33



Revistas mexicanas ilustradas 1920-1960

Todas las informaciones y fotografías que aparecen en este Magazine Policiaco y de Aventuras son auténticas y se apegan estrictamente a hechos registrados en la vida real. Con gusto compramos fotografías e informaciones de hechos verídicos que por su extraordinario interés consideremos de especial atracción para los lectores de "Mujeres y Deportes". Dirigirse: Apartado 2657, México, D. F.

La Poetisa de los OJOS hipnóticos

Por NIGEL TRASK

Durante la noche del 5 de mayo de 1914 celebrábase una alegre fiesta en el elegante salón de la hermosa Hera Mirtel, en el número 107 de la Calle de Sevres, de la ciudad de París. La gran sala del exquisito departamento ocupado por la dama estaba lleno de pintores, escultores, músicos, bellas muchachas y muchos de esos bohemios del Barrio Latino, cuya amistad cultivaba Hera con particular afecto.

Nadie sospechaba que estuviese próxima una tragedia, y mucho menos que una de las personas que se encontraban en la casa estuviese ya marcada por el dedo de la Muerte.

Hera Mirtel era la atracción literaria de Hera en esos momentos. Sus apasionados poemas de amor, sus dramas y novelas, la habían hecho famosa.

He dicho que era hermosa, pero este adjetivo se aplicaba más bien a su personalidad viva y extraña, que a sus facciones. Era de estatura mediana, pálida, con un rostro tirando a redondo. La palidez marfilina de su rostro era realzada por sus grandes e hipnóticos ojos azules, tan oscuros, que a la luz artificial parecían negros.

Los que asistían a la tertulia estaban enterados de que bajo el pseudónimo de Hera Mirtel se ocultaba el verdadero nombre: María Luisa Jacques, y que aquella exquisita mujer era casada con un comerciante en sedas, de doble edad que la suya, Paul Jacques, el cual no estaba conforme con las amistades bohemias de Hera y se abstenía siempre de asistir a sus fiestas.

En esos momentos, el marido estaba encerrado en su estudio, en la parte posterior de la casa.

EXTRAÑA PERSONALIDAD

Examinaba algunos documentos y se disponía a salir a la mañana siguiente rumbo a México, donde tenía importantes negocios.

Hera Mirtel estaba sentada en una alta silla tapizada de brocado de oro, contemplando a sus huéspedes con una débil sonrisa de satisfacción. A su lado hallábase un apuesto joven poeta,

cuyas miradas audaces se posaban ora en la garganta, ora en el pecho, ora en los desnudos hombros de Hera, la cual, en un instante se inclinó hacia él hasta que su hombro rozó la manga del joven. Este bajó rápidamente la cabeza y besó la blanca piel. Hera rió de buen grado.

Creíase que aquella atractiva literata tenía muchos amantes. Era una brillante dama llena de contradicciones. Escribía literatura erótica, pero también trabajaba por el feminismo. Sus novelas, sus nueve dramas publicados, sus libros de versos, realizaban los motivos románticos de la vida y, sin embargo, esta poetisa era autora de libros tan severos y solemnes como "La Posición Legal de la Mujer en el Mundo" y "El Amazonismo al Través de las Edades".

Eran las dos de la mañana cuando los invitados comenzaron a retirarse, y a las 3, el último grupo bajó por las escaleras.

La joven mujer de Paul Jacques permaneció un momento sola en la sala, silenciosa ya, y luego se dirigió a su alcoba, cruzando un pasillo.

Al pasar frente al despacho de su marido observó una tenue línea de luz bajo la puerta. El hombre seguía trabajando. Hera no se detuvo, sino que pasó al cuarto donde dormían sus dos hijas, jóvenes de 12 y 14 años de edad.

LA TRAGEDIA

Ya en su alcoba, Madame Jacques se desnudó y se puso una vaporosa pijama. Miróse al espejo y vio un par de ojos ardientes como ascuas, y un rostro pálido y relativamente ajado, que apenas hacía recordar el que durante el día lucía Hera en la gran ciudad de París.

Dentro de tres horas debería estar de pie y vestida, a fin de ayudar a su marido a preparar sus cosas para emprender el viaje a México. El tren saldría poco después de las siete de la mañana.

A las seis de la mañana, Madame Jacques fué despertada por su doncella y se vistió rápidamente. Las dos mujeres recogieron las diversas piezas del equipaje del señor Jacques. Luego, la señora se volvió a la doncella:

"Son casi las seis y media, Georgette —cuchicheó—. Sería mejor que despertara usted al señor. Apenas tendrá tiempo de vestirse y de tomar un poco de café".

—Sí, señora. —Respondió la donce-

lla y echó a andar hacia la alcoba del dueño de la casa. Llamó a ella y como no obtuvo respuesta, empujó. Un momento después salió al pasillo, con el horror pintado en el rostro.

"El señor no está en su alcoba —dijo—. Su cama está en orden. Pero la puerta de su estudio se halla abierta y miré por ella. Está él sertado a su pupitre, mas tiene el rostro apoyado sobre éste. ¡Vi sangre!"

Madame Jacques tomó convulsivamente a la doncella por la mano y murmuró: "Venga".

Las dos mujeres entraron en la alcoba del señor Jacques. Sí, allí estaba, frente al pupitre, el robusto comerciante, con la mejilla izquierda apoyada sobre el mueble.

¡SUICIDIO!

Cuando las dos mujeres entraron de puntillas en el estudio, repararon en otros detalles truculentos. El brazo y la mano derechos de Paul Jacques se apoyaban también sobre el pupitre. En la sien derecha se veía la horrible perforación sangrienta hecha por un tiro de pistola. Cerca, a unos cuantos centímetros de distancia de la mano derecha se veía el arma. Los papeles que había estado examinando el comerciante hallábanse manchados de sangre.

Dando un grito penetrante de espanto, Madame Jacques salió corriendo del aposento.

Se trató, naturalmente, de un suicidio, según dictaminaron desde luego la policía y el juez. Las declaraciones de Madame aclararon las cosas:

"Mi marido —dijo a las autoridades— estaba enfermo desde hacía tiempo. Durante nuestra última estancia en México, se quemó nuestra casa y padecimos fuertes pérdidas pecuniarias. Él nunca se restableció del golpe. Desde que vinimos a París, la idea de que sus negocios iban de mal en peor se convirtió para él en un obsesión. Siempre meditaba en esto y en ocasiones habló de suicidarse. Los doctores me dijeron que era probable que tuviese un tumor en el estómago, pero yo creo que también su cerebro estaba afectado."

La declaración era verosímil y se dió por terminada la averiguación.

Sea usted fiel al perfume TABU y sus admiradores también le serán fieles.

Unos labios encendidos por el rojo permanente TABU son casi un beso.

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

mayo • agosto | núm. 33 | año 11

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Sergio Vela | Presidente

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Alfonso de María y Campos | Director General
Rafael Pérez Miranda | Secretario Técnico
Benito Taibo | Coordinador Nacional de Difusión
Juan Carlos Valdez | Director del SINAFO
Héctor Toledano | Director de Publicaciones
Rodolfo Palma Rojo | Director de Divulgación
Mayra Mendoza Avilés | Subdirectora de la Fototeca Nacional
Antonio Mazariegos Grajales | Subdirector Administrativo del SINAFO

Alquimia

José Antonio Rodríguez | Editor
Lourdes Franco | Diseño
Paola Dávila | Asistente editorial y fotografía
Benigno Casas y Héctor Siever | Corrección

Consejo de asesores Alicia Ahumada, Marco Antonio Cruz, Olivier Debroise (†), Teresa del Conde, Bernardo García, Patricia Massé Z., Patricia Mendoza, Rebeca Monroy Nasr, Carlos Monsiváis, Francisco Montellano, Ricardo Pérez Montfort, Gerardo Suter.

Comité editorial Alfonso de María y Campos, Benito Taibo, Juan Carlos Valdez, Rodolfo Palma Rojo, Héctor Toledano, Mayra Mendoza, José Antonio Rodríguez.

Portada: Paola Dávila

D.R. © INAH Córdoba, núm. 45,
Col. Roma, C.P. 06700, México, D.F.
alquimia@inah.gob.mx

ISSN 1405-7786

Alquimia, publicación cuatrimestral, es el órgano informativo del Sistema Nacional de Fototecas. Editor responsable: el titular de la Dirección de Publicaciones del INAH. Certificado de reserva de derechos al uso exclusivo del título núm. 000790/98; de licitud de título núm. 10366; y de licitud del contenido núm. 7287. Toda correspondencia debe dirigirse a: Benito Taibo/José Antonio Rodríguez, Liverpool 123, 2do. piso, Col. Juárez, C.P. 06600, México, D.F.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los firmantes.

Impreso en Impresora y Encuadernadora Progreso S.A. de C.V., México, D.F.
Hecho en México / Printed in Mexico

Fotografía
Emilio
por CARLOS



LOS intentos cinematográficos de Emilio Amoro, así como realizaciones fotográficas, alcanzan ya los planos de las imágenes púras, de las estructuras plásticas en las cuales el motivo, el tema, el ritmo, está concretado en un círculo de equivalencias visuales que obedecen a normas compositivas absolutamente tradicionales. Es así como Amoro—que ha llevado su inquietud de la pintura hasta la fotografía, pasando por el cine— ha logrado películas tan dinámicas y tan sutiles como esa pequeña cinta que lleva el extraño nombre de "3-2-1". Las cosas más sencillas, las escenas más prosaicas y distintas, tratadas en series sucesivas y que aún aparecen líricas, conservan equilibrios perfectos, forman la base del arte de Amoro.

Nuestro artista, con penetrado del valor real del cinematógrafo y de sus posibilidades, limitado, naturalmente, como todo recurso humano, sabe lograr valores púros, conjunciones de elementos extraplásticos, invenciones afortunadas que ya son del dominio propio del surrealismo.

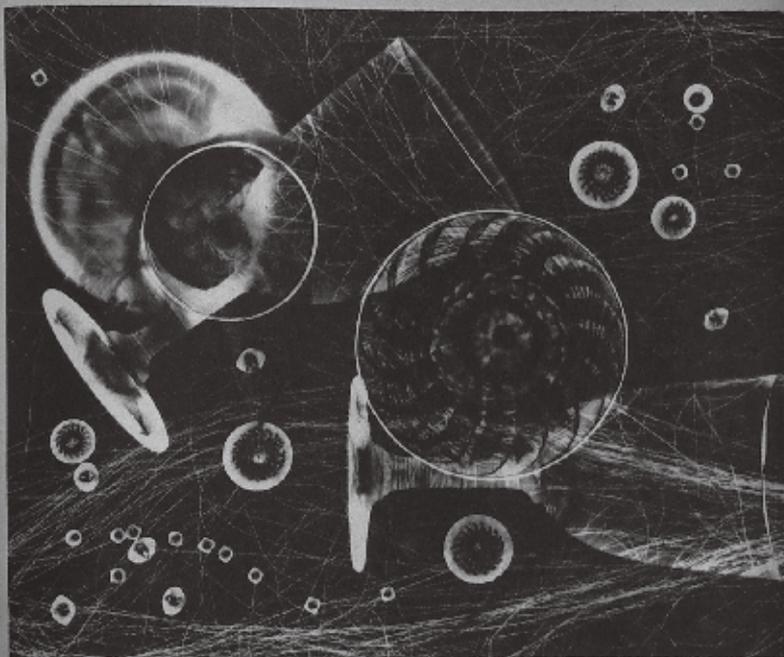
"En cine —dice Apollinaire— es el más poderoso medio de poesía, el más real medio de lo irreal". La lente de la cámara, en manos hábiles y expertas, capta una línea, una imagen, un plano y nos lo devuelve

Índice

especializado y posibilitado, transformado y vitalizado, dispuesto a hacerse dueño del espectador. Los más felices intentos del género actual están realizados así, paralelamente a la sabida regla de Epstein: "El cinematógrafo no debe usar más que estancias fotográficas". Nos referimos al caso: "Piano" de Man Ray, "El Puro Andar" de Buñuel, "El Invernadero" de L'Herbier, e "Eso que es" y "Océano" de Eisenstein. Dentro de esta tendencia, la obra de Amaro mantiene sus prestigios.

Los pequeños escenas de Emilio Amaro del motivo del tema dentro de cierto concepto literario: sus escenas cinéticas no son más que motivos de groves visuales, de imágenes sucesivas que alargan los límites de lo posible y que actúan en el fondo del plano surrealismo: pocas imágenes, inventivas... Con motivos tan simples y tan humanos como los de ciertos cuadros de la película "3-3-3" —el de los barcos por ejemplo—, con sólo el milagro de las múltiples exposiciones sucesivas hasta los límites de la cuarta dimensión.

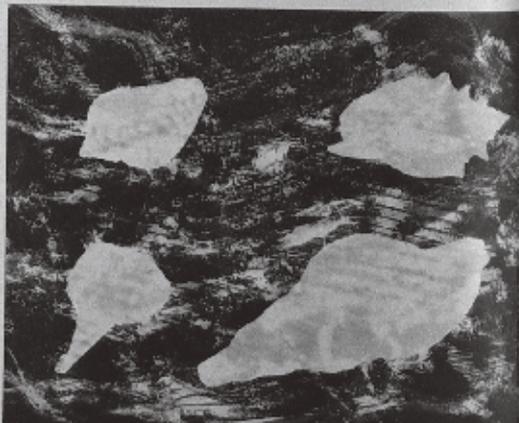
Es aquí unas escenas de su cinta "Reo sin Trote", realizada en colaboración con Gilbert Cueva: 1.—Montaje de la Luna. 2.—Bomba humana contra el disco de un reo. 3.—Hombres de la Luna. 4.—Sombra humana en el disco de un reo. 5.—Hombres de la Luna. Otra: 1.—El Hombre está en una claraboya muy alta en un muro sin otra ventana al puerto. 2.—Se acerca hacia abajo. 3.—El hombre está en una claraboya. Otra: 1.—Cada el Hombre de la Luna. 2.—Cuando sea de frente se voltea en cada. 3.—En cuando llega por medio de un tubo el aire, un Océano de perfil, se ase-



Otro de los originales estudios fotográficos del artista Emilio Amaro



"Fantasía" una de las escenas fotográficas de Emilio Amaro.



"Caracoles", fotografía de Amaro

tiene irradiado en el aire y en el vacío haciendo su caída entrecruzada. Frente a ella, la simultaneidad de estas imágenes está cinematográficamente bien lograda.

El mismo tan mentalmente agudizado por los grandes cineastas en los trabajos cinematográficos de Amaro: en la película "3-3-3" con en la "Inesperada", con el argumento de Federico García Lorca. Para escenas como la de los barcos, en las cuales está eliminado todo lo que pudiera comprometer la gracia dinámica de estos elementos mecánicos. La letra, escenas de Amaro en los Estados Unidos dio a su labor fotográfica un dinamismo que ya ha sido alcanzado en otras ocasiones y sin que esto le haya hecho perder lo vibrante de su temperamento latino: grandes planos de edificios inmensos, grandes manos, estatuas imponentes por las que se diluyen como fantasmas, sombras deliciosamente fantasmáticas, todo arropado en una poesía estática, evocadora como los títulos de sus cartones: "Luces", "Angulo", "Luzes".

Un temperamento fundamentalmente cinematográfico como el de Amaro tenía que darle el modo móvil o el labor puramente fotográfico. Sus copias de cartones, de puestas inclinadas de ángulos y sobre todo, sus fotografías de múltiples exposiciones, nos indican a las veces al elevarse las imágenes y nada, más que imágenes en las cuales la invención cobra un valor preponderante. Amaro puede llamarse también "un poeta de las imágenes". Recordamos en el mismo sentido aquella fotografía del poeta García Lorca tan acertada en su juego de luces y de sombras, y aquel inquietante desarrollo de las mujeres entrelazadas y sus líneas originalísimas en un tipo surrealista netamente mecánico.

De espíritu brechtianamente esquivo, Amaro, en sus escenas, un admirable creador; en la medida que al mismo en su trabajo, todo está sujeto a un plan de perfecta ejecución en las escenas que emprendió; esta realidad afirma sus dotes de

gran ilustrador y sus disciplinas pictóricas y el desarrollo de todos los pequeños escenas en las cuales ha afirmado su personalidad completamente moderna "ha vuelto —paradójicamente la frase de Raynal— una cosa fatigada hasta los límites de su vida".

En cierta ocasión había yo notado la diferencia entre la labor tan admirable de Weston y la de Amaro, siendo la de éste menos perfecta de las imágenes concretas, frías, serenas, estéticas, del gran californiano, indolente por un trapeo de vertigo a las obras de Amaro. Y no es que encontremos en ellas meros efectos o temas novelescos y románticos, no —la técnica y el clima deben ser cosas diferentes— lo importante depende de la calidad natural de su obra en la cual, existe aquel elemento que nos transporta a páginas que están más allá de nuestra propia conciencia y en las cuales hay indelible y dominante elemento poético.

Carlos MERIDA.

Editora invitada: Deborah Dorotinsky Alperstein

Otro sistema visual

Editorial ... 4

Revistas mexicanas

Deborah Dorotinsky Alperstein ... 6

De semanario artístico y popular a semanario mexicano con espíritu

Rosa Casanova ... 12

En la línea de la innovación periodística: Zig-Zag

Rebeca Monroy Nasr ... 24

Sobre mujeres, deportes y un singular editor

Gina Rodríguez Hernández ... 34

Manuel Álvarez Bravo en la revista Imagen

Laura González Flores ... 42

Veá, Sucesos para todos y el mundo marginal de los años treinta

Ricardo Pérez Montfort ... 50

Cortinas de papel.

Enrique Bordes Mangel en los medios impresos

Abe Yillah Román Alvarado ... 60

El movimiento estudiantil de 1968: la cobertura fotográfica

Alberto del Castillo Troncoso ... 70

Sistema Nacional de Fototecas

Loretto Garza Zambrano ... 81

Soportes e imágenes

Fernando del Moral González ... 83

Reseñas

José Antonio Rodríguez ... 86

Claudia Negrete Álvarez ... 87

Otro sistema visual

José Antonio Rodríguez

Adentrémonos aquí a un universo profundamente rico y fascinante: el de las revistas ilustradas mexicanas que se publicaron entre la década de los años veinte y la de los sesenta. Décadas en que muy distintas publicaciones alcanzaron plena madurez además de tirajes asombrosos, incluso para nuestra época actual. En la consulta de cientos de estos hebdomadarios mexicanos, los historiadores hemos reconstruido muy diversas historias visuales a partir de las fotografías, las reproducciones de pinturas, las caricaturas, la inserción publicitaria, el diseño o la tipografía. Además, claro, de la propia información escrita y sus autores, vertida a lo largo de sus páginas.

Junto a todo ello, una historia intrínseca se puede perfilar: la de la recepción y los públicos. De cuáles eran los contenidos y los intereses de los miles de lectores en los diversos tiempos históricos a la par de cómo se daban las políticas editoriales, esto es, qué y cómo se publicaba. Por señalar un caso que nos compete: una gran parte de nuestra fotografía se ha podido rehacer gracias a los testimonios publicados en diarios y revistas. Por ello decenas de fotógrafos han sido revalorados cuando tuvieron la fortuna de aparecer en sus páginas. Pero también cientos de los mismos no aparecen o apenas son mencionados. Es ahí cuando se tiene que buscar por otro lado, no sin cierta frustración. Por eso la relevancia como documento histórico de las revistas ilustradas. Fuentes primarias que, además, tienen la cualidad de la fascinación precisamente por sus contenidos visuales.

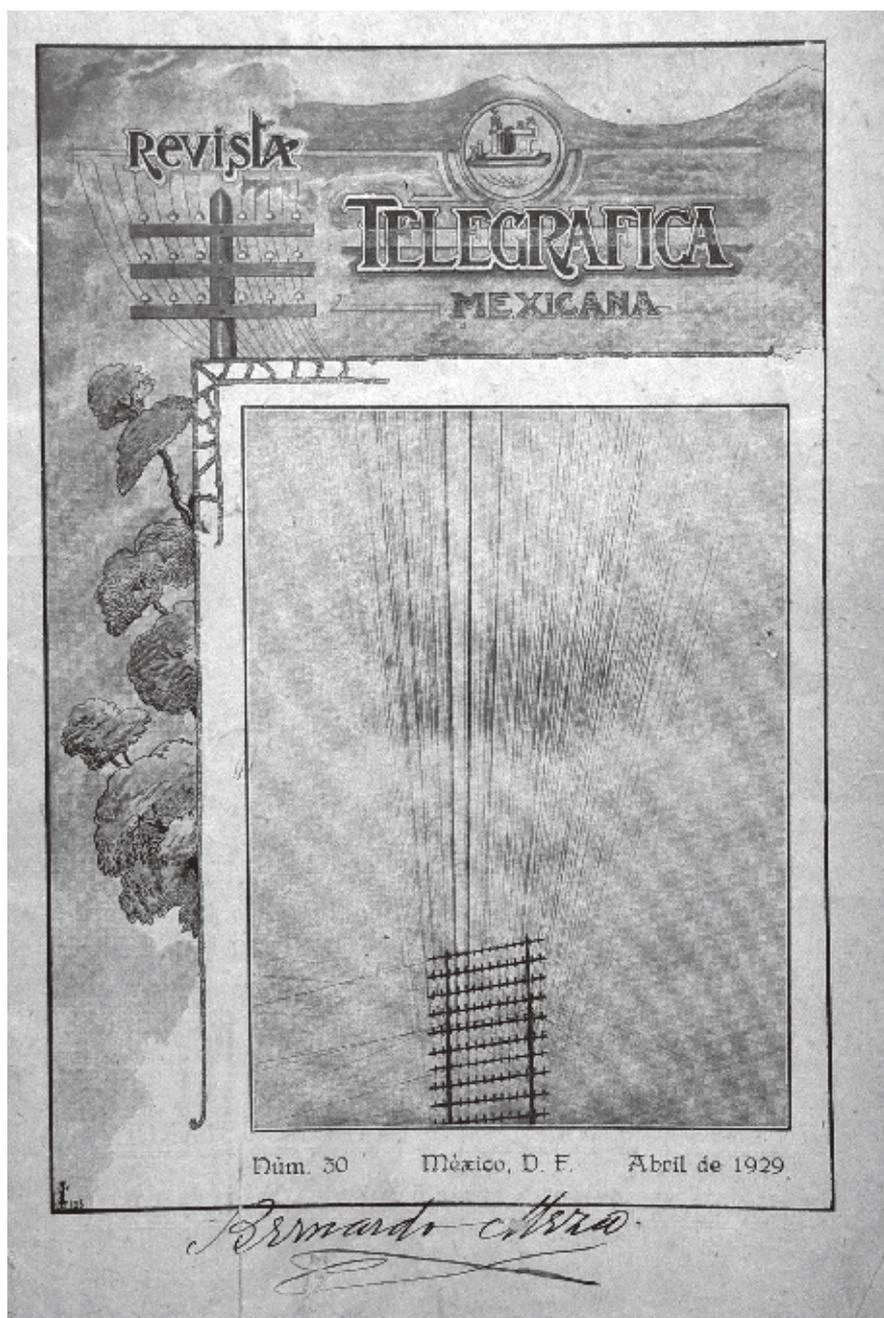
PÁGINA 1
Mujeres y deportes
México, 6 de octubre de 1934
Col. Hemeroteca Nacional
de México.
Instituto de Investigaciones
Bibliográficas. UNAM

PÁGINA ANTERIOR
Carlos Mérida, "Emilio Amero.
Fotografía y Cinematógrafo",
en *Revista de Revistas*,
México, 11 de diciembre
de 1932
Col. Particular

PÁGINA SIGUIENTE
Tina Modotti,
Poste con cables
en *Revista Telegráfica*
Mexicana,
México, abril de 1929
Col. Particular

El presente planteamiento temático nos fue propuesto por la investigadora Deborah Dorotinsky Alperstein, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Ella también nos propuso a los colaboradores que aquí aparecen, quienes generosamente aceptaron la invitación. El empeño de esta historiadora y amiga, su persistencia ante la búsqueda de documentos, llevó a buen fin el número que el lector tiene en sus manos. Para ella nuestros agradecimientos por delinear otra de las tantas historias que posee la historia de la fotografía mexicana.

Para lograr el presente número, el Sistema Nacional de Fototecas del INAH y *Alquimia* se plantearon una colaboración muy cercana con el Instituto de Investigaciones



Bibliográficas de la UNAM y la Biblioteca Nacional. Es por ello que queremos ofrecer aquí nuestro profundo agradecimiento a Guadalupe Curiel de Fossé, directora de dicho instituto; a Belem Clark de Lara, coordinadora de la Hemeroteca Nacional y a Jaime Ríos Ortega, coordinador de la biblioteca. Igualmente a Jorge Zanabria, gran conocedor de las revistas en México. Todos ellos generosamente nos permitieron la reproducción en sus acervos para dar a conocer esta fracción de nuestra historia visual y cultural. Finalmente, queremos agradecer a la joven investigadora Abe Román Alvarado, por colaborar cercanamente en este proyecto y por su entusiasmo. Gracias a todos ellos en *Alquimia* volvemos a mostrar una parte de nuestra historia fotográfica

EL INFORME Y LOS 5 SENTIDOS

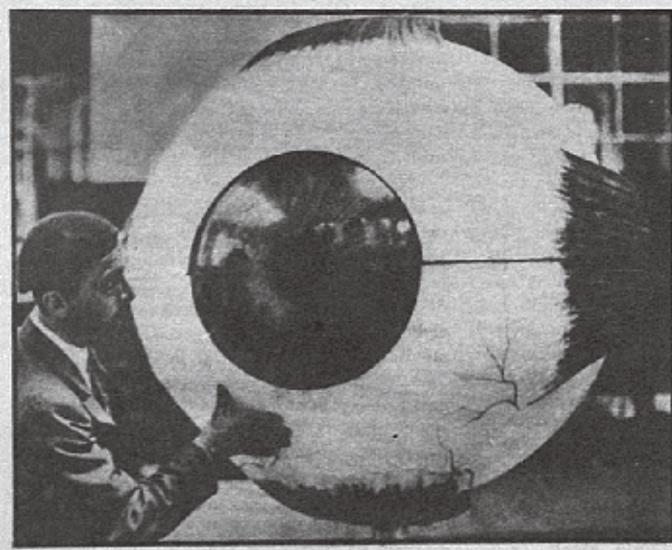
POR ANTONIORROBLES

VU NO sólo ha sido el informe que leyó el sábado pasado el señor Presidente de la República y 5 los sentidos corporales del hombre. Nada se relaciona tanto con el informe —sobre todo si en ello se empeña el cronista— como ese quinteto de sentidos humanos. Ahora bien, ¿cuáles son los sentidos?... Ver, oír, oler, gustar y tocar. ¿Podrá demostrarnos el terco cronista sus relaciones con el informe presidencial? ¿Puede tener el informe esa relación quintuple que se nos quiere ofrecer.

Vamos a verlo.
VER—Es decir: ¡mucho ojo! En efecto, el señor Presidente ha demostrado tener una vista extraordinaria; y además los ciudadanos han "visto" la "vista" que ha tenido el señor Presidente haciendo que las cosas girasen a su debido tiempo. El chofer más experto, el de mejor vista, el de más responsabilidad, no toma una curva con la pericia que la ha tomado el Presidente; con la prudencia que ha girado el informe. ¿Había peligros? ¿No los había? A los profanos nos pareció que se podía seguir derecho; pero este gran conductor, las manos al volante y la vista al frente, al llegar al punto preciso de la ruta supo girar y atrás quedó el peligro; el peligro que nosotros no alcanzábamos a ver. ¡Qué gran vista, de cerca y de lejos, la de nuestro Presidente!

OIR—¿Ustedes se han paseado por la ciudad de México cuando el Presidente leía su informe? ¿No han imaginado ustedes cómo escuchaban por todas partes, en estas y aquellas ciudades de la República, del noroeste al sudeste?... La República entera se transformó en una gigantesca oreja. Ya no son los tiempos en que el ciudadano, anulado, tenía por mosconeos irremediable lo que dijeran los informes. De algún tiempo a esta parte —aun los que llevan relativamente poco tiempo en el país lo han advertido—, el hablar de verdad para el ciudadano ha atraído su atención. Oír era, antes, solamente un sentido corporal; hoy se ha convertido en un sentido político, del que en tiempos se carecía; del que se carece todavía en algunos países...

OLER—Bien, pues ya hemos escuchado, palabra por palabra, el



¡Mucho ojo! pusieron los capitalinos que se congregaron el pasado día primero para ver al señor Presidente de la República, licenciado Miguel Alemán, durante su recorrido desde Los Pinos hasta el Palacio Nacional y de ahí al majestuoso Palacio de Bellas Artes donde rindió su quinto informe de Gobierno.

Además, la República entera se convirtió en una gran oreja para oír, a través de los aparatos de radio, altavoces y equipos sonoros, todos y cada uno de los puntos que el licenciado Miguel Alemán trató en su informe del pasado día primero, relativos a su brillantísima y ejemplar gestión administrativa.

Revistas mexicanas

Deborah Dorotinsky Alperstein

Este número de *Alquimia* surge de una preocupación compartida con muchos colegas sobre la manera en la que ciertas formas de ver se consolidan durante la primera mitad del siglo XX. Walter Benjamin había vaticinado en 1936 que la imagen multirreproducible anunciaba la liquidación de la tradición visual como la habíamos conocido. Su pronóstico resultó cierto y una nueva visualidad había emergido con la aparición de las revistas superilustradas en la década de los años treinta. La relación de la fotografía, como imagen de producción mecánica y amplia reproducibilidad, con las vanguardias artísticas del siglo XX significó para la producción fotográfica la apertura de espacios polifacéticos de diseminación. Las revistas ya habían demostrado, desde las postrimerías del siglo XIX, ser soportes privilegiados para la amplia circulación de imágenes fotográficas. Con el uso de la técnica del fotograbado y luego con el medio tono, también probaron ser medios idóneos para el desarrollo de un diseño editorial que convertía a la puesta en página en un arte de escenificación novedoso y vanguardista como muestran muchas de las imágenes aquí incluidas.¹

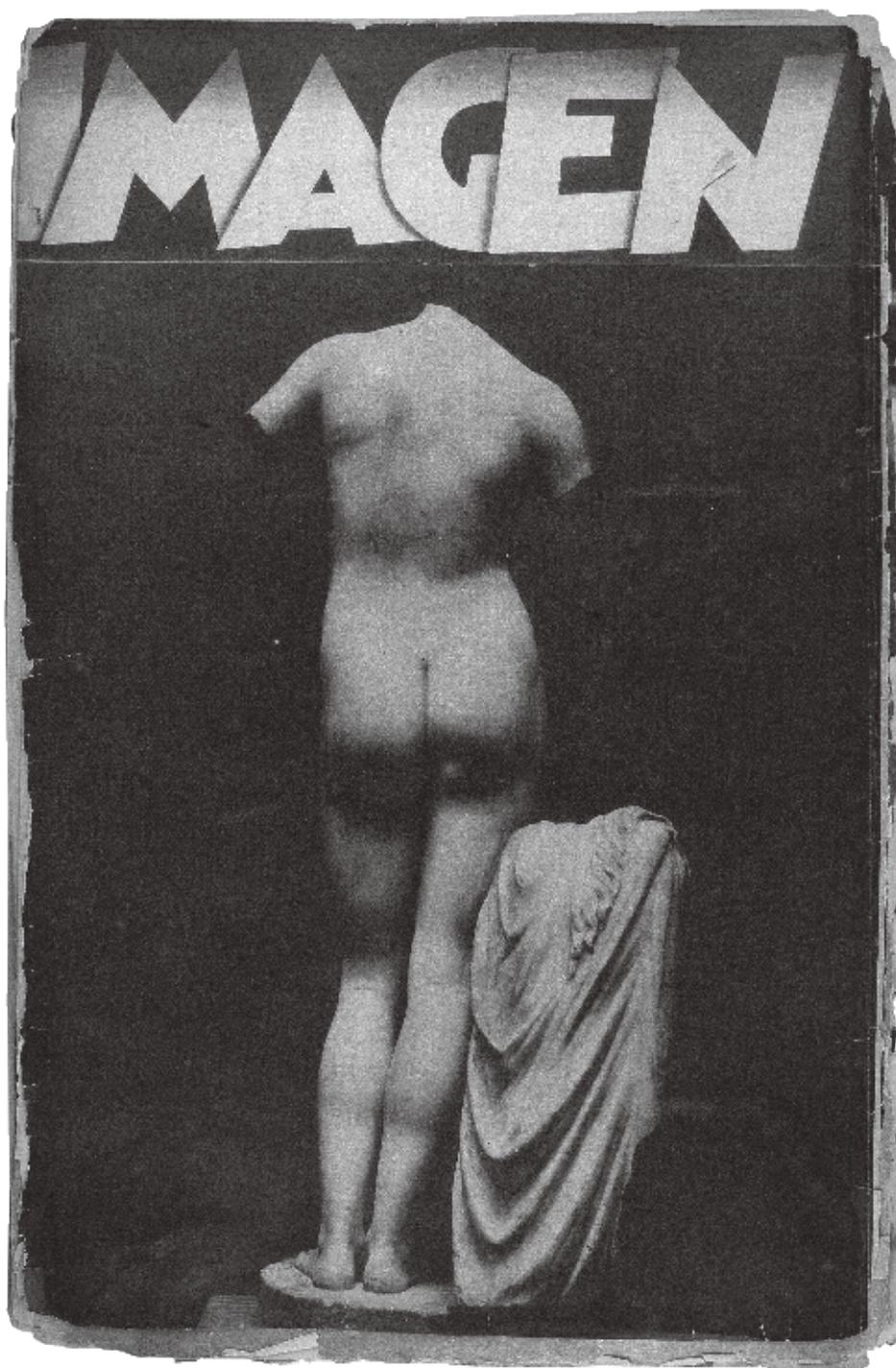
En la segunda mitad del siglo XX los editores mexicanos encontraron en las páginas de estas publicaciones no sólo un lugar para experimentar con la tipografía, como podemos ver en los encabezados de las revistas *Zig-Zag* e *Imagen*, por ejemplo, sino para poner en juego un conjunto de elementos visuales como la ilustración, la caricatura y la fotografía. *Revista de Revistas* y *El Ilustrado* (originalmente *El Universal Ilustrado*), y las revistas *Hoy* y luego *Mañana* y *¡Siempre!* nos ofrecen algunos de los más caros ejemplos de ilustración de época en sus portadas y de caricaturas políticas y fotografías de las más variadas en sus interiores. Los fotorreportajes y los fotoensayos fueron dos expresiones narrativas particulares en las que se combinaron los relatos en los textos con los relatos en las secuencias visuales retomando el concepto cinematográfico del montaje. Es decir, una narración construida por una secuencia de imágenes que permitían crear un sentido de "historia", un acontecimiento cotidiano, una noticia del momento que sería leída, a su vez muchos años después para reconstruir un sentido de la historia (social, política, económica, etcétera). La fotografía documental o testimonial se convirtió así en una de las expresiones visuales más difundidas entre 1930 y 1970. Algunas de

PÁGINA ANTERIOR
Mañana, México,
8 de septiembre de 1951
Col. Hemeroteca Nacional
de México.
Instituto de Investigaciones
Bibliográficas. UNAM

PÁGINAS SIGUIENTES
Imagen, México,
21 de julio de 1933
Col. Hemeroteca Nacional
de México.
Instituto de Investigaciones
Bibliográficas. UNAM



estas imágenes generadas en países como Alemania, Francia y Estados Unidos de Norteamérica también encontraron difusión al ser puestas en circulación en libros de fotografía documental como *Men at work: photographic Studies of Modern Man and Machines*, del fotógrafo Lewis Hine (1932), con las imágenes heroicas de los trabajadores y el manejo de maquinaria industrial como lo fueron en Alemania *Eisen*



und Stahl con fotografías de Renger-Patzsch (1931), o *Deutsche Arbeit* (1930) o el libro *Atget: photographe de Paris* (1930), o el muy audaz tomo sobre París fotografiado por el escritor y periodista soviético Ilia Ehrenburg, *Moi Pariz*, en 1933.² En México este género lo podemos apreciar en varias publicaciones también, como por ejemplo en el libro del fotógrafo Luis Márquez Romay, *Folklore mexicano*, con

texto de Justino Fernández e impreso por Eugenio Fischgrund (1953). Algunas revistas, como *Mexican Folkways*, se especializaron en una temática particular como el folklore y las tradiciones indígenas en el país y recurrieron a la fotografía desde las cámaras de Weston y Modotti o de los autores que como Frances Toor reunían acervos fotográficos de carácter más “etnográfico”.

Estas publicaciones nos permiten apreciar el acontecer de una historia cultural rica en problemas y temas, desde las inclinaciones de las clases sociales, los gustos y vicios, el consumismo y la creación de mercados y por ello la toma de *momentum* de eso que en la actualidad conocemos como “la sociedad del espectáculo”, hasta las versiones de difusión de obras literarias, reseñas históricas del pasado del país, las actitudes profascistas de algunos editores frente a la escalada que llevó a Europa a la Segunda Guerra Mundial, los reportes de esta guerra y sus efectos, la tradición mexicana, las fiestas, el cine, las tiples y vedettes.

Los autores de los textos que aquí se presentan, investigadores especializados en la historia de la fotografía en México, mostramos un acercamiento a una riquísima fuente de investigación histórico estética en múltiples facetas. De estos ensayos y las imágenes que los acompañan pueden destilarse además otras cosas como el manejo de la imagen de las mujeres como una construcción visual de género particularmente en el texto de Rosa Casanova sobre la producción fotográfica en el *Universal Ilustrado*, o en el de Georgina Rodríguez, *Mujeres y Deporte*, o el de Ricardo Pérez Montfort sobre *Vea*. Estos tres acercamientos permiten mirar a través de las fotografías e ilustraciones que los visten una compleja construcción de los imaginarios femeninos dominados en muy buena medida por las divas del cine estadounidense. Rebeca Monroy, por su parte, nos abre las páginas de la atrevida revista *Zig-Zag*. También ofrecemos un atisbo a la producción de autor en una sofisticada revista, *Imagen*, hebdomadario que por desgracia tuvo corta vida y que aborda Laura González. La construcción de las imágenes políticas y sus usos para defender, promover o incluso hasta para subvertir sus sentidos y mediatizar dogmáticamente los acontecimientos políticos las apreciamos en los textos de Abe Román sobre Bordes Mangel y de Alberto del Castillo sobre las revistas que presentaron el movimiento de 1968 y el genocidio que le siguió.

Esperamos que con esta probadita los investigadores no duden en recurrir a estos impresos como espacios de consolidación de formas de ver, maneras de vivir y de comprender “la vida nacional”.

PÁGINA SIGUIENTE

Imagen, México, 30 de junio de 1933
Col. Hemeroteca Nacional
de México.
Instituto de Investigaciones
Bibliográficas. UNAM

¹ Véase Pierre Albert y Pilles Feyel, “Photography and the Media. Changes in the Illustrated Press”, en Michel Frizot, *New History of Photography*, Colonia, Könemann, 1998, pp. 359-369.

² Martin Parr y Gerry Badger, *The Photobook: A History*. vol. I, Nueva York, Hardcover, 2005.

EL ROSTRO DE LOS MUERTOS

Por A. Gutiérrez Hermosillo

JUEGO que pase usted ese corredor, al concluir ese patio. Allí, a mano derecha, están. ¿Pero no tiene miedo de mirarlos?—Y el pobre, un viejo encañecido en el espectáculo, conserje inmemorial, hizo la cruz y movió la cabeza.

—¿Es que no hay mucha luz?—le pregunté. ¿Qué no es ese un lugar con techo y paredes de cristales, con ventilación suficiente?

Caminé en compañía del fotógrafo, por el patio y el corredor que se nos dijo, y mientras caminamos, por su curiosidad, comprendí que no sabía lo que es un anfiteatro. Le dije:

—Pensan cosas extrañas de nosotros, y aunque no se lo explican, tal vez creen que es un apetito morboso, una curiosidad cualquiera la que nos ha traído.

—Y no es, ¿verdad? exclamé con una expresión imbécil.

—No, claro. Si vengo a ver a los muertos, y usted viene a retratarlos, es porque así, como están, vamos a saber quiénes fueron. Es un espectáculo. Píense usted que vamos a sorprender los secretos de aquellos cuyos mismos nombres nadie podrá averiguar. Entremos; esto que vamos a ver es lo mismo que somos. ¿No pensaron así los ascetas, de quienes fué éste el único espectáculo?

Y ahora salieron mis palabras silbantes y como arrojadas de humo. Estábamos ante el anfiteatro, cuyos cristales empañados nos impedían ver hacia el interior.

—¿Sabe usted qué pensar?—dijo el fotógrafo.

—Su máquina—ordené.

Por la blancura del piso, por la misma de los mármoles, un halo ciego impedía, de pronto, ver los cuerpos desnudos en las planchas. Eran gentes anónimas, recién muertas algunas, otras traídas de la congeladora. Iban a ser disectadas, o autopiasadas. Servirían para la práctica de los pasantes o para la exposición clara del origen de su muerte en las actas de los juzgados penales.

Cuando me acostumbré a mirar, pude contar doce. ¡Y qué cuerpos, qué rostros! Los que no llevaban por tónica su propia sangre, resaca y negruzca, parecían haberla dejado toda donde cayeron definitivamente sin vida, porque eran pálidos, casi translúcidos. Quése mirándolos. Y pensaba que mi estancia en aquel lugar no tenía razón, que ser vivos en el lugar donde reposan transitoriamente los muertos, era expresión de nuestra inconsciencia porque no llegaríamos a comprender nunca su beatitud. ¿Pues qué? ¿En sus rostros iba yo a conocer el secreto de aquellos, inmóviles y ateridos, y si algo adivinaba en ellos no sería sino precisamente aquello que en sus vidas no fué? Iba yo a hablar de todos y ahora no quería hablar de ninguno. Era tremendo. Nada semejante vi en vez alguna. No era posible creer—y esto me desesperaba—que tantos permanecieran en la inmovilidad. Pero entonces vi que el fotógrafo, que no más había estado frotándose los párpados, empujaba su máquina, la afocaba y luego poníase a retratar, primero a uno, luego a los otros hasta concluir.

Había cuatro mujeres, dos como de cuarenta años, otra mayor y una como de veinte, alta, maravillosamente formada; tenía cuidadosamente cerrados los ojos, una suave paz le puso su túnica de misterio, y pasaba los signos de la maternidad. Una gota de sangre le brotaba del pecho, tal como si fuese leche, no dada todavía, pero que ya, desde ahora, ofrendaba.

La muerte imprimió sobre la cara de uno de los hombres que allí reposaban, la señal de un grito de triunfo, y en otro la de una alegría baquica, y en otro la de un dolor prolongado. Pero alguien ha muerto reflejando estupor. Noté que el más jovial de los muertos tenía las manos crispadas y las muñecas torcidas. Y nadie sabe quién fué. Nadie hasta ahora ha podido decir el nombre de cualquiera de éstos. Y aquel que tiene la boca destrozada y los ojos como entristecidos, una fractura en la base del cráneo y las cejas altas, no parece sino que va a respirar.

Unos han muerto tranquilos, otros querrían vivir; se mira su deseo, son los más agotados por los años, los de aspecto más enfermizo o más ruin. Pero todos son bellos. Nunca tuvieron en su vida un gesto más heroico, con mayor sentido de plenitud. Los hombres pueden ser infelices, pueden ser ignorantes, pueden ser felices o desdichados, medicros o llenos de inteligencia, pero cuando la muerte los unge, son ellos mismos, únicos e inconfundibles, personales, ahora que están sujetos por inapelable manera a la segunda ley infranqueable.

Yo los miraba a todos y en ninguno sabía detenerme. Los recorrí y los contaba y los volví a contar. Miraba en uno los cabellos ensangrentados, en otro la frente tortuosa, en el de más allá el torso magnífico, que de pronto parecía alentar. Y miraba mis manos sangrueas o cubriame los ojos contentiendo la respiración, como si todas estas actitudes, más bien padecidas, en un momento me garantizaran la realidad de mi existencia.

Vino entonces el hombre que me acompañaba a tocarme en el hombro.

—Ya no tengo placer. Algunas eché a perder y otras las he repetido. Ya verá usted cuán bellas son las logradas.

—¿Qué se verá en ellas?

—Lo que usted no ha visto, de seguro.

Me quedé mirándolo.

—¿Sabe usted, continuó, que el terrible del fotógrafo consiste en que siempre está adivinando? ¿Qué nunca sabe qué es lo que retrata, sino cuando ya reveló la negativa? Es el arte menos inteligente, señor. Es la Naturaleza pura quien da todo elemento.

—La Naturaleza es lo único grande, contesté. La Naturaleza y la Muerte.

Al salir, no oí los pasos que dábamos por los corredores. Después no supe cómo, dónde y cuándo tomé el camión para venir aquí. Ahora mismo ignoro lo que he escrito y, así, es lo que escribí es verdadero. Pero no importa, puesto que llegará la muerte.



De semanario artístico y popular a semanario mexicano con espíritu

Rosa Casanova *

PÁGINA SIGUIENTE
El Universal Ilustrado
México,
12 de octubre de 1917
Col. Hemeroteca
Nacional de México.
Instituto de Investigaciones
Bibliográficas. UNAM

No es empresa fácil adentrarse en el universo fotográfico de una de las más ilustres revistas del siglo XX. Son muchos los enfoques y nexos que se pueden establecer, por lo que este texto pretende tan sólo apuntar hacia algunas de las líneas señaladas por la fotografía publicada y promovida por *El Universal Ilustrado*, entre su fundación el 11 de mayo de 1917 y noviembre de 1934, cuando muere Carlos Noriega Hope, su director por muchos años. El punto de partida es considerar a la revista como partícipe en la construcción del imaginario visual surgido a partir de la Revolución, a través de los proyectos, aspiraciones y deseos de artistas e intelectuales que dieron cuerpo al México moderno desde la óptica de la capital. Otra línea a considerar —a la que sólo se alude— es la ubicación de la fotografía en la imagen global de la publicación, es decir, la puesta en página.

Anclaje. La fundación de la revista es impensable sin tomar en cuenta el proyecto editorial —inevitablemente político— de Félix Fulgencio Palavicini, director y gerente. Como se puede apreciar por su trayectoria, el ingeniero topógrafo, pedagogo, periodista, autor, político y ex secretario de Educación bajo el régimen de Carranza, tenía una formación amplia —hoy le llamaríamos multidisciplinaria— que le permitió lanzar el 1 de octubre de 1916, “El gran diario de México”, como se definiría más tarde.¹ Plataforma política para los debates y luchas que tenían lugar en el país con el fin de lograr una nueva Constitución, desde el inicio tuvo un marcado interés por la cultura y contó entre sus colaboradores a intelectuales que dejarían huella en la vida cultural de México.² Unos ocho meses más tarde vio la luz la primera prolongación del periódico, *El Universal Ilustrado*, con el lema “Semanao Artístico Popular”, que mucho decía sobre el lenguaje y los temas que resultaban cruciales para la época.³ Su cometido era “colocarse en el justo medio: informa, pero también cultiva y también enseña. Revestido en su forma gráfica de las mejores galas”.⁴ En los primeros tiempos el jefe de redacción fue Carlos González Peña, miembro fundador del Ateneo de la Juventud, periodista, escritor y

EL UNIVERSAL ILUSTRADO

AÑO I.-NUM. 23



BIBLIOTECA
NACIONAL
MEXICO

Los Colaboradores Fotográficos de "El Universal Ilustrado"



Señores: Martín Ortiz, José Arriaga, Heliodoro J. Gutiérrez, Emilio Lange y Adolfo de Porta, quienes con sus excelentes trabajos artísticos, que han dado extraordinario brillo en México al arte fotográfico, realzan la belleza de estas páginas

El Universal Ilustrado
México,
19 de octubre de 1917
Col. Hemeroteca Nacional
de México.
Instituto de Investigaciones
Bibliográficas. UNAM

maestro, mejor conocido por su historia de la literatura mexicana.⁵ Con frecuencia los colaboradores se habían iniciado en el periodismo de las postrimerías del Porfiriato, siendo varios de ellos cercanos al proyecto maderista; otros eran jóvenes e impetuosos. El paso de Palavicini por la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes (entre agosto de 1914 y septiembre de 1916) cimentó los lazos con la comunidad intelectual establecida, así como con las nuevas generaciones.⁶

El Ilustrado, como se abrevió posteriormente, nació en formato de 34 x 26 cm y estaba impreso en papel couché usual para las publicaciones porfirianas tardías, —basta pensar en *El Mundo Ilustrado* o *El Arte y la Ciencia*—. A esa sensibilidad, entonces moderna, correspondía también el diseño que concedía importancia a los espacios blancos, lo cual aunado a la tipografía, el dibujo y la fotografía daban por resultado una revista visualmente elegante y equilibrada. Para el concepto mismo del semanario la imagen era fundamental y Palavicini apostó por invertir en tecnología. En la primera etapa las portadas ostentaban grandes tricromías, generalmente retratos de actrices o jóvenes de la sociedad capitalina, así como paisajes impregnados de lirismo. Se consideró que la fotografía de eventos sociales podía ser una fuente de ingresos dado que se tenía un público cautivo: las damas de sociedad a quienes se suplicaba “dar aviso oportuno a nuestro cronista... con objeto de dar información oportuna e ilustrada de las recepciones...” En la misma página se avisaba que “todos los clisés que han aparecido o que en lo sucesivo aparezcan en las páginas... están a la venta. Para informes dirigirse al Administrador”.⁷

Para obtener imágenes representativas del país sin costo para la empresa, se convocó a “los Sres. Fotógrafos de toda la República: suplicamos nos envíen fotografías artísticas de bellezas de la región donde tengan establecidos sus talleres, a fin de publicarlas...”; a cambio, el autor obtendría reconocimiento nacional gracias a la amplia circulación de la revista.⁸ Este mecanismo debió de ser la base del acuerdo con Martín Ortiz, José Arriaga, Heliodoro J. Gutiérrez, Emilio Lange y Adolfo de Porta, cuyos retratos se publicaron el 19 de octubre de 1917, identificándolos como los “colaboradores fotográficos... quienes con sus excelentes trabajos artísticos, que han dado extraordinario brillo en México al arte fotográfico, realzan la belleza de estas páginas”. Se trataba sobre todo de imágenes de

niños, primeras comuniones, bodas y damas de sociedad, por lo que también era frecuente encontrar retratos realizados por Napoleón, Ismael Rodríguez Ávalos y María Santibáñez. Podemos vincular a la mayoría de estos autores a la práctica de la fotografía de estudio y a una estética pictorialista que también guiaba la lente de Carlos Muñana, el fotógrafo del diario y la revista, quien contaba con una amplia trayectoria.⁹ Como tantos otros, él aprendió el oficio en la práctica, posiblemente en su natal Guadalajara, y pronto debió iniciar a otros miembros de su familia, pues en la empresa colaboraban el joven Agustín y Mercedes, quien se desempeñaba en el cuarto oscuro, caso común entre las mujeres. Su muerte prematura, en marzo de 1921, abrió el camino a otros autores, que por su edad practicaban un periodismo fotográfico moderno.¹⁰

Simpatía obrera. El intercambio —o reutilización— de textos e imágenes entre el diario y la revista era la norma; se podría decir que *El Ilustrado* tenía la función de afianzar el proyecto editorial del periódico. En los primeros meses de 1918, por ejemplo, *El Universal* lanzó un “Concurso de Simpatía Obrera”, para el cual se organizaron comités en las fábricas que promovían a alguna agremiada que representaba con orgullo al establecimiento, recibiendo así también el apoyo de los dueños. Con 70 123 votos, Edmé Castillo, quien desde los 15 años trabajaba como telefonista en la Compañía Telefónica y Telegráfica Mexicana, ganó este concurso con el que el diario festejaba a las trabajadoras, como parte de una estrategia que apelaba a los diversos sectores que conformaban la estructura ideal de una nación ansiosa de superar la guerra. Era un momento propicio para las alianzas políticas: estallaban huelgas por todo el país, mientras continuaban las discusiones en torno al artículo 123 y se intentaba restablecer el equilibrio de la mermada economía. Rafael Pérez Taylor, líder anarcosindicalista e influyente colaborador de *El Universal*, debió ser fundamental en la planeación del concurso.

No menos importante para el diario era incrementar la circulación, pues con ello aseguraba una mayor entrada de recursos por concepto de publicidad, recurriendo de manera constante a todo tipo de señuelos, como eran los certámenes y concursos. Lograr la independencia significó instrumentar un periodismo que empleara las estrategias de la industria.¹¹ Los abonados podían participar de una lotería con atractivos premios y anualmente se hacían concursos de belleza que contaban con jurados ilustres como el de 1917, formado por Arnulfo Domínguez Bello, Jorge Enciso, Saturnino Herrán y Eduardo Melhado. Aunque parece contradictorio, la empresa dio aliento a la mujer moderna, aquella que se había cortado el cabello, imitaba a las actrices, manejaba automóviles, fumaba y bailaba, dedicando secciones y reportajes a sus actividades y educación.¹² Con motivo de las fiestas del Centenario de la consumación de la Independencia, promovidas por el gobierno de Obregón, se llevó a cabo el certamen de “La India Bonita”, en el cual participaron jóvenes de diferentes zonas del país que alegaban su ascendencia indígena —requisito indispensable—, resultando triunfadora María Bibiana Uribe, elegida por personalidades como Manuel Gamio y Jorge Enciso. Para entonces Noriega Hope dirigía la revista con un nuevo y reducido formato (31.5 x 23 cm) en el que se mezclan calidades de papel couché con papel revolución. En esta etapa se combinan portadas fotográficas con dibujos, ante la destreza y calidad de autores como Fernando Bolaños Cacho, Andrés Audiffred, Hugo Tilghman y tantos otros.

Las cincuenta participantes del concurso obrero fueron festejadas en el Tívoli del Eliseo y en un desfile que se destacaba como “la fiesta de concordia y paz”. Los retratos que promovían el voto fueron hechos por José Arriaga, quizá el más antiguo de los colaboradores, pues había comenzado a trabajar por 1882.¹³ Con la participación de algunos almacenes, las diez finalistas recibieron las prendas de un ajuar básico: un rebozo de seda, una blusa, una falda, un par de zapatos de charol y un listón para el cabello. La lista hacía patente las carencias provocadas por la Revolución, en especial entre la clase trabajadora; por ello los premios fueron exhibidos, ante el asombro de los transeúntes, en los aparadores de “La Ciudad de Londres”. Algunos de los concedidos a Edmé Castillo, celebrada por su modestia, lo confirman: ropa interior y de cama, galletas, dulces, chicles, mil boletos de tranvía, cerillos, una estufa, un costal de carbón a la semana durante dos meses, aunque también obtuvo 1 500 pesos “en metálico” de manos de su padrino, el gobernador del Distrito y una medalla de oro inscrita por parte del Ayuntamiento.

Humor fotográfico. Como redactor, Luis Andrade conocía bien las presiones que enfrentaban los periodistas para sacar la edición diaria, tema descrito por numerosos autores. Se encontraba en ese trance, sin dibujante y con una página por llenar, cuando se le ocurrió sustituir fotográficamente las caricaturas previstas, y se dio a la tarea de probar con “una camarita de 25 pesos” y diversas lentes, hasta lograr el efecto deseado: un retrato que exagerara algún rasgo de los personajes del momento.

Con ese procedimiento Andrade abrió un estudio en la concurrida avenida Madero, y el 13 de octubre de 1921 apareció en *El Universal Ilustrado* una entrevista que le hizo Monsieur Phocas —nada menos que Pedro Henríquez Ureña—, en la que afloran dos viejas cuestiones: el aspecto mecánico de la fotografía y la dificultad de los mexicanos para ser inventores.¹⁴ Ante la provocación de Phocas, a quien las fotos recuerdan los espejos de risa, brota la airada respuesta: “Mi procedimiento consiste en caricaturizar solamente una parte cualquiera del cuerpo o del rostro, de igual manera que el caricaturista exagera éste o áquel rasgo.” Residía allí el éxito de su patente y, acto seguido, inicia una crítica sobre la defectuosa Ley de patentes y marcas. Los comentarios del caricaturista Castillito, ofendido porque defiende el “temperamento” de su gremio que les permite interpretar al sujeto, cuando en las imágenes de Andrade son las lentes las que trabajan, hacen claudicar al periodista. Concede que su invento puede ser utilizado por cualquiera, mientras las “caricaturas artísticas” son obra de la inteligencia.

Si bien el relato no atañe a un fotógrafo reconocido, llenó páginas y sirvió para acercarnos al frecuente uso humorístico del medio para ilustrar la revista. El 22 de septiembre de 1921, por ejemplo, se publicaron anécdotas de periodistas, entre los que se mencionan al “maestro” Agustín Víctor Casasola, pero más interesante resulta la referencia a Manuel Romero Ibáñez, “el decano de los fotógrafos de prensa”, autor desconocido pero que sin duda jugó un papel en el desarrollo del periodismo fotográfico identificado por el gremio. Romero Ibáñez narra que hacia 1898 Rafael Reyes Spíndola, el famoso director de *El Mundo Ilustrado*, le encargó numerosas fotografías del combate de flores que se celebraba cada primavera. “Entonces no había los aparatos rápidos que ahora se usan: apenas si las cámaras de fuelles de

chassises sencillos”, empleadas en galerías y talleres, y que podían aprovecharse para “poses, no para exposiciones de milésimo de segundo”. Para cumplir su tarea y poder cambiar las placas, el fotógrafo mandó a hacer un “cuarto oscuro” en un carruaje, y aunque tuvo cuidado de cerrar ventanas y puertas, se le escapó revisar la parte baja del coche, por lo que tuvo que repetir el trabajo.

El 25 de septiembre de 1924 se presentó una página con un escandaloso “Nuestro fotógrafo fumó marihuana...” y cuatro extrañas fotos. Realizadas por Fernando Sosa, a quien se había comisionado para retratar a “chicas guapas que van al ‘poste restante’” en el Correo, las imágenes manipuladas daban un tono humorístico a fotografías poco agraciadas.¹⁵ Para entonces Arqueles Vela, el escritor estridentista, era secretario de redacción, por lo que crecían los artículos irreverentes. También se modificó el diseño, utilizando colores fuertes e inusuales en las composiciones.¹⁶ Así, “Sánchez filmador”, auxiliado con “monos de Audiffred”, relata “Una idea lucrativa”. Decidió convertirse en fotógrafo adquiriendo una cámara barata comprada en una casa de empeño “(las Cámaras se empeñan con frecuencia,/ lo sabe el mundo entero,/ y hacerse dueño de ellas no es gran ciencia,/ es cuestión de dinero)”.¹⁷ Años más tarde, en 1925 se presentó un acertijo fotográfico de Rafael Carrillo, quien trabajaba para la revista; asimismo estuvieron de moda los rompecabezas con recortes de fotos que ponían a prueba la afición de los amantes del cine, quienes debían reconocer el rostro de alguna estrella.¹⁸ Estrategias todas que servían para promover la adquisición de ejemplares y así ganar premios, a la vez que funcionaban como mecanismos para publicitar actores y películas.

Fotografía artística. Por el mes de julio de 1921, Librado García —quien utilizaba el rebuscado seudónimo de *Smarth*— realizó una exposición en “un muy céntrico lugar de la metrópoli”, y como nadie se ocupó de ello, *Bona Fide* (José D. Frías Rodríguez) escribió un artículo revelador sobre los conceptos que sustentaban la apreciación de la fotografía.¹⁹ El título resulta prometedor: “La fotografía como una de las Bellas Artes”, pero en realidad sostenía que para hablar de *Smarth* había que “recurrir a la pintura”, manteniendo como parámetros sus valores plásticos. A este texto deben aunarse otros dos firmados por BF, que le permiten tratar y reproducir los géneros frecuentados por García: el retrato y la arquitectura, donde *Smarth* desplegaba su interés por los claroscuros, los velos, los filtros, la luz dirigida, las poses refinadas, la generación de atmósferas.²⁰ Frías lo situaba dentro de la estirpe de artistas destacados provenientes de Guadalajara: el Dr. Atl, Roberto Montenegro, Jorge Enciso y los fotógrafos Lupercio y Muñana, quienes privilegiaron el pictorialismo en su obra creativa.

Al referirse a las imágenes de conventos —tan diferentes a la visión racional de Guillermo Kahlo—, comenta: “Él, sin saberlo, obtiene del espectador una sumisión completa; por su poder le hace recordar, puesto que le ofrecen en la reproducción [léase impresión] todos los instantes pasados, que viven aún en el monumento, en la calle desierta, en el jardín abandonado... La fotografía así obtenida se emparenta con las otras bellas artes, y día vendrá en que exegetas avanzados expliquen minuciosamente esta idea, que ahora apenas presentimos...”²¹ Subyace una noción del arte que encuentra sus referentes en el romanticismo, al concebirlo como medio para acceder a otros mundos y realidades; la “traducción” al retrato

EL UNIVERSAL ILUSTRADO

AÑO IV. ~ MIERCOLES 17 DE AGOSTO DE 1921 ~ N° 224.

MARIA BIBIANA URIBE
"LA INDIA BONITA"
USA JASON
"FLORES DEL CAMPO"

HEMEROTECA NACIONAL
MEXICO



fotográfico estaría en la posibilidad de mostrar los secretos de la personalidad del sujeto, o las huellas del tiempo en la arquitectura. No es de sorprender, entonces, que para él “las fotografías modernas” no sólo se vinculan a la fijación del “momento”, sino que las relaciona con el fluir de la vida, tal como quedaría plasmada en la escultura y la pintura.²²

El 18 de octubre de 1924 aparecieron cuatro retratos tomados por Edward Weston, con motivo de su exposición en *Aztec Land*, la tienda de recuerdos y artesanías que también funcionaba como galería.²³ Definido como “el maravilloso artista que ha hecho de la fotografía un medio de expresión muy intenso y muy poético... Weston abomina de la teatralidad y de la ‘pose’... Las cabezas de estudio que reproducimos devotamente [Ruth Stallsmith, Tina Modotti, una mujer no identificada y Lupe Marín],... darán una idea de la fuerza y el interés de esta exhibición”.

Por esos años se insiste en evitar la toma posada y estereotipada, no necesariamente espontánea o vanguardista; el valor reside en la capacidad de revelar el mundo interior del retratado, como sugiere el artículo “Cómo debe sorprender la fotografía a la expresión de los ojos”.²⁴ El presupuesto era: “frente a una máquina fotográfica todos los hombres mienten... todos quisieran aparecer distintos de lo que son en realidad”; por ello el fotógrafo debe lograr eliminar la tensión, y cuando logra vencer la última resistencia, “el ojo adquiere su verdadera expresión... Sólo entonces surge el sentimiento profundo”, y el momento de hacer la toma.

No obstante, Casán reseña “¡Un ‘retrato de Silva’ en diez minutos!”, primero describe al autor, del que se incluye una caricatura de Fernando Bolaños Cacho, enfatizando su pertenencia a la bohemia.²⁵ Confiesa que no se interesa mucho por la foto y no le agradan los artistas (“A su mucha vanidad unen un por ciento elevado de fanfarronería”), pero sí le gustan los retratos de mujeres hechos por Silva —“¡Sabe también descubrir en sus modelos el secreto de la belleza!”—. Para comprobar lo prometido por el “pintor fotógrafo”, el periodista presencia todo el proceso, que describe azorado, enfatizando las dotes artísticas de Silva, en especial la distribución de las luces al realizar la toma.

Conviven entonces en la revista —y en el ambiente cultural capitalino— dos tendencias que se conciben como modernas y bien pueden apreciarse en el manejo del retrato: la que tiene como modelo a la pintura y aquella que busca la especificidad del medio. Dos páginas del número de *El Universal Ilustrado* del 24 de marzo de 1927 lo ejemplifican: en una aparece el retrato de María del Carmen Fernández Bustamante, realizado por Weston, y en otra *Smarth* presenta a Rosa Roland. Bajo la imagen del californiano se dice: “Con verdadera sencillez realza las bellas siluetas femeninas sin recurrir a los artificios puestos en boga por otros”; en la del tapatío se dibujó una custodia y se lee: “el mago de la lente, nos ha ofrecido este bellísimo retrato..., en pose mística, bajo un cristo rudo... La fotografía, en verdad, merece esta página que realizamos con verdadera unción...” No es ocioso mencionar que *El Ilustrado* es generoso con los créditos a los “artistas” y se han podido identificar al menos una treintena para el periodo, pero resulta difícil saber quiénes trabajaban de planta en el diario y en la revista, pues raramente se menciona su nombre. Una situación usual hasta tiempos relativamente recientes.



Fotografía y cine. La pasión de Carlos Noriega Hope era el cine: dirigió alguna película, escribió críticas y guiones, e impulsó junto con otros el desarrollo de una cinematografía mexicana. El nexo con la fotografía resulta evidente, lo cual explica en parte el espacio concedido a la obra de autores que estuvieron vinculados al arte cinematográfico. En los recuerdos que sirvieron para celebrar el aniversario de *El Ilustrado* en 1924, "Carlitos" escribió: "Y seguiré, no obstante, en mi sillón, frente a las pruebas, los originales y las fotografías. ¡Qué le vamos a hacer!".²⁶

Por septiembre de 1921 apareció la tira cómica que llevaba el título de "Película semanal"; allí, en vez de los dibujos usuales se empleaban fotografías de Lupercio. Quizá se trate de uno de los primeros ejemplos de este género, que después sería usual en las revistas y sentaría un precedente para las fotonovelas.²⁷ Podría citar numerosos casos, pero centraré la atención en la presencia de Sergei Mijailovich Eisenstein en México y los fotógrafos que se promueven por esos años.²⁸

Como es bien sabido, el director soviético llegó acompañado de su fama, del guionista y fotógrafo Grigory Alexandrov y del camarógrafo Eduard Kazimirovich Tissé para realizar una cinta que se convertiría en mito. Aunque nunca se concluyó, se filmaron kilómetros de película donde el cineasta se volcó en la iconografía del paisaje, las costumbres, los habitantes y el arte popular que lo rodeaban. En esta exploración del país, fue fundamental la presencia de Gabriel Fernández Ledesma, el grabador y promotor cultural que concedió espacio a la obra de fotógrafos mexicanos. Adolfo Fernández Bustamante —quien firma como AFB los artículos de *El Ilustrado*— apuntaba que Fernández Ledesma y Adolfo Best Maugard "dan los toques de mexicanismo, aún con más certeza... ellos cuidan de que no haya mixtificaciones, de que se usen las cosas auténticas, de que no aparezcan en esta película los charros de guardarropa a que nos tienen acostumbrados el cine americano. Y toda esa obra está influenciada por el soplo grandioso de Eisenstein, que va poco a poco creando la maravilla".²⁹ Hay admiración, a la vez que desconfianza en el periodista que recela por la forma en que se ha calumniado y ridiculizado al país. Aunque "nadie sabe hasta ahora el argumento", confía en la admiración de Sergei por el país. Cierra el artículo diciendo que las fotos que publican "demuestran bien claramente cómo ha sabido encontrar el secreto de la verdad y la belleza nuestras". Como tantos, funde la percepción del cineasta con el trabajo de Tissé, a quien alaba porque "con paciencia va tejiendo el poema fotográfico".



ARRIBA
El Universal Ilustrado, México, 13 de octubre de 1921
 Col. Hemeroteca Nacional de México.
 Instituto de Investigaciones Bibliográficas. UNAM

ABAJO Y PÁGINA 18
El Universal Ilustrado, México, 17 de agosto de 1921
 Col. Hemeroteca Nacional de México.
 Instituto de Investigaciones Bibliográficas. UNAM

La difusión de las imágenes de la película y del discurso estético que la sustentaba se logró precisamente a través de la publicación de entrevistas y *stills*, pues “el ruso” se dio tiempo para la vida social y la autopromoción. Mucho se ha escrito sobre la influencia que Eisenstein tuvo en el arte mexicano,³⁰ por lo que resulta interesante, para concluir, recordar que *El Ilustrado* también dedicó páginas a autores nacionales que se identificaban con la modernidad o la vanguardia. Para 1929, antes de su llegada, la revista seguía presentando una variedad de visiones, como ya se mencionaba. En ese año aparecieron fotografías de “el artista Luis Márquez, quien ha regresado a México, después de una jira por el interior de la República, trayendo verdaderas obras de arte”, entre ellas la escena costumbrista que se reproduce y muestra claros nexos con las imágenes posteriores de Tissé.³¹ “Rafael García, nuestro excelente y pequeño fotógrafo, nos ofrece... dos aspectos de su arte nacionalista”; se trata de paisajes que con el tiempo se fueron haciendo más definidos en su propuesta visual. En primer plano y en contraluz, una silueta claramente mexicana, y al fondo un cielo cargado de nubes con una sabia distribución de la luz.³² De Rafael Carrillo, Jr., “uno de los artistas jóvenes de México de más porvenir, según opinión del mago Eisenstein”, se reproducen dos imágenes que más bien parecen ejercicios, aunque para 1932 sus trabajos dan claras señales de madurez.³³ También se publica a Agustín Jiménez, y con motivo de su exposición se dice que sus fotos “parecen realizadas por los cineastas rusos”.³⁴

Resulta sugestivo pensar que las propuestas visuales de Eisenstein y su equipo tenían precedentes en el trabajo que varios artistas —como los mencionados— estaban haciendo, pero la exuberante presencia de “Eisenstein el magnífico”, y el prestigio que lo precedía, quizá fueron decisivos al servir como detonadores. Así permitieron consolidar conceptos, temas y formas preexistentes, como se puede apreciar en las páginas de *El Ilustrado*.³⁵

* En 2006 tuve la oportunidad de realizar la exposición *Vida y libertades. 90 años de la urbe en El Universal*, promovida Roberto Rock, director entonces. Agradezco a los colaboradores del diario el acceso a su conocimiento y experiencia, en especial a Alejandro Jiménez, responsable del Centro de Documentación y a Gabriel Aguirre del Archivo Fotográfico.

1 El lema original fue “Diario político de la mañana”.

2 Gabriel Zaid, “Una declaración desconocida de López Velarde”, en *Letras Libres*, México, 15 de agosto de 1988.

3 Entre las otras publicaciones se encuentran *El Universal Taurino* (1921) y *El Universal Gráfico* (1922), vespertino que aún existe.

4 El cometido se citó en el número conmemorativo del primer año, 10 de mayo de 1918. Allí se precian de lo difícil que resultaba sostener una publicación sin halagar pasiones políticas “ni zaherir a nadie ante los altos costos”.

5 Pronto aparece como director de la revista —cargo que no existió al inicio—, donde permanece poco tiempo.

6 En el mismo número conmemorativo del 10 de mayo de 1918 se presentan los retratos de más de cuarenta colaboradores, una lista imponente.

7 *El Universal Ilustrado*, México, 7 de septiembre de 1917.

8 *El Universal Ilustrado*, México, 28 de septiembre de 1917.

9 Entre otros medios, colaboró en la *Ilustración Semanal* y *El Liberal*. Varias de las fotos que se conservan en el Fondo Casasola de la Fototeca Nacional son obra suya, véase Rosa Casanova y Adriana Konzevik, *Luces sobre México*, México, CONACULTA-INAH, 2006, pp. 32-33.

10 El 31 de marzo la revista publicó un paisaje a contraluz, en tricromía, del "malogrado artista".

11 El diario empleó las estrategias modernas de promoción, publicidad y venta entre las que destaca "El aviso oportuno". No casualmente el 3 de marzo de 1927 la revista dedicó casi todas sus páginas a la publicidad, considerada sinónimo de modernidad.

12 Fue uno de los concursos más sonados, pues hacía un llamado al fervor nacionalista plasmado en el pasado indígena. Gamio publicó "La Venus india" en la revista el 17 de agosto de 1921.

13 Gina Rodríguez informa que su estudio se encontraba en la actual avenida Hidalgo, y que en ese año figuró en la Primera Exposición Industrial de Querétaro.

14 *El Universal Ilustrado*, México, 24 de marzo de 1921.

15 Sosa llegaría a ser jefe del Departamento de Fotografía de *El Universal* y fundaría una dinastía de fotógrafos.

16 Véase en el número del 18 de septiembre de 1924 o el uso de detalles fotográficos para formar títulos, como las cabezas que adornan la sección "Fémina" del 5 de octubre de 1917.

17 En el texto narra una supuesta experiencia como "especialista en bustos de señoras"; *El Universal Ilustrado*, México, 24 de septiembre de 1924.

18 "El acertijo ilustrado", 9 de junio de 1932 y 28 de mayo de 1925.

19 *El Universal Ilustrado*, México, 7 de julio de 1921.

20 Se trata de "Las maravillas de nuestra arquitectura colonial", del 14 de julio, y "Mujeres de México", del 21 de julio de 1921.

21 El 27 de enero del mismo año se había publicado una fotografía del convento de Tepozotlán por Julio Lamadrid, pero sin el uso inspirado de la luz que caracterizó a Librado García.

22 Se siguieron publicando fotos suyas; por ejemplo, el 24 de marzo de 1927, en el mismo número en que se dedicó una página a Weston.

23 La página lleva el título "La suprema expresión fotográfica de la mujer".

24 Apareció, sin firma, en una sección titulada "Páginas que inquietan un poco", del 10 de octubre de 1929.

25 No he podido determinar quién era Casán, *El Universal Ilustrado*, 4 de diciembre de 1924. Gustavo Silva muere por abril de 1930.

26 15 de mayo de 1924. Noriega murió como había vaticinado, diez años después.

27 "Las tribulaciones de un miopo", *El Universal Ilustrado*, México, 1 de septiembre de 1921.

28 El 30 de octubre de 1924 se dedicó la página titulada "Rincones de México" a Roberto Turnbull, el camarógrafo, que "sabe acechar el momento artístico de las cosas y desechar el momento en que muestran su 'pose'". De él mismo el 28 de mayo de 1931 se publicó el artículo "El príncipe de Gales a través de un cinefotógrafo mexicano".

29 En "Lo que en México hace Eisenstein", del 18 de junio de 1931, describe la filmación en la hacienda de Tetlapayac, Hidalgo.

30 En el núm. 10 de *Alquimia*, Aurelio de los Reyes reflexionó sobre "Luis Márquez y el cine", sept.-dic. 2000.

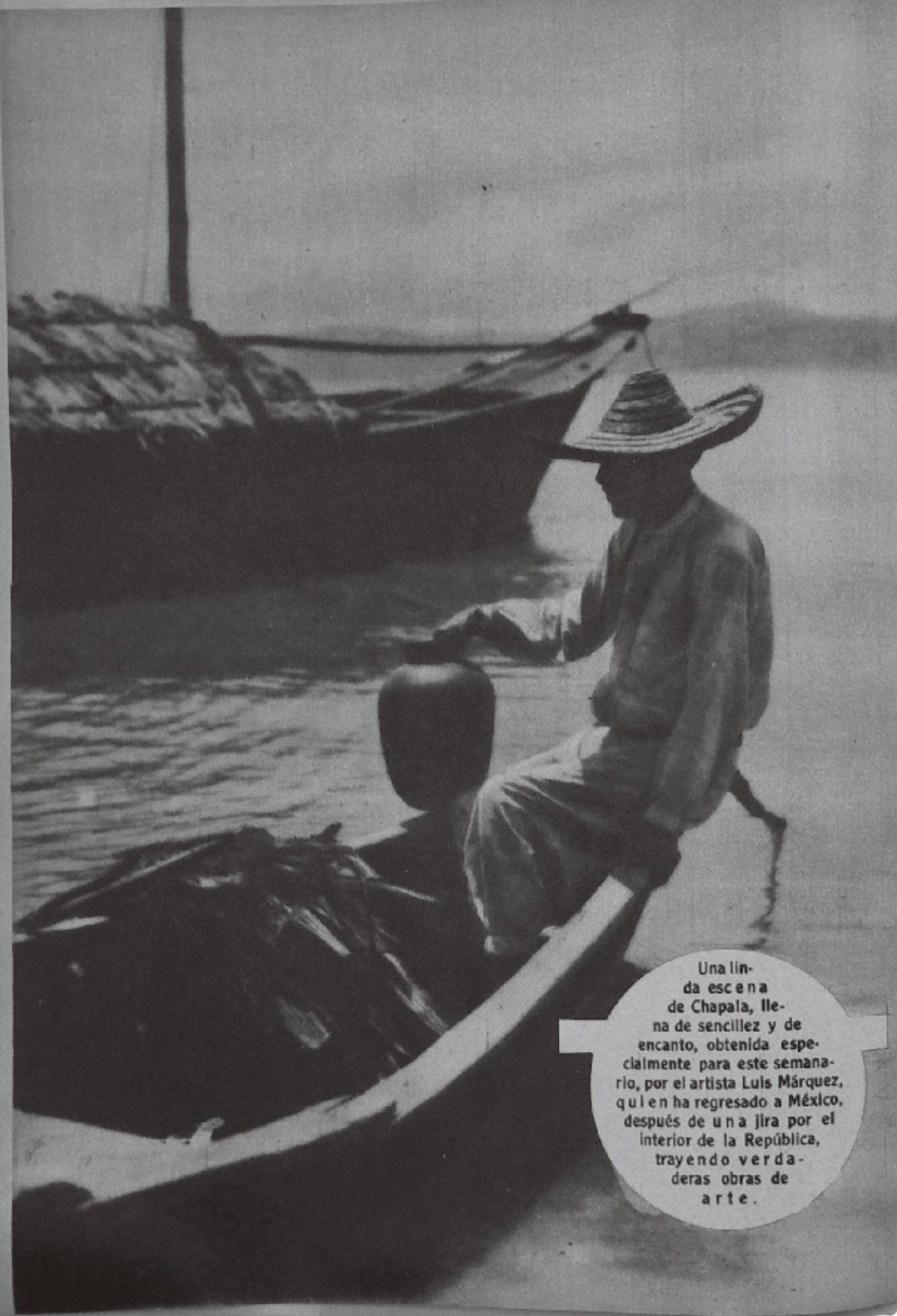
31 El 10 de octubre de 1929 se presentó una escena costumbrista en Chapala.

32 La cita es del 24 de octubre de 1929; la semana siguiente se presentaron una vista a contraluz en Pátzcuaro y otro paisaje de montaña, y para el 21 de agosto de 1930 los dos dramáticos paisajes.

33 Carrillo trabajaba para el periódico y publicaba frecuentemente con crédito. Las fotografías aparecieron en el mismo número en que se publicó el artículo reseñado sobre Eisenstein, 18 de junio de 1931. El 13 de marzo de 1930 se le llama "el nuevo fotógrafo mexicano, quien busca una sensibilidad distinta...".

34 Del 14 de mayo de 1931.

35 Éste fue el título de uno de los reportajes firmados por AFB, 11 de junio de 1931.



Una linda escena de Chapala, llena de sencillez y de encanto, obtenida especialmente para este semanario, por el artista Luis Márquez, quien ha regresado a México, después de una jira por el interior de la República, trayendo verdaderas obras de arte.

ZIG-ZAG

EMANARIO POPULAR ILUSTRADO

Vol. I. Nº 21 30 Cts.

México, D. F. Septiembre 2 de 1920.



En la línea de la innovación periodística: *Zig-Zag*

Rebeca Monroy Nasr

PÁGINA ANTERIOR
El Ilustrado, México,
10 de octubre de 1929
Col. Hemeroteca Nacional
de México.
Instituto de Investigaciones
Bibliográficas. UNAM

IZQUIERDA
Zig-Zag, México,
2 de septiembre de 1920.
Col. Hemeroteca Nacional
de México.
Instituto de Investigaciones
Bibliográficas. UNAM

DERECHA
Zig-Zag, México,
16 de septiembre de 1920.
Col. Hemeroteca Nacional
de México.
Instituto de Investigaciones
Bibliográficas. UNAM

El 17 de abril de 1920 el periodista Pedro Malahebar Peña decidió registrar un novedoso material editorial, que rápidamente conquistaría el gusto del público lector. Era el año en que la Revolución asentaba sus reales, dejaba de percibirse la contienda armada a todo fragor y se daba paso a un nuevo intento para forjar patria, cuando el plan de Agua Prieta daba los frutos deseados por la triada sonoreña. Surgió la revista justo antes de la muerte de Venustiano Carranza, en la antecámara del interinato presidencial con Adolfo de la Huerta, mientras el general Álvaro Obregón esperaba ser presidente constitucional.

Era el momento preciso para que una novedosa revista ilustrada penetrara en el medio editorial, de tal suerte que los lectores-espectadores mitigaran la confusión y el dolor que les había dejado la década anterior.¹ El editor la bautizó con el



nombre de *Zig-Zag*, probablemente por lo “zigzagueante” de la situación política y social, por el ir y venir de las líneas políticas, por el desencuentro constante, por la formación social que genera como resultado los ángulos continuos; metáfora o no, la publicación vino a enriquecer las propuestas hebdomadarias de la época. Malahebar tenía sus objetivos claros, deseaba atraer al público adulto con notas novedosas y temas variopintos, a la altura de un país moderno. Para ello hizo un claro llamado a sus lectores: “La información gráfica de los acontecimientos sociales de la semana o de aquellos que no siendo de esta índole consideremos puedan interesar a nuestros lectores, ocupa las primeras páginas de *Zig-Zag*. Creemos venir a llenar una necesidad, pues actualmente no hay periódico semanal que dé esa información completa.”

Algunos aspectos de la publicación recuerdan al semanario *Revista de Revistas*, que venía desarrollándose interrumidamente desde 1910, aunque a su vez el periodista director supo detectar con certeza la necesidad de la población sobre el contenido de la revista que llegara a todo público, por lo que debía englobar asuntos nacionales con efemérides históricas, temas de la arquitectura nacional, de las renovadas artes plásticas, sin olvidar las notas políticas y deportivas más sobresalientes de la semana. También tocaba asuntos de índole internacional, en menor medida. Sobre el aspecto cultural no descuidó la inserción de notas sobre el cinematógrafo, exposiciones de arte, concursos de adultos para localizar a la

IZQUIERDA
Zig-Zag, México,
 8 de septiembre de 1921.
 Col. Hemeroteca Nacional
 de México.
 Instituto de Investigaciones
 Bibliográficas. UNAM

DERECHA
Zig-Zag, México,
 15 de septiembre de 1922.
 Col. Hemeroteca Nacional
 de México.
 Instituto de Investigaciones
 Bibliográficas. UNAM

actriz dueña de una “sincera sonrisa”. Para las mujeres en particular dirigieron las secciones de música, con partituras de destacadas compositoras y notas de sociales con propuestas sobre lo más actual de la moda. No descuidó a su público infantil, para el que insertaba secciones de historietas recortables e incitaba a un concurso de iluminación de dibujos.

Advirtió el editor-gerente que el gusto del público demandaba cierto atractivo visual para aprender, informarse y formarse una opinión a través de las imágenes; por ello la revista llevó como subtítulo *Semanario Popular Ilustrado*. El interés de Malahebar en la parte visual fue reforzada por J. Antonio Vargas, quien se encargó de convocar a los dibujantes y caricaturistas más destacados de la época. Además, subrayó su concepto al alternar de manera atractiva los grabados con las caricaturas, el dibujo con la fotografía en armonía con los textos, dándoles un cuerpo propio a cada uno de ellos. Interesado en las imágenes fotodocumentales, solicitó la colaboración a todo el país: “*Zig-Zag*, desea publicar información gráfica de los estados de la República. Rogamos, por lo tanto a nuestros lectores o a los fotógrafos locales, se sirvan enviarnos fotografías de fiestas sociales, acontecimientos políticos, religiosos, etc., etc., y con gusto las publicaremos en nuestras páginas. Estamos dispuestos a pagar a los señores fotógrafos que nos envíen pruebas, el precio de éstas.”²

A su vez, *Zig-Zag* fue de las primeras revistas que abrieron sus puertas, en esos momentos posrevolucionarios, a los jóvenes: periodistas, escritores, artistas plásticos y fotógrafos gozaron de sus primeras oportunidades de publicación. Lo cual redundó en la presencia de gratas novedades, pues el tono de la plumilla, la profundidad de la gurbia y la presteza de la cámara fotográfica le dieron un aspecto diferente y novedoso a la revista y le garantizó un público amplio, por resultar innovadora desde el diseño de la tipografía hasta la diagramación de sus interiores. La parte visual gozó de amplios espacios con pequeños pies de foto, lo cual le dio aire a las imágenes y una inusual vida propia.

Otra parte sustancial de su éxito fue el cuerpo de anunciantes que lo sustentaban y le permitieron el sostenimiento de la revista. Para ello reunió un equipo de trabajo encabezado por Guillermo Bello, quien después de un par de años conformó su propia agencia publicitaria situada en el número 74 de la 5ª calle de Tacuba. Auxiliado en sus labores por otros publicistas como Gustavo Aguilar o Luis Amendolla, y dibujantes como Arthenack, Audiffred y González y Béjar.

Orgullosos de su trabajo, este equipo zigzagueante sabía que eran los introductores de “Encuestas” en las que participaban destacadas figuras nacionales con sus opiniones, que podían versar desde “Lo que opinaban del amor”, “Lo que se ve en el humo del tabaco”, o conocer: “Qué opina usted de su profesión.”³ Con ello, se mostraban los nuevos dilemas morales o ideológicos de esa sociedad que oscilaba entre la tradición nacional y lo modernista universal.

Entre las páginas de la revista es notable la presencia de sus entusiastas colaboradores y novedades editoriales, dibujísticas o fotográficas. Una gran parte de ellos retomaron el uso de seudónimos para presentar sus materiales, otros dejaron su

Precio en la Capital, 30 cts.

Precio mínimo en los Estados, 35 cts.
o el que fijen los agentes.

EDITOR.
PEDRO MALABEHAR
DIRECTOR ARTISTICO:
J. ANTONIO VARGAS
JEFE DE REDACCION
SANTIAGO MENDEZ A.

Zig-Zag

MEXICO, D. F.
5 DE AGOSTO DE 1920
AÑO I. - NUM. 17
OFICINAS: ACADEMIA 10
APDO. 13 BIS. MEXICO

Registrado como artículo de 2ª clase con fecha 17 de abril de 1920 en la Administración Local de Correos.



 El señor Presidente provisional de la República, don Adolfo de Huerta depositando su voto en la casilla establecida en el edificio "Condesa," en la colonia del mismo nombre, durante los comicios para la renovación del Poder Legislativo el último domingo.

El señor Carranza en su lecho de muerte



Fotografía tomada en San Andrés, cerca de Tampico, en la casa del cadáver del señor Carranza, en la mañana del 24 de febrero. En primer plano se ve el féretro y a la izquierda se ve al señor Carranza en su lecho de muerte.

La juventud del señor Carranza



El Sr. Yusef Carranza, a los 14 años de edad, cuando era estudiante de la escuela de la calle "Zig-Zag" en la galería de la tribuna del teatro.

Genl. Hermosillo
Padre del señor Carranza

PÁGINA SIGUIENTE
Zig-Zag, México,
27 de mayo de 1920.
Col. Hemeroteca Nacional
de México.
Instituto de Investigaciones
Bibliográficas. UNAM

nombre a la letra. Desde la tribuna de la pluma estaban Luis Amendolla y Horacio Galindo (alias *Marquez de Garfía*), Alejandro Aguilar Reyes (alias *Fray Nano*), quien colaboró con las notas deportivas; Santiago Méndez era *Jacobo el solitario* y Arquéles Vela como *Oscar Leblanc*, José Luis Velasco, Manuel Bello, Samuel Ruiz Cabañas, José D. Frías (alias *Fradique*), hacían notas culturales y políticas de actualidad. Gustavo Sánchez se presentaba con el seudónimo de *Sánchez Filmador* y escribía sobre cine, al igual que Alfonso Bermúdez. En la parte gráfica destacaban varios nombres, como el del dibujante de las portadas Andrés Audiffred y J. Antonio Vargas. Entre los colaboradores asiduos estaban Manuel Flores, José Peón del Valle, F. Monterde García-Icazbalceta, Alfonso Toro, Federico Gamboa, José López Portillo, Carlos Bastón y Carlos González.⁴

Destaca de sus filas dibujistas la presencia de Ernesto García Cabral, quien firmaba bajo el seudónimo de *Equis* sus picantes caricaturas de políticos, intelectuales, artistas, músicos, entre otros. Presentados a todo color, lo cual era una novedad para la época, aparece una amplísima gama de personajes que pasaron por la tinta indeleble del *Chango* García Cabral, oportunidad que se le presentó a dos años de haber regresado de su estancia parisina, con treinta años a cuestas.⁵

También tuvo su primera oportunidad de publicación el grabador Leopoldo Méndez, al realizar unos dibujos sobre las figuras populares de la Ciudad de México que acompañaron un artículo de Manuel Maples Arce. El escritor estridentista, además de una portada con un cartel de su tinta y letra, tuvo una sección de crítica de arte. Desde esa tribuna dio a conocer el nombre de “Los pintores jóvenes de México”, donde apuntaba que “la actual generación de pintores jóvenes representa indudablemente el esfuerzo más serio y más consciente que se ha hecho en la historia de la pintura nacional”.⁶

Por su parte, los fotógrafos no podían quedar fuera de esta gran oportunidad que les brindaba Malahebar, lo cual se aplicó tanto a quien tenía un camino andado en el medio editorial como a quienes emprendían, en esos tiempos difíciles una trayectoria independiente.⁷ Ahí se reunieron exporfiristas, revolucionarios triunfantes, católicos militantes, iniciados o aprendices de brujo cuyo imaginario se vio trastocado, pues indudablemente la Revolución hizo lo suyo. El cambio tecnológico en las cámaras y medios fotosensibles lo hicieron posible, pero también la transformación de ideales, principios y posibilidades de enfrentarse a un nuevo estado de cosas. Viejos y nuevos fotógrafos mostraron los cambios de parámetros visuales de esa nueva era, y *Zig-Zag* les abrió la puerta para llegar a cientos o miles de lectores ávidos de nuevas gráficas, convencidos de la capacidad del poder de la imagen.

Por ello, desde su primer editorial insitió Malahebar: “para ello nos dirigimos por medio de estas líneas a nuestros amigos, agentes y fotógrafos, para rogarles nos remitan fotografías de aquellos sucesos de interés que ocurran en las poblaciones de su residencia.”⁸ Desgraciadamente, lo que no prometió fue otorgar el crédito autoral correspondiente como solía pasar. Ahora es necesario reconstruir esa historia.

Agustín Víctor Casasola acudió al llamado con imágenes documentales de aquel pasado revolucionario inmediato. A pesar de no tener crédito alguno, es factible reconocerlo por sus imágenes referenciales, de las que publicó en buen número poco antes de colocarse en otros medios editoriales y ser fotógrafo del nuevo gobierno. Se observan sus fotografías documentales como la muerte de Venustiano Carranza; también aparecen otras de los momentos claves de los entonces sucesores presidenciales.⁹ Por otro lado, es factible reconocer algunas imágenes de Manuel Ramos en algunos levantamientos de arquitectura colonial o de vecindades de la ciudad. Por su calidad de la imagen, el encuadre preciso, nitidez y el manejo oportuno de la profundidad de campo en sus tomas, es factible reconocer la presencia de su cámara de placas.¹⁰

Se encuentran otras jóvenes promesas, como a Rafael F. Sosa, fotógrafo que venía de trabajar en las filas del carrancismo y quien publicaba fotografías de índole más bien social que política.¹¹ La presencia del fotógrafo Sosa mostraba cierta holgura y experiencia en el medio, como las portadas que hiciera del “Festival en el Casino Alemán”. También salió a capturar las gráficas que mostraban las obras presentadas en el teatro Esperanza Iris por la compañía teatral de Velasco; y cuando retrató al actor de moda Roberto Soto en la obra *El tesoro*, en el Principal.¹² No podía faltar su cámara en la fiesta brava, asunto de relevancia en la época, donde captó la corrida que diese Ignacio Sánchez Mejías en un domingo taurino.

Por su parte, Eduardo Melhado, fotógrafo de origen porfirista que laboraba en el diario *Amigo del hogar*, después de capturar imágenes reveladoras de la Decena Trágica se autonombraba “El as de los fotógrafos y el fotógrafo de los Ases.” En 1920 se anunció así: “Melhado es el fotógrafo de *Zig-Zag*. Si usted desea obtener alguna de las fotografías publicadas aquí, ocurra a Av. 16 de Sept. 18, estudio de Melhado”,¹³ y sus imágenes cubrieron las páginas de sociales con fiestas locales y eventos políticos, algunas con el crédito correspondiente, pero después de 1922 ya no se observa crédito ni fotos de él.

Por otra parte, el joven Enrique Díaz también participó con algunas de sus gráficas más sobresalientes. Eran sus *pininos* en la novísima agencia “Fotografías de Actualidad”, y en la revista le publicaron la toma de posesión de Adolfo de la Huerta, y que se llevó a cabo a pesar de un cuadro de supuesta “apendicitis” aquel 1 de junio del 1920. También Malahebar tuvo buen ojo al publicarle una temprana pero magistral contrapicada del concierto conmemorativo del Centenario de la Independencia, tomada desde la parte superior del Ángel. Impresa a toda página, era tan novedoso el ángulo que quien le puso el pie de foto creyó ver en ella la toma —imposible— desde un avión. A modo de fotorreportaje, al *Gordo* Díaz le publicaron la serie “¿Qué hace María Conesa fuera del Teatro?”, nota redactada por *Mí mismo*; con imágenes que relatan el cotidiano de la famosa actriz al “Coser y cantar... y a ratos al balcón, viendo quién pasa...” También la tomaron: “El terno de luces de la *mataora de spin*” y “Leyendo y estudiando el último cuplé”, así como “Entrenándose en el baile.”¹⁴ Aparecen también las fotos de los elegantes funerales del secretario de Defensa de Obregón, el general Benjamín Hill, tomados el 16 de diciembre de ese año. Todas ellas sin crédito alguno.

Poco a poco la presencia de un mexicano fue destilándose en las portadas y compitiendo con las agencias extranjeras, ahí estuvo la cámara de uno de los artistas egresados de la Academia de San Carlos. Antonio Garduño dedicó varios de sus retratos coloreados a mano a cubrir notas de artistas glamorosas, que muestran esa parte de su trabajo con tintes pictorialistas que tan bien cultivaba. Las fotoportadas de Carmen Leyva o de Lupe Rivas Cacho dan muestra de ello.¹⁵ Garduño también compitió por el espacio editorial con otro fotógrafo de estudio, llamado Gustavo S. Silva, ya que ambos cubrieron varias páginas de la revista con reportajes sobre las Grutas de Cacahuamilpa, aunque con diferentes las maneras de enfrentar el reto de la oscuridad y captar la textura natural de ese lugar, que representaba la imagen de la entraña misma de la tierra.¹⁶

Las portadas e interiores de *Zig-Zag* también solían presentar fotografías de agencias extranjeras. Las relaciones con las estadounidenses Paramount, Underwod & Underwod,¹⁷ Foto Fox Film, Foto Selznick, Overseas Service e International Picture Co., dotaron de materiales gráficos a la novedosa revista, ya fuese de atractivas artistas o hasta de eventos históricos.¹⁸ Otros fotógrafos con residencia local también publicaron sus imágenes, como H. F. Schlattman, Manuel Romero y agencias como la Foto Sodium.¹⁹ Hubo aficionados misteriosos como Ignacio E. Reyes, o aquel otro que suplió a Melhado como fotógrafo oficial del semanario, de apellido González (¿?).²⁰

Distinguidos Visitantes

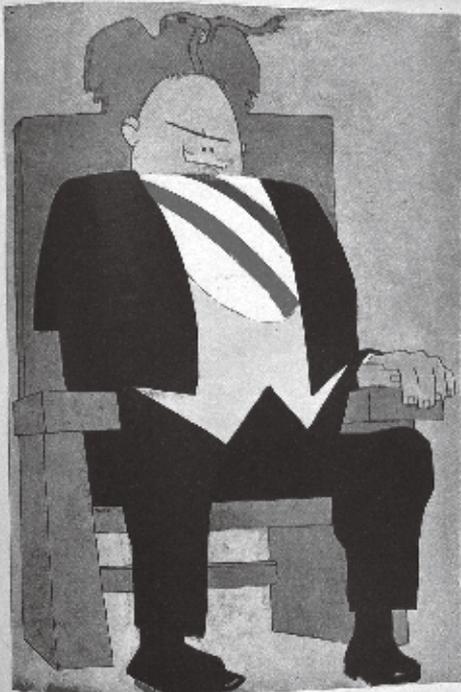


Recepción de la Misión Científica de Comenius, llegada a la Plaza de Armas, con el Sr. Alvaro Obregón, como Presidente de la República.

Palacio Campos Malabchar



Don Rafael Campos y Doña Ceceilia Malabchar que se casaron en matrimonio el 20 de octubre. El día del enlace de San Carlos.



GALERIA DE "ZIG-ZAG"

NOV.
1921

C. ALVARO OBREGON

2 de diciembre de 1920.
en la Plaza de Armas.
México.

En síntesis, el desfile de fotografías por esas zigzag-páginas fue de suyo importante. En primer lugar, estos reporteros gráficos de varios pinta postura ideológica, pero de interés estético vanguardista, tuvieron la posibilidad de entregarse a la imagen desde una perspectiva más trabajada, pensada y elaborada semanalmente, en comparación con el día a día de los periódicos. Por otro lado, se estableció una historia de complicidades mutuas entre el editor y los fotógrafos, elemento sustancial para generar una mirada diversa, modernista por el influjo de patrones visuales externos y renovada bajo el sustento de un nacionalismo, a prueba de balas. En *Zig-Zag* muchos de esos talentos encontraron una puerta abierta para la experimentación, la suspicacia y la creación, semillero para una prensa hebdomadaria más crítica y mordaz, desarrollada a partir de los años treinta del siglo XX.²¹

La época de oro de las revistas ilustradas empezó a gestarse gracias a las aportaciones que semanarios como *Zig-Zag* hicieron al mundo gráfico y periodístico de su época. Por algo en 1939 Pedro Malehebar Peña fue distinguido con la Orden del Caballero de las Palmas Académicas, un reconocimiento del gobierno francés a su destacada labor dentro de la difusión de la cultura y la educación de México para el mundo.

Zig-Zag, México,
2 de diciembre de 1920.
Col. Hemeroteca Nacional
de México.
Instituto de Investigaciones
Bibliográficas. UNAM

PÁGINA SIGUIENTE
Zig-Zag, México,
16 de septiembre de 1920.
Col. Hemeroteca Nacional
de México.
Instituto de Investigaciones
Bibliográficas. UNAM

ZIG-ZAG

SEPTIEMBRE POPULAR ILLUSTRADO

México, D. F.
Septiembre 16 de 1920.

Vol. I. Núm. 23.
30 Centavos.

Biblioteca Nacional.
MEXICO.

Número conmemorativo del 16 de Septiembre

El angel de la columna de la Independencia

Dibujo de Vargas



- 1 Marion Gautreau, "Les photographies de la Revolution Mexicaine dan las presse illustrée de Mexico (1910-1940): de la chronique à la iconization", tesis, París, Universidad de París IV, La Sorbonne, 2007, donde analiza el deseo de la población de no enfrascarse en imágenes de la revolución y de buscar otro tipo de referentes visuales en las revistas ilustradas.
- 2 *Zig-Zag*, México, 28 de abril de 1921, p. 15.
- 3 *Fradique* "Encuestas de *Zig-Zag*. Lo que se ve en el humo del tabaco", México, 1 de septiembre de 1921, pp. 28-29, con Rafael Alducin, Carlos Díaz Dufoo, Manuel Becerra Acosta, Gonzalo Herrerías, Rodrigo de Llano, a los 4 años de vida de *Excélsior*. *Zig-Zag*, México, 24 de marzo de 1921, pp. 12-13.
- 4 *Zig-Zag*, México, 31 de marzo de 1921, s/p.
- 5 Véase Rebeca Monroy Nasr, "Un caricaturista a la mexicana", en *Historias*, en prensa.
- 6 Hablaba entonces de Fernando Leal, Mateo Bolaños, Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez, Rufino Tamayo. *Zig-zag*, México, 28 de abril de 1921, pp. 27-29. (Errata en la portada, dice 54, n.a.).
- 7 Hay que recordar que trabajar para los periódicos significaba formar parte de la planta de trabajo y dejar los negativos como patrimonio del diario. En cambio, las revistas compraban los positivos exclusivamente para su publicación y el autor conservaba sus materiales originales.
- 8 Pedro Malahebar, "Notas del editor", en *Zig-Zag*, México, vol. 1, 15 de abril de 1920, s/p.
- 9 Aparecen sin crédito alguno en la revista, integradas en una especie de crónica visual; véase el número del 13 de mayo de 1920; o aquellas del número del 10 de junio de 1920, pp. 5-11.
- 10 También aparecen sin crédito alguno, baste ver el artículo escrito por *El Bachiller cronista*, "Las casas Señoriales. Mansión del Conde de la Torre Cossío", en *Zig-Zag*, México, 14 de abril de 1921, pp. 36-37; véase Acacia Ligia Maldonado, "Manuel Ramos en la prensa ilustrada capitalizada de principios del siglo XX, 1897-1913: un acercamiento a los orígenes del fotoperiodismo en México", tesis, México, FF y L-UNAM, 2005; Martha Rosa Miranda, "Lo permanente de lo efímero: la colección Manuel Ramos de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos-INAH, tesis, México, FF y L-UNAM, 2005.
- 11 Rafael fue fotógrafo antes que su hermano Fernando. Ambos trabajaron al lado de Carranza y después Fernando inició una sociedad con Enrique Díaz, de poca duración. En el AGN aparecen en varias fotos los créditos: "Sosa y Díaz Fots". Después los hermanos montaron su empresa, "Sosa Hnos", en la calle de Rosales 4, en el centro de la ciudad. Fernando fue jefe del departamento de información gráfica del periódico *El Nacional*, de *Revista de Revistas* y de *Excélsior*. Véase Rebeca Monroy Nasr, *Historias para ver: Enrique Díaz fotorreportero*, México, UNAM-IE/INAH, 2003; de la misma autora, "Ases de la cámara. Los fototextos de Antonio Rodríguez", México, NAH, en prensa.
- 12 *Zig-Zag*, México, 14 de abril de 1921, portada interiores, pp. 13, 15, 23 y 24, respectivamente.
- 13 "Reminiscencias del Centenario", número del 16 septiembre de 1920, pp. 24-26.
- 14 *Zig-Zag*, México, 23 de febrero de 1922, pp. 32-33.
- 15 *Zig-Zag*, México, 8 de septiembre de 1922; y la núm. 75 del 15 de septiembre de 1921, portadas respectivas.
- 16 "Los diplomáticos de Cacahuamilpa. El artista fotógrafo, señor Silva, a cuya galantería debemos las fotografías que ilustran estas páginas", pp. 22-27. Las de A. Garduño: "Zig-Zag en la Gruta de Cacahuamilpa, por *El Hombre de los Quevedos*, fotografías de Antonio Garduño", número del 9 de febrero de 1922, pp. 32-34.
- 17 Por ejemplo en el número del 28 de abril de 1921, aparece la Underwood en las pp. 30-31, y de la foto de Paramount en ese mismo número en "Por el mundo de Cinelandia", p. 34.
- 18 Entre otros números es posible constatarlo en las revistas de *Zig-Zag*, número del 14 de abril de 1921, pp. 28-29; en el del 17 de noviembre 1921 y en la portada del 12 de enero de 1922, p. 25.
- 19 M. Romero corresponsal en Querétaro de *Zig-Zag*, México, 13 de octubre de 1921, p. 24. Del segundo, véase *Zig-Zag*, México, 3 de noviembre de 1921, p. 19.
- 20 Se anunciaba: "Si usted desea alguna de las fotografía aquí publicadas, u otro trabajo cualquiera de fotografía hable a González, fotógrafo de *Zig-Zag*, Ericsson 120-71", 9 de febrero de 1922, p. 17.
- 21 En 1922 surgió *Jueves de Excélsior*, y para 1933 la revista *Todo* de Félix F. Palavicini vino a abrir paso a la llamada "época de oro de las revistas ilustradas", continuidad dada por José Pagés Llergo y Regino Hernández Llergo con *Hoy*, *Mañana*, *Rotofoto*, *¡Siempre!* e *Impacto*, entre otras.

Sobre mujeres, deportes y un singular editor

Gina Rodríguez Hernández

Con tan evidente nombre *Mujeres y Deportes* capitalizaba —en sentido literal— las tragedias, farsas y comedias que se desprendían del recientemente consolidado deporte espectáculo, en comunión con noticias y comentarios del ya bien establecido *star system* hollywoodense. Otras notas que acompañaban a estas populares devociones versaban sobre curiosidades científicas, tiras cómicas, galerías fotográficas —a partir de fotos enviadas por los propios lectores— y las infaltables notas de “color”, que exaltaban el morbo y el suspenso con sus entregas semanales.

En franca competencia con *La Afición*, primera revista especializada en el deporte mexicano fundada en 1931, Ignacio Herreras editó *Mujeres y Deportes* en 1933. Proveniente de una familia de periodistas —emparentada con los Casasola—, el audaz primogénito de don Ignacio Herreras contaba para ese entonces con una larga trayectoria en el medio. A decir de Armando Bartra y Juan Manuel Aurrecochea, la carrera de Nachito inició a muy temprana edad.¹ A los 14 años, bajo el seudónimo de *Gulliver*, escribía crónicas deportivas para el periódico *El Pueblo*. En 1918 lo hizo para *El Demócrata*, diario que pese a su nombre era de filiación carrancista y en 1920, al cumplir 18 años de edad, el *Chamaco* Herreras lanzó su primer proyecto editorial: *El Décimo*, periódico que evidenciaba ya su percepción y sagacidad mercantil, al reunir eventos deportivos de alta connotación masculina, con notas del espectáculo teatral y cinematográfico, de alta connotación femenina.

Su fórmula editorial atendía a los cambios culturales que ocurrían, pero a nivel mediático se tenía muy claro que el factor más importante para conservar y aumentar la circulación de un diario era la sección deportiva; en segundo término el reportaje policíaco y en tercero publicar fotografías “del bello sexo”.² Este axioma habría de ser adoptado por las empresas nacionales y con ello se entraba en un círculo que dominaría la prensa durante los próximos treinta años hasta su desplazamiento por la televisión, que sin duda adoptó el esquema. Mientras esto



30
CENTAVOS

MUJERES
y
DEPORTES

© LITO-MEX

FIGURAS DEL BASQUETBOL FEMENINO



Alberca Pane, la crónica del reporter exalta las habilidades alcanzadas por las chicas; mas habría que apreciar el valor de las respetables jovencitas, enfundadas en decorosísimos trajes de baño, ante las expresiones del no tan respetable público que atiborró las gradas para disfrutar el evento.³



Una de las jugadoras del equipo femenino de la Universidad Nacional Autónoma de México, en un momento de la partida.



Las jugadoras del equipo femenino de la Universidad Nacional Autónoma de México, en un momento de la partida.

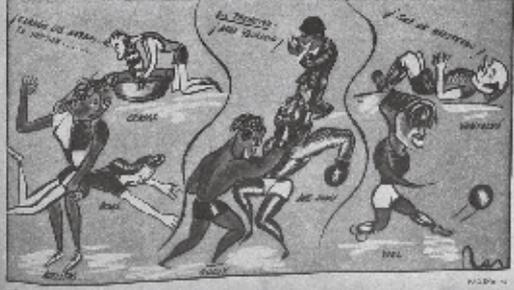
TAMBIEN HAY QUEBRANTADORAS DE HUESOS

El campeonato de fútbol femenino que se celebró en la ciudad de México, el día 17 de febrero de 1940, en el estadio de la Universidad Nacional Autónoma de México, fue un éxito. Las jugadoras del equipo de la Universidad Nacional Autónoma de México, que se enfrentó al equipo de la Universidad de México, jugaron un partido muy interesante. El partido terminó con el triunfo de la Universidad Nacional Autónoma de México por 2 a 0.



El partido fue muy interesante y se celebró en un ambiente de gran entusiasmo. Las jugadoras del equipo de la Universidad Nacional Autónoma de México, que se enfrentó al equipo de la Universidad de México, jugaron un partido muy interesante. El partido terminó con el triunfo de la Universidad Nacional Autónoma de México por 2 a 0.

GARABATOS DEPORTIVOS



Garabatos deportivos, 17 de febrero de 1940.

Alberca Pane, la crónica del reporter exalta las habilidades alcanzadas por las chicas; mas habría que apreciar el valor de las respetables jovencitas, enfundadas en decorosísimos trajes de baño, ante las expresiones del no tan respetable público que atiborró las gradas para disfrutar el evento.³

Mujeres y Deportes, México, 17 de febrero de 1940 Col. Particular

No obstante, pese a que el deporte y los espectáculos palpitaban en la Ciudad de México en los inicios de 1920, el Chamaco Herrerías no logró consolidar su periódico *El Décimo*. Liquidó a sus trabajadores y pasó a colaborar en *El Globo*, una de las publicaciones del emporio de Félix Palavicini, fundador de *El Universal*, también editor de *El Demócrata* e indudable impulsor del periodismo empresarial en México. Consciente de que necesitaba prepararse para tener un nombre propio dentro del periodismo, Nachito Herrerías decidió aplicarse. Se trasladó a Los Angeles, donde atendió algunas clases y colaboró con el periódico *La Opinión*. Experto en deportes, llegó a dirigir la sección de este diario publicado en español desde 1926.⁴ Pero Ignacio Herrerías sabía que, como en toda empresa, en el periodismo se debía arriesgar y lanzó otro proyecto editorial: *El Gráfico*, periódico destinado a la población hispanoparlante de California, donde se ponía más atención a la fotografía, la publicidad y las tiras cómicas que a los contenidos editoriales.

Sin haber triunfado en Los Angeles como él esperaba, regresó a la Ciudad de México en 1932 y se incorporó a trabajar en *Excelsior*. Por aquellos años este diario era la competencia de *El Universal*, encabezado desde 1923 por Miguel Lanz Duret. En *Excelsior* su tío Gonzalo Herrerías se desempeñaba como jefe de información y



Mujeres y Deportes, México,
11 de agosto de 1934
Col. Hemeroteca Nacional
de México.
Instituto de Investigaciones
Bibliográficas. UNAM

su primo Agustín Casasola Jr. era uno de los fotógrafos. Tras ocho años de ausencia, Nacho Herrerías percibió los cambios ocurridos. La capital era ya una ciudad cosmopolita, y el deporte y los espectáculos, renovados por la radio, eran las grandes pasiones populares, con capítulos semanales representados en varias plazas. La juventud mexicana era seguidora, en ese entonces, de boxeadores como *Baby Arizmendi*, el *Chango Casanova* y *Kid Azteca*; héroes nacionales que compartían el firmamento junto a estrellas de las películas hollywoodenses, rutilante entre ellas *Lolita del Río*. Todo esto, más un gobierno paternalista que además de promover el deporte propiciaba la acumulación de capital, y con varias industrias que ya habían encontrado un nicho perfecto en el deporte y los espectáculos —entre otras, las compañías cerveceras, cigarreras y de cerillos— se podía crecer tanto como uno se lo propusiera.

Decidido a triunfar, Ignacio Herrerías publicaba *Mujeres y Deportes* y esta vez desde el inicio la revista pegó de *hit*. En su primer aniversario, el semanario reiteraba que así como había ocurrido en la Grecia clásica, paradigma y alto ejemplo de la civilización porque “pensó intensamente, pero también porque observó el culto a la fuerza física”, sólo a través del deporte era como las sociedades podían superarse y por ello concluía: “no se concibe la civilización moderna sin el antecedente helénico rehabilitado por los sajones”.⁵ En los esfuerzos por emular dichos logros no nos quedábamos atrás. El Departamento del Distrito Federal (DDF) promovía el deporte entre sus empleados y un no muy nítido cartel fotográfico, diseñado por el “artista Casasola”, intentaba dejar testimonio de la enjundiosa participación de

las empleadas del DDF.⁶ Ante ese furor por la *mens sana in corpore sano*, hasta el Partido Nacional Revolucionario —antepasado del PRI— aportaba su granito de arena. En julio de 1934, bajo el lema “Más deportes menos vicios”, el PNR organizó el Segundo Encuentro Atlético de Obreros y Campesinos en el Deportivo Venustiano Carranza. La crónica exaltaba que “humildes indígenas de la vecina población de Ixtapalapa, que antes dedicaban sus ratos de ocio a destruir su organismo con el alcohol y otros vicios... se presentaran llenos de salud y vigor”. Y cabe destacar la insistencia del cronista en describir a los jóvenes iztapalapeños como “auténticos indígenas de raza pura”, con una gran capacidad para las carreras de larga distancia.⁷

Curiosamente, el abordaje del semanario a la cuestión femenina tuvo sus aciertos a través de la sección de Carmina, “la amiga sincera de la mujer”, que escribía en exclusiva para *Mujeres y Deportes*. Carmina contaba también con un espacio en la XEB “La hora de las familias”, que se transmitía a las 17:00 horas por la radiodifusora de la compañía cigarrera El Buen Tono, pionera en la transmisión de eventos deportivos por la radio.⁸ Y lo que pudiera haber sido una página más de consejos del corazón, era una voz atenta a los problemas que enfrentaban las mujeres mexicanas. Sensible a lo que generaciones más tarde se denominaría “la doble explotación”, Carmina llamaba la atención sobre los esfuerzos de un ejército de empleadas de salones de belleza, vendedoras de seguros, trabajadoras sociales y autoempleadas en las más diversas actividades, que carecían de seguridad social. A través de sus artículos exponía la valentía de las madres solteras y demás mujeres que asumían la responsabilidad de sacar adelante a sus hogares. Además de su “Galería social de las amigas de Carmina”, donde se publicaban los retratos que le enviaban las susodichas, brindaba sensatos consejos a las agobiadas por cuestiones del corazón y otros órganos sensibles.

El flexible modelo editorial de *Mujeres y Deportes* le permitía una constante innovación y de una manera singular el semanario aprovechaba distintos eventos para dar voz a sus anunciantes. Tras la flamante inauguración del Palacio de Bellas Artes, el 29 de septiembre de 1934, se publicaron las opiniones de Alberto Trujillo, “uno de los mejores sastres mexicanos”, en relación con el mal gusto en el vestir de los caballeros que habían asistido a los distintos eventos inaugurales.⁹ Sobra decir que además de sus atinados comentarios, el *atelier* de don Alberto Trujillo, ubicado en el número 31 de la calle de Palma, se anunciaba con frecuencia en las páginas del semanario.

La competencia editorial era aguerida y en 1934 Francisco Sayrols, emigrado español experto en mercadotecnia, lanzó *Ases y Estrellas*, en abierta similitud con la fórmula propuesta por Herrerías, y lo mismo hacían otras revistas que aparentaban especializarse en torno a un solo deporte, como *Ring* de Carlos Vera. Por su parte, *La Afición*, publicación pionera, continuó a flote hasta convertirse en el diario que hoy sobrevive.

En muy poco tiempo *Mujeres y Deportes* dio espacio a las tiras cómicas y a la historieta, con autores reclutados a través de concursos. Ante el éxito obtenido, en septiembre de 1936 Herrerías lanzaría una de las tres revistas de monitos que

dominaron el mercado en la “época de oro”. *Chamaco*, junto con *Paquito* de Francisco Sayrols y *Pepín* del coronel José García Valseca, conformarían la trilogía que “educó” a toda una generación. En 1937 el diario *Novedades* se desprendería del semanario, y ese mismo año Publicaciones Herrerías introdujo en México los primeros *pulps*. Su manejable formato de un cuarto de tabloide hizo que *Cuentos y Novelas y Detectives y Bandidos* fueran adoptados ávidamente por los lectores. El mismo formato se utilizará para lanzar una nueva edición de *Chamaco Chico*, que para 1939 aparecería diariamente, alcanzando un tiraje de ¡750 mil ejemplares!¹⁰

El sueño de *Nachito* Herrerías se había cumplido. En siete años el *Chamaco* se había forjado un nombre propio, pero la competencia era implacable. *Mujeres y Deportes* estaba en eterna competencia con *La Afición*; las revistas de monitos se disputaban a los dibujantes y al mercado en contra de las de Sayrols y las de García Valseca; por si fuera poco, *Novedades* mantenía una severa batalla contra *El Universal*, la cual también sería política y, literalmente, a muerte.

En 1944, al acercarse la sucesión presidencial, comenzaron a sonar los nombres de Javier Rojo Gómez, jefe del DDF y representante de la izquierda institucional; Ezequiel Padilla, secretario de Relaciones Exteriores, identificado con la derecha del PRI, y al centro estaba Miguel Alemán, secretario de Gobernación. En las primeras escaramuzas *Novedades* puso de manifiesto que estaba con Padilla y emprendió una campaña en contra de Rojo Gómez, a quien no bajaba de comunista; *El Universal* optó por Alemán. En marzo de ese año estalló una huelga en *Novedades* y el paro duró un mes. El 3 de abril de 1944, el día que se levantaba la huelga y que Herrerías acudió a una cita al DDF, recibió tres tiros por la espalda. El asesino, Florencio Zamarripa, había sido reportero de *El Universal*. Sin llegar a saber que Miguel Alemán había sido “el bueno”, Ignacio Herrerías murió a los 42 años.

1 Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros cuentos II. Historia de la historieta en México 1930-1950*, México, Conaculta/Grijalbo, 1993, p. 70.

2 A estas conclusiones había llegado la Asociación de Proprietarios de Periódicos de Estados Unidos en su convención de 1932. Véase *Mujeres y Deportes*, México, 11 de agosto de 1934.

3 “Bañistas... una visita a la alberca”, en *El Universal Ilustrado*, México, 21 de abril de 1918.

4 Fundado por Ignacio E. Lozano, cuya familia salió de México a causa del movimiento armado de 1910, *La Opinión* es el diario en español con mayor número de lectores en Estados Unidos [http://es.wikipedia.org/wiki/La_Opi%C3%BAn_\(peri%C3%B3dico_de_California\)#Historia](http://es.wikipedia.org/wiki/La_Opi%C3%BAn_(peri%C3%B3dico_de_California)#Historia)

5 *Mujeres y Deportes*, México, julio 28 de 1934, editorial de la edición de aniversario.

6 *Ibidem*.

7 *Mujeres y Deportes*, México, 11 de agosto de 1934.

8 Entonces bajo las siglas CYB, dicha estación inauguró en 1923 sus transmisiones con una pelea de box de Jack Dempsey desde Nueva York, y en 1930 realizó la primera entrevista radiofónica a un torero, al matador Carmelo Pérez.

9 *Mujeres y Deportes*, México, 6 de octubre de 1934.

10 Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros cuentos II...*, *op. cit.*, p. 76.

IMAGEN

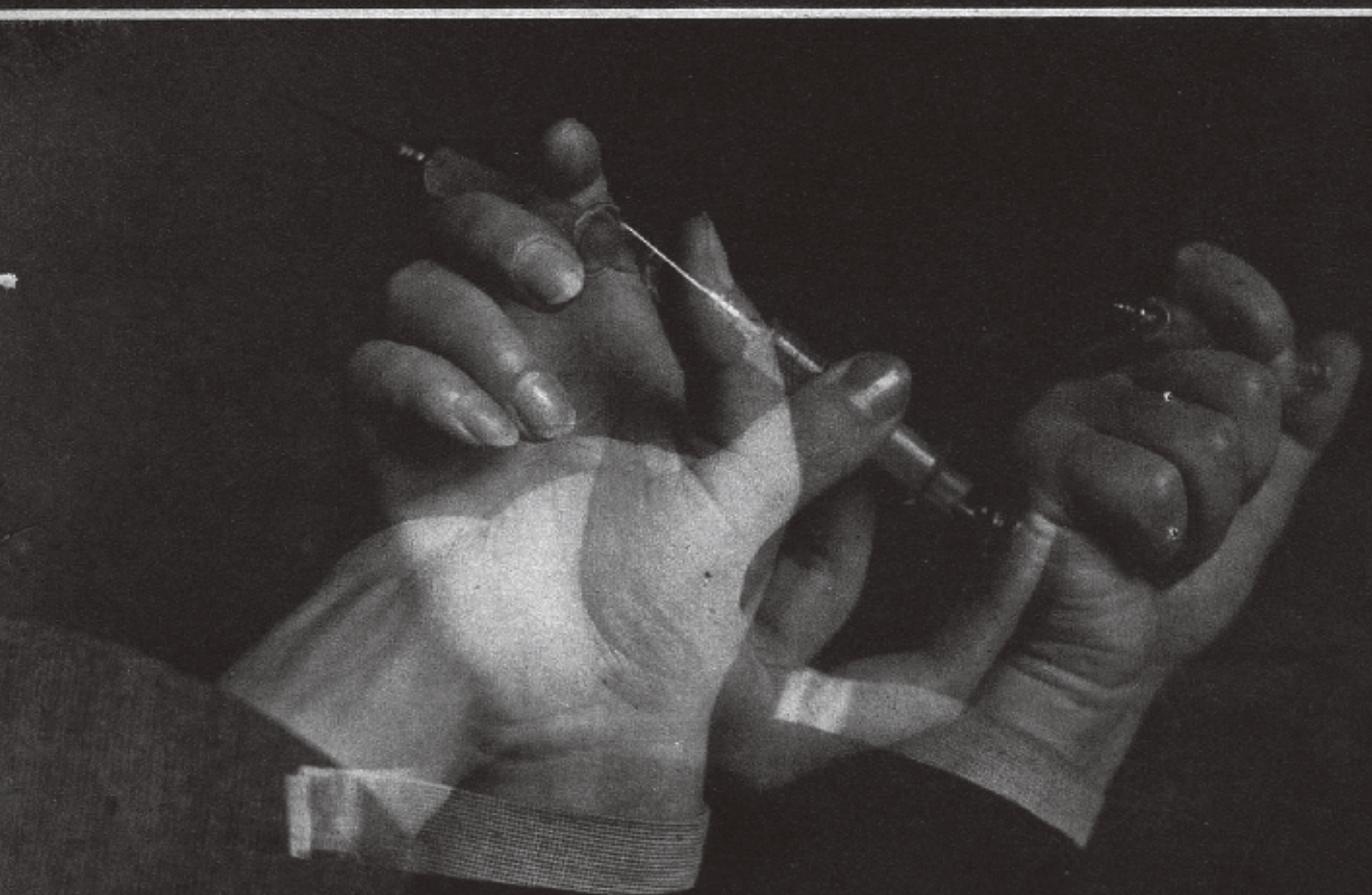


Calle típica de México. De espaldas al bullicio y tráfico del centro, esta calle, decorada con las luces y sombras de la tarde, posee una calma provinciana... El muchacho y el gato, sentados, ajenos a todo que no sea la serenidad del momento, han sido sorprendidos por la cámara de Manuel Álvarez Bravo.



10¢
en la
Capital
15¢ en los
Estados

LAS DROGAS HEROICAS. DEL PARAISO AL INFIERNO



Manuel Álvarez Bravo en la revista *Imagen*

Laura González Flores

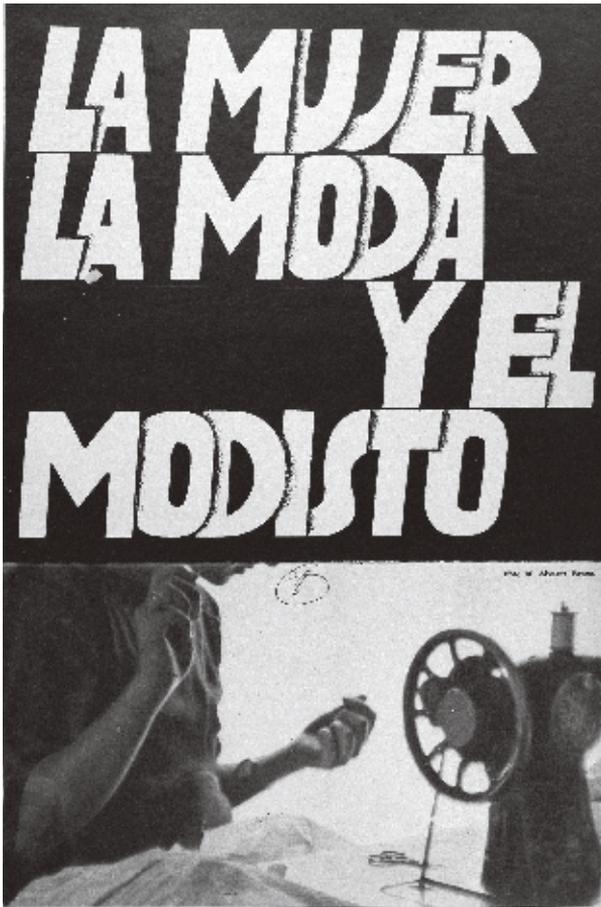
¿Qué relación hay entre la producción comercial de un fotógrafo y su obra “artística”? Contestar esta pregunta es relevante para la crítica fotográfica en más de un sentido. El primero, como lo expresa Carlos Córdova en un número anterior sobre fotografía publicitaria en esta misma revista,¹ es buscar nexos omitidos en los estudios antiguos o contemporáneos sobre un autor: encontrar las conexiones entre ambos tipos de producción y analizar el carácter de esta relación. Un segundo y muy importante motivo para emprender estas pesquisas es abrir nuestro conocimiento previo del tema a la posibilidad de la contradicción o la inconsistencia: mostrar los huecos de nuestro análisis anterior y, a partir de la nueva información, formular nuevas interpretaciones pertinentes a la recién revelada complejidad del asunto.

Es en ese último sentido, que examino la colaboración de Manuel Álvarez Bravo en la revista *Imagen*, una triple acción artística que se expresó a lo largo de 15 números quincenales publicados entre junio y agosto de 1933: en primer lugar como fotógrafo editorial de planta; en segundo como fotógrafo publicitario, y en tercero como autor fotográfico citado por los críticos de arte de la revista. A diferencia de otros autores como Tina Modotti o Agustín Jiménez, quienes produjeron una parte significativa de su obra como propaganda política o comercial, Álvarez Bravo no sólo luchó por dotar a su fotografía de una personalidad estética distintiva, sino que persistió en difundirla en contextos que favorecieran su comprensión como arte.

Para 1933, la obra de Álvarez Bravo ya había sido publicada en varias revistas ilustradas como *Jueves de Excelsior*, *El Universal Ilustrado* y *Revista de Revistas*. En esos casos la fotografía ilustraba algún texto crítico en que no sólo se describe, sino que generalmente se ensalzaba su obra por su carácter moderno e innovador: fue justamente en esos años cuando el fotógrafo comenzó a despuntar

PÁGINA 41
Imagen, México,
14 de junio de 1933
Col. Hemeroteca Nacional
de México.
Instituto de Investigaciones
Bibliográficas. UNAM

PÁGINA ANTERIOR
Imagen, México,
11 de agosto de 1933
Col. Hemeroteca Nacional
de México.
Instituto de Investigaciones
Bibliográficas. UNAM



Imagen, México, 4 de agosto de 1933. Col. Hemeroteca Nacional de México. Instituto de Investigaciones Bibliográficas. UNAM

con luz propia. Con un estilo vanguardista menos radical que el de Agustín Jiménez, y más apegado, en cambio, a la abstracción moderna de Weston y Modotti, Álvarez Bravo define una retórica singular: una elegante simplicidad de motivos que, al contraponerse de modo anómalo en la imagen, inspiran al espectador sorpresa, confusión o ambigüedad. Un efecto que posteriormente Breton calificaría de “surrealista”.

En 1931 Álvarez Bravo dejaba su trabajo contable e iniciaba su periodo más productivo y determinante como creador fotográfico. Comenzó a trabajar para *Mexican Folkways* (en la comisión que anteriormente realizaba Tina Modotti, quien dejó el país en 1930) y a publicar en otro tipo de publicaciones, con un perfil más afín a la crítica cultural, artística y literaria, entre ellas, *Contemporáneos* (1931), *Sur* (1931), *Tolteca* (1932) e *Imagen* (1933).

Con respecto a esta última revista hemos de aclarar que, a diferencia de lo que sugiere su nombre, *Imagen* no era una publicación centrada en ese tema, aunque sí

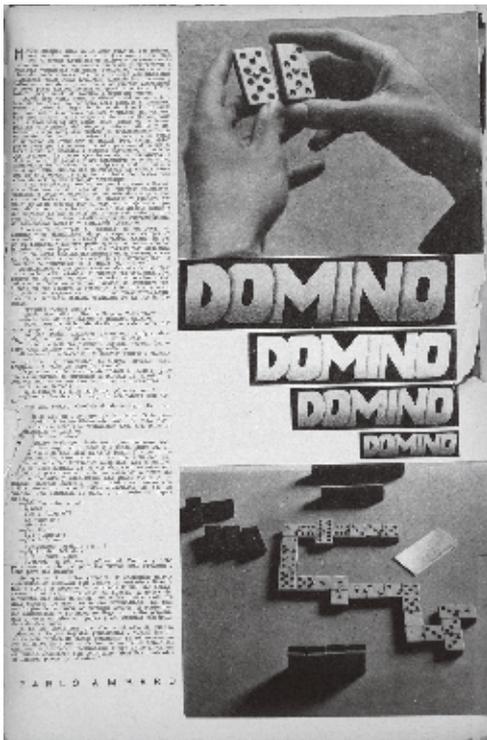
se definía como un semanario gráfico. Dirigida por Alejandro Núñez Alonso, un periodista asturiano que había trabajado en el diario madrileño *El liberal* como cronista de cine, la revista *Imagen* incluyó en sus catorce números a colaboradores de la talla de Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Celestino Gorostiza, Rodolfo Usigli, Juan Marinello, Emil Ludwig, Bernardo Ortiz de Montellano, Vicente Lombardo Toledano, Manuel Toussaint y Luis Cardoza y Aragón, entre otros. Muchos de ellos participaron en *Contemporáneos*, que había dejado de publicarse dos años antes, en 1931. En contraste con aquella revista, que mediante una limpiísima maquetación resaltaba la independencia del texto e información gráfica —un equivalente de *Foto Auge* a la mexicana—, *Imagen* eligió una línea editorial intermedia: aunque conservó una distintiva tipografía *art déco*, la revista prescindió de la ornamentación modernista de *El Universal Gráfico* y la saturación fotográfica de *Revista de Revistas*. Por su concepto gráfico y maquetación dinámica, antecedió a revistas ilustradas modernas como *Hoy* (1937) o *Rotofoto* (1938).

En relación con sus contenidos, *Imagen* se distinguió por su orientación cultural y liberal: ensayos sobre drogas y educación sexual, debates sobre la pena de muerte —que acababa de ser abolida en España el año anterior—, crónicas de teatro, críticas de cine, arquitectura, etcétera. Aunque su matiz socialista no era explícito ni abierto, se intuía en algunos reportajes como aquellos que debatían la situación del dictador Machado en Cuba, o los del boicot de los trabajadores contra la Palmolive en México, unas crónicas que no eran sino inserciones pagadas por la Federación de Sindicatos Obreros del DF y la CROM.

En su sección de “gráficas”, que emulaba las páginas de sociales de revistas ilustradas como *Revistas de Revistas* o *El Universal Gráfico*, sobresale una fotografía de David Alfaro Siqueiros y su entonces compañera Blanca Luz Blum, ambos ataviados como nativos de Costa Grande, Guerrero. El pie de foto imprime un giro indicativo al sentido de la imagen, pues explica que Siqueiros “ha hecho un escándalo mayúsculo con su pintura y sus ideas en Buenos Aires. Algo parecido a lo de Diego en Nueva York”.²

Con *Imagen*, Álvarez Bravo tenía un doble vínculo: por un lado su relación previa con el grupo de *Contemporáneos*, y en particular con Xavier Villaurrutia. Por otro lado, la cercanía con Francisco Miguel, pintor gallego que se encargaba formalmente de la dirección gráfica de *Imagen* a partir del número de agosto. No sólo figuraba Miguel entre los artistas de “La exposición permanente de pintura moderna mexicana”, una galería que Álvarez Bravo y su mujer Lola abrieron en su casa de Tacubaya en 1931. También publicó un texto apologético sobre Álvarez Bravo en *El Universal*, en enero de ese año; se trata de una crítica de una relevante exposición de once fotógrafos y un escultor, organizada por Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero en la Galería de Arte del Teatro Nacional.

Aunque Álvarez Bravo colaboró en todos los números de *Imagen*, fue en el tercer número donde la revista formalizó su colaboración como parte de la nómina de fotógrafos, al lado de Carlos Tinoco e Ismael Casasola. La distribución del trabajo quedaba clara en una nota publicada junto a la editorial del número: “Carlos Tinoco, Ismael Casasola, Manuel Álvarez Bravo y Agustín Jiménez le ofrecerán la parte



gráfica, informativa y artística del próximo número.”³ Tinoco se especializaría en imágenes deportivas o de acción, Casasola se encargaría de la cobertura informativa, y quedaría la parte *artística* a Álvarez Bravo, ya que de Jiménez no aparecerían colaboraciones firmadas en fechas posteriores a la nota.

De Tinoco destacan algunas fotografías de culto al cuerpo análogas a las producidas en la República de Weimar por esos mismos años, y de Casasola, las imágenes documentales del informe presidencial de septiembre de aquel año. De Jiménez no se identifica ninguna imagen, aunque seguramente sea de su autoría el fotomontaje publicitario de Cementos Tolteca, publicado sin firmar en el cuarto número. De Enrique Díaz sobresale un retrato ecuestre femenino publicado como portada en el número 6, y de Roberto Montenegro unas fotografías de paisaje en el número 7.⁴

Acerca de la participación de Álvarez Bravo en la revista como fotógrafo editorial, destacan las dos portadas correspondientes al tercero y sexto números: un excelente retrato callejero de un niño bolero y una muy técnica reproducción de la piedra de Xochipilli del Museo Nacional.⁵ Otras fotografías sueltas que acompañan notas críticas sobre literatura son los excelentes retratos de Adela Formoso de Obregón y Salvador Novo, ambos severamente editados con respecto a los negativos originales. En el caso del retrato de Novo, se conserva en su archivo un retrato similar, pero el de Jorge Cuesta, seguramente fue tomado en la misma sesión en el estudio del fotógrafo.⁶



De las cinco veces en que sus fotografías acompañan los reportajes interiores, sólo para tres de ellos —“El dominó”, “La mujer, la moda y el modisto” y “Las drogas heroicas”—,⁷ generó el fotógrafo las imágenes ex profeso. Mientras que las dos últimas colaboraciones aparecen firmadas, en “El dominó” el fotógrafo utilizó una sutil estrategia para informar sobre su autoría de la imagen: colocó, en medio de la greca que forman las piezas de dominó, una tarjeta de visita con su nombre mecanografiado.

Resulta interesante estudiar las imágenes de los otros dos reportajes, pues a excepción de “Tijeras y dedal” (que se había fechado erróneamente en 1935), las imágenes no volvieron a publicarse o exhibirse. La composición conocida posteriormente como “Tijeras y dedal” se publicó en *Imagen* tal y cómo se tomó originalmente (con la cinta métrica curvándose hacia arriba) y no invertida: una perspectiva forzada, mucho más dinámica que la imagen en su presentación original.

De las fotografías sobre la droga es extraordinaria la primera, una imagen de una mano con una jeringuilla en movimiento, lograda mediante doble exposición. A diferencia de Jiménez, Álvarez Bravo utilizó muy poco tal recurso en esos años: con excepción de una fotografía de una indígena oaxaqueña que se exhibió muchos años después en el Museo de Arte Moderno de París, no se conoce otra imagen de doble exposición de esos años. En ésta, por efecto de la doble obturación, se duplican misteriosamente los ojos de la mujer contra un fondo oscuro (1934).

En reportajes como “Un joven de la ciudad” o “El niño y los juguetes”,⁸ el fotógrafo reutilizó imágenes realizadas con anterioridad: en el primer caso “Parábola óptica”, “Caballo en aparcador, segunda” y “Maniquí tapado” (todas de 1931), que acompañaban un texto poético de Villaurrutia, y en el segundo se trata de “Caballito de carro de helados” (ca. 1930) publicada invertida en sentido horizontal, con el caballito de juguete viendo hacia el lado izquierdo y no el derecho (como se imprimirá después). Por contra, la “Parábola óptica” se publicó en su sentido original, con las letras legibles “Óptica moderna”, y no invertida, como se presentaría a partir de la exposición de Álvarez Bravo en la Sociedad de Arte Moderno en 1945.

Lo fundamental de estas tres conocidas fotografías de Álvarez Bravo en *Imagen* era el diálogo que establecía con el texto de Villaurrutia. Lejos de ilustrarlo, referían a un mismo significado: la desorientación perceptual derivada de la confusión visual de objetos, reflejos y palabras en el entorno urbano cotidiano. Las imágenes constituyen un significante icónico equivalente a la confusión sensorial óptica-auditiva que describe el texto. En estas fotografías se extraña un punto de vista estable y único, o una estabilidad y limpieza geométrica. En cambio hay confusión sensorial, desconcierto psicológico, yuxtaposición de percepciones: imágenes que se vuelven símbolos; palabras que se convierten en imágenes; objetos que funcionan como signos. El espacio háptico concreto se vuelve un territorio psíquico, subjetivo e intangible.

Independientemente de que hayan o no sido producidas para la publicación de la revista (o según Álvarez Bravo comenta, para un concurso de escaparates convocado en 1931 en el que también participó Agustín Jiménez),⁹ estas fotografías manifiestan un sentir diferente del resto de las imágenes de la revista, y constituyen en sí una rara propuesta de su autor para un semanario gráfico relativamente convencional.

Ciertamente, se podría objetar que en esos mismos años Agustín Jiménez también producía imágenes experimentales para las revistas ilustradas. Y ahí es donde entra el segundo tipo de participación de Álvarez Bravo en *Imagen* como fotógrafo publicitario. Fueron justamente las fotografías de propaganda comercial para Espasa Calpe las que permitían asociar el trabajo comercial de Álvarez Bravo con el de Jiménez. Mediante una vista en contrapicado, Álvarez Bravo produjo fotografías dinámicas para los tomos de la enciclopedia Espasa Calpe, siguiendo una estética vanguardista común a la publicidad de la época. Más acorde con la sensibilidad de Jiménez que de Álvarez Bravo, este tipo de experimentación formal seguramente encuentra su inspiración en la fotografía comercial española de la época familiar a Núñez y Miguel (*i.e.*, los anuncios de “Maderas de oriente” de Josep Sala o las cajas de “Lepsinal” de Josep Masana)¹⁰ y no en el constructivismo alemán.

PÁGINA ANTERIOR
ARRIBA
Imagen, México,
4 de agosto de 1933
Col. Hemeroteca Nacional
de México.
Instituto de Investigaciones
Bibliográficas. UNAM

ABAJO
Imagen, México,
14 de julio de 1933
Col. Hemeroteca Nacional
de México.
Instituto de Investigaciones
Bibliográficas. UNAM

Lo que vale destacar de esta rara comisión publicitaria de Álvarez Bravo es que la publicó firmada. Dado que no se conservan los negativos en el legado del autor, es muy probable que haya firmado las placas antes de dejarlas en el archivo de la revista. Si bien no pueden considerarse como imágenes sobresalientes, sí son ejemplos raros de su actividad puramente comercial. En todo caso, si se les compara con la fotografía que anuncia la Librería Española en el número 5, muy probablemente de Antonio Carrillo Jr., se notará la limpieza y purismo moderno de las de Álvarez Bravo, por oposición al pictorialismo efectista de Carrillo.

De las otras fotos de publicidad de la revista, destacan tres que bien pudieron ser de Álvarez Bravo: 1) la de la campaña de los productos de perfumería *Moulin Rouge*, 2) las del anuncio de la papelería “Al libro Mayor”, y 3) las del anuncio de sobres y papelería de “La carpeta”, todas ellas sin firma, con una composición tendiente a la abstracción y con una colocación similar de los objetos sobre trozos de papel blanco o negro. En su estrategia plástica, estas imágenes no sólo remiten a los “Juegos de papel” que realiza Álvarez Bravo en 1929, sino también a la fotografía del reportaje de “Dominó”. Como en ese caso, en el anuncio de “La Carpeta” la papelería fotografiada lleva mecanografiada la dirección de la revista *Imagen*, por lo que resulta lógico que sea la misma redacción de la revista quien haya comisionado la realización de la propaganda a alguno de sus fotógrafos de planta, y de ellos Álvarez Bravo era el más experimentado para este tipo de composiciones. Dado que los negativos de estas imágenes tampoco se encuentran en el acervo del fotógrafo, la hipótesis de que Álvarez Bravo sea el autor de estas fotografías publicitarias se mantiene como tal, sin comprobar.

Queda por discutir el tercer modo de participación de Álvarez Bravo en *Imagen* como fotógrafo citado por la crítica. En “Cámara. Fotografía, magia moderna”, de Waldemar George,¹¹ la mención a Álvarez Bravo no es directa: queda sobre-entendida en la relación del texto y la imagen de “Cuatro caballos” (1931), que ilustra el ensayo. En cambio, en el texto “Cuidado con la pintura”, de Villaurrutia, la apología al fotógrafo es directa: no sólo se discute su obra al lado de la de Rivera y Siqueiros, sino que es la única obra fotográfica mencionada. En su crítica, Villaurrutia reconocía cómo en la fotografía de Álvarez Bravo “la realidad exterior y la realidad interna se mezclan de modo perfecto por vivo y angustioso”.¹²

Imitador de Tina (según la revista *Helios*), de Atget (por opción propia), surrealista (según Breton), maestro de la “fotopoesía” (según Antonio Rodríguez) o “del extrañamiento” (Horacio Fernández), en su triple colaboración con la revista *Imagen*, Manuel Álvarez Bravo demuestra su singular capacidad para explorar las múltiples posibilidades de la creación y la difusión fotográfica. Escogí discutir su trabajo en *Imagen* no sólo porque ejemplifica la complejidad de influencias e intenciones manifiestas en la creación de la foto moderna, sino porque ilustran cómo la sintaxis fotográfica moderna, tendiente a la ambigüedad semántica, abre un potencial de múltiples ámbitos de difusión y re-significación para las imágenes. Más que responder preguntas o atar cabos, la participación de Álvarez Bravo en la revista *Imagen* abre nuevos caminos por explorar en la crítica actual.

PÁGINA SIGUIENTE
ARRIBA

Imagen, México,
11 de agosto de 1933.
Col. Hemeroteca Nacional
de México.
Instituto de Investigaciones
Bibliográficas. UNAM

ABAJO

Imagen, México,
30 de junio de 1933.s
Col. Hemeroteca Nacional
de México.
Instituto de Investigaciones
Bibliográficas. UNAM

1 Carlos Córdova, "Vanguardia fotográfica y cultura de las mercancías", en *Alquimia*, núm. 20, México, enero-abril de 2004, p. 22.

2 *Imagen*, núm. 4, México, 21 de julio de 1933, p. 15.

3 *Imagen*, núm. 2, México, 30 de junio de 1933, p. 1.

4 *Imagen*, núm. 6, México, 4 de agosto de 1933; Bernardo Ortiz de Montellano, "Cinco sentidos del paisaje mexicano", ilustrado con fotografías de Roberto Montenegro, *Imagen*, núm. 7, México, 11 de agosto de 1933 (sin folio). Dado que la revista carece de números de folio, a partir de ahora sólo se especifica el número y fecha de la publicación de los artículos y/o fotografías.

5 *Imagen*, núm. 3, México, 14 de julio de 1933 e *Imagen*, núm. 6, *op. cit.*

6 El de Adela Formoso, en *Imagen*, núm. 8, México, 18 de septiembre de 1933, el de Salvador Novo en *Imagen*, núm. 12, México, 15 de septiembre de 1933.

7 María Becerra González, "La mujer, la moda y el modisto", en *Imagen*, núm. 6; Casa Beltrán, "Las drogas heroicas", en *Imagen*, núm. 7.

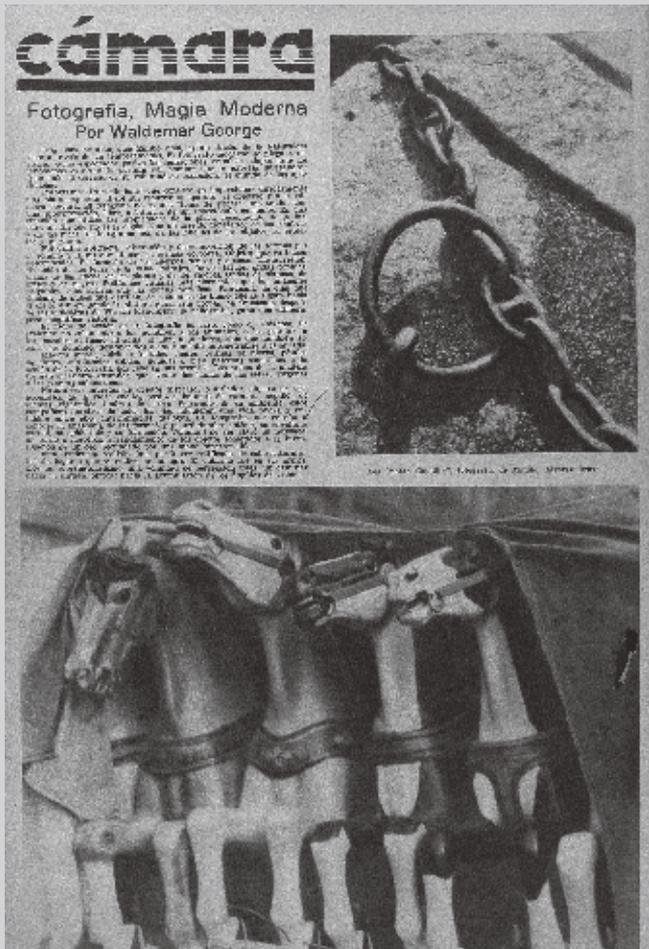
8 Xavier Villaurrutia, "Un joven en la ciudad", en *Imagen*, núm. 3, México, 14 de julio de 1933 (s/p.); "El niño y los juguetes", en *Imagen*, núm. 12.

9 Susan Kismaric, *Manuel Álvarez Bravo*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1997, p. 26. Carlos Córdova asienta que tal concurso era la Exposición Permanente de Productos Nacionales, y que Álvarez Bravo ganó con las dos versiones de *Caballo en apardor*. En el mismo concurso, a Agustín Jiménez le fue otorgado un diploma y una mención honorífica; véase Carlos Córdova, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, RM, 2005, p. 62.

10 Ambas imágenes incluidas en la exposición *Les avantgardes fotogràfiques a Espanya 1925-1946*, curada por Joan Naranjo; véase *Les avantgardes fotogràfiques a Espanya 1925-1946*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1997, pp. 55 y 84.

11 Waldemar George, "Cámara. Fotografía, magia moderna", en *Imagen*, núm. 2, *op.cit.*

12 Xavier Villaurrutia, "Cuidado con la pintura", en *Imagen*, núm. 1, México, 23 de junio de 1933.



Vea, Sucesos para todos y el mundo marginal de los años treinta

Ricardo Pérez Montfort

La Ciudad de México en los años treinta era una ciudad que habitaban sobre todo la clase media baja, los trabajadores y los pobres. Muchos de ellos eran migrantes recién llegados a la capital y otros tantos llevaban varios lustros entre sus calles. Se habían apoderado de una buena parte del centro y, acorde con el discurso revolucionario, eran identificados como el sujeto más importante del proceso que se vivía en ese entonces en el país: junto con los campesinos, los habitantes pobres de la ciudad eran parte fundamental de lo que se identificaba como “el pueblo mexicano”.¹ Si bien la marginalidad seguía siendo mal vista, llama la atención cómo en diversas publicaciones periódicas nacionales este “pueblo mexicano”, de clara raigambre urbana, empezó a dar bastante qué decir. Convirtiéndose en tema recurrente, el mundo popular de la Ciudad de México pobló no pocas páginas de aquellos años treinta y reclamó un lugar privilegiado en la memoria social. Muchos escritores se ocuparon de los tipos y las anécdotas de los barrios bajos citadinos, pero hubo un grupo de periodistas que hizo verdadera profesión de narrar, semana con semana, algún acontecer popular de la ciudad. En este grupo de periodistas, que además se sumaba cotidianamente a la bohemia que habitaba los principales cafés y cantinas del centro, destacaron, entre muchos, figuras como *Pepe* Elizondo, Carlos Ortega, *El Chango* García Cabral, Tomás Perrín, Carlos Rivas Larrauri, Enrique Bonet, Marcos Cadena, Rafael Alfredo Pérez y Pérez, Rafael Arias Bernal y Concha Villarreal. Sus reportajes, caricaturas y fotografías se publicaron en revistas como *Todo*, *Revista de Revistas*, *Jueves de Excélsior*, *Rotofoto*, *Sucesos para todos* y *Vea*. Estas últimas se concentraron de manera puntual en el mundo popular y lograron algunos reportajes de singular calidad destacando oficios, beneficios y maleficios del espacio urbano y de sus bajos fondos. He aquí algunos ejemplos.

A la hora de la reivindicación de quienes se identificaron como pobladores particularmente ligados a la Ciudad de México como pueblo netamente urbano, pocas figuras tan atractivas como las de los boleros. En marzo de 1936 el periodista Enrique Bonet escribió para la revista *Vea* un reportaje titulado “¡Un trapazo, jefe!”, en el que comparaba los dos tipos de boleros que ya abundaban en las principales calles del centro. Unos eran los ambulantes, sobre todo niños y jóvenes, que cajón en mano



...trota calles que es un contento y no es raro que le dé cincuenta, cien o más vueltas a una misma manzana, introduciéndose, constantemente, con una persistencia y una constancia dignas de mejor causa, a los mismos restaurantes, tiendas, piqueras, cantinas o cafés.

-¿Grasa, jefe? ¡Listo el bolero!

-Un diez, jefe.

-Trapazo de a quinto

Señalando siempre el zapato con índice que no es precisamente de fuego, pero sí de mugre, y que quiere decir, con su señalón imponente:

-¡Mire nomás que sucios tiene los rieles!

Vea, México,
18 de agosto de 1939
Col. Particular

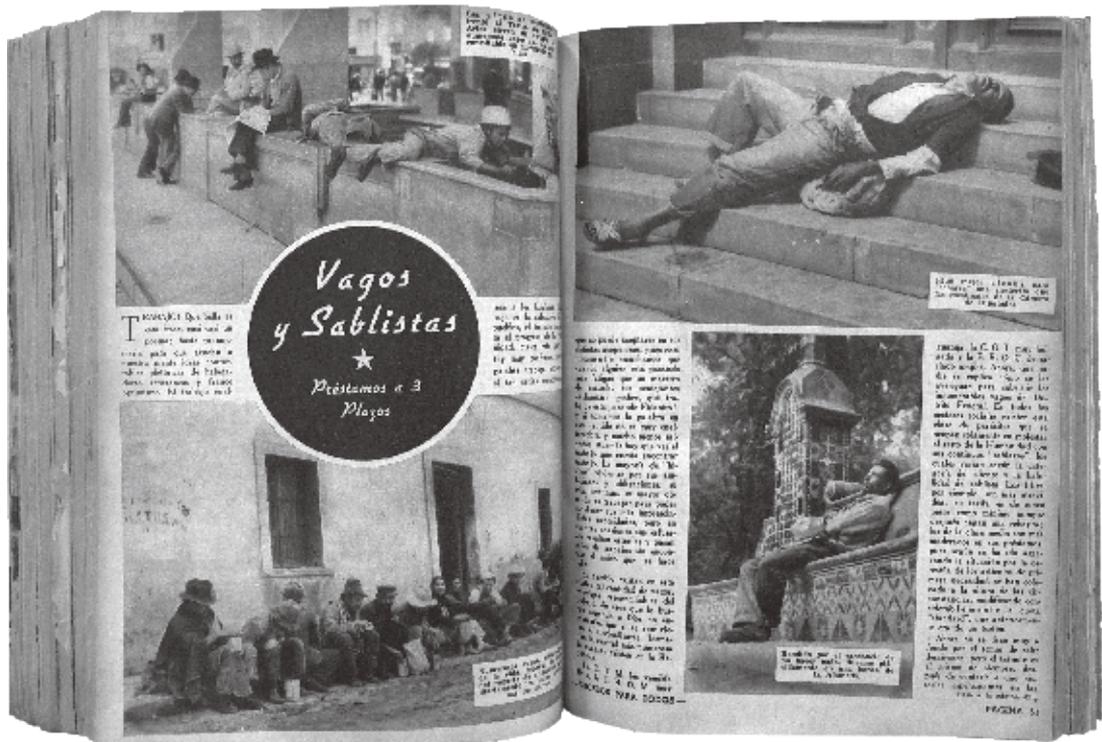
Otro periodista y poeta encargado de hacer la crónica del mundo barriobajero de la Ciudad de México durante los años treinta fue Carlos Rivas Larrauri. Usando a veces el seudónimo de R. Larriva Urías, escribía todas las semanas un reportaje y unas rimas de clara raigambre popular, comentando los sucesos de actualidad y a veces profundizando en la vida de los arrabales urbanos. Una de sus crónicas más acabadas se publicó en el año de 1936 y la tituló “Un domingo en la prisión”. En esas páginas Rivas Larrauri contaba sus experiencias durante una visita que realizó a la que llamó “La Mansión del Vicio, del Dolor y del Crimen, es decir...la Penitenciaría del Distrito Federal.” Describió la deprimente enfermería, los pasillos, las crujiás, los reos que vendían dulces, fruta, tabaco o “grifa”, la hora del “rancho” o el “comistrajo”. “Después, en la fuente que ornamenta el jardín, la pareja feliz... ¡los amantes! El ratero y la cabaretera de arrabal. Dos tipos clásicos de la gleba citadina, que posan en amoroso abrazo, ante el ‘fotógrafo al minuto’, otro recluso que continúa ejerciendo, dentro de la Penitenciaría, su profesión por un sueldo moderado...”

A pesar de que su prosa describía con cierta frialdad las actividades domingueras de la prisión, al final de su reportaje Rivas Larrauri no podía más que conmovirse:

Dentro de la alegría que ha dejado “la visita” en el penal, surge el eterno dolor: uno de los reos ha fallecido. Ahí está sobre el mísero camastro, envuelto en un lienzo que la caridad de los presos ha facilitado. Dos miserables velas de sebo sirven para lumbrar, conforme a los rituales, el cadáver. Sus compañeros forman la guardia. Cuatro parias, cuatro criminales, cuatro desgraciados, cuatro “colegas” del muerto. Un asesino, un ratero conocido, un chino vendedor de drogas heróicas, y un buen hombre, a quien los azares del destino han conducido al presidio ¡Esta es la guardia de honor!...⁴

Pero las crónicas y poemas de Rivas Larrauri eran por lo general más cómicas o de relajo que de reflexión y profundidad. Una constante crítica a las que él consideraba las desviaciones del mundo urbano, el melodrama de las vidas marginales y de vez en cuando hasta alguna nostalgia trasnochada aparecían en sus versos que trataban de imitar el habla del arrabal con bastante éxito. No en vano fue conocido por sus clásicos poemas “Por qué me quité del vicio” y “Una cosa es comunismo y otra cosa son las enchiladas...”⁵ La Ciudad de México, sus barrios bajos y costumbres fueron tema constante de su poesía. He aquí un ejemplo de aquel mismo año de 1936:

Asigún andan las cosas / en esta probe Nación / no va a haber quen la conozca / en l'inter di un año o dos, / porque con esta maldita / maña de l'imitación / que trai todo mexicano, / crioque ya antes que nació / se van a poner las cosas / que por Dios Santo, leitor / va a parecer este México / socursal de Nueva Yor... / Si astedes queren, mis cuates / darse un leve chamuscón / con las conquistas qu'el gringo le ha hecho a nuestra nación / vaya a darse una güelta / por Madero y allí pónganse dialtiro abusados / por si acaso pueden óir / cuatro palabras siquiera / dichas en güen español... / Pa decir sí, dicen “yes”, / pa decir no, dicen “nou”; / cuando van a ...ciertas partes, / dizque van al “guaterclós”; / “gumornin” por güenos días, / “gubai” en lugar di adiós, / lo qu'está güeno está “oquei” / y “God” le dicen a Dios, / cosa qui a mi me parece / qu'es falta d'educación... / ¡Y aluegohay que ver qué anuncios / para hacernos mostrador...! / Les nombran la “Roxy Orchestra” / a unos prietitos que yo / crioque han de ser mesmamente



Sucesos para todos, México, 14 de junio de 1938. Col. Hemeroteca Nacional de México. Instituto de Investigaciones Bibliográficas. UNAM

tampoco faltaron sus reportajes con cierto tono reaccionario, en que hablaba de los desempleados, de los mendigos y de los vagos. A mediados de 1938, por ejemplo, escribió: “En esta ciudad existen tal cantidad de vagos, enemigos irreconciliables del trabajo, de esos que lo buscan rogando a Dios no encontrarlo, que si se resolvieran sindicalizarse, formarían la central más numerosa de cuantas existen en la República. La CTM les vendría floja, la CROM muy guanga, la CGT muy holgada, y la FROC demasiado amplia.”⁷

Al poco tiempo incluso denunció la existencia de dos organizaciones llamadas la Alianza de Menesterosos Mexicanos y la Liga Socialista de Mendigos. Insistiendo en que “la profesión de mendigo era la más lucrativa de México”, arremetió contra los mismos reportando que los miembros de estas organizaciones

...Se reúnen a media noche en el “bungalow” del líder, que en un pasillo sin luz eléctrica en donde las ratas brincan a más y mejor. Allí a la luz de una vela deliberan las soluciones a sus problemas, la amenaza de los nuevos competidores que no han logrado agremiar y la manera de evitar la sobreproducción de “colegas”. Esto como se ve no resulta tan fácil de solucionar. El “Chojo”, uno de los líderes, me ha dicho: “con esto de la carestía de la vida amenazan dejarnos “sin trabajo”...”⁸

Así, Concha Villareal mezclaba la ironía con una posición bastante reaccionaria que no ocultaba su intención de permear y representar a la opinión pública clasemediera, usando argumentos por demás generales plagados de lugares comunes. Al poco tiempo de que la Ciudad de México vivió algunas de las jornadas solidarias

más representativas del cardenismo, es decir, las muestras populares de apoyo a la expropiación petrolera en marzo y abril de 1938, la reportera Villarreal se lanzó contra las autoridades de la Ciudad de México con las siguientes parrafadas, que bien podrían quedar en boca de algún panista contemporáneo:

¡El tránsito ha sido siempre un problema sin solución en nuestra capital! Nadie ha podido encontrar la forma de organizarlo debidamente, y es que ya no sólo depende del mejoramiento de reglamentos y providencias técnicas, sino de disposiciones acertadas que logren descongestionar el tránsito. A esto súmese la intransigencia de un público sin educación de tránsito para el que lo mismo da el ojo verde que el ojo rojo del semáforo, como que igual le parece atravesar las calles de por medio que cerciorarse de que hay esquinas para cruzarlas...⁹

Pero afortunadamente este discurso no fue el único, como ya se ha visto, y no fueron pocos los escritores y periodistas que, más que regañar al prójimo, pretendieron rendir homenajes cotidianos a la Ciudad de México, a sus pobladores y a su geografía, todavía entre rural y urbana. Un último ejemplo de esta vertiente fueron los escritores Rabanal y Martínez Cuétara, que a partir de noviembre de 1934 iniciaron la sección "Calles y Callejones" en la revista *Vea*. Combinando a veces prosa y a veces versos con unos extraordinarios fotomontajes porno-light que firmaba un tal "Foto César", las crónicas de estos dos periodistas se convertirían en una especie de museo vivo de las diversas vías, de los parajes escondidos, de los edificios públicos y los ambientes secretos de la ciudad en los años treinta. Por lo general escogían una calle o un edificio y relataban su historia de manera amena y juguetona.

En una primera entrega los periodistas remontaron hasta la Tira de la Peregrinación y la fundación de Tenochtitlan, y con buen humor remataron con un párrafo dedicado al rey azteca Acamapichtli, que decía lo siguiente:

A pesar de haber sido este rey el primero en la dinastía azteca, no se rinde preza a su memoria como a la de otros muy ilustres mexicanos, y nosotros creemos que está muy mal, y que por lo menos, ya que no una estatua, sí se merece una calle; por lo tanto, su nombre debe ser grabado en una placa y colocado en lo que hoy es la calle de Motolinía, pues sin hacer menos a este santo fraile, el nombre de Acamapichtli es algo muy de glorificarse, que equivale al "¡Acá las tortas!" de nuestros días, y siendo la mencionada calle el lugar en donde se encuentran las más afamadas toterías de la Capital, nada más justo que ponerle el alusivo nombre a tan noble y nutritivo monarca...¹⁰

En entregas posteriores estos autores recorrieron las antiguas calles de la ciudad y a cada una le dedicaron versos y crónicas que seguían ese mismo estilo chocarrero. Por ejemplo, al hablar de la Calle de la Escondida (hoy Primera Calle de Ayuntamiento) contaban, en una buena cantidad de cuartetos, la historia de una "rubia encantadora" que llegó a la capital de la Nueva España durante el virreinato del Conde de Revillagigedo. Encerrada al poco tiempo en un convento encontró la manera de "jugar a la casita" y al "escondite" con el jardinero. Se le encomendó entonces a la rubia que pintara un niño Dios, ya que era bastante diestra en el arte del dibujo. El jardinero sirvió de modelo, quien fue reconocido por muchas de las monjitas al darse a conocer el cuadro: "¿Fue el bigote, fue el ombligo, la piocha, / las narices? / ¡Si tú lector no lo dices, / yo tampoco te lo digo!"



bucada y encontrada para servir en ella con fines de conquista en rosa?

Si el factor, al igual que el pedaleo, camina por la Avenida de la Aventura y después de un momento a los caballos de modo que a los grandes espectáculos, contrasta la respuesta y admiración hallada femenina en todo su andar.

Es la cintura y son las cadenas que ahora luce el sexo femenino

“LA MUJER DE ANTONIO CAMINA ASI...”



MENTRAS que la mujer busca cada día la adopción de nuevos encantos para lo más fácil conquista del hombre. Ésta, sin cambio, se empuja también cada día a querer descubrir cuáles son los encantos.

La moda femenina va acompañada siempre del marco de modas, los hábitos y situaciones de tiempo es la mujer. A la atracción que sobre ella siempre ejerció el masculino pie de hombre, siguen otras atracciones, no menos interesantes: los hombres al descubrirlo: los brazos al aire libre; su piernas sin medias; la cabellera a la foto.

Cada una de estas atracciones ha ido acompañada de un estilo peculiar en el vestir, así como también de gestos y modales en el hablar y en el andar.

Cuando era de moda el pie descubierto, la mujer caminaba tan suave y

acompañadamente como una gacela y no empleaba maquillaje alguno por que pálido al rostro, bronceado la mirada y flexible al talle aparecía más femenina, más amorosa y de mayor irradiación.

Las piernas sin medias trajeron: la talle corta, el andar pesuoso, el desafío al serafino. El maquillaje ocupó el lugar principal en esta moda, a fin de que los colores aplicados al rostro, pudieran hacer un tono contraste con la palidez de las piernas. Fueron botas, blusas y vestidos.

Y cuando era la moda del pie pequeño al hombre buscaba ante todo la femineidad y cuando volvió de moda la pierna descubierta, el hombre buscaba con ansiedad la forma y la línea de las curvas de las piernas.

Y ahora, ¿cuál es la moda femenina

una desvirtuación y gracia en las.

Para la cintura y la cadera, no han mostrado ahora como se traban en los tiempos de las botas, cuando se usaban medias cortas y cuando el vestido servía para el cuerpo rasado, en consecuencia, se ha ido hacia una vestimenta más sencilla todavía. Lo que, hace las formas de su cuerpo, se las sienta a las curvas ligeras.

De esta moda, el hombre se ha ido estableciendo la firmeza, cuando lo que en términos de moda, se llama "valor intrínseco."

Respecto a esta "femineidad" de los muchos caballeros, que parecen estar en la Avenida México admirando el diseño de las "botas" y todavía como en los viejos días de porfirismo, día el resultado

La madre superiora descubre entonces lo que ha pasado y busca a la rubia por todo el convento y sus alrededores. Finalmente la encuentra en una calle que fue bautizada como la Calle de la Escondida y obliga a los pecadores a casarse. Rabanal y Martínez Cuétara terminaron esa entrega con las siguientes cuartetas, que quedan en voz de la madre superiora: “¡Qué vergüenza, qué cinismo, / qué gente tan descarada, / me han hecho la gran tanteada! / (¡¡Quién pudiera hacer lo mismo!!) / Y en recuerdo de la boda / de la monja arrepentida / la Calle de la Escondida / la llamó la gente toda...”¹¹

De esta manera, una valoración antiolemne de los espacios urbanos, recreada por algunos periodistas que oscilaron entre la bohemia y la crónica popular, pudo percibirse justo en aquella década en que lo popular parecía intrínseco a lo que se consideraba propiamente mexicano. Las esferas urbanas populares parecían ser igual de mexicanas que las clásicas imágenes del campo nacional, que tanto llegaron a explotar los medios de comunicación masiva, principalmente en el cine de charros y a través de la canción ranchera.¹² El mundo marginal de la Ciudad de México en primera instancia, y la paulatina apropiación de los espacios urbanos desde una perspectiva que reivindicaba la cultura popular, permitieron que durante la década de los años treinta las aportaciones ciudadanas a la cultura mexicana fueran recuperadas a través de sus principales actores y divulgadores. No faltaron quienes pretendieron mostrar las lacras de la civilización ejemplificando sus argumentos con las miserias que se vivían durante aquellos años en la Ciudad de México. Sin embargo, lejos de convertirla en “la ojerosa y pintada”, o en el origen de todos los males morales de este país, desde su dimensión popular la propia ciudad mostró desde entonces, su enorme capacidad para ser una vertiente vigorosa en la creación y recreación de la cultura mexicana.



VEA a rigüera definición en la que se hicieron de acuerdo los amigos que le acompañaban. Léala así:

"En los movimientos de caderas al caminar, se conoce el "valor intrínseco" de una mujer.

"Gracias a los sencillos vestidos que hoy usa la mujer, es posible apreciar, aun para el observador más superficial, los diversos movimientos de caderas del sexo femenino, con la seguridad de que entonces la fórmula no fallará.

"Aunque el lenguaje resulta un poco confuso, establecido y formalmente la fórmula que seguramente tiene el sexo masculino como el femenino, también es oportuna. La fórmula, entonces, hace un tema de noción geométrica, y es así:

"Si el movimiento de caderas es de izquierda a derecha o de derecha a izquierda, la calificación es de mala.

"Si el movimiento de caderas es vertical y horizontal, o lo que es lo mismo, de arriba a abajo y de abajo a arriba, y después de derecha a izquierda o de izquierda a derecha, la calificación es de regular.

"Pero si el movimiento es únicamente de arriba a abajo y viceversa, la calificación es de muy buena".

"E desdoblada de la fórmula, nada necesariamente para VEA, sostiene que como prueba de la exactitud de esa fórmula, es necesario observar el paso de la mujer.

"El movimiento de caderas en la mujer, forma todo un ritmo femenino. Todo va acompañado: movimiento de pies de arriba. La calificación de "muy buena", significa toda la gracia del sexo, y es más sencilla que cualquiera otra que antes se debe, a propósito de una observación sobre las damas, por ejemplo".



Vea, México,
11 de junio de 1937
Col. Hemeroteca Nacional
de México.
Instituto de Investigaciones
Bibliográficas. UNAM

1 Ricardo Pérez Montfort, "El pueblo y la cultura. Del Porfiriato a la Revolución", en Raúl Béjar y Hector Rosales (coords.), *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*, México, CRIM/UNAM, 2005, pp. 57-80.

2 Enrique Bonet, "¡Un trapazo, jefe!", en *Vea*, México, 6 de marzo de 1936.

3 Enrique Bonet, "Artistas Ambulantes", en *Vea*, México, 8 de mayo de 1936.

4 R. Larriva Urías, "El domingo en la prisión", en *Vea*, México, 15 de marzo de 1936.

5 Carlos Rivas Larrauri, *Del arrabal*, México, Los Insurgentes, 1961.

6 *Vea*, México, 21 de agosto de 1936.

7 *Sucesos para todos*, México, 14 de junio 1938.

8 *Sucesos para todos*, México, 5 de abril de 1939.

9 *Sucesos para todos*, México, 25 de mayo de 1938.

10 *Vea*, México, 2 de noviembre de 1934.

11 *Vea*, México, 23 de noviembre de 1934.

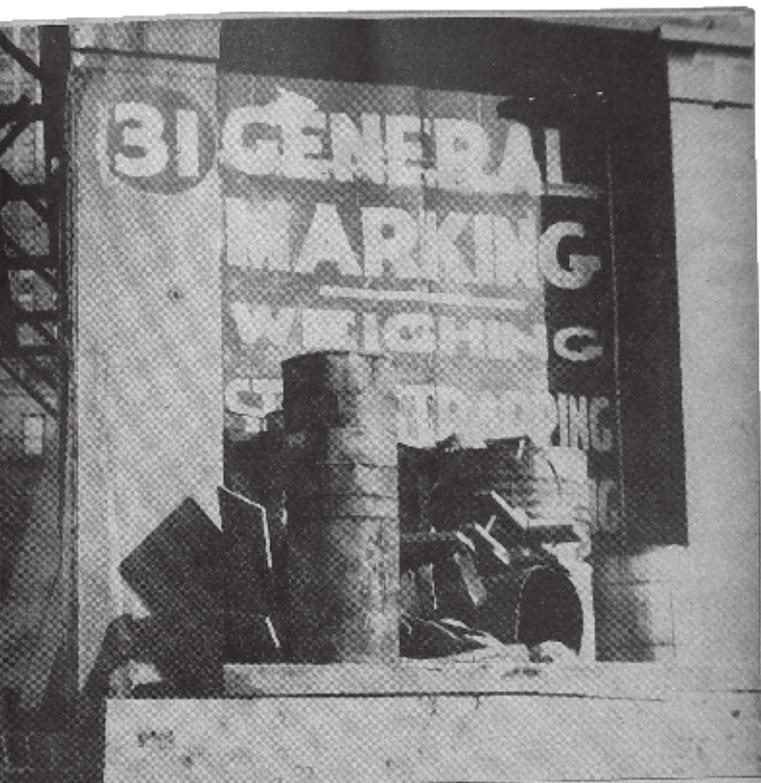
12 Ricardo Pérez Montfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano*, México, CIESAS-CIDEHM, 2003, *passim*.



Cortinas de papel. Enrique Bordes Mangel en los medios impresos

Abe Yillah Román Alvarado

Detrás del aparente libre albedrío que circunda a las encrucijadas de la cotidianeidad, las sombras de la vida de cada cual instan a tomar partido en los momentos decisivos. Así, en la Academia de San Carlos la sombra de Emil Mangel¹ llevó a su sobrino Enrique Bordes Mangel y Cervantes a ingresar al taller de los Álvarez Bravo, y al poco tiempo la figura siempre presente de su padre tiñó de disidencia la lente de su Rolleiflex, transformando el disparador en arma crítica.²

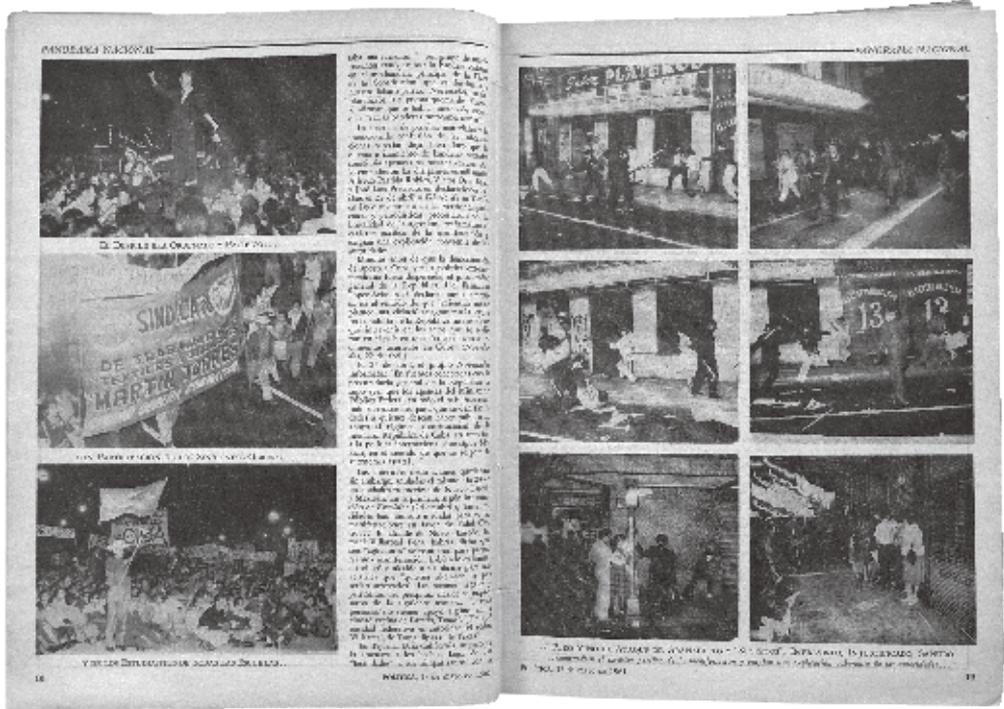


La característica de toda tiranía es su desprecio por la cultura. Harto doloroso es confirmarlo cuando recordamos la bárbara destrucción de Rotterdam, y las quemaz de libros por los nazis. Uno entonces se pregunta: ¿En esta era de bombas atómicas, de guerra bacteriológica, de cruentas represiones de los que reclaman sus derechos, qué dejaremos, qué encontrará de nosotros el curioso que un día escarhe en las cenizas de las ciudades devastadas?

Convencido de su papel, incursionó en todos los géneros fotográficos a lo largo de seis décadas, conformando un archivo de aproximadamente 20 mil imágenes, mas sólo una ínfima parte de este acervo encontró lugar entre páginas de libros o se expuso en galerías.³ La mayoría tomó parte en las muchas caras de la prensa nacional y extranjera: como industria, negocio, medio de información, de entretenimiento e instrumento de influencia política.⁴

Siendo aún discípulo de Lola y Manuel Álvarez Bravo tuvo una sonrisa del destino: en 1941 publicó en la revista *México-Turismo* sus primeras fotografías, marcadas ya por su estilo espontáneo con encuadres bien cuidados. Estas imágenes realizadas en Veracruz captaban perfectamente la atmósfera del puerto, pero sobre todo dejaron registro de Razetti⁵ en la Lagunilla porteña y del gran buque *Potrero del Llano* antes de que los alemanes lo hundieran el 14 de mayo de 1942, precipitando con ello la entrada de México en la contienda mundial.

Política, México, agosto de 1947
Col. Hemeroteca Nacional de México.
Instituto de Investigaciones Bibliográficas. UNAM



Política, México,
1 de mayo de 1961.
Col. Hemeroteca Nacional
de México.
Instituto de Investigaciones
Bibliográficas. UNAM

Su comprensión de las oportunidades ofrecidas por los formatos editoriales le abrió las puertas de los reconocidos *Gould Studies* en el Nueva York de 1945, donde desarrolló gran habilidad en el campo de la fotografía publicitaria; conocimiento que explotaría dos años después al realizar foto de precisión para la Secretaría de Marina mexicana. Sin duda, el camino que se le estaba presentando era más holgado que el del fotoperiodismo esporádico y frágil, además iba más *ad hoc* con su imagen conservadora y elegante.

No obstante, su sangre disidente lo hizo sucumbir ante la aparición, en junio de 1947, de aquella publicación mensual de 96 páginas tamaño *pocket*, pero con espíritu combativo: *Política*. Redactada a dos columnas bajo la dirección de Luis Correa Sarabia y por la mancuerna Ricardo Garibay y Jorge Hernández Campos en la redacción, las palabras de la editorial resonaron en la memoria de Bordes Mangel: “es el resultado de un grupo de gentes progresistas... es un esfuerzo modesto, pero limpio, orientado a cuajar en hechos la preocupación del estudiar los problemas del país, de apuntar sus soluciones y todo ello, dentro de la dimensión política... frente al nuevo gobierno se adoptará una actitud de encomio inteligente a lo plausible y de constructiva y razonable crítica a lo que pudiera merecer desaprobación”.⁶

En esta revista resaltaba la importancia dada al dibujo y al grabado con sus créditos respectivos. Inclusive, al final de la edición se presentaba un dibujo a blanco y negro junto a un texto que invitaba a reflexionar sobre el mismo: “dormido, pobre y abúlico... es la imagen del hombre que no ejerce sus deberes y sus derechos políticos... pues la nación será lo que tú quieras que sea, y para dar esta opinión es necesario que la formes enterándote de lo que pasa a tu alrededor y de lo que la humanidad persigue”.⁷

Para el número siguiente, publicado hasta agosto de 1947 por motivos presupuestarios, Enrique Bordes Mangel ya aparece en el directorio como fotógrafo. Se publican dos imágenes a página completa (una en impar y la otra en par), de modo que da la impresión de ser una foto rebasada funcionando como texto icónico autónomo. No ilustran ningún artículo, mas el pie de foto cuestiona las huellas que quedan de una civilización en una era “de represiones de los que reclaman sus derechos”.

El hecho que representen una cabeza olmeca y un espacio deteriorado con botes y cascajo, en cuya parte superior resaltan las palabras *General Marking*, se debe a una preocupación temática que se encuentra en la conciencia del autor, de la editorial y del lector. Cabe recordar que el gobierno de Miguel Alemán (1946-1952) abanderó una “doctrina de la mexicanidad”, al tiempo que junto con el presidente estadounidense Harry S. Truman resaltaba “la interdependencia de los dos países”, dando lugar a una fuerte tendencia entre las clases media y alta por utilizar palabras en inglés.

Tras el supuesto lema de “optimismo y seguridad” del periodo alemanista se contenía la carestía, la inflación y la mano dura. Los ataques a la prensa arreciaban: un grupo de pistoleros solía devastar las imprentas, asesinar a los directores de las publicaciones y clausurar las oficinas de prensa; lo menos era cancelar la dotación de papel. Con este clima la vida de *Política* fue muy corta, pero bastó para agregar un poco más de combatividad al espíritu de Bordes Mangel.

Con la “política de contraste” de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), y su famosa frase de “México al trabajo fecundo y creador”, la labor fotográfica pasó a ser producto de la lucha por el pan de cada día. Por consiguiente, Bordes Mangel se vio en la necesidad de proporcionar material “no comprometedor” a diversas publicaciones de la época, en su mayoría trabajos por encargo, además de pasar a formar parte del cuerpo institucional como fotógrafo de planta de la Secretaría de Bienes Nacionales.

Las fotos tomadas a Lupe Serrano encajaron en este momento de moralidad “uruchurtiana”, de clases sociales bien marcadas, de victoria femenina por el derecho al voto y de modernización urbana, contraponiéndose también a los desnudos “estéticos” que proliferaban.⁸ De ahí que J.H. Tamez, director general de *La Última Hora*, les diera sin más el lugar de contraportada y el debido crédito al autor.⁹

Como respuesta a la imagen nebulosa de la realidad del país que por esos años ofrecía la prensa, Bordes Mangel incrementó su producción de fotorreportajes, de modo que el lector tuviera una información visual un poco más amplia. Por ejemplo, durante el “interregno” en que ni Ruiz Cortines salía ni López Mateos se hallaba en posición de ejercer el poder, publicó en *Rototemas*, la revista semanal que dirigía y acababa de fundar *El gordo* Sergio Novelo con el apoyo de Ariel Ayala y Jorge Unzueta en la redacción, una serie de imágenes sin crédito que trajeran a la memoria aspectos políticos importantes.



AMBAS PÁGINAS
Rototemas, México,
 8 de noviembre de 1958
 Col. Hemeroteca Nacional
 de México.
 Instituto de Investigaciones
 Bibliográficas. UNAM

Así, las fotografías en “Al fin la Cámara trabaja” aluden a la intensa actividad propiciada por el paquete de leyes con que el presidente de la corbatita de moño inundó con regularidad al Congreso: la “manifestación de bienes”, la ley “antimonopolios”, la contención del alza de precios y las medidas de “austeridad” y prudencia del gasto público que prohibían hasta los *Cadillacs* de lujo. ¡Y qué decir de la farsa sobre la devaluación de 1954!¹⁰

En “Congreso anticomunista en Guatemala” trae a colación tanto la cacería de comunistas, tan de moda en ese tiempo en nuestro país por parte de la prensa, como la remembranza implícita de la invasión estadounidense con tropas mercenarias a la pequeña república centroamericana en junio de 1954, por considerar “rojillas” las reformas sociales del presidente guatemalteco Jacobo Arbenz.

Al respecto es importante señalar que los medios de comunicación solían fingir demencia ante la violencia del sexenio o la mostraban atenuada, como fueron los casos de braceros, la oleada de campesinos invasores de tierras, la detención a estudiantes politécnicos y el encarcelamiento de su líder Nicandro Mendoza.¹¹ Consecuentemente, en el segundo número de *Rototemas*, Bordes Mangel presentó los dos aspectos de la represión ruizcortinista: la cultural y la política.

Dentro de la primera se encontraba “La juventud rebelde sin causa”, reflejo del entusiasmo por imitar el aire contracultural de James Dean y buscar válvulas de escape frente al autoritarismo social y la intolerancia ideológica. Por el lado político, en “La disolución social. ¿Estado revolucionario o Dictadura de clase?” muestra dos imágenes-testimonio de la entonces reciente represión a petroleros y maestros.

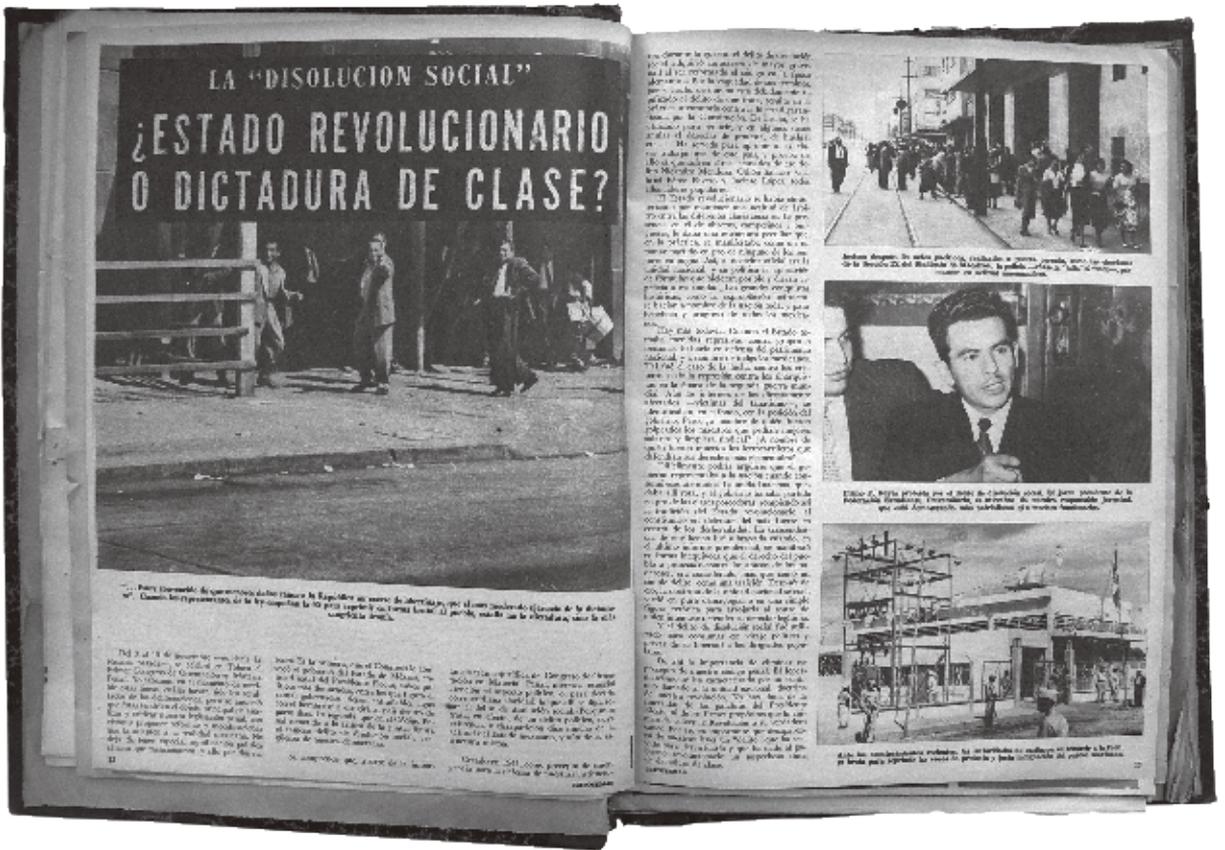


Aunque escueto gráficamente, el artículo inicia con la célebre foto tomada el 25 de agosto de 1958 a la entrada de la Procuraduría del Distrito, intitulada “Mi pelotón de fusilamiento”, por captar a un grupo de judiciales en el momento en que uno de ellos le dispara a Bordes Mangel; imagen que le otorgó el Premio Nacional de Periodismo “Agustín Víctor Casasola” en el mismo año.¹²

Tras este galardón le quedó claro que su cámara era más rápida que una bala, y con el advenimiento de Adolfo López Mateos (1958-1964) la sombra de su padre lo llevó a incrementar su producción de fotografías de denuncia. Era el momento. Quedaba claro que la posición de cercanía con las causas populares por parte del presidente era una falacia, sobre todo cuando se estaba llevando a cabo un fulminante plan de aprehensiones y despidos masivos de “disidentes” a lo largo del país. Además, la insurgencia obrera seguía latente y el “duro” de Gustavo Díaz Ordaz en Gobernación tenía la ciudad patrullada por la policía, el ejército y “agentes secretos”.

Su primer paso fue aprovechar la coyuntura de la entrada triunfal de Fidel Castro en La Habana, dominando toda la isla las fuerzas del Movimiento 26 de Julio. Entusiasmado, Bordes Mangel se enlistó en el ejército de fotógrafos de la Agencia Prensa Latina, proveyendo orgullosamente imágenes de 1959 a 1965. Esta agencia cubana de noticias fue símbolo de prestigio para los simpatizantes de izquierda, pero también motivo para quedar “fichado” en Gobernación.¹³

No conforme, en septiembre de 1960 pasa a ser fotógrafo de base del esfuerzo periodístico más importante de la izquierda mexicana durante esa década: la revista



LA "DISOLUCION SOCIAL"
 ¿ESTADO REVOLUCIONARIO
 O DICTADURA DE CLASE?



Para el momento de que se ven en la fotografía el grupo de obreros que se encuentran en la plaza de la ciudad de México. En primer plano se ve a un hombre con un cartel en la mano.

El día 14 de febrero de 1938, el gobierno de Lázaro Cárdenas, en un momento de su vida política, se encontraba en un momento de crisis. El día 14 de febrero de 1938, el gobierno de Lázaro Cárdenas, en un momento de su vida política, se encontraba en un momento de crisis. El día 14 de febrero de 1938, el gobierno de Lázaro Cárdenas, en un momento de su vida política, se encontraba en un momento de crisis.

En el momento de que se ven en la fotografía el grupo de obreros que se encuentran en la plaza de la ciudad de México. En primer plano se ve a un hombre con un cartel en la mano.



En una plaza, en un momento de la vida política, se ven a un grupo de obreros que se encuentran en la plaza de la ciudad de México.



El día 14 de febrero de 1938, el gobierno de Lázaro Cárdenas, en un momento de su vida política, se encontraba en un momento de crisis.



El día 14 de febrero de 1938, el gobierno de Lázaro Cárdenas, en un momento de su vida política, se encontraba en un momento de crisis.

Rototemas, México,
 15 de noviembre de 1958
 Col. Hemeroteca Nacional
 de México.
 Instituto de Investigaciones
 Bibliográficas. UNAM

Política. Quince días de México y del mundo, publicada por la editorial Problemas Agrícolas e Industriales de México y dirigida por Manuel Marcué Pardiñas. Además, entre su equipo de colaboradores estaban los intelectuales que apoyaron a Cárdenas en la creación del Movimiento de Liberación Nacional.¹⁴

Aunque la línea editorial de la revista no fue siempre uniforme y varias veces se dejó atrapar por las mentiras gubernamentales, en términos generales mantuvo independencia crítica. Informaba sin sectarismos lo que ocurría en las luchas populares, no tiraba una línea de conducta y mantuvo una sección abierta a las denuncias del pueblo. Sin embargo, sirvió poco para promover la organización de las bases populares, pues prefería manifestar su descontento por medio de adjetivos que realizar análisis de fondo de las problemáticas en cuestión.

Esto último se reflejó en la selección fotográfica poco atinada, en el recorte de las tomas y en el poco respeto al trabajo del fotógrafo al no darle crédito. Se abusaba del género de retrato. Teniendo a Bordes Mangel en su equipo cubriendo los principales acontecimientos nacionales, con la disposición de enfrentar la

lucha constante entre el poder político y la prensa, las imágenes que publicaban terminaban siendo meramente ilustrativas. Ejemplo de ello es el reportaje de las movilizaciones de solidaridad con Cuba, ante el fracaso estadounidense de invadir Bahía de Cochinos, y la disolución brutal de las mismas por parte del gobierno mexicano.¹⁵

Lo mismo sucedió con el reportaje sobre el despiadado asesinato de Rubén Jaramillo, el defensor de los campesinos de Morelos y Michoacán que el gobierno tachó de comunista, aprehendiéndolo junto con su familia para acribillarlos sin piedad. Siendo *Política* el único medio que se ocupó del asunto con amplitud, las imágenes respectivas fueron recortadas hasta ser dignas de “nota roja”; material había, pues la editorial envió a una cuadrilla de reporteros y fotógrafos a Xochicalco, tirando varios rollos.¹⁶

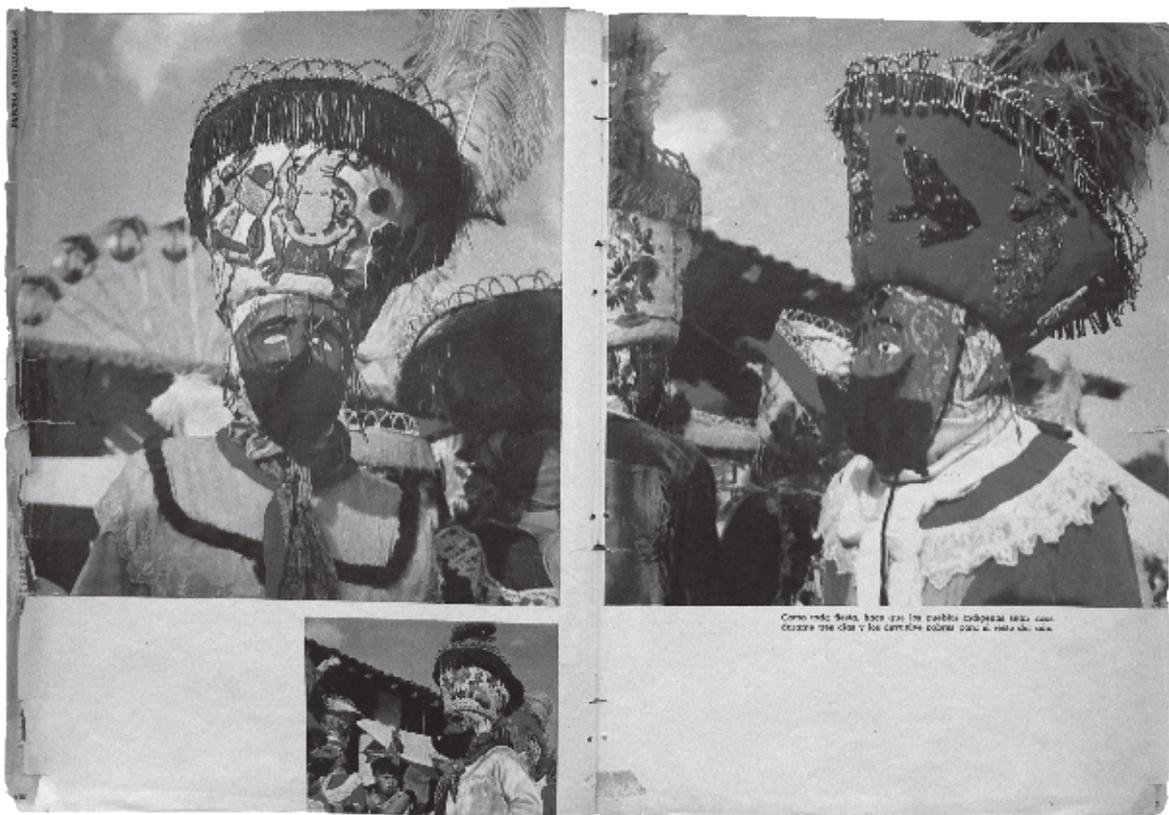
Bordes Mangel se mantuvo firme en este medio hasta diciembre de 1967, fecha en que desapareció la publicación por las presiones gubernamentales del régimen de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970): “sobornos, coacciones, amenazas, bloqueos económicos, negativas para obtener papel mediante su pago, inquisiciones policíacas, amedrentamiento pertinaz de los colaboradores...”,¹⁷ pero sobre todo porque carecía de un aparato político que la respaldara y defendiera.

El eslogan diazordacista: “Todo es posible en la paz”, se mantuvo a macanazos y bazukazos; autoritarismo y violencia se aplicaron sobre médicos, grupos guerrilleros, estudiantes de Morelia y de Sonora, culminando con “el 68”. En este tenor la prensa recibió línea para justificar las acciones del gobierno, por lo que fuera de *Política* había que mostrar la “ganada” estabilidad en el sexenio. Consecuentemente, Bordes Mangel realizó diversos encargos para otras ediciones, patentizando de esta forma las tradiciones, el registro del patrimonio y la difusión de las zonas turísticas.

José Pagés Llergo, director de *¡Siempre!*, le solicitó el reportaje a color del carnaval en Tepoztlán, donde se mostrara el esplendor del atuendo de los chinelos, una serie fotográfica por la que el Consejo Nacional de Turismo le otorgó un diploma.¹⁸ Por lo general publicaba los temas relacionados con la cultura, el arte y el turismo en el *Magazine Dominical de Excelsior*, donde colaboró desde el primer número, sólo que ahí no daban crédito fotográfico y los articulistas solían adjudicárselo. Gran parte de estos fotorreportajes los realizó fuera de la ciudad e incluso de México, permitiéndole participar con su obra en exposiciones y concursos.¹⁹

No obstante, la actividad política en nuestro país tenía la jerarquía suficiente como para que Bordes Mangel continuara en la tarea de denunciar. Sólo quedaban los órganos que los propios trabajadores tenían para dar fe de su real condición y dejar testimonio de sus luchas, aunque con poco tiraje, periodicidad fluctuante, mala distribución y escasos recursos financieros.

Dentro de una corriente reformista-democrática, no socialista, la prensa obrera se caracterizaba en estos años por manifestar sus demandas económicas y por emprender luchas que mantuvieran su independencia del control gubernamental, y al tiempo que informaban de sus conflictos se solidarizaban con los de otros.



¡Siempre!, México,
 10 de marzo de 1965
 Col. Hemeroteca Nacional
 de México.
 Instituto de Investigaciones
 Bibliográficas. UNAM

En este sentido, Bordes Mangel colaboró en dos de las más importantes publicaciones obreras por su responsabilidad en la información y su posición antiimperialista: *Lux* y *Solidaridad*, bajo la dirección de Pineda Hurtado y Rafael Galván, respectivamente. Aunque en su contenido llegaron a expresar las contradicciones en que se han movido gran parte de los trabajadores organizados del país, también ofrecían un material teórico interesante. Al respecto, *Solidaridad* fue la primer revista que sacó a la luz la serie fotográfica que Bordes Mangel realizó durante el “halconazo” del sangriento Jueves de Corpus, el 10 de junio de 1971; imágenes que en el sexenio de Luis Echeverría (1970-1976) lo llevaron a autoexiliarse durante una década en Canadá para escapar de las amenazas de muerte en contra.²⁰

Así, con la espontaneidad y enjundia que le caracteriza, con encuadres bien cuidados y en ocasiones novedosos, Enrique Bordes Mangel interactuó, guiado por las sombras de sus antepasados, con su objeto y/o sujeto fotográfico. Con la idea de que la información es poder, decidió mostrar y denunciar las diversas caras de nuestro México, abriéndose camino en diversos medios impresos y saltando las encrucijadas de la cotidianeidad.²¹ Sin embargo, las presiones políticas, la falta de entendimiento del lugar del fotógrafo como autor y de la importancia de la fotografía, el poco cuidado y las alteraciones de la imagen durante la edición, así como la escasa conexión entre ésta y el texto escrito, dieron lugar a que mucha de su producción dentro del fotoperiodismo terminara formando parte de las “cortinas de papel” de la prensa mexicana, las que tan sólo permiten asomarse y ver parcialmente el mundo.

- 1 El francés Emil Mangel du Mesnil (1815-1890), pintor y daguerrotipista en México, fue proveedor fotográfico en Buenos Aires y editó el importante álbum *Notoriedades del Plata* (1861).
- 2 Enrique Bordes Mangel y Cervantes nació en la Ciudad de México el 19 de abril de 1922. A corta edad tuvo una fuerte inclinación por la pintura, al punto que en 1941, tras haber sido expulsado del ejército, ingresó a la Academia de San Carlos con la idea inicial de ser pintor. Su padre, el diputado Enrique Bordes Mangel (1886-1935), magonista y uno de los redactores del Plan de San Luis en 1910, fue acérrimo defensor de los ideales revolucionarios.
- 3 Participó en los libros: *Haciendas de México. Puebla y Pintura*, México, 1966; *Las más bellas plazas del mundo*, Leipzig, 1967; *El poder de la imagen, la imagen del poder*, México, 1988; *Canto a la Tierra*, México, 1988, entre otros. Tuvo exposiciones colectivas en Bélgica, República Democrática Alemana, Checoslovaquia, e individuales en Francia y México. En 2003, por iniciativa propia organicé un Homenaje en su nombre en el Museo de Arte Regional, donde por primera vez se mostró una retrospectiva de su obra.
- 4 En el extranjero: *Modern Screen* (EUA), *Magazine des Affaires* y *Echo Vedette* (Canadá), *Zeit im Bile* (RDA); *Pravda* (URSS), entre otros.
- 5 Ricardo Razetti Willet (1906-1961), fotógrafo venezolano que comenzó su carrera en México en 1937, empleando una nueva técnica en las tomas "fijas" para promocionar en carteles las películas que iban a estrenarse. Fue maestro de Enrique Bordes Mangel.
- 6 Véase "Carta del Editor", en *Política*, número 1, México, junio de 1947.
- 7 *Ibidem*, pp. 94-95.
- 8 Ernesto Uruchurtu, regente de la ciudad, llevó a cabo una "moralización implacable" mediante la censura y la clausura de centros nocturnos. Sin embargo, las revistas "porno" como *Vea* y *Vodévil* no faltaban en las peluquerías y surgieron las pioneras de los desnudos "estético-estáticos", como Kitty de Hoyos, Ana Luisa Pelufo y Columba Domínguez.
- 9 *La Última Hora*, México, domingo 2 de diciembre de 1956; p. 16.
- 10 Ruiz Cortines y sus ministros Gilberto Loyo y Carrillo Flores idearon una supuesta devaluación en la Semana Santa de 1954 para frenar las fugas de capital, sin avisar al Fondo Monetario Internacional.
- 11 Los Hermanos Mayo tomaron cerca de 400 fotografías concernientes a los braceros.
- 12 *Rototemas*, número 2, México, 15 de noviembre de 1958, pp.12-13.
- 13 El funcionamiento efectivo de Prensa Latina fue obstaculizado severamente por muchos países anticomunistas de América Latina, de modo que en 1961 se vio obligada a limitar la diseminación de sus noticias sobre el continente. Es una agencia controlada por el gobierno cubano, por lo que hace énfasis en notas sobre los logros de la revolución.
- 14 Aparece el 1 de mayo de 1960. Colaboran Emilio Uranga, Pita Amor, Fernando Benítez, Germán List Arzubide, Carlos Fuentes, Vicente Lombardo Toledano, Salvador Novo, Alonso Aguilar, Pablo González Casanova, Víctor Flores Olea, Francisco López Cámara, Enrique González Pedrero, etcétera. La fotografía está a cargo de los Mayo, Prensa Latina y principalmente Enrique Bordes Mangel quien guardaba una gran amistad con el equipo editorial.
- 15 *Política, Quince días de México y del mundo*, número 25, México, 1 de mayo de 1961, p.18. Bordes Mangel realizó tomas donde el general Cárdenas está frente a la cámara y las banderas de México y de Cuba ondean cercanas a él.
- 16 *Política, Quince días de México y del mundo*, número 51, México, 1 de junio de 1962, pp. 6-8. De Bordes Mangel son las fotos de las balas y la del carro donde va una de las hijas de Jaramillo. Desde abril de 1961 Rodrigo Moya se anexó al equipo de fotógrafos.
- 17 Véase *Política. Quince días de México y del mundo*, número 181-182, México, 1-31 de diciembre de 1967.
- 18 "Carnaval y Leyenda Heroica en Tepoztlán", en *¡Siempre!*, número 611, México, 10 de marzo de 1965, pp. 12-13. El reportaje tiene crédito fotográfico, pues Pagés Llergo cuidó siempre este detalle con sus colaboradores.
- 19 "El Acapulco de los porteños" y "Palacio de Cortes. Diego el Historiador", en *Magazine Dominical de Excélsior*, 23 de mayo de 1965, pp. 6-9
- 20 Curiosamente, ambas publicaciones desaparecieron en 1975, antes de que terminara el sexenio de Echeverría.
- 21 En *México-Turismo, Política, Mañana, ¡Siempre!, Impacto, ABC, Cine Mundial, Magazine Dominical de Excélsior, Zócalo, El Nacional, El Laberinto Urbano, Media Comunicación, Mira y Zurda*.

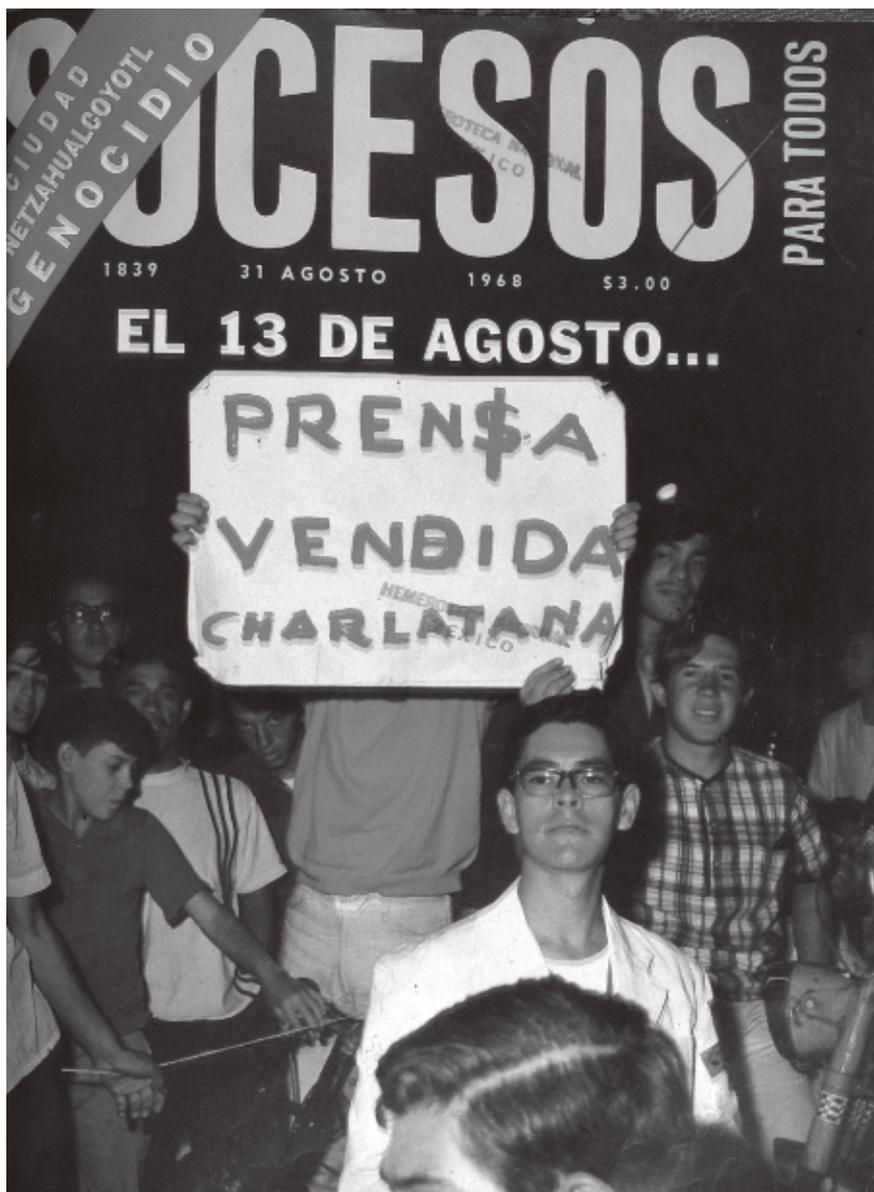
El movimiento estudiantil de 1968: la cobertura fotográfica*

Alberto del Castillo Troncoso

Al contrario de la fallida profecía de Gustavo Díaz Ordaz, quien auguró en su quinto informe de gobierno que el movimiento estudiantil de 1968 desaparecería rápidamente de la memoria colectiva, entre las bambalinas de la *guerra fría* y las conjuras comunistas, a cuarenta años de distancia los historiadores consideran este episodio como una de las claves para comprender el fin de una época marcada por la verticalidad monolítica de un régimen de partido de Estado y el surgimiento de una nueva era mucho más plural, con mayores contrapesos entre los poderes y las manifestaciones de una sociedad civil cada vez más diversificada.

A finales de los años sesenta la mayor parte de la prensa se alineaba frente a los designios gubernamentales con un escaso margen de maniobra, que residía básicamente en la firma de algunos escritores y periodistas, cuyos editoriales, sin embargo, aparecían subordinados a estrategias editoriales más o menos identificadas con las tesis oficiales. Un caso representativo de este estado de cosas es el de Daniel Cosío Villegas, historiador liberal que realizó una lucida interpretación del 68 al calor de los propios sucesos en las páginas del periódico *Excelsior*, el cual llevó a cabo una cobertura cautelosa de los sucesos, con editoriales oficiales cercanos a la perspectiva del poder.¹

Por todo ello, la consigna de “prensa vendida” recogida en múltiples carteles y volantes en aquella coyuntura resume y sintetiza la indignación y el malestar de los estudiantes, quienes leían cotidianamente durante los meses de agosto y septiembre de 1968 las distintas maneras en que la mayor parte de los periódicos ignoraban sus demandas y reproducían las tesis gubernamentales en torno a los alborotadores comunistas y su supuesto intento de boicotear los juegos olímpicos.



En este contexto, una mirada global al escenario de las revistas ilustradas y su cobertura sobre el 68 resulta muy atractiva, ya que nos permite tomar cierta distancia de los párrafos anteriores y vislumbrar matices y claroscuros en las miradas de fotógrafos y editores que debieron enfrentar uno de los momentos más difíciles del siglo XX.

Conviene recordar que las revistas ilustradas generaron un acercamiento distinto a la fotografía desde la década de los años treinta, con la presentación de secuencias y narrativas visuales que acostumbraron a los lectores a tomar en serio las imágenes y a desarrollar dispositivos y estrategias de lectura mucho más agudas que la simple constatación de los hechos. Fotoensayos como “La Venus se

Sucesos para todos, México, 31 de agosto de 1968. Col. Hemeroteca Nacional de México. Instituto de Investigaciones Bibliográficas. UNAM

PÁGINA SIGUIENTE
¿Por que?, México, septiembre de 1968. Col. Hemeroteca Nacional de México. Instituto de Investigaciones Bibliográficas. UNAM

**por
qué?**
REVISTA INDEPENDIENTE

LA MATANZA

\$250

NUMERO
EXTRAORDINARIO

ASESINOS!



¿ QUIEN MANDA EN MEXICO ?

fue de juerga”, de Nacho López, publicado en los años cincuenta, y “La violencia en México”, de Rodrigo Moya, en los años sesenta, son sólo dos ejemplos del alto nivel al que llegaron los reportajes fotográficos en aquella época en nuestro país.²

En este breve espacio comentaremos la cobertura realizada por las revistas *Life en español*, que contrató los servicios de José Dávila Arellano; *¿Por qué?*, que incluyó imágenes de Héctor García, Armando Salgado y los Hermanos Mayo; *La Cultura en México*, suplemento cultural de la revista *¡Siempre!*, que enfocó sus baterías en el trabajo de Héctor García, y *Tiempo*, que privilegió las tomas del ya mencionado colectivo de los Mayo. Todas ellas respondieron de manera distinta al reto editorial del momento y diseñaron diferentes estrategias para acomodar la información gráfica de acuerdo con su postura ideológica, su relación con el poder y el conocimiento del perfil de sus destinatarios.³

La revista *Life en español* desplegó varios reportajes fotográficos sobre distintos episodios del 68 a muy buen tamaño, recuperando con ello la tradición gráfica del semanario, muy atento en sus contenidos a privilegiar el concepto de secuencia sobre las imágenes aisladas y a brindar un espacio preponderante al discurso fotográfico por encima de los textos.

La visión de la revista respondió a un punto de vista liberal, representado por la pluma del corresponsal Bernard Diederich, que se desmarcó parcialmente del punto de vista oficial del gobierno mexicano y adoptó también una perspectiva internacional, que vinculó el movimiento estudiantil mexicano con las revueltas europeas y estadounidenses, y así compartió con ellas lo que el periodista calificó como “anhelos juveniles” y “deseos parricidas” de toda una generación a lo largo y ancho del planeta.

La propuesta gráfica general constó de cuarenta fotografías repartidas en cuatro números, que abarcaron la violencia policiaca de julio, la protesta estudiantil de agosto, la toma militar de Ciudad Universitaria en septiembre y la tragedia del 2 de octubre.

La revista contrató los servicios de agencias, como Associated Press (AP), pero también contó con la mirada específica de fotógrafos mexicanos como José Dávila Arellano y Jesús Díaz, que le ofrecieron un mirador muy particular para observar y representar los hechos. El primero traza una notable secuencia de cinco imágenes que retratan la represión policiaca y militar ejercida desde el gobierno en contra de los estudiantes en la primera etapa del movimiento. El ágil reportaje de Diederich enfatiza la violencia policiaca como detonante de la rebelión y el sinsentido del bazucazo militar contra la “tres veces centenaria” Escuela Preparatoria de San Ildefonso, mientras el pie de foto describe puntualmente la agresión sufrida por el estudiante a manos de las autoridades. Se enfatiza el elemento simbólico de los libros que porta el muchacho, lo cual confiere a esta imagen una lectura muy acotada por las coordenadas barbarie vs civilización sugerida en las páginas de la revista. Su elocuencia y posterior incorporación, sin crédito autoral, a otras revistas y libros en los siguientes años la han convertido en uno de los íconos más relevantes del movimiento.

por BERNARD
DIEDERICH

Por el momento, el gobierno de la ciudad de México, encabezado por el jefe municipal Miguel Alemán, se encuentra en una situación de extrema tensión. Los estudiantes, que han estado organizando una huelga general, han logrado que se les permita salir de la ciudad para ir a las zonas de combate. Esto ha permitido que se les suministre comida y ropa, y que se les permita salir de la ciudad para ir a las zonas de combate. Esto ha permitido que se les suministre comida y ropa, y que se les permita salir de la ciudad para ir a las zonas de combate. Esto ha permitido que se les suministre comida y ropa, y que se les permita salir de la ciudad para ir a las zonas de combate.



Un estudiante de la Universidad Nacional Autónoma de México, en un momento de la huelga general, se sienta en el suelo en un momento de la huelga general.



Un estudiante de la Universidad Nacional Autónoma de México, en un momento de la huelga general, se sienta en el suelo en un momento de la huelga general.



Un momento de la huelga general, en un momento de la huelga general.



Seis días de zozobra en una ciudad de paz



Seis días de zozobra en una ciudad de paz



Seis días de zozobra en una ciudad de paz

Life en español, México, 9 de septiembre de 1968. Col. Hemeroteca Nacional de México. Instituto de Investigaciones Bibliográficas. UNAM

En el otro extremo del espectro informativo, la revista *¿Por qué?*, dirigida por el polémico periodista yucateco Mario Menéndez, llevó a cabo la cobertura gráfica más ambiciosa del momento, con más de 200 fotografías repartidas en diez números normales y dos "extraordinarios", dedicados de lleno a la rebelión estudiantil.

Menéndez creó la revista en febrero con un capital familiar y aprovechó su experiencia de años anteriores en el timón de la revista *Sucesos*, que lo llevó a crear una red de apoyos y colaboradores de una gama de centro izquierda a otros sectores más radicales, representados por el intelectual Víctor Rico Galán y que llegaba hasta la isla de Cuba con el propio comandante Fidel Castro. Sin embargo, la mayor parte de los reportajes en *¿Por qué?* corrieron a cargo de la pluma del director, quien escribía la mayor parte de los editoriales y reportajes sobre los acontecimientos y sólo desplegó en forma recurrente otros textos con la autoría del ingeniero Heberto Castillo, uno de los líderes más relevantes de la Coalición de Maestros que apoyaban al Consejo Nacional de Huelga de los estudiantes. Esta combinación del periodismo amarillista de Menéndez con los sensatos y moderados editoriales de Castillo conforman una extraña combinación que cobija la cobertura de la mayor parte de las imágenes y construye la plataforma desde la cual habrá que interpretarlas.

Esta publicación se vinculó de una manera muy estrecha con las brigadas y el Consejo Nacional de Huelga (CNH), carecía de cualquier tipo de publicidad comercial y fue sostenida por las aportaciones de los propios estudiantes, que fueron sus principales consumidores y destinatarios. Una parte de sus utilidades proporcionó algunos recursos para la producción de carteles, que constituyeron uno de los elementos más notables y creativos de la organización estudiantil. Todo ello la acerca al esquema de la militancia y la propaganda y sugiere las coordenadas desde las que conviene hacer la lectura de su estrategia gráfica y editorial.⁴

La cobertura fotográfica de la revista incluyó, entre otros, a los Hermanos Mayo, Armando Salgado, Héctor García y varios autores más, cuyo crédito individual nunca se señaló en las páginas de la publicación, lo cual puede obedecer a una estrategia de protección hacia los propios fotógrafos, un recurso económico de Menéndez para no pagarle a los autores, una práctica obligada por las condiciones de clandestinidad en que circuló la revista en aquellos meses de intenso conflicto con el estado, o una mezcla de los tres factores mencionados.⁵

La limitación más notable de esta cobertura es su contenido sensacionalista, que enfatiza en forma exclusiva las condiciones de represión, se enfasca en una sospechosa descalificación del rector Barros Sierra y omite los aspectos organizativos de una rebelión juvenil que tomó pacíficamente las calles de la ciudad durante todo el mes de agosto en forma lúdica y festiva. La aportación más relevante reside, a mi juicio, en dos trabajos: un notable reportaje fotográfico sobre la "Marcha del silencio" en septiembre, dándole prioridad al discurso gráfico por única y extraordinaria ocasión, en lo que iba a ser la última demostración masiva de la racionalidad e inteligencia del movimiento; y la denuncia del terror desplegado por el Estado la tarde del 2 de octubre en Tlatelolco, con el registro de los hechos militares y la presentación de cadáveres en la morgue, todo ello acompañado de la denuncia clara y transparente de los hechos a cargo de Heberto Castillo, en una combinación texto-imágenes de gran profundidad, que prácticamente brilló por su ausencia en el resto de la prensa en aquella trágica jornada, con sus secuelas macartistas de persecución gubernamental contra cualquier tipo de crítica y disidencia.

Un tercer ejemplo muy sugerente está representado por *La cultura en México*, el suplemento de la revista *¡Siempre!*, el cual estaba dirigido por el periodista Fernando Benítez, apoyado en la jefatura de la redacción por Carlos Monsiváis y la dirección artística de Vicente Rojo en el diseño y la propuesta editorial, cerrando esta poderosa maquinaria con colaboradores de la talla de Carlos Fuentes y Juan García Ponce, quienes se encargaron de construir un mirador inteligente y cosmopolita, totalmente alejado del chauvinismo y la xenofobia oficial, para leer los acontecimientos estudiantiles con una perspectiva crítica diseñada con varios meses de antelación a los sucesos de julio.

El resultado de esta combinación gráfica-literaria-periodística de alto nivel está representado plenamente en el número 345 del suplemento, correspondiente a la última semana de septiembre, en el cual se realiza una síntesis informativa de los



hechos cargada del sentido irónico y despiadado con el que Monsiváis retrataría durante los años siguientes a la clase política mexicana, y con la visión de un solo fotógrafo, Héctor García, cuyas setenta y dos imágenes, acompañadas por el texto del cronista más importante de la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo pasado, despliegan secuencias narrativas con un sentido autoral y un punto de vista personal que lo distingue del resto de publicaciones de la época.⁶

Las crónicas escrita y visual se entrelazan y describen los distintos episodios del movimiento estudiantil ocurridos entre el surgimiento de la violencia policiaca, con el emblemático bazucazo de San Ildefonso, hasta la realización de un mitin

LA MANIFESTACION DEL SILENCIO



45

pacífico el 7 de septiembre; pasando por la marcha del rector Barros Sierra que permitió la organización universitaria en el Consejo Nacional de Huelga, la realización de las marchas multitudinarias del 13 y el 27 de agosto, y el inicio de la estrategia gubernamental de represión a partir del desalojo nocturno de las guardias estudiantiles estacionadas en el Zócalo, fruto de la provocación de Sócrates Amado Campos Lemus. Todo lo anterior glosado por el editor del suplemento con títulos por demás significativos, que sirven de anclaje para la lectura de las imágenes: “La represión”, “La gloriosa victoria”, “La respuesta estudiantil y los seis puntos”, “La conquista y pérdida del Zócalo” y “La definición del poder”, entre otros.

¿Por que?, México, septiembre de 1968.
Col. Hemeroteca Nacional de México.
Instituto de Investigaciones Bibliográficas. UNAM

En este contexto, cabe destacar la plana correspondiente a la “conquista del Zócalo”, una referencia de Monsiváis al momento histórico en que la marcha más numerosa de la década de los sesenta ocupó por varias horas el espacio sagrado reservado a las manifestaciones corporativas de apoyo al régimen de partido único que gobernaba México, y que sirve de referente a un par de poderosas imágenes que muestran por un lado a la festiva multitud incorporándose a la plaza pública, y por otro las personas concentradas en el Zócalo representando una especie de círculo o esfera luminosa. En ambas fotografías el sujeto de la imagen está representado por los sujetos en movimiento, ejerciendo sus derechos cívicos en forma democrática frente a una clase política anclada en el pasado. Tal y como señalamos para las imágenes de Dávila, tenemos aquí un par de ellas que se convirtieron con los años en iconos poderosos, a fuerza de repetirse en distintos medios y publicaciones, aunque en este caso apoyados claramente en una propuesta documental cargada de elementos estéticos al servicio de una propuesta autoral, respetada y promovida desde las propias páginas de la publicación.

Para concluir apropiadamente, y no lanzar de manera precipitada campanas al vuelo con una visión demasiado optimista sobre los logros críticos de las revistas ilustradas y sobredimensionar sus acotados márgenes de acción frente a los límites impuestos por el Estado, conviene detenerse en el paradójico ejemplo de la revista *Tiempo*, la publicación dirigida por el prestigiado escritor Martín Luis Guzmán, quien para fines de los sesenta repetía mecánicamente las tesis oficialistas del gobierno de Díaz Ordaz y se encargó de satanizar a los estudiantes y convertirlos en peligrosos agentes comunistas y alborotadores al servicio de Cuba y la Unión Soviética. No es casual que Guzmán fuera el periodista elegido por el poder para adular a Díaz Ordaz en el ritual de la celebración de la libertad de prensa al año siguiente de la masacre de Tlatelolco, y que en ello fuera secundado por los vítores y aplausos del conjunto de directores de los medios.

En todo ello no había originalidad alguna, por el contrario: *Tiempo* representa en forma mucho más contundente el tipo de despliegue editorial llevado a cabo por la mayor parte de publicaciones periodísticas en la coyuntura del 68 y por eso es importante evocarla en estas páginas, a cuarenta años de distancia, en la medida en que el perfil de esta publicación retrata de manera más cercana el tipo de trabajo llevado a cabo por la mancuerna fotógrafos-editores en aquellas jornadas.

La paradoja de Guzmán consiste en que su labor de repetidor de las tesis oficiales no fue obstáculo para que las páginas de la publicación desplegaran algunas fotografías de los Hermanos Mayo, el legendario colectivo que se formó en la guerra civil española y después emigró a tierras mexicanas, adaptando su trayectoria de izquierda a la realidad local de la monarquía presidencialista del Partido Revolucionario Institucional. El uso editorial de las fotos de los Mayo en la revista de don Martín deja mucho que desear, ya que éste opta por la fotografía aislada en detrimento de las posibles secuencias gráficas sobre los mismos episodios, mismas que pueden consultarse actualmente en el Archivo General de la Nación (AGN) y proporcionan una versión más detallada de la lógica de trabajo de estos fotógrafos y las limitaciones que representó su adaptación forzada a la mirada oficialista del editor de *Tiempo*.⁷

Un ejemplo al respecto está representado por la toma militar de Ciudad Universitaria, uno de los capítulos más emblemáticos del 68. En el pie de foto puede leerse el texto panfletario del director de la revista. La fotografía, en cambio, muestra la complicidad abierta establecida entre la lente de los Mayo y el sujeto retratado, que incluso en esas condiciones de adversidad tiene los arrestos o la ingenuidad para saludar a la cámara haciendo con los dedos la señal de la victoria, ante la presencia amenazante del soldado que lo amaga con su bayoneta.

Considero que esta última imagen representa adecuadamente la ambigüedad a la que fue sometida una parte importante de la producción fotográfica sobre el movimiento, oscilando entre la mirada documental de registro sobre los hechos y las estrategias editoriales diseñadas para reconvertir estas imágenes en propaganda negativa para los estudiantes y una apología del régimen gobernante.

En este breve recorrido hemos analizado de qué manera algunas revistas ilustradas representaron un espacio de reflexión con una cierta distancia crítica del régimen. Dicha distancia representa en los tres primeros casos citados la excepción a la norma y no el prototipo de relaciones de poder establecido para la época entre el gobierno y la prensa en su conjunto. También muestra de manera contundente hasta qué punto el régimen presidencialista vertical y autoritario que gobernaba México en aquellos años pudo acotar y controlar una débil opinión pública, pero no llegó a desaparecerla, como en el caso de los regímenes totalitarios en Sudamérica durante la década siguiente.

PÁGINA SIGUIENTE
Todo, México,
2 de junio de 1936.
Col. Particular

* Este texto forma parte de un trabajo más amplio que el autor desarrolla en el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, con apoyo del Fondo Sectorial de Investigación para la Educación, del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

1 Alberto del Castillo, "Historias del 68. La cobertura fotoperiodística de *Excélsior*, 'El periódico de la vida nacional', en *Historias*, núm. 59, México, septiembre-diciembre de 2004, pp. 63-88.

2 Rodrigo Moya, *Foto insurrecta*, México, El Milagro, 2005 y *Luna Córnea*, núm. 31, Nacho López, México, 2007.

3 Otras revistas con una cobertura sugerente sobre los hechos, pero con un perfil temático e ideológico distinto al *corpus* analizado en este artículo está representado por las publicaciones *Alerta*, *Magazine de Policía* y *Alarma*.

4 Georges Roque, "La gráfica del 68", en Álvaro Vázquez (ed.), *Memorial del 68*, México, Turner/UACM/UNAM, 2007.

5 La versión de Menéndez recae en el primero de los factores señalados. De acuerdo con el relato del periodista, los fotógrafos llegaban a entregarle sus negativos para la revista toda vez que sabían que la censura impediría su publicación en cualquier otro lado. Entrevista de Mario Menéndez con Alberto del Castillo, Mérida, Yucatán, octubre de 2007.

6 La revista de la UNAM, dirigida por Gastón García Cantú, optó por la publicación de un número extraordinario en el que no aparece ninguna colaboración y únicamente se publica una escueta cronología de los hechos ilustrada por las imágenes del propio Héctor García. De esta manera las imágenes de García se vinculan con la visión de dos influyentes grupos intelectuales de finales de los años sesenta y las décadas posteriores.

7 Actualmente se pueden consultar cerca de 1 200 fotografías de los Hermanos Mayo en el fondo del colectivo español resguardado en el AGN. Un acercamiento a estas imágenes permite descifrar la lógica de trabajo de los fotógrafos y su manera de construir las secuencias para la narración visual de cada caso.



Kathleen Buche

15¢ EN LA CAPITAL Y EN LOS EDOS.

Nº 144

2 DE JUNIO DE 193

TODO

DIRECTOR : FELIX F. PALAVICINI

Fototeca Nuevo León

En abril del año en curso, la Fototeca del Centro de las Artes del Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León (Conarte) cumplió diez años de iniciada su misión, la cual consiste en reunir, preservar y divulgar el patrimonio fotográfico del estado, tanto para incrementar el conocimiento sobre la historia de Nuevo León, como para estimular la creación contemporánea.

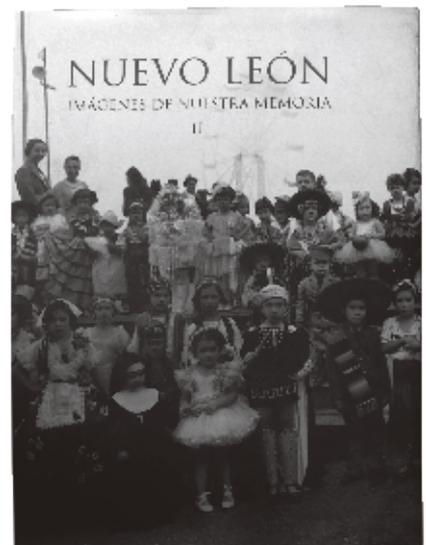
A lo largo de estos últimos años se ha consolidado el área de Fototeca incrementando su acervo y poniendo al alcance de todo el público la integración de una red computarizada de uso público para consultar las imágenes de los fondos de la Fototeca. El número de piezas reunidas en nuestras bóvedas suma cerca de 300 000.

Los acervos con que contamos actualmente son :

***Fondo Carlos Pérez – Maldonado Zepeda. Piezas: 6 389.** El conjunto de fotografías pertenece a los años 1880 -1970. Encontramos desde albúminas y colodiones tomadas por autores como Desiderio Lagrange, Jesús R. Sandoval, Cuco Z. García, Mauricio Yáñez, Yndalecio Garza y Nicolás M. Rendón. Los temas son variados, convirtiéndose, con el tiempo, las fotografías familiares en documentos claves de la sociedad regiomontana.

***Fondo Alberto Flores Varela. Piezas: 13 866.** En su acervo se encuentran alrededor de 4 000 negativos realizados entre 1932 y 1995. Predominan la fotografía de ambiente, industria, el paisaje urbano y la fotografía de estudio; tomadas en su mayoría en placas de 5 X 7 pulgadas en negativos de nitrocelulosa y plata/gelatina. En esta muestra sobresale su trabajo efectuado para la industria nuevoleonense; la vida cotidiana: eventos sociales, deportivos, toma de instalaciones en empresas como Vidriera Monterrey, Sociedad Cuauhtémoc y Famsa, Vidrio Plano, Asarco y Fabricación de Máquinas FAMA.

***Fondo Fausto Tovar. Piezas: 1 081.** Se inició en la fotografía gracias a su afición por la pintura. Empezó tomando fotografías de iglesias y eventos sociales. Después trabajó para algunas de las industrias más importantes de Nuevo León (Cigarrera La Moderna, Vidriera FAMA). Tenía fascinación por las fotografías panorámicas, siendo de los pocos que manejaban grandes formatos en esta época.



ARRIBA

Varios autores

Eugenio Espino Barros, fotógrafo moderno,
Nuevo León, Conarte - Centro de las Artes - Fototeca, 2007

ABAJO

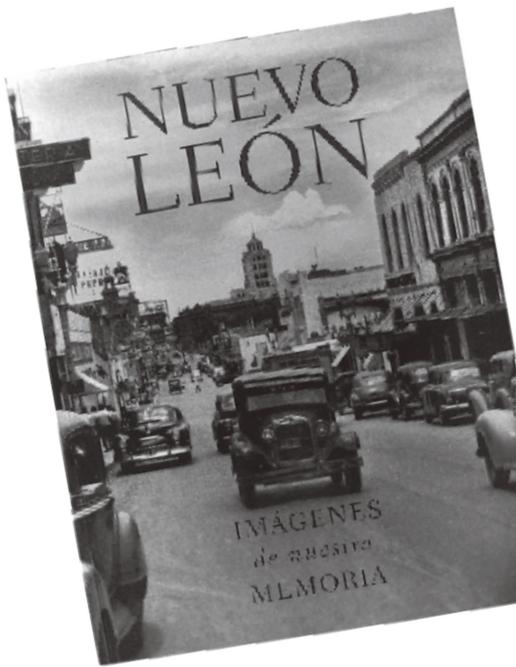
Varios autores

Nuevo León, imágenes de nuestra memoria II,
Nuevo León, Conarte - Centro de las Artes - Fototeca, 2004

PÁGINA SIGUIENTE

Varios autores

Nuevo León, imágenes de nuestra memoria I y III,
Nuevo León, Conarte - Centro de las Artes - Fototeca, 2003



***Fondo Casa de la Cultura de Nuevo León. Piezas: 26 417.** Este fondo reúne todas las actividades que se han llevado a cabo en la Casa de la Cultura de Nuevo León en años pasados.

***Fondo Archivo General del Estado de Nuevo León. Piezas: 168 255.** El fondo del Archivo General del Estado cuenta con más de 7 000 positivos y 150 000 negativos que nos muestran las actividades del gobierno, desde la gestión administrativa de Bernardo Reyes (1885-1887) hasta nuestros días.

***Fondo Elton W. Krueger. Piezas: 478.** Este fondo cuenta con 478 positivos en distintos formatos donadas a la Fototeca por su hija Virginia Krueger y su yerno Augusto César Chapa. Esto surge a raíz de la publicación *Nuevo León: imágenes de nuestra memoria*, t.I. Elton W. Krueger, ingeniero de profesión registra la ciudad de los años cuarenta y cincuenta.

***Fondo Eugenio Espino Barros. Piezas: 3 069.** Fotógrafo que dedicó su vida entera a esta profesión, desde la toma de fotografías, la edición de libros de principios del siglo pasado y la fabricación de sus propias cámaras, las cuales se vendieron en Estados Unidos y Alemania.

En su acervo podemos encontrar desde negativos hasta positivos de grandes formatos coloreados a mano. En 1930 llega a Monterrey y desde ese año fue el fotógrafo oficial de la entonces Fundidora de Monterrey.

***Fondo Contemporáneos**

La Colección Contemporánea cuenta ya con un importante acervo gracias a la colaboración y al entusiasmo de fotógrafos y artistas internacionales, nacionales y locales, que han donado su obra a nuestra institución.

La colección incluye hasta el momento trabajos de fotografías documentales de Martín Chambi, Rosa Gauditano, Paolo Monti y Rogelio Cuéllar. Reúne también los Premios de Adquisición de los pasados Salones de Fotografía Nuevo León, como Juan Rodrigo Llaguno, Marta María Pérez Bravo, Yolanda Leal, Francisco Larios, Juan José García, Mayra Sylva, Dulce María Lozano Pepi y Alfredo Salazar, entre otros.

El fondo MARCO Monterrey donó en fecha reciente 50 fotografías de diez artistas regiomontanos, entre los que se encuentran Juan José Cerón, Roberto Ortiz, Javier Orozco, Alfredo Salazar y Erick Estrada.

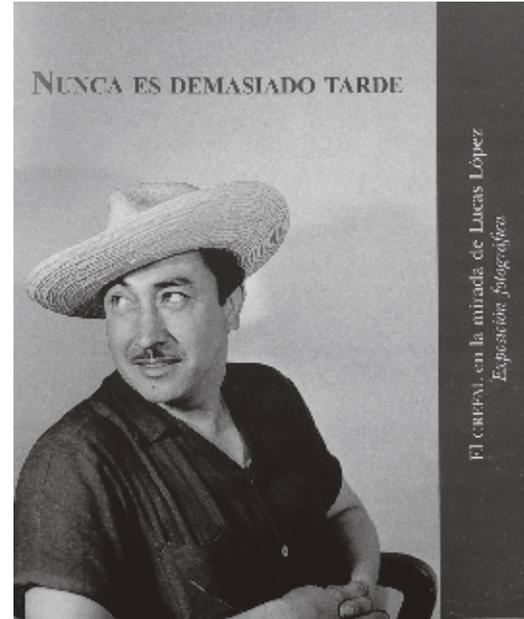
Lucas López: un archivo fotográfico a preservar

Por más de treinta años la obra del fotógrafo michoacano Lucas López Ávalos, originario de Morelia y fallecido en Pátzcuaro no hace mucho, había permanecido sin una (re)valoración pública, hasta que fue organizada una exposición con este propósito auspiciada por el Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe (CREFAL), en el marco del 55 aniversario de este Centro, cuya historia en fotografía, a su vez, no podría ser vista en buena medida, en su primer cuarto de siglo, de no haber estado ahí a su servicio este hombre de la cámara.

Tal exposición, con curaduría del también fotógrafo Carlos Blanco, se inauguró el 8 de mayo de 2006 y permaneció expuesta hasta 2007 en la sede del Centro, bajo el título *Nunca es demasiado tarde. El CREFAL en la mirada de Lucas López*, que es el mismo de un folleto publicado con ese motivo y reproduce 26 fotografías, incluyendo un autorretrato del autor, al que presenta un breve texto introductorio.

Formado técnicamente en el Foto Estudio Zavala con Lucas López Zavala, un muy conocido fotógrafo moreliano de mediados del siglo XX y que además era tío suyo, Lucas López llegó al CREFAL invitado por el profesor Lucas Ortiz Benítez, que fue el director fundador de la institución, desempeñándose al principio como chofer suyo. La experiencia combinada de estos tres Lucas tuvo efectos muy productivos y generó miles de fotografías, no solamente para la vida privada y social de la capital del estado, sino principalmente para la región de la cuenca de Pátzcuaro, donde tuvo lugar un experimento educativo que funcionó y trascendió a escala internacional. Las imágenes de este experimento serían el sustento documental de la obra de Lucas López, entre 1951 y 1973.

El CREFAL, originalmente denominado Centro de Educación Fundamental para la América Latina, fue inaugurado en 1951 con Pátzcuaro como sede, gracias a una iniciativa promovida por Jaime Torres Bodet, ex secretario de Educación Pública en México, que entonces era director general de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), secun-



dada por la Organización de Estados Americanos (OEA) y el gobierno de México. La educación fundamental fue una corriente educativa renovadora, que tras el fin de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) se proponía contribuir al abatimiento del rezago social en las poblaciones rurales, campesinas e indígenas, para buscar su progreso y mejorar sus niveles de vida. Su aproximación actual sería la educación comunitaria.

Éste es el marco en el que Lucas López desarrollaría su obra fotográfica. Puesto que el CREFAL en sus primeros años tuvo la necesidad de crear una infraestructura técnica que le permitiera hacer su trabajo y hubo de echar mano de los mejores profesionales a su alcance, uno de ellos fue Lucas López, quien puso en práctica lo aprendido con su tío y demostró ser muy eficiente, dedicándose así de tiempo completo a la fotografía, que podríamos definir como institucional, en el entendido de que estaba destinada a cubrir todo aquello que requiriera un registro fotográfico; por ejemplo, imágenes de identificación del personal que ahí



laboraba, actividades académicas, trabajo de campo en las comunidades, visitantes y otros. Paralelamente, participaba también en la elaboración de materiales didácticos que requerían como soporte la imagen fotográfica, con base en una planeación de pedagogos y especialistas.

Ejemplo de estos materiales era la diavista, también llamada película fija, cinefijo o cinta fija en aquel tiempo, y luego denominada filmina: era una secuencia de imágenes fotográficas editadas en un rollo que se exhibían una por una, con un proyector similar a los de diapositivas, acompañadas de un comentario específico por parte de un profesor o instructor, que podía ser también quien proyectaba. La diavista en inglés equivale a *filmstrip*.¹

La diversidad es la característica principal de las imágenes tomadas por Lucas López en el entorno patzcuareño, y es abundante por cuanto al registro de actividades regionales cotidianas: ahí pueden encontrarse mujeres que acarrear agua en cántaros, pescadores en sus labores, artesanos trabajando en oficios del tejido de palma o el tallado de madera, campesinos e indígenas jornaleros, vendedores en el mercado placero de los viernes, por ejemplo. Ceremonias y acontecimientos locales: construcción e inauguración de obra pública, visitas de funcionarios; algún gobernador en

turno como Agustín Arriaga Rivera o un presidente de la época como Adolfo López Mateos.

El trabajo de Lucas López marca un antes y un después en la fotografía regional de Pátzcuaro. Su registro, más allá de lo eventual, es también sistemático y constante, pero a la vez multitemático y versátil; crea series de imágenes mediante los sujetos retratados o los procesos de trabajo que le toca registrar.

Más allá de Pátzcuaro, las fotografías de Lucas López se conocieron en el exterior al figurar en publicaciones periódicas y diavistas que circularon en otros países y continentes por la distribución que la UNESCO hizo de ellas, como parte de la producción editorial y audiovisual del CREFAL.

Lo absorbente y demandante del trabajo fotográfico institucional, y acaso la falta de mayores estímulos laborales, hizo que Lucas López diera por terminada su relación con el CREFAL en 1973, donde años atrás su director fundador Lucas Ortiz fuera relevado en 1964. Los registros fotográficos posteriores a la salida de Lucas López se volvieron esporádicos e irregulares, perdieron unidad y calidad, y las fotos de la institución quedaron en manos cuyo desempeño profesional ha dejado qué desear.

Tras de su salida del CREFAL, Lucas López dedicó entonces más tiempo a su familia y no volvió a tomar fotos más que ocasionalmente y a título personal, en particular por su gusto del paisaje, que conocía muy bien en la zona lacustre de Michoacán, por la que ofrecía servicios de recorridos en un taxi que tuvo de 1973 a 1989. Atendió un negocio familiar de 1980 a 1984, el Restaurante Eréndira, pero lamentablemente en 1982 sufrió un robo en su domicilio donde se llevaron once cámaras de foto y seis de cine para 8 y 16 mm, aunque luego se logró recuperar una Brownie de 8 mm en un bazar. La cámara preferida de Lucas López era una Leica.

Las fotografías de Lucas López han permanecido hasta nuestros días porque se guardaron en el archivo del CREFAL, con un limitado orden temático y numérico pero no onomástico ni cronológico, este último con una excepción relativamente limitada a la década de los años sesenta, según ha podido constatarse a raíz de un proceso institucional de reorganización archivística, el cual tuvo un impulso importante en el bienio 2005-2006.

El CREFAL no dispone de una infraestructura técnicamente adecuada para la conservación y preservación de imágenes, o sea una bóveda climatizada, personal técnico y recursos *ad hoc*. Por lo mismo, se deben tomar medidas que garanticen un proceso de preservación de la obra fotográfica bajo su resguardo, cuando menos la que corresponde al periodo de Lucas López



(1951-1973). Por causas que pueden atribuirse a los cambios administrativos que afectaron al CREFAL, luego que dejó de depender de la UNESCO en 1978, el acervo iconográfico (carteles, grabados, placas, imágenes retocadas, en soporte secundario y procesamientos varios, así como créditos derivados de las imágenes) intrínsecamente relacionado con el acervo fotográfico, casi desapareció o fue eliminado por decisiones burocráticas, mismas que a su vez fueron, presuntamente, las causantes de un manejo inadecuado de este mismo acervo, que se hallaba parcialmente almacenado en cajas y fuera de la indispensable normatividad que debe prevalecer para este tipo de imágenes cuando empezaron a concentrarse para su reorganización.

Las consabidas restricciones presupuestales, que son la excusa perfecta para no hacer lo que se debe y desentenderse de cualquier obligación, no deben ser un obstáculo para la preservación y difusión de una obra fotográfica importante como la de Lucas López, que no sólo es parte de nuestro patrimonio cultural, sino de la historia de la educación mundial.

El autor agradece a Yolanda García López, nieta de Lucas López, su información complementaria que sirvió para la redacción de este artículo.

ARRIBA
Lucas López
Tzintzuntán, Michoacán,
ca. 1950

PÁGINA ANTERIOR
Lucas López
Pátzcuaro, Michoacán,
s 1950

Página 83
Lucas López
Nunca es demasiado tarde, fotografías de
Lucas López, Michoacán,
CREFAL, 2006

1 George Seager, *Choice and Care of Filmstrips in Fundamental Education*, Londres, Film Centre, 1950.

RESERVIAS

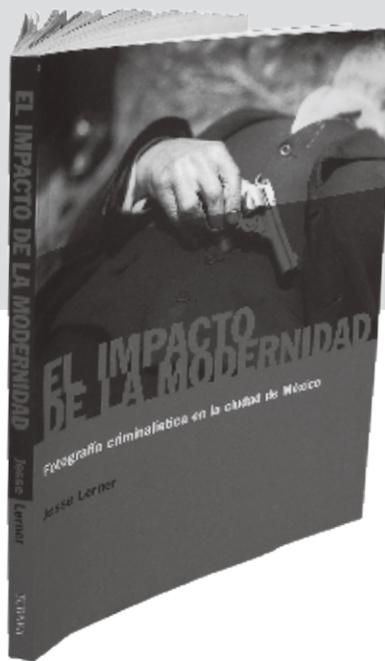
José Antonio Rodríguez

Jesse Lerner

El impacto de la modernidad.

Fotografía criminalística en

la ciudad de México, INAH/TURNER, 2007



He aquí imágenes sombríamente inquietantes. Testimonios del submundo que la buena sociedad quiso dejar de lado para así vivir sólo la apariencia equívoca de un país pos-revolucionario en gran eferescencia. Porque mientras en el México artístico, en los años veinte-treinta, se vivía un renacimiento cultural, gracias a Vasconcelos, otra cosa sucedía en las calles, en los hoteles de paso, en las cantinas, en los prostíbulos, en los suburbios inhóspitos, en los fumaderos de opio, incluso en las elegantes mansiones: puro crimen, asesinatos, violaciones, muerte, decapitaciones o robo. El lado oscuro, oculto, de un país que por otro lado se encontraba eufórico por lo que estaba viviendo (los estridentistas, Weston y Modotti asentados aquí, Rivera y Siqueiros haciendo lo suyo, el cine nacional encontrando su singular lenguaje, las revistas viviendo su gran momento), es ahora expuesto en *El impacto de la modernidad. Fotografía criminalística en la ciudad de México*, un libro-testimonio del cine documentalista, y obseso conocedor de México, el angelino Jesse Lerner. Una investigación donde, otra vez, se vuelve a demostrar que son muchas las historias de la fotografía en México que hay por contar.

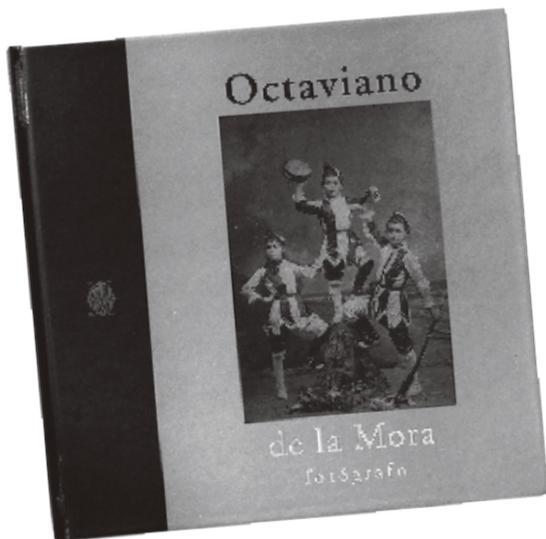
Cuando hace años circuló el catálogo y la exposición *Fotografía y prisión, 1900-1935* (1991), donde Flora Lara Klahr dio a conocer unas extraordinarias fotografías depositadas en el Fototeca Nacional, aquello parecía un universo que requería de más investigación y análisis. Porque las imágenes eran notables —depositadas en el Fondo Casasola— pero se sospechaba que detrás de ellas

había mucho más que decir. Y eso lo hizo Lerner ahora: descubrir una ciudad —el DF, centro de todos los agobios— poblada de bandidos, malhechores, prostitutas y borrachos que hicieron su propia historia. Una historia siniestra en la que se desvela que debajo de los dizque felices veinte existía el mundo de siempre, el de los asesinatos y gandallas, ladrones, heroinómanos y demás ralea, incluyendo a periodistas corruptísimos que se valían de desafortunados personajes para tener en vilo la atención del público y con lo cual gestaron la nota roja.

¿Y qué es lo que muestra Jesse Lerner? A partir de un grupo de notables como terribles fotografías, el investigador reconstruye una historia que va a ir analizando paso a paso. De entrada va a demostrar lo que desde un principio señala: “La fotografía criminalística del archivo Casasola, que circulaba ampliamente en periódicos y revistas especializadas en la materia, tuvo un papel decisivo en la creación y definición de la angustia con la que México entraba en el mundo moderno”. Y aquí inicia con un contexto: el positivismo porfirista que se valió del registro fotográfico para vigilar y castigar, en palabras de Foucault, y las décadas que le siguieron en las que “la fotografía resultaba perfectamente apta para la agenda ideológica del positivismo”. Lerner ofrece ciertas desmitificaciones sobre el clan Casasola, en tanto éstos “utilizaron su fotografía criminalística para cultivar y beneficiarse del interés público por el crimen y el castigo... Las imágenes de los Casasola... quieren excitar e impactar”.

Y con ello va demostrando cómo el avance del crimen —su registro y difusión— es, paradójicamente, el avance de la modernidad: “La modernidad mexicana —escribe— también conlleva reacciones más oscuras y pesimistas, impulsos ligados con esa otra cara caótica de la modernidad vinculada a la sensación de desconcierto, la fascinación ante las reacciones violentas y el potencial destructivo de la nueva era de las máquinas.”

En todo ello, Jesse Lerner se vale de nuevos documentos hemerográficos para darle sustancia a su historia y que son en sí un recorrido singular a la nota roja con revistas supergráficas como *Seguridad pública, Magazine de policía, Argos o Detectives*.



Arturo Camacho Becerra, *et al.*
Octaviano de la Mora, fotógrafo
México, Gobierno de Jalisco/Colegio
de Jalisco/Instituto Cultural Cabañas, 2008

Don Octaviano de la Mora es uno de los grandes maestros de la fotografía del siglo XIX mexicano, cuya extensa trayectoria lo convierte en referencia obligada del periodo, junto a las firmas comerciales de Lorenzo Becerril de Puebla, Antonio Cruces, o los hermanos Valletto de la Ciudad de México. Una gran técnica de impresión manifiesta en ciertas piezas que han llegado en impecable estado hasta nuestros días (gracias al virado al oro), le dan singularidad a su trabajo.

Después de una década de intentos para concretar una investigación y exposición seria sobre De la Mora, iniciada por el notable historiador Gutierre Aceves hacia 1998, un investigador del Colegio de Jalisco, se hace cargo de dicha empresa por tanto tiempo esperada por quienes nos dedicamos de manera profesional al estudio de la historia de la fotografía mexicana.

El texto del catálogo (y la curaduría de la exposición, de la que es mejor ni hablar) es "resultado de una ardua investigación realizada por el Dr. Arturo Camacho Becerra, especialista y gran conocedor de la producción artística y cultural de la sociedad del siglo XIX", nos anuncia María Inés Torres, directora del Instituto Cultural Cabañas. Se trata de trece páginas plagadas de inconsistencias históricas, teóricas, metodológicas y lógicas. Para empezar, el autor ignora que las técnicas utilizadas por don Octaviano son la albúmina y el colodión, por lo tanto, quién sabe a qué se refiera el término "luz de nitrato" utilizado en el título de su texto en el catálogo ("Luz de Nitrato: Arte Foto de Octaviano de la Mora"). La confusión continúa con una mención hemerográfica a las actividades fotográficas de don Octaviano en 1867, para proseguir con otras en 1872, pero que en las fuentes citadas a pie de página, el año es 1873; se trata de una errata, uno pensaría. El establecimiento del primer estudio no le queda claro al lector, lo cual sorprende, porque el investigador exhibió en la exposición el número de *El fotógrafo mexicano* donde dice claramente que

RESSEÑAS

Claudia Negrete Álvarez

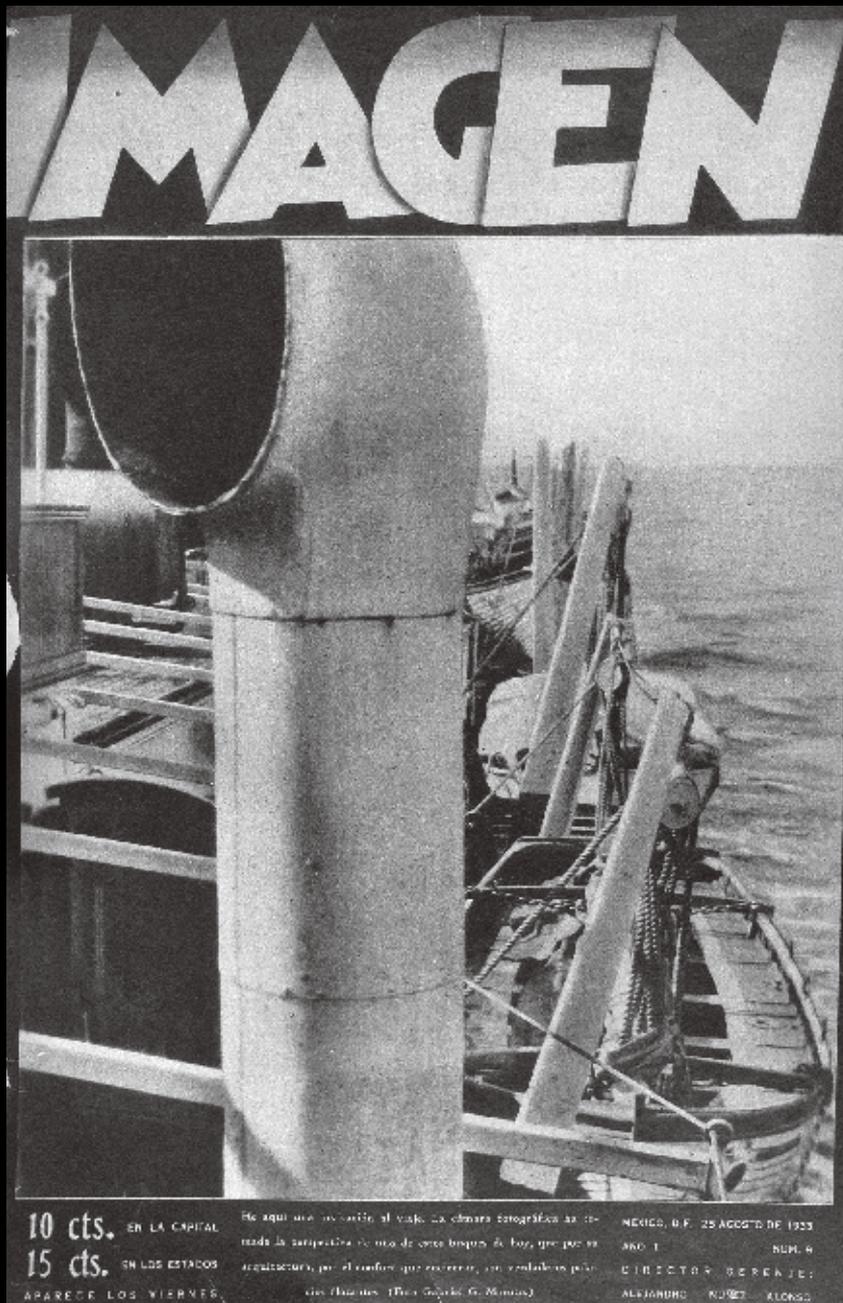
abrió su primer estudio en 1865, mientras la dirección del establecimiento se encuentra en una imagen del catálogo que reza calle de San Agustín No. 36. Una periodización del trabajo del fotógrafo está, por supuesto, ausente.

El investigador aplica un análisis caótico-lírico de la imagen fundamentado en el concepto de "una estructura sentimental" tomado de un texto de Rita Eder, publicado allá por 1978, cuando comenzaban los estudios sobre la imagen fotográfica en el país. Ejemplo de ello es hablar sobre romanticismo, categoría no aplicable a la imagen fotográfica, con lo cual revela que el investigador ignora la existencia del pictorialismo, corriente estilística específica de la fotografía. Se hace evidente una total ignorancia de la historia de la fotografía mexicana, aunque cita trabajos de autores especializados que parece no haber leído.

Camacho señala por un lado que "en la fotografía lo creativo es sumisión a la moda" (!) mientras que señala a Don Octaviano como "vanguardista" por su experimentación con el manejo de la luz y su decisión de tomar panorámicas. Lo que ignora, es que el retrato de estudio del siglo XIX se conforma de convenciones visuales muy codificadas y homogéneas aplicadas no sólo en México, sino en todo el mundo. Hablar de vanguardia fotográfica en un autor decimonónico es absolutamente improcedente.

Y lo que en un principio se creyó errata con las inconsistencias entre las afirmaciones y referencias a pie de página, se convierte en constante y se complementa con afirmaciones donde no se especifica la fuente; un aparato crítico en absoluto caos, donde el autor termina por confirmar que el simulacro no sólo se encuentra en la fotografía sino en las imposturas intelectuales que ostenta como oficio.

Un trabajo de edición e impresión deficientes completan un inmerecido tratamiento a un maestro del siglo XIX. Hoy sigue faltando un estudio serio sobre el trabajo de Octaviano de la Mora.



Imagen, México, 25 de agosto de 1933. Col. Hemeroteca Nacional de México. Instituto de Investigaciones Bibliográficas. UNAM

Usted puede consultar en la Ciudad de México el catálogo de la Fototeca Nacional del INAH

Módulo de consulta del Sistema Nacional de Fototecas en la Ciudad de México Horario de servicio: de lunes a viernes de 9:30 a 17:30 horas.
 Liverpool núm. 123, planta baja, col. Juárez. Previa cita: Gabriela Núñez
 Tels.: 5061 9018 y 5061 9000 ext. 8318

ODO



Jueve de excelso



INSTANTANEO

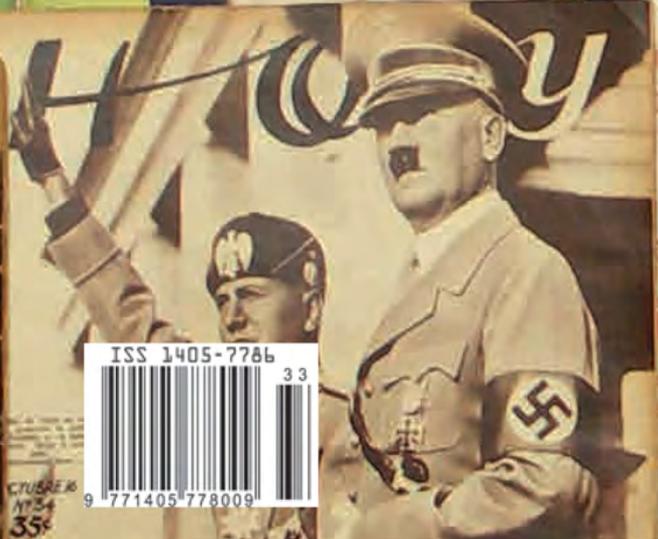


MEXIKO



LIFE

'MI HIJA JUANITA'
ENSEÑA FOTOGRAFICA DE W. ERICKE SMITH



ISS 1405-7786 33
9 771405 778009



REVISTA



Vivir Mejor



SINAFO
Sistema Nacional de Fototecas



GOBIERNO FEDERAL

