

Alquimia

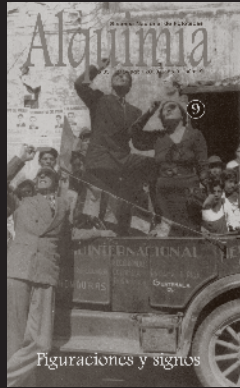
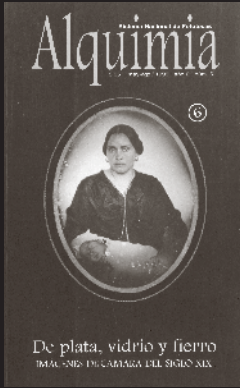
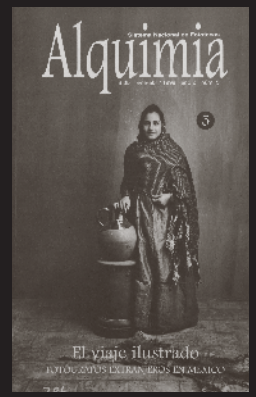
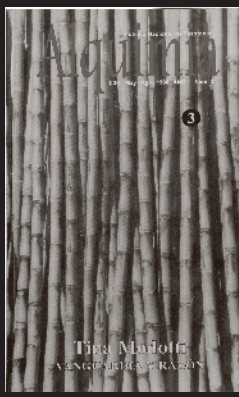
Sistema Nacional de Fototecas

mayo • agosto | 2011 | año 14 | núm. 42

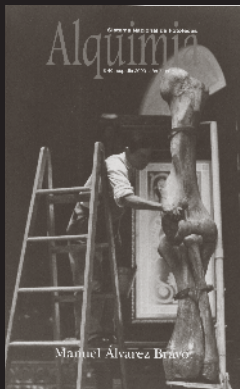
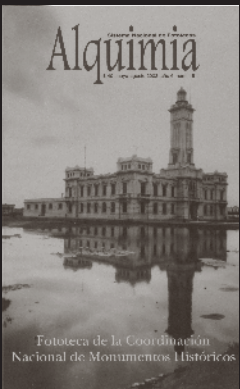
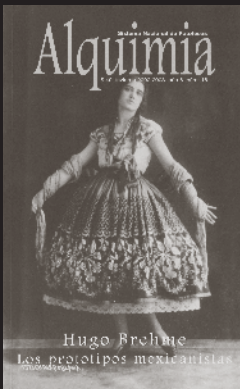
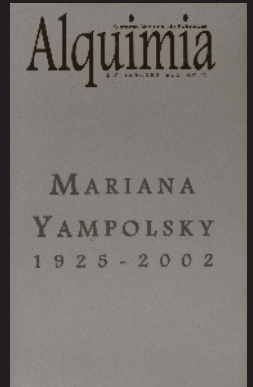
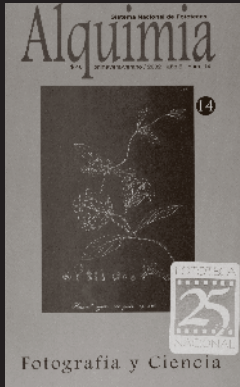
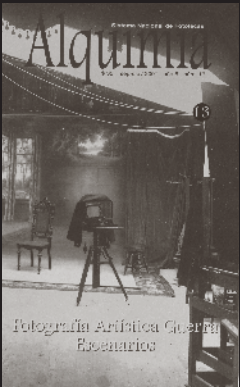
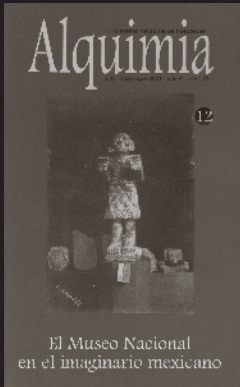


Nuevas miradas a la historia





entramos en nuestro XV



Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

mayo • julio | 2011 | año 14 | núm. 42

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Consuelo Sáizar | Presidenta

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Alfonso de María y Campos | Director General

Miguel Ángel Echegaray | 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

Alquimia

José Antonio Rodríguez | Editor

Lourdes Franco | Diseño

Paola Dávila | Asistente editorial y fotografía

Juan Guillermo López G. | 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.

DR © INAH, Córdoba, núm. 45,
Col. Roma, CP 06700, México, DF
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, Insurgentes 421, 7º piso, Col. Hipódromo, CP 06100, México, DF

El contenido de los artículos es responsabilidad de los firmantes.

Impreso en Impresora y Encuadernadora Progreso SA de CV, México, DF
Hecho en México / Printed in Mexico

aniversario



Alberto del Castillo, Deborah Dorotinsky y Rebeca Monroy Nasr **Editores invitados**

Índice

- 4 **Nuevas historiadoras**
Editorial
- 7 **La representación del apache en el imaginario fotográfico a finales del siglo XIX.** R. Liliana Nava Diosdado
- 14 **Usted apretaba un botón, Kodak hacía el resto.** Claudia Pretelin Ríos
- 22 **La Compañía México Fotográfico en la política de turismo nacional de los años veinte.** Mayra N. Uribe Eguíluz
- 30 **Juan Rulfo y sus trabajos en la cuenca del Papaloapan.** Paulina Millán
- 39 **La semana ardiente a través del *Ojo!* de Héctor García.**
Raquel Navarro Castillo
- 48 **El 68 desde otra óptica. La Colección Manuel Gutiérrez Paredes.** Oralia García Cárdenas
- 56 **La mirada disidente de Rodrigo Moya: representaciones fotográficas de marchas y protestas políticas (1958-1967).** Acacia Maldonado
- 65 **Enrique Metinides: narrador de historias, voyeur del 68 mexicano**
Beatriz Argelia González
- 72 **La revolución sandinista en el unomásuno. La mirada de Pedro Valtierra en Nicaragua.**
Mónica Morales Flores
- 81 **Sistema Nacional de Fototecas**
Mayra Mendoza Avilés
- 83 **Soportes e imágenes**
Juan Carlos Valdez Marín
- 86 **Reseñas**
Rebeca Monroy Nasr
Rosa Casanova

Nuevas historiadoras

José Antonio Rodríguez

No podía ser de mejor manera. Con este número *Alquimia*, el órgano de difusión del Sistema Nacional de Fototecas, finaliza con catorce años de trabajo y comenzamos a celebrar nuestros quince años. Durante todo este tiempo en *Alquimia* se han leído muchas historias y hemos terminado por involucrar a distintos profesionales de diversas ramas del saber, lo mismo a arquitectos que a cineastas, a artistas que a conservadores de la fotografía, así como a los responsables de acervos fotográficos públicos y privados y, desde luego, a los historiadores de la imagen. Sin faltar las instituciones museísticas o académicas que han hecho diversas contribuciones al conocimiento sobre lo fotográfico. En todo ello siempre hemos tenido abiertas las páginas a jóvenes investigadores que han indagado por las muy diversas historias de nuestra fotografía. Es este el caso. Una inmejorable forma de llegar a la década y media de trabajo.

En charla con Rebeca Monroy Nasr, Alberto del Castillo y Deborah Dorotinsky — nuestros editores invitados en este número, y además responsables del Seminario de la Mirada Documental, de la Dirección de Estudios Históricos del INAH, del Instituto Mora - CONACYT y del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, de donde han salido muy diversos historiadores de la imagen— nos propusieron publicar los trabajos de un grupo de investigadoras que han realizado estudios de posgrado en relación a la fotografía. Ellas son Liliana Nava Diosdado, Claudia Pretelin Ríos, Mayra Uribe Eguiluz, Paulina Millán, Raquel Navarro Castillo, Oralia García Cárdenas, Acacia Maldonado, Beatriz Argelia González y Mónica Morales Flores. En sus trabajos podemos ver la diversidad de intereses que han surgido en los estudios sobre la fotografía, sobre todo en la que se dio en el siglo XX. Sus textos y sus análisis son una muestra de cuánto han madurado las investigaciones y cómo la historia fotográfica es un campo ya plenamente profesional. Eso es sintomático, porque hace apenas unos cuantos años los investigadores que abordaban a la fotografía eran unos cuantos. Pero hoy, debido a la labor de académicos como nuestros editores invitados que han impulsado estos estudios, tenemos un panorama mucho más amplio en relación a los sucesos en nuestra fotografía. Las investigaciones que ahora publicamos son muestra de ello. Nuevas plumas de nuevas historiadoras. *Alquimia* quiere, así, agradecerle a ellas y a nuestros editores invitados quienes las convocaron. Ya lo decíamos: es bueno celebrar con nuevas generaciones de analistas.



Apache Indian & Beaver.

La representación del apache en el imaginario fotográfico a finales del siglo XIX

Liliana Nava Diosdado*

La visión sobre los pueblos indios durante el ocaso del siglo XIX en México, responde a las políticas nacionales que el Estado poseía. Las naciones modernas —que se empiezan a construir en este momento— son un parteaguas cargado de ideologías y visiones en plena búsqueda de una identidad propia y, sobre todo, de una identidad nacional. México, siguiendo los cánones mundiales, se inscribe a los nacionalismos, y empieza a construir una de las fases más relevantes de su conformación: la homogenización de los integrantes del territorio, los ciudadanos mexicanos.¹

Para ello, el problema más grande era la diversidad étnica del país. Si el indio había sido una enorme molestia en México, el denominado nómada de la frontera norte fue una traba todavía mayor para continuar con la modernización que se buscaba, pues los llamados “apaches” estaban en constante movilidad y no habían sido adoctrinados con cánones occidentales. Los indios conservaban —se decía en la prensa— su “rebeldía”, su “atraso” y su “salvajismo”. Además —y para añadir un nuevo ingrediente al llamado “problema apache”—, se integra el Estado norteamericano a este episodio de lucha entre “civilizados” y “salvajes”. Los norteamericanos, en este lapso, tenían una política de urgente expansión hacia el oeste, lo que causó que los apaches se replegaran hacia territorio mexicano en búsqueda de alimento, ya que los norteamericanos empezaron a arrasar con el búfalo, parte de la dieta básica del nómada. El robo de ganado, de los dos lados de la frontera, y las estrategias de venganza de estos indios, en respuesta al constante desplazamiento de sus tierras ancestrales por parte de los nuevos colonos, alcanzaron su clímax en el último tercio del siglo XIX, lo que ocasionó la lucha entre un grupo étnico y dos naciones.

El también llamado “indómito del norte” se representó a través de la fotografía; por lo general se le retrataba rodeado de símbolos que denotaban salvajismo y atraso. Hay varios aspectos para reflexionar en torno a la visión sobre el apache, sin embargo, sólo mostraré algunos casos que permiten vislumbrar la manera en que se le representó.

PÁGINA ANTERIOR
Autor no identificado
*Chah, Apache de White
Mountain con castor, ca. 1890*
Col. Archivo General
de la Nación (AGN)
Fondo: indios de los Estados
Fronterizos de México y EU.



Hojas y hojas, en la prensa y la literatura, narraban ampliamente el “ataque de los bárbaros” a los colonos norteamericanos y nacionales; la fotografía no podía quedarse atrás y también dirigió su encuadre hacia este grupo étnico. La “caja de luz”, como herramienta de representación visual, tuvo en su génesis una gran credibilidad, de hecho, lo que la hacía inigualable era su carácter “objetivo”, aspecto que en la actualidad ha quedado caduco debido a las más diversas alteraciones que, con las nuevas tecnologías, se pueden hacer a una imagen. La particularidad de representar “fielmente” a los objetos o sujetos a través de la lente fue en este primer momento² una singularidad que debemos de analizar para comprender por qué se representaba de tal o cual manera a determinado grupo de sujetos, en este caso a la “nación apache”. Respecto a la forma de representar a los indígenas —reiteradamente fotografiados en esta época—, se puede decir que en muchos de los casos se usaron esas imágenes para generar un imaginario nacional indígena. Ejemplo de ello son todas esas tarjetas de visita o postales que se hicieron representando a los indios en México, muchas de las veces folclorizados, y que, a lo largo de los años, han quedado como estereotipos nacionales.³

Autor no identificado
Jicarilla, Apache, Sguaws
ca. 1900-30
Col. Archivo General
de la Nación (AGN)
Fondo: indios de los
Estados Fronterizos de
México y EU.
núm. de inv. Id. 095

Autor no identificado
Mescalero, Apache
ca. 1900-30
Col. Archivo General
de la Nación (AGN)
Fondo: indios de los
Estados Fronterizos de
México y EU.
núm. de inv. Id. 051

El apache y la representación que se tuvo de éste, es un caso que tiene varias aristas. Por un lado podemos decir que, en el momento del conflicto,⁴ estos eran vistos como salvajes, bárbaros, atrasados y rebeldes. Y por otro, a partir de su pacificación o rendición, la visión de la opinión pública cambió y también la de las imágenes, las cuales identificaron a los apaches como grupo heroico, gue-



rrero y fuerte, respetando aspectos románticos como la desnudez enmarcada en escenarios desérticos o boscosos, sin olvidar la relación del sujeto con la animalidad. Digamos que, a partir de las imágenes, se configuró un imaginario fronterizo, que, a lo largo del siglo XX, fue predominante.

Un claro ejemplo sobre cómo se representó al apache en el último tercio del siglo XIX está plasmado en un álbum fotográfico albergado en el Archivo General de la Nación que lleva por nombre Indios de los Estados fronterizos de México y EU. El álbum contiene 112 imágenes correspondientes a “naciones indias” fronterizas, que fueron hechas en los primeros años del siglo XX. Imágenes sin orden aparente y sin autoría, si acaso, poseen algunas pistas que hacen mención de la pertenencia a un grupo étnico determinado, son los únicos datos de las fotografías y sus condiciones de producción. Llama la atención una serie de retratos salidos del álbum que tienen la misma escenografía, pero con matices distintos. Los objetos, que tienen la función de “decorar” o de “recrear”, sirven para dar volumen a la escenografía de fondo; una tela a la que se le pintó algunos árboles. El retrato, tal y como lo podemos ver en esta selección de imágenes, fue característico en este periodo, el uso de escenografías con telones de fondo, en las que se plasma algún paisaje, fue una práctica común de los estudios fotográficos de entre siglos.

Los elementos que conforman la toma se distribuyen dependiendo lo que el fotógrafo quería capturar: imágenes grupales o retratos individuales impregnados de una parafernalia teatral sobre el apache que muestra varias características

Autor no identificado
Jefe Chiricahua, Apache
 ca.1900-30
 Col. Archivo General de la Nación (AGN)
 Fondo: indios de los Estados Fronterizos de México y EU.
 núm. de inv. Id. 031

Autor no identificado
Jefe Chiricahua, Apache
 ca.1900-30
 Col. Archivo General de la Nación (AGN)
 Fondo: indios de los Estados Fronterizos de México y EU.
 núm. de inv. Id. 032

que van desde el “buen salvaje” al hombre “silvestre”, “guerrero” y “bárbaro”; siempre rodeado de armas: arcos y flechas, cuchillos y animales muertos en referencia a la caza. La vegetación agreste es también uno de los elementos representativos que rodean a los apaches ya pacificados; ramas secas, piedras y cactus recrean el imaginario territorial donde habitaba este pueblo.

La ambientación a veces descuidada del fotógrafo, los objetos escenográficos, el vestuario, los personajes retratados, el encuadre y otros elementos permitieron identificar al fotógrafo que realizó la serie. A. F. Randall⁵ fue el encargado de registrar más de la mitad de las imágenes que están en el álbum de la fototeca del Archivo General de la Nación.⁶ La mayoría de estas fotografías son de grupos apaches que fueron llevados, después de haberse rendido, a la reservación en San Carlos, Arizona.

Todos los objetos que aparecen en el encuadre fotográfico fueron puestos para generar una visión en torno a este grupo. El indio ya pacífico es expuesto en esta serie de imágenes como un hombre “civilizado” que, a partir de su rendición, fue adoctrinado para ser parte de la nación norteamericana. Estas imágenes muestran que la civilización triunfa sobre la barbarie, y que los Estados Unidos, al ser una nación civilizada, debía remediar o aniquilar el salvajismo de los apaches. Las fotografías de los indios caracterizados como occidentales plantean la idea de que han sido transformados en seres civilizados. Ahora bien, el uso de la imagen fotográfica en las construcciones nacionales genera imaginarios que son usados para sustentar, por ejemplo, un mito fundacional. Las fotografías de los apaches en el estudio fotográfico de Randall evidencian el interés de la nación norteamericana por mostrar y recrear a este pueblo que, ya pacificado, sería parte del sustento de la nacionalidad estadounidense.

La fuerza de la imagen, como menciona Benedict Anderson,⁷ es trascendental en el contexto de las construcciones nacionales, ya que el uso de la fotografía para fines nacionalistas, con el tiempo, generó una identidad cultural que denotó, a la larga, un sentimiento nacional. El uso que se le dio a la fotografía del apache en exposiciones culturales a finales del siglo XIX y principios del XX, demostró ante el mundo que la nación norteamericana tenía un pasado remoto y que los antiguos habitantes de Estados Unidos, antes de la llegada de los nuevos colonos, se habían integrado a la nueva nación. El control sobre el nómada, mostrado en estas representaciones, también prueba la idea decimonónica del triunfo de la civilización frente a la barbarie. La civilidad y la integración de los pueblos indios nómadas, tildados de bárbaros y salvajes antes de su reserva, muestra la victoria del pueblo estadounidense.

La visión museificadora y arqueológica sobre los pueblos originarios en este periodo tenía como hábito transformar o disfrazar a los individuos retratados. Este acervo no es la excepción, dado que muchos de los personajes fotografiados fueron disfrazados por el fotógrafo: algunas tomas son hechas con el mismo modelo pero con distintos vestuarios, en ocasiones exagerado. Randall, Edward Curtis y otros fotógrafos que retrataron apaches, fueron parte de la formación del estereotipo del indio, ya que plasmaron en sus imágenes elementos que ni siquiera pertenecían



a la cultura del piel roja.⁸ Con frecuencia, la vestimenta y otros accesorios eran proporcionados por los fotógrafos a los apaches para que los portaran al momento de hacer la sesión de fotos.⁹

En este mismo álbum existen imágenes que muestran al apache como un indio guerrero, habitante de zonas agrestes, violento, salvaje y que hacen notar una mezcla entre elementos de la cultura de los pueblos indios norteamericanos y la vestimenta perteneciente a los vaqueros de estas zonas, clásico estereotipo que es observable en las películas *westerns* ya entrado el siglo XX.

Las escenografías hacían referencia al desierto: los cactus rodean a un nativo semi-desnudo; muestra del imaginario fronterizo apoyado por los relatos de viajeros que describieron al nómada como bárbaro y salvaje, y que ponían especial atención en el torso desnudo del indio “indómito”: el apache. Las fotografías de Randall acentúan también la ausencia de prendas superiores en algunos de sus modelos.

Ahora bien, los aspectos geográficos en las escenografías revelan al cactus, a la arena que simula el desierto; la desnudez y las pieles de animales, como elementos que conforman una idea o ambiente de aridez, de carencia, de penuria, para acrecentar con ellos la idea de salvajismo de estos personajes. Asimismo, en varias de estas imágenes, los animales muertos son parte de una narrativa visual que con-

Autor no identificado
Jicarilla, Apache
ca. 1900-30
Col. Archivo General
de la Nación (AGN)
Fondo: indios de los
Estados Fronterizos
de México y EU.
núm. de inv. Id. 057

Autor no identificado
San Carlos, Apache
ca. 1900-30
Col. Archivo General
de la Nación (AGN)
Fondo: indios de los
Estados Fronterizos de
México y EU.
núm. de inv. Id. 039

firma la visión que, desde la conquista, tenían los frailes y los misioneros sobre los nómadas del norte. La estrecha relación con el mundo animal o la animalidad, fue una característica que evidenció, en las crónicas y los discursos, la idea del apache salvaje. Este imaginario, representado en las fotografías, reafirma las nociones sobre este pueblo vertidas en el siglo XIX y principios del XX.

Las armas, los animales, los objetos que adornan al indio, lo acompañan en una imagen que pareciera salida del museo de cera o del museo de historia natural. Son fotografías que evidencian que en algún momento existieron indios que eran considerados salvajes porque vivían en zonas áridas llenas de plantas cactáceas, no precisamente las más bellas, rodeados de animales salvajes, y habituados al uso de armas. Apaches fotografiados con arco y flecha, con rifles; retratos que resignifican el imaginario sobre este grupo.

El bárbaro que fue vencido por la civilización, el salvaje que se rindió ante el progreso de dos territorios cuyas fronteras se encontraban en pugna, imágenes que muestran de manera pictórica la existencia de un pueblo remoto. Estas imágenes son parecidas a las de los indios en México, retratos construidos en el estudio que muestran la mirada que occidente y el fotógrafo tienen de ellos.

Estas representaciones son un ejemplo de cómo se construye un imaginario sobre el salvaje que, al final, cae ante el progreso de las naciones, y justifica la creación de reservas como parte de la estrategia de incorporación nacional. Sólo queda por decir que las fotografías del apache recrean una historia de guerra pacificada por los occidentales, en donde lo que se pretendía era reforzar la victoria de la “civilización” frente a la “barbarie”.

Autor no identificado
Scouts, White Mountain,
Apaches, ca.1900-30
Col. Archivo General
de la Nación (AGN)
Fondo: indios de los
Estados Fronterizos de
México y EU.
núm. de inv. Id. 085

* R. Liliana Nava Diosdado, Estudiante del Doctorado en Historia y Etnohistoria de la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

1. Vid., Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1983. Eric Hobsbawm, *Naciones y nacionalismos desde 1780*, Crítica, Barcelona, 1991. Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas*, FCE, México, 2007.

2. Vid., Philippe Dubouis, *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*, Paidós Comunicación, núm. 20, Barcelona, España, 1986.

3. A mediados del siglo XIX varios fotógrafos representaron a los indios de México: Carl Lumholtz, León Diguét, Edward Thompson, John L. Stephen Catherwood, Désiré Charnay, Maler, Auguste Le Plongeon, Frederick Starr, entre otros. Vid., Nava Diosdado, R. Liliana, *Carl Lumholtz: Etnógrafo y fotógrafo al acecho del indio mexicano de mediados del siglo XIX. Historia gráfica de una visión extranjerizante*, tesis de licenciatura en Historia y Etnohistoria, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2008.

4. Conflicto que duró varios años desde el virreinato, aquí sólo trataré el último momento, el de su rendición y reserva.

5. Vid., <http://catalog.loc.gov/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?DB=local&BBID=1373692&v3=1>, el 17 de septiembre de 2009.

6. Dicho rastreo o búsqueda de la autoría, se dio gracias a la revisión exhausta en varias bases de datos de bibliotecas y fototecas norteamericanas, especialmente en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de América.

7. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*, FCE, México, 2007, p. 54

8. Vid., Nava Diosdado, R. Liliana, Las visiones sobre el apache. *El inevitable exterminio plasmado en discursos e imágenes en el último tercio del siglo XIX*, tesis para optar al grado de maestría en historia y etnohistoria, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2010.

9. Véase: <http://www.loc.gov/index.html>, 14 de enero de 2010.



Usted apretaba un botón, Kodak hacía el resto

Claudia Pretelin Rios*

Con la primera placa de daguerrotipo, con la invención de la cámara Kodak en 1888 y con el posterior perfeccionamiento de nuevos y mejores modelos de cámaras fotográficas, la memoria colectiva se transformó en un archivo visual de la vida cotidiana. Muchas fueron las innovaciones técnicas y científicas en los procedimientos fotográficos desde su aparición, pero no fue sino hasta que llegaron las aportaciones de un hombre ávido por sacar la cámara del estudio fotográfico, que el aparato se convirtió en un objeto de uso común.

George Eastman —fundador de la Eastman Kodak Company y conocido como el padre de la fotografía popular— estableció su exitosa industria fotográfica en Rochester, Nueva York, lugar donde su padre George Washington Eastman, fundara, en 1854, el Eastman's Commercial College.¹ En septiembre de 1888, Eastman registró la marca *Kodak* con el número de patente 388,850 en Estados Unidos; una cámara *hand held box* cargada con un rollo fotográfico de cien tomas en sucesión, a precio de 25 dólares, alto para la época y que pocos podían pagar. La toma de fotografías se reducía a tres movimientos: sacar el cordón, girar la llave y apretar el botón, pasos que terminaban con las largas sesiones de estudio donde el retratado esperaba para obtener la imagen.

En 1892, George Eastman fundó la Eastman Kodak Company, empresa dedicada al mercado fotográfico que perfeccionó las cámaras fotográficas año con año.² El destino manifiesto de la Eastman Kodak Company era ser el mayor fabricante de materiales fotográficos.³ Con una producción masiva a bajo costo, publicidad eficaz, distribución internacional y enfoque en el consumidor, *Kodak* pronto se posicionó como la marca más importante de fotografía comercial en el entorno mundial. Con ello, logró popularizar uno de los mercados más importantes para la técnica fotográfica: el de los aficionados.

El nombre *Kodak* surgió como un juego de palabras, pero para Eastman representó la marca que podía quedar en la mente de los consumidores.⁴ Gracias a las exitosas campañas publicitarias lanzadas por la compañía fotográfica, la palabra *Kodak* llegó a ser tan popular que se usó no sólo para designar los productos de la



There's twice the pleasure in the journey, and twice the pleasure afterward—if you

KODAK

And anybody can make good pictures. It's simple from start to finish by the Kodak system. Press the button—do the rest—or leave it to another—just as you please. Kodak means photography with the bother left out.

KODAKS, \$5.00 to \$100.00

*Catalog free at the
dealers or by mail.*

EASTMAN KODAK COMPANY
Rochester, N. Y., *The Kodak City.*

empresa, pues se sabe que algunos otros distribuidores de cámaras fotográficas aprovecharon el rápido posicionamiento de la marca y la usaron para referirse a sus propios productos fotográficos. *Kodak* se utilizó como verbo, adjetivo o adverbio en variedad de usos: “La chica Kodak”, “La ciudad Kodak”, “Kodak calidad”, “Kodak conveniencia”, “Una navidad Kodak es una navidad feliz”, “El camino Kodak”, “El Kodakero en el extranjero”, “Vacacionar significa más si haces Kodak” y “Cualquiera puede hacer Kodak”, fueron algunos de los eslogans que la compañía utilizó para promocionar el acto de fotografiar.⁵


La frase que popularizó las cámaras Kodak: *You press the button, we do the rest* (Usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto) se convirtió rápidamente en una exitosa campaña publicitaria y el inicio de una nueva concepción del acto fotográfico. Los fotógrafos *amateurs* se apresuraron a enviar sus rollos a revelar a la espera de sus cien fotografías y su cámara cargada con película nueva, remitiendo también cientos de cartas a la compañía para saber más acerca del nuevo aparato y sus recursos.⁶

Uno de los mayores éxitos comerciales de la Eastman Kodak Company fue la cámara Brownie, introducida al público en 1910 a precio de venta de un dólar. Ésta innovadora cámara alcanzó a una cantidad mayor de consumidores por su bajo costo. Pensadas para el público infantil, las Brownies tomaban el nombre de unos populares personajes de libros para niños creados por Palmer Cox. Una de sus características más notorias fue el empaque en el que se vendía: una caja de color llamativo (amarillo) con la imagen de un pequeño elfo que sostenía una cámara fotográfica.

La publicidad, dirigida a los niños, promovía la fotografía como un juego lleno de diversión para los pequeños de la casa, pues la compañía fotográfica tenía claro que sembrar la semilla en el público infantil atraería una inversión a futuro.⁷ Los anuncios apostaron por vincular sus productos entre las clases acomodadas, donde la educación era parte obligada del refinamiento desde la edad temprana; a sabiendas de que la propia idea de la niñez está ligada a la idea del juego, el común denominador era la cámara, ese pequeño artículo que proporcionaba entretenimiento y, a la vez, educaba al infante.

Para entonces, la prensa finisecular jugaba un papel esencial en la divulgación de los aspectos más importantes de la vida cotidiana: costumbres, modas, eventos sociales y, por supuesto, información del acontecer nacional e internacional en cuanto a temas políticos, económicos y sociales. Las publicaciones periódicas incluían artículos sobre moda, hogar, deportes, costumbres y hasta manuales de comportamiento social, de tal forma que llegaron a convertirse en los principales consejeros de la clase media alta, que hizo de estos diarios y semanarios sus guías para aprovechar el tiempo libre y llenar con modelos y patrones sus necesidades de recreación.

El imaginario ilustrado de anuncios de cámaras fotográficas *Kodak* cumplía con los deseos aspiracionales de la clase media estadounidense con elegantes imágenes que, durante los primeros quince años del siglo XX, corrieron a cargo de los me-



THE
GIBSON
CALENDAR
1908

THE GIBSON CALENDAR. Mr. Charles Dana Gibson has practically retired from the field of illustration and this may be the last of the celebrated calendars to bear his name. The 1908 edition comprises twelve of his best drawings and consists of twelve sheets and decorative front page, size $12\frac{1}{2} \times 15\frac{1}{2}$ inches, tied with red silk cord and daintily boxed.

Price \$2.00 Each Postpaid

LIFE PUBLISHING COMPANY, 17 West 31st Street, New York

jores ilustradores de la época. Tanto la imagen fotográfica como la práctica de la misma, inundaron las revistas y los periódicos de entre siglos. Medios tan populares como el *New York Daily Tribune*, *New York Herald*, *New York Times*, *New York Sun*, *New York Evening Sun*, *National Journalist*, *National Press Intelligence Co.*, *Life*, *Scientific American*, *Art Interchange*, *Century*, *Journalist* y *Harper's Magazine*, fueron algunas de las principales publicaciones donde se encontraban los anuncios difundidos por la compañía de Rochester. A través de ellos, se promovía el mensaje sobre la importancia de construir un archivo visual a través de la imagen fotográfica; una forma de visualizarse dentro y fuera del hogar. Vacaciones, viajes y festividades, fueron los temas recurrentes que la compañía Eastman Kodak explotó en sus anuncios como momentos dignos de ser capturados y atesorados en imágenes, siempre, por supuesto, con la ayuda de la cámara Kodak.



*If it
Isn't
an
Eastman
it isn't
a
Kodak*

The Kodak Christmas Story

Wherever children are there's a Christmas story, yes, an all the year round story for the Kodak to record—a story that grows in interest as the years go by.

Let the grown folks with a Kodak and the Children with a Brownie join in building the family Kodak Book. And there's no better way to begin than with pictures of Christmas day.

Kodaks, \$5.00 to \$100.00. Brownies, \$1.00 to \$9.00.

The Kodak Baby Book—now in press,
ready in January—free at the Kodak
dealers or by mail.

EASTMAN KODAK CO.

Rochester, N. Y., The Kodak City.

Los diferentes productos Kodak ocuparon los lugares más importantes en estas publicaciones y la compañía tuvo a bien identificar las estrategias publicitarias a partir de la introducción de figuras como la Kodak Girl y los Brownie Boys. Con el tiempo, los anuncios se fueron haciendo más específicos respecto del público al que iba dirigido: mujeres y niños.

A mediados de 1880, George Eastman comentó a su entonces publicista J. Walter Thompson: “La imagen de una bella chica vende más que un árbol o una casa”.⁸ Para 1893, se anunciaba que la nueva imagen de los anuncios de los productos fotográficos, sería la de una o dos mujeres jóvenes con cámara en mano, a quienes la compañía había asignado el título de *Kodak Girls*. Con una intensa campaña de

publicidad, los anuncios fueron presentados en la importante World's Columbia Exposition, en Chicago.⁹

Si bien ya se había utilizado la figura femenina dentro de los anuncios de cámaras fotográficas Kodak, su posición en la imagen prevalecía como observadora y observada. Con frecuencia acompañada por otras mujeres o por un hombre que figuraba como su pareja o pretendiente, la mujer miraba la cámara fotográfica con el deseo consumista que caracterizó a la sociedad burguesa, siendo a la vez, mirada y captada por el fotógrafo, quien la convertía en objeto de consumo a través de la imagen fotográfica.

Las mujeres que ilustraron los anuncios de la cámara Kodak copiaban el modelo de la chica Gibson como muchos otros anuncios que aparecían en publicaciones como *Ladies Home Journal*, *Woman's Home Companion* o *Cosmopolitan*, por mencionar algunos, que se encargaron de difundir la idea de lo que debía ser la mujer estadounidense.¹⁰ Esta nueva figura gozaba de cierta independencia y realización personal, pero sin liberarse por completo de las funciones que la condicionaban como género: madre o esposa que habitaba el hogar con sumisión, pureza y abnegación, que asumía el vínculo matrimonial y la maternidad como medios donde refugiarse, o formas de obtener poder en el espacio social bajo un rol uniforme. Tanto la Gibson Girl o la Kodak Girl, se convirtieron en estereotipos de la mujer burguesa, sin que alguna contara con un nombre real. En el caso de la chica Kodak, la compañía se abstuvo de revelar el nombre de la modelo que posaba para sus anuncios, quizá como estrategia publicitaria, asegurando que ella misma había firmado un contrato de exclusividad con la Eastman Kodak Company donde acordaba no revelar su identidad.

A través de la publicidad y la masificación de imágenes, la figura femenina se volvió parte del imaginario consumista industrial moderno. Si por mucho tiempo la mujer fue considerada sólo como propiedad del esposo, no se puede sino obviar que para el capitalismo también fuera reducida a la idea de mercancía. La publicidad construyó necesidades, vendió ideales y definió la feminidad en términos materiales y de venta, con lo que impuso normas y comportamientos sociales. Para la compañía de George Eastman, la figura femenina sirvió para continuar popularizando la idea de que la fotografía era tan fácil que "cualquiera", incluyendo la mujer, podía practicarla. La fotografía se promovió como una práctica propia para las damas de clase media alta, quienes, con suficiente tiempo libre, encontraron en este hobby una forma de entretenimiento.

La *Kodak Girl* pretendió representar el ideal de modernidad y de libertad femenina que se vislumbraba a inicios del siglo XX, con el afianzamiento de los movimientos feministas tras la búsqueda de igualdad de género. Las mujeres de esta época comenzaron a vivir un menguado proceso de liberación y reconocimiento que se extendería hasta lograr que la mujer obtuviera el derecho de voto en los primeros años del nuevo siglo. La chica Kodak se convirtió en viajera, bien podía verse, con maletas en mano, en estaciones de tren, acompañando a su pareja en paseos en coche, explorando Japón, trasladándose en un *rickshaw* o retratando a los lugares en Holanda, todo para captar las imágenes a su paso. Ya fuera por lo atrac-

tivo de las imágenes publicitarias, por el bajo costo de la producción fotográfica, el fácil manejo de las cámaras o porque se constituyó como una nueva forma de empleo, la producción fotográfica hecha por mujeres fue la imagen más promovida por la compañía de George Eastman, que continuó por lo menos hasta los años ochenta del siglo pasado. Sin duda representa una forma de entender la producción fotográfica de muchas mujeres alrededor del mundo y la forma en la que la fotografía *amateur* rebasó sus expectativas.

Aunque se le ha dado mayor peso a la imagen femenina en los anuncios de la compañía fotográfica, la figura masculina también fue utilizada en la publicidad; si bien los personajes eran anónimos y no obedecían a características especiales de identificación como la Chica Kodak, sí dicen mucho del rol del hombre estadounidense en la época. La imagen masculina se caracterizaba por practicar las actividades propias de su género: el cazador, el automovilista, el militar en servicio vieron reflejado su interés por registrar el paso de la vida cotidiana en los anuncios de cámaras Kodak.

La cámara se convirtió en el “testigo ocular” de la sociedad, y a través de sus imágenes, el fotógrafo *amateur* tuvo la posibilidad de plasmar su intencionalidad como referente de la época, quizá no siempre con una visión autorral, si así lo consideramos, pero sí con una visión vinculada con las preocupaciones de su tiempo. Las imágenes se volvieron muestras comparativas de bienestar social y económico que obedecieron a patrones que aun hoy definen a los de las sociedades contemporáneas. Todo esto se hace visible para el espectador, curioso de nuevas formas de entender la fotografía, a través del acercamiento a la imagen popular que la compañía Kodak ilustró como parte de su estrategia comercial y publicitaria.

La vasta colección, que comprende alrededor de 95 mil anuncios publicitarios que se encuentran en la *Advertising Collection* de la George Eastman House, lugar que resguarda el legado de la compañía de Rochester, Nueva York, nos acerca de manera gráfica a los inicios de la fotografía comercial, su historia y repercusión en términos de mercado, premisas que deben ser revaloradas y desmanteladas críticamente como herramientas que aportan nuevos datos sobre las ideas que han poblado el imaginario de lo que entendemos como la fotografía.

Hemerografía

Frank Brownell Mehlenbacher, “Frank A. Brownell: Mr. Eastman’s Camera Maker”

Rochester, publicado en *IMAGE*, Vol. 26, Núm. 2, junio, 1983, p. 9.

Reese V Jenkins, “Technology and the Market: George Eastman and the Origins of Mass Amateur Photography”, en *Technology and Culture*, Vol. 16, núm. 1, Estados Unidos, The Johns Hopkins University Press, 1975, p. 19.

Bibliografía

Elizabeth Brayer, *George Eastman. A biography*, The Johns Hopkins University Press, 1996, 635 pp.

Joan Fontcuberta (comp.), *Estética fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2003, 288 pp.

Claudia Pretelin, *Usted apriete un botón, nosotros hacemos el resto. Anuncios de cámaras fotográficas Kodak 1888-1910*, México, UNAM, 2011, 118 pp.

*Claudia Pretelin. Maestra en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, actualmente cursa estudios de doctorado en la Facultad de Filosofía y Artes de la UNAM.

1. Después de la guerra civil estadounidense (1861-1865), la ciudad de Rochester, ubicada en el condado de Monroe, perteneciente al estado de Nueva York, experimentó un período de extensa actividad industrial gracias a su localización geográfica, cercana al canal Erie, abierto en 1825, el cual facilitó el transporte de bienes y suministros en esa localidad. A principios del siglo XX, en palabras del historiador Reese Jenkins, Rochester fue conocida como *la capital mundial de la fotografía* debido a la creciente industria de aparatos y productos fotográficos que se generó a mediados del siglo XIX.

2. “Crear una nación (y un mundo) de aficionados a la fotografía era ahora el objetivo de Eastman, y comprendió instintivamente lo que otros en la industria de la fotografía se dieron cuenta más lentamente: publicidad fue la leche materna en el mercado de aficionados. Como lo hizo en la mayoría de las áreas de su empresa, Eastman manejó los detalles de promoción él mismo. Y tuvo un don para ello —casi una habilidad innata— para enmarcar frases en eslogans, para generar imágenes visuales que hablaran directa y coloridamente a todo el mundo. Hasta 1892, [...] dos agencias de publicidad —Frank Seaman y J. Walter Thompson —actuaron como agentes publicitarios y asesores.” Elizabeth Brayer, *George*, 2006, p. 134. Traducción de la autora.

3. George Eastman to Henri A. Strong, december 20, 1894, George Eastman Correspondence, Office of Corporate Information, Eastman Kodak Company, Rochester, NY en Reese V. Jenkins, “Technology and the market: George Eastman and The Origins of Mass Amateur Photography”

en *Technology and Culture*, Vol. 16, núm. 1, EU, The Johns Hopkins University Press, 1975, p. 1.

4. "Según la tradición, Eastman dio con la marca mientras jugaba anagramas con su madre (tratando con un gran número de combinaciones de letras que hicieron palabras que comienzan y terminan con "K". Le gustaba la letra "K" porque era "fuerte e incisiva"[...] firme e inflexible. Se pronuncia igual en todos los idiomas, y fue la primera letra del apellido de su madre. Registrada como marca el 4 de septiembre de 1888, Eastman explicó más tarde el mérito de la palabra a la Oficina Británica de Patentes: primero: es corto, segundo: no puede ser mal pronunciado tercero: no se parece a nada en el arte y no se puede asociar con cualquier cosa en el arte, salvo Kodak." Elizabeth Brayer, *op. cit.*, 2006, p. 63.

5. Al respecto y sobre las implicaciones de la simplificación de la fotografía a través de los anuncios y la popularización de la cámara de la marca Kodak, véase Claudia Pretelin, *Usted apriete un botón, nosotros hacemos el resto. Anuncios de cámaras fotográficas Kodak 1888-1910*, México, UNAM, 2011.

6. Kodak rápidamente impulsó y patrocinó concursos fotográficos alrededor de Estados Unidos para fotógrafos *amateurs* que utilizaran sus productos, supo que incentivar la práctica de aficionados era una inversión que dejaría ganancias a corto plazo en las diferentes líneas de productos de su compañía. Los precios, además de una gratificación en efectivo, ofrecían productos fotográficos como cámaras, papeles, película o cursos que instruyeran al aficionado sobre cómo utilizar una cámara en particular.

7. Henri Cartier Bresson en su texto *El instante decisivo* en 1952 aseguraba: "Yo, como muchos otros muchachos ingresé en el mundo de la fotografía con una Box Brownie que usaba para tomar instantáneas en los días de fiesta [...], poco a poco me propuse tratar de descubrir las distintas maneras con que podía jugar con la cámara. Sin embargo, había una finalidad desde el momento en que empecé a pensar en esto y a usar la cámara los días festivos y cuando hacía retratos tontos de mis amigos. Me volví serio. Estaba a la búsqueda de algo, y estaba, pues, muy ocupado en husmearlo." Joan Fontcuberta (Ed.), *Estética*, 2003 p. 221.

8. Elizabeth Brayer, *op. cit.*, p. 135.

9. Suceso que conmemoraba el 400 aniversario de la llegada de Cristóbal Colón a América, en el que participaron 46 naciones con pabellones y exhibiciones visitadas por un estimado de 26 millones de personas y para la cual la Eastman Kodak Company había adquirido los derechos para la venta exclusiva de sus productos. Con la introducción de su nueva imagen en un foro como éste, pronto las Chicas Kodak se volverían populares y símbolo de los productos fotográficos.

10. En Estados Unidos, a finales de siglo XIX, se popularizó la imagen de la Gibson Girl creada por medios de las ilustraciones del dibujante Charles Dana Gibson. La chica Gibson marcó las tendencias de moda de la época en cuanto a vestimenta, ideal corporal, peinado y actitud, y logró que la mujer estadounidense aspirara a convertirse en el mismo modelo o arquetipo, paradójicamente inventado por un hombre. Cuerpo de reloj de arena con caderas amplias, cintura exageradamente reducida con ayuda del corsé y un peinado voluminoso, fueron algunas de las características de estas mujeres que, como la actriz estadounidense de ascendencia belga, Camille Clifford, llenaron las portadas de revistas y periódicos.



There's twice the pleasure in the journey, and twice the pleasure afterward—if you

KODAK

And anybody can make good pictures. It's simple from start to finish by the Kodak system. Press the button—do the rest—or leave it to another—just as you please. Kodak means photography with the bother left out.

Kodaks, \$5 to \$100

EASTMAN KODAK CO.

Rochester, N. Y.

The Kodak City

*Catalog free
at the dealers
or by mail*



La Compañía México Fotográfico en la política de turismo nacional de los años veinte¹

Mayra N. Uribe Eguiluz*

A mediados de los años veinte del siglo pasado, en México, en un contexto político e ideológico posrevolucionario de grandes cambios y con un fuerte sentido nacionalista, fue fundada una de las más importantes empresas nacionales productoras de tarjetas postales, la Compañía México Fotográfico (MF).

Su gerente y fundador, Demetrio Sánchez Ortega, nació el 22 de diciembre de 1898,² en el seno de una familia de clase media originaria de Huatusco, Veracruz. Entre los pocos datos que tenemos sobre su infancia y adolescencia, sabemos que, posiblemente a mediados de la segunda década del siglo XX, abandonó su natal Huatusco y emigró a la ciudad de México en busca de mejores oportunidades laborales, y que, a su llegada, desempeñó diversos oficios, entre ellos el de vendedor de papel. Poco tiempo después, a finales de 1910, Demetrio Sánchez

Ortega consiguió un empleo como promotor y agente viajero³ de la Cervecería Moctezuma,⁴ que consistía en visitar las cantinas de algunos poblados de nuestro país y ejecutar al interior de éstas diversos juegos de azar e ilusionismo para promover el consumo de la Cerveza XX (Dos Equis).⁵ Este trabajo de agente viajero y promotor de la Cervecería Moctezuma le permitió no sólo desplazarse y conocer distintas regiones de la República Mexicana y de esta manera, tal vez, detectar el potencial comercial de su futura empresa personal; sino, seguramente también, le permitió conocer las diversas guías de viajero ilustradas que se ofertaban en las principales estaciones de ferrocarril en nuestro país; además de tener contacto con una amplia variedad de tarjetas postales que circulaban en la época y desde finales del siglo XIX, creadas por algunos de los fotógrafos viajeros como Alfred Briquet, William Henry Jackson, Charles B. Waite, Hugo Brehme, entre otros. Materiales que seguramente fueron del interés del veracruzano Sánchez Ortega en sus innumerables viajes de trabajo por la República Mexicana y que debieron darle una perspectiva sobre el uso de la imagen fotográfica y su comercialización en el ámbito turístico, pues conocer los caminos del país, los sitios turísticos y las fotografías de estos lugares, lo llevaría más tarde a crear su propia empresa de tarjetas postales.

Al lado de Armando Olvera, un antiguo amigo suyo, el joven Sánchez Ortega, se inició en el oficio fotográfico.⁶ Sin embargo, dicha colaboración duró muy poco tiempo y Demetrio tuvo que ejercer y perfeccionar el oficio de la lente desde la práctica misma. Es decir, convertirse, como muchos otros, en un fotógrafo autodidacta. Ya con conocimientos firmes, un año después de haber asumido Plutarco Elías Calles la presidencia del país, en 1925, Demetrio Sánchez Ortega funda la compañía México Fotográfico (MF) productora de tarjetas postales, asumiendo de manera única la dirección, la gerencia y la promoción de la empresa.

Es posible que, para la creación de la empresa, Sánchez Ortega hubiese obtenido algún tipo de apoyo o patrocinio del gobierno, pues en una carta dirigida al presidente de la República, el general Plutarco Elías Calles, con fecha del 22 de enero de 1925, el diputado Victoriano Lorandi recomienda de manera amplia al señor Demetrio Sánchez Ortega, autor de un proyecto que en su opinión “[...] merece la ayuda que solicita del Primer Magistrado”.⁷ Además, una pequeña nota anexa a dicha carta, la cual da constancia de que el asunto del señor Sánchez Ortega fue remitido a la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo para su estudio y resolución, el día 11 de septiembre de 1926.

Si bien la México Fotográfico tuvo como gestor, director y primer fotógrafo al señor Demetrio Sánchez Ortega, ésta fue una empresa de tipo familiar en la que estuvieron involucrados todos los hijos de Demetrio Sánchez Ortega y Tomasita Pedrero: Alfredo, Eustolia, Teresa, Demetrio, y Alfonso, quienes desarrollaron principalmente funciones del laboratorio fotográfico y de la reproducción técnica de las postales, y, una vez mayores, los varones participaron también como fotógrafos.

Sin embargo, la empresa contó también con la colaboración de distintos fotógrafos a los que denominaba “agentes viajeros”, los cuales le posibilitaban una distribución y promoción de las tarjetas postales en distintos puntos de México, con lo que

se ampliaba la cobertura de la compañía y su éxito comercial. En un artículo de José Aguirre Zertuche,⁸ publicado por la Sociedad Mutualista de Agentes Viajeros, en diciembre de 1923, se define al agente viajero como “[...] una novedosa y efectiva estrategia de difusión y propaganda comercial por encima de los anuncios impresos, quien, de viva voz, convence a los consumidores y abre nuevos mercados, incluso en las regiones más remotas y apartadas del país”. En este artículo también se mencionan ciertas cualidades del agente viajero que lo distinguen del simple comerciante ambulante, por el ser representante de una casa comercial; por llevar sólo un muestrario, una lista de precios y un catálogo, y no directamente la mercancía, como lo hace el comerciante ambulante; concretarse a tomar pedidos que remite a la casa que representa para que ésta, a su vez, los distribuya, además de tener la ventaja de vender en grandes cantidades y a plazos.

Este esquema de venta, en el que se había desempeñado Sánchez Ortega desde joven, fue retomado para su propia compañía México Fotográfico, pero de forma más adecuada a las necesidades de una empresa productora y comercializadora de imágenes; pues sus agentes viajeros, además de la promoción y venta de las tarjetas postales, también realizaban tomas fotográficas de los poblados que visitaban, es decir, cumplían las funciones de fotógrafos.⁹

Los primeros años de la empresa México Fotográfico se distinguen por ser momentos de experimentación y crecimiento, en los que la compañía estuvo dedicada principalmente a la producción y comercialización de tarjetas postales con vistas de distintos pueblos y ciudades del país.¹⁰ Es decir, una empresa de fotografía regional en la República Mexicana, ya que las series de tarjetas postales con vistas fotográficas realizadas por la compañía México Fotográfico fueron diversas y abarcaron la totalidad de los estados del país. Estas imágenes retomaban los aspectos más representativos de los poblados y regiones visitadas, pues, a través de la mirada, los temas y los ángulos de las tomas fotográficas, se nos revelan aquellos elementos que los fotógrafos y la propia editora MF consideraban digno de ser representado. Rasgos que no sólo nos generaban una idea de lo que existía en un poblado, sino también a construir un imaginario colectivo de los lugares representados a través de la imagen fotográfica y la circulación de la tarjeta postal¹¹

México Fotográfico encontró en la promoción del turismo, a mediados del siglo XX, un nicho importante en el que pudo insertarse, pues esta nueva actividad necesitó de imágenes que, como apoyo visual, fomentaran la visita a diversos lugares al interior del país, pero también de imágenes fotográficas que sirvieran de constancia o testimonio a los turistas y viajeros, de haber estado en los sitios fotografiados; de los cuales existía la posibilidad de llevarse una pequeña muestra como recuerdo, un pedacito del lugar a manera de tarjeta postal.

Los primeros años de la compañía México Fotográfico coinciden con un periodo considerado de reconstrucción nacional debido a los efectos de la lucha armada revolucionaria, así como con una época de desarrollo en la que se realizaron importantes obras de infraestructura y se crearon instituciones que habrían de desempeñar un papel preponderante en el avance económico del país en las décadas siguientes.¹² Recordemos que Plutarco Elías Calles asumió la presidencia de la



República Mexicana, en noviembre de 1924, un año antes de la creación de la compañía México Fotográfico y, según comenta Roberth Smith, durante sus tres primeros años de gobierno, impulsó varios programas para estimular el desarrollo económico y promover la unidad nacional¹³ como la apertura del Banco de México y la construcción de los primeros caminos carreteros del país, a cargo de la Comisión Nacional de Caminos.

En este periodo de organización política del país, el fomento al turismo nacional e internacional tuvo un amplio impulso, dadas las ventajas económicas que este sector representaba, y desde mediados de los años veinte y durante toda la década de 1930, el interés por este tema se volvió cada vez mayor. En 1929, la actividad turística en México por primera vez fue regulada y promovida de manera formal e institucional, cuando la presidencia de la República estaba ocupada de manera provisional por Emilio Portes Gil. En ese momento se creó la Comisión Mixta-Pro Turismo, el primer organismo gubernamental dedicado a la organización de la industria turística en México.¹⁴ Entre las funciones principales de este organismo estaban la realización de estudios y proyectos que fomentaran el incremento de visitantes extranjeros al país, así como la regulación y promoción de la actividad turística al interior del territorio mexicano. La Comisión Mixta-Pro Turismo, entre muchas de sus funciones y líneas de acción, contemplaba la edición y la distribución de propaganda impresa, a través de sus comisiones internas de Propaganda y Periódicos, integradas por diversas asociaciones de publicistas y editores, entre los que se encontraba Excelsior Compañía Editora, S.A., que fue una de las empresas que, a través de sus diarios y suplementos semanales, apoyó la promoción



del turismo nacional, imprimiendo artículos, viñetas e imágenes para incentivar al viajero a recorrer el país.

Jueves de Excelsior, el suplemento semanal del diario *Excelsior*, dedicaba espacios especiales a la difusión de distintos lugares de interés turístico nacional, como la sección "México en Rotograbado", en la que se incluían vistas fotográficas de diversos poblados del país, organizadas por estados, así como mapas carreteros y rutas de viaje; imágenes acompañadas, la mayoría de las veces, de textos descriptivos de las poblaciones fotografiadas, con los que se intentaba motivar a su visita. Esta sección funcionaba como un álbum geográfico nacional ilustrado que, semana a semana, se iba conformando y que resultaba útil para conocer y documentar las distintas regiones de nuestro país.

En 1927, comenzaron las colaboraciones de la compañía productora de tarjetas postales México Fotográfico y el suplemento semanal *Jueves de Excelsior*. Este suplemento¹⁵ estaba dedicado a dar a conocer, a través de imágenes fotográficas impresas en la técnica de rotograbado, los distintos estados de la República Mexicana a partir de sus atractivos turísticos, sus principales innovaciones tecnológicas, urbanísticas e industriales, además de servir de soporte a la publicidad desplegada por distintas empresas y negocios comerciales. En sus distintas secciones podían participar los lectores y suscriptores, así como fotógrafos aficionados

y profesionales, enviando imágenes fotográficas que el semanario se encargaba de editar y publicar en el número correspondiente a la sección de cada estado.¹⁶ De este modo comenzaron los vínculos y colaboraciones entre México Fotográfico y *Jueves de Excelsior*. Es probable que en un principio la empresa de postales MF haya enviado de manera esporádica parte de su amplia colección de vistas fotográficas. Aunque también es posible que las imágenes hayan sido enviadas de manera directa por algún coleccionista de las postales que México Fotográfico comerciaba, ya que las primeras apariciones de las imágenes de la editora se dieron de manera aislada, entre 1926 y 1927, y, en diversas ocasiones, no se otorgaba el crédito de autoría a las fotografías publicadas. También era frecuente que, en estas primeras colaboraciones, la firma MF y demás datos registrados sobre las tarjetas postales de la compañía México Fotográfico fueran borradas o disimuladas, previo retoque fotográfico en la edición de la revista semanal y sólo fuera perceptible la colaboración de la empresa por la publicación de una pequeña nota en la parte inferior de la página gráfica o fotorreportaje.

No fue sino hasta la edición de la 16ª sección, dedicada al estado de Veracruz, publicada el 12 de mayo de 1927, que se haría evidente la estrecha colaboración de México Fotográfico y el suplemento *Jueves de Excelsior*; la cual consistía en la publicación periódica de diversas imágenes realizadas por la empresa de postales, posiblemente a cambio de la inserción de viñetas publicitarias en dicho semanario. En esta sección del estado de Veracruz, aparecen algunas vistas fotográficas dedicadas a Papantla, Villa del Mar, Huatusco y el camino carretero de este último hacia Coscomatepec; todas ellas realizadas por la firma México Fotográfico.¹⁷ Resulta interesante observar la primera inserción de la viñeta publicitaria utilizada por la empresa de postales; además de la publicación del retrato de Demetrio Sánchez Ortega, “Fundador gerente de la negociación México Fotográfico, establecida en Guadalupe Hidalgo, México, DF”.¹⁸ Situación que no es nada casual, teniendo en cuenta que el gerente, fundador y principal fotógrafo de la compañía MF, era originario del poblado de Huatusco, Veracruz; lo cual explica, en parte, que el primer despliegue publicitario de la empresa MF y la primera colaboración formal de ésta con *Jueves de Excelsior*, se dieran en coincidencia con la edición de la 16ª sección del estado de Veracruz.

A partir de ese momento y una vez esclarecidos los criterios de las colaboraciones de México Fotográfico con *Jueves de Excelsior*, la publicación de vistas de la colección MF en la sección “México en Rotograbado” serían constantes e incluirían un buen número de poblaciones y regiones de todo el territorio mexicano, de tal modo que, fácilmente, la México Fotográfico publicó su amplia colección de vistas fotográficas de todos los estados de la República Mexicana, impresas y distribuidas hasta ese momento como tarjetas postales.

Las imágenes de México Fotográfico, difundidas en formato de tarjeta postal, o bien, a través de la prensa ilustrada a manera de fotorreportajes, como en el caso del suplemento *Jueves de Excelsior*, ayudaron a difundir y a dar a conocer la nación mexicana a través de imágenes fotográficas, las que, apelando al carácter documental de la fotografía, sirvieron de soporte visual a la promoción turística del territorio mexicano. A su vez, estos formatos de reproducción y difusión de la foto-

grafía inauguraron nuevos modos de aproximación y visibilidad de las poblaciones periféricas y de provincia, lo que derivó en la creación de un imaginario de nación idílico, propio de los años veinte del siglo pasado.

Las vistas fotográficas de MF influyeron, en cierta medida, en cómo los miembros de distintas comunidades recrearon su entorno geográfico natural y urbano, guiados por los parámetros formales y estilísticos utilizados por la empresa de postales en la realización de sus vistas fotográficas, los cuales acentúan ciertas características estéticas de la realidad circundante que, en muchos de los casos, resultan de incalculable valor para los propios habitantes. Así nos lo hizo saber un ciudadano de Monterrey, en 1932, a propósito de las vistas realizadas por el fotógrafo y gerente de la firma MF en su comunidad:

He tenido la oportunidad de admirar algunas postales ejecutadas por el fotógrafo Demetrio Sánchez de la compañía México Fotográfico [...] y me complace en declarar que algunas de ellas me han sorprendido por las nuevas perspectivas que el artista ha encontrado en lugares que los regiomontanos estamos cansados de ver, siempre en la misma manera. El señor Sánchez ha copiado algo sorprendente en donde nosotros sólo habíamos visto una sola cosa, ya trillada por conocida.¹⁹

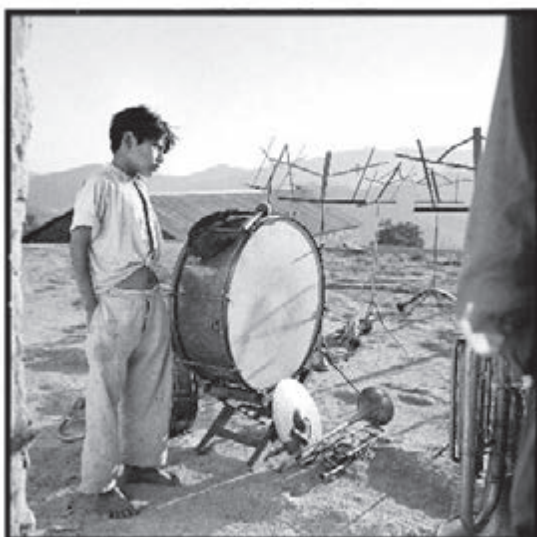
Es decir, que las vistas fotográficas de MF develan nuevos acentos visuales, o modos de ver, de lo que anteriormente pasaba por cotidiano. Imágenes de la geografía circundante que contribuyeron a la creación de imaginarios en la fotografía local y regional en nuestro país.

Por último, hemos de destacar que el discurso nacionalista de esos años veinte, aunado a la promoción del turismo nacional y al interés por dar a conocer distintas regiones de nuestro territorio, contribuyó en el posicionamiento y éxito comercial de la empresa MF. Puesto que dicha compañía estaba dedicada a destacar y difundir mediante la imagen fotográfica las bellezas naturales y los sitios más pintorescos y representativos de cada uno de los estados de la República Mexicana, al mostrar con imágenes no sólo lo tradicional y típico de éstos, sino que, también, subrayaba el proceso modernizador por el que algunos de los poblados fotografiados atravesaban de manera simultánea.

Por otro lado, el despliegue masivo de turistas nacionales al interior del país, a partir de la década de los años veinte, trajo como consecuencia diversos beneficios a la compañía México Fotográfico, pues su amplia producción de tarjetas postales abarcaba desde las pequeñas poblaciones hasta las ciudades más importantes de todos los estados de la República Mexicana, lo que le garantizó un éxito comercial que la sostuvo en activo por más de cincuenta años.

* Mayra Uribe Eguiluz, Maestra en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM y Licenciada en Artes Visuales por la ENAP, UNAM. Gestora Cultural independiente y Jefa de Registro y Préstamo de Obra en el Museo Colección Blaisten.

1. Este ensayo forma parte de una investigación más amplia que se expone en la tesis de maestría: *Una aproximación a la Compañía México Fotográfico y la promoción del turismo a finales de los años veinte*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2011, dirigida por la Dra. Rebeca Monroy Nasr. Puede consultarse en la Biblioteca Samuel Ramos de la Facultad de Filosofía y Letras y en la Biblioteca Central de la UNAM.
2. Datos obtenidos en entrevista al señor Armando Sandoval, nieto de Demetrio Sánchez Ortega, hecha por Mayra Uribe Eguiluz, ciudad de México, 10 de septiembre de 2009.
3. La figura del agente viajero es una estrategia de difusión y propaganda comercial muy popular en las primeras décadas del siglo XX. Vid. revista *El Agente Viajero*, diciembre de 1923, Dir. Antonio J. Valdés, Ciudad de México.
4. La Cervecería Moctezuma fue fundada en 1896, y su fábrica y casa matriz se localizaba en Orizaba, Veracruz.
5. Algunos huatusqueños que le conocieron recuerdan la habilidad con que Demetrio Sánchez Ortega ejecutaba sus espectáculos de prestidigitación y magia, utilizando cartas, botellas y otros objetos. Datos que coinciden con la información proporcionada en la entrevista a Marcelino López Páez por Mayra Uribe Eguiluz, Huatusco, Veracruz, el 28 de julio de 2009, y la información proporcionada por Armando Sandoval, nieto de Sánchez Ortega, en la entrevista antes citada.
6. Información proporcionada en la entrevista realizada a Armando Sandoval, por Mayra Uribe Eguiluz, Ciudad de México, el 21 de octubre de 2009.
7. La carta se localiza en el Fondo 182, Presidentes Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, expediente 814.M.211 del Archivo General de la Nación (AGN).
8. Alumno de la Escuela Superior de Comercio y Administración, quien obtuvo, en diciembre de 1923, el premio de \$100,000 otorgado por la Sociedad Mutualista de Agentes Viajeros, por un artículo publicado en la revista mensual ilustrada de esa Sociedad. Véase: revista *El Agente Viajero*, *op. cit.*
9. Entrevista realizada al doctor Reynaldo Sandoval González, por Mayra Uribe Eguiluz, Ciudad de México, el 13 de mayo de 2010.
10. Así nos lo dejan ver algunos anuncios publicados por la empresa desde 1927, en el suplemento *Jueves de Excelsior*, del 30 de junio de 1927, el 23 de agosto de 1928, el 3 de enero de 1929, el 21 de octubre de 1930 y 17 de septiembre de 1931, entre otras fechas.
11. Véase entre otras fuentes: Beatriz Eugenia Malangón Girón. "La fotografía de Winfield Scott. Entre la producción comercial y la calidad estética de la fotografía", tesis doctoral, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003. María Teresa Matabuena Peláez, *La Ciudad de México a través de la Compañía Industrial Fotográfica*, México, Universidad Iberoamericana, 1994. Lilia Laureano Martínez, "Fotorretratos de artistas de 1918 a 1926. Una mirada a la compañía Industrial Fotográfica", tesis doctoral, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Facultad de Artes, Casa Lamm A.C., 2010. Revista *Artes de México*, núm. 48, *La Postal Mexicana: ecos diversos*, 1999.
12. Enrique Cárdenas, *Historia económica de México*, México, 1994, p.7.
13. Robert Smith, "El triunfo temporal de la diplomacia financiera, 1925- 1932", *Historia económica de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 314.
14. La Comisión Mixta Pro-Turismo a partir de 1929 quedó establecida en el Departamento de Comercio, que más tarde se convertiría en la Secretaría de Economía Nacional. Vid., Salazar Chiappini, Gloria, *Memoria Genealógica*, México, s/e 1984.
15. El suplemento semanal *Jueves de Excelsior* comenzó a editarse en 1923. Véase: Aurelio de los Reyes, "*Bajo el cielo de México*", en *Cine y sociedad en México, 1896- 1930*, Vol. 2, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1993, p. 216
16. Entre los fotógrafos locales y regionales que colaboraron en *Jueves de Excelsior* entre 1927 y 1928 enviando vistas fotográficas, se han detectado entre otros, los fotógrafos Llerenas y Madrid en Manzanillo, Colima; los Olmedo Salazar en Baja California; Foto Segura en Chiapas; Foto Reynoso en Guanajuato; Foto Ponce de León en Guerrero; Foto Guerra en Yucatán; Eugenio Espino Barros en Tamaulipas y Nuevo León, y la casa Foto Tehuacán- Foto Supply, en Puebla. Ver imágenes publicadas en *Jueves de Excelsior* el día 29 de septiembre de 1927, 3ª sección del estado de Colima; 6 de octubre de 1927, 3ª sección del estado de Baja California; 12 de octubre de 1928, 6ª sección del estado de Chiapas; 19 de julio de 1928, 7ª sección del estado de Guanajuato; 4 de octubre de 1928, 2ª sección del estado de Guerrero; 18 de octubre de 1928, 3ª sección del estado de Yucatán; 1º de diciembre de 1927, 7ª sección del estado de Tamaulipas y 28 julio de 1927, 8ª sección del estado de Puebla.
17. Ver *Jueves de Excelsior*, 12 de mayo de 1927.
18. *Idem*.
19. Nota de Carlos Polo, diario *El Porvenir, Periódico de la Frontera*, 29 de mayo de 1932.



Juan Rulfo y sus trabajos en la cuenca del Papaloapan

Paulina Millán*

La trayectoria fotográfica del escritor Juan Rulfo abarca treinta años, de 1932 a 1962, y consta de una producción de aproximadamente siete mil negativos de fotografías de paisaje, arquitectura y retrato. Sus imágenes se publicaron, entre 1949 y 1964, en las revistas *América*, *Mapa*, *Mexico This Month*, *Sucesos Para Todos*, *Guía de Caminos*, *Ferronales* y *Acción Indigenista*, así como en el suplemento “México en la Cultura” del periódico *Novedades*.¹

Entre 1955 y 1957, cuando trabajaba en las tierras de la cuenca del Papaloapan,² Juan Rulfo realizó uno de sus trabajos fotográficos más sugerentes, pues incursionó en la fotografía aérea, en el retrato indígena y en el uso de la película a color. Además, utilizó algunas de sus fotografías para ilustrar un texto de su autoría titulado “The Papaloapan”, publicado en 1958 en la revista *Mexico This Month*.³

Varias de sus imágenes fueron publicadas entre 1955 y 1977 en las revistas *Mexico This Month*, *Sucesos para Todos* y *Acción Indigenista*, en el suplemento dominical “México en la Cultura”, en el informe de labores de la Comisión del Papaloapan de 1962 y en algunas publicaciones del Instituto Nacional Indigenista. Es decir, estamos ante el trabajo fotográfico más difundido de Juan Rulfo.



En Ciudad Alemán, Veracruz, el 1 de febrero de 1955, el señor Juan Rulfo Vizcaíno quedó contratado como director “G” por la Comisión del Papaloapan, representada por su vocal ejecutivo, el ingeniero Raúl Sandoval Landázuri, y el Vocal Secretario, el ingeniero José Ramos Magaña. El sueldo estipulado para el escritor fue de \$2,800 pesos mensuales, más dinero extra para gastos de permanencia y los traslados que hiciera fuera de la residencia oficial.⁴

Ocho meses atrás, Rulfo había concluido su segundo periodo como becario del Centro Mexicano de Escritores. Entre julio y agosto de 1954, entregó al Centro una copia al carbón del borrador final de la novela *Pedro Páramo*, con lo que el apoyo económico llegaba a su fin. Para septiembre, los editores del Fondo de Cultura Económica tenían en sus manos el segundo libro del escritor, que terminaría de imprimirse en marzo de 1955, con el número 19 de la colección Letras Mexicanas.

No enclavado en una vocación y sin una entrada fija de dinero, fue invitado por el ingeniero Sandoval a sumarse a la vasta lista de especialistas —ingenieros, arquitectos, economistas, agrónomos, biólogos, geógrafos, antropólogos y fotógrafos—, que conformaban el equipo de la Comisión del Papaloapan. El señor Rulfo Vizcaíno se integró al proyecto desarrollador durante el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines, cuando ya tenía por lo menos ocho años de haberse creado.

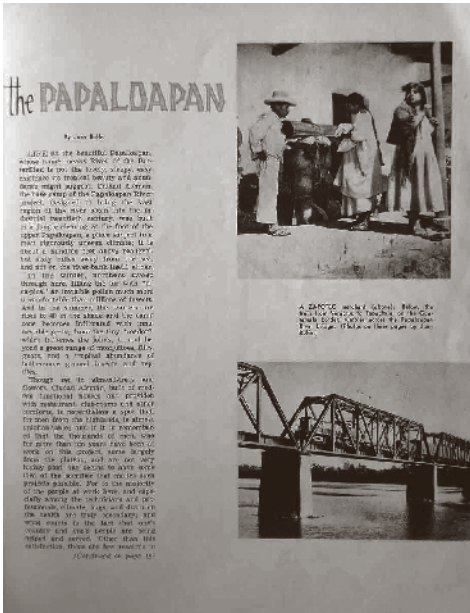
Tras la gran inundación ocasionada por el desbordamiento del río Papaloapan, en 1944, el gobierno de Manuel Ávila Camacho vio la necesidad de crear un organismo secretarial consultivo que estudiara las necesidades básicas de los habitantes de la cuenca fluvial del Papaloapan. Pero fue hasta febrero de 1947, en los inicios del sexenio de Miguel Alemán Valdés, cuando se creó por decreto presidencial la Comisión del Papaloapan, un organismo dependiente de la Secretaría de Recursos Hidráulicos que se encargaría de planear, diseñar y construir todas las obras requeridas para el desarrollo integral de la comarca y frenar los constantes desbordamientos del Río de las Mariposas.⁵

© Juan Rulfo
Mujeres recogiendo café,
Zacatepec, Mixes,
Oaxaca, 1955.
Col. Fundación Juan
Rulfo
Propiedad de Clara Aparicio
de Rulfo. Prohibida su repro-
ducción sin la autorización
correspondiente.

© Juan Rulfo
Mujeres de Tlahuitoltepec
barbechando, Mixes,
Oaxaca, 1955.
Col. Fundación Juan
Rulfo
Propiedad de Clara Aparicio
de Rulfo. Prohibida su repro-
ducción sin la autorización
correspondiente.

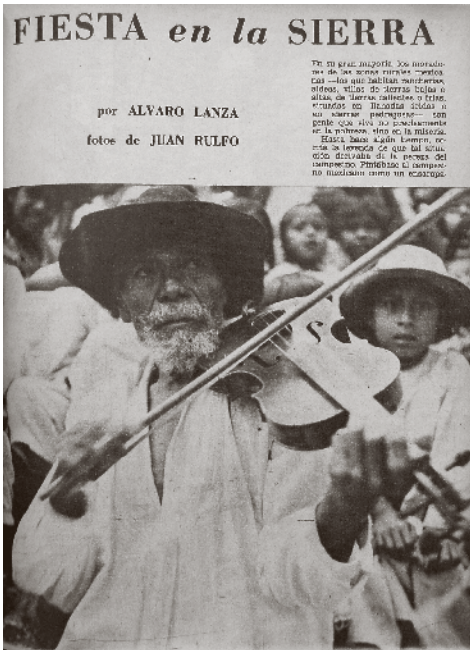
PÁGINA ANTERIOR
© Juan Rulfo
*Campanario frente al
Zempoaltépetl*, Mixes,
Oaxaca, 1955.
Col. Fundación
Juan Rulfo
Propiedad de Clara Aparicio
de Rulfo. Prohibida su repro-
ducción sin la autorización
correspondiente.

© Juan Rulfo
Niño y tambor,
Tlahuitoltepec, Mixes,
Oaxaca, 1955.
Col. Fundación
Juan Rulfo
Propiedad de Clara Aparicio
de Rulfo. Prohibida su repro-
ducción sin la autorización
correspondiente.



El gobierno del licenciado Alemán tomó como ejemplo la Comisión del Valle de Tennessee⁶ para crear el primer proyecto de cuenca fluvial en México, con el cual se haría la primera inversión pública a gran escala en el trópico, y se llevaría a cabo “el proyecto de desarrollo regional de mayor relevancia durante el periodo posrevolucionario en México”.⁷

El programa de desarrollo debía llevarse a cabo de forma general y unificadora en una superficie de aproximadamente 46,517 km², con 1,126,280 habitantes, en su mayoría indígenas, ubicados entre los estados de Veracruz, Oaxaca y Puebla; es decir, por todo el territorio que recorre el río Papaloapan. El progreso tenía que llegar tanto a las tierras altas, montañosas y abruptas de la Sierra Madre oaxaqueña como a las tierras bajas veracruzanas; debía atravesar por una gran diversidad de climas, vegetación y por un complejo mosaico cultural. La cuenca del Papaloapan se ubica exactamente sobre la vertiente del Golfo de México y comprende todas las corrientes que tienen su salida al mar a través de la Laguna de Alvarado.



Provisto de su inseparable *Rolleiflex* 6x6, Juan Rulfo colaboró en la Comisión del Papaloapan haciendo investigaciones sobre la situación social de la cuenca,⁸ organizó programas de riego,⁹ proyectó una revista para el organismo¹⁰ y elaboró escritos sobre la comisión, la labor del ingeniero Sandoval y de los indígenas mixes, habitantes de la parte sur de la cuenca. También participó en la reubicación de la población indígena afectada por la construcción de la presa Miguel Alemán¹¹ y realizó el documental *Danzas mixes* al lado del cineasta y fotógrafo Walter Reuter.¹²

Trabajó para la comisión durante dos años (1955-1957), y aunque no fue contratado expresamente como fotógrafo, en sus andares por las tierras del Río de las Mariposas produjo alrededor de trescientas cincuenta fotografías del paisaje, la arquitectura y los indígenas de la cuenca. En los trayectos, las visitas y los asesoramientos que realizó, Juan Rulfo no olvidó su *Rolleiflex*.

El grupo fotográfico más importante realizado por Rulfo en las tierras del Papaloapan, cuantitativamente hablando, es la serie de los mixes que hizo en la sierra del estado de Oaxaca, en la ascensión al cerro del Zempoaltépetl. Esta serie permite observar su interés por el retrato indígena, lo que es digno de subrayarse, ya que exploró este género por primera vez en aquella cuenca, sobre todo en el área mixe.

Texto y fotografías de Juan Rulfo, “The Papaloapan”, *México This Month*, vol. V, núm. 5, mayo de 1958, p. 13. Col. Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, INAH

Fotografías de Juan Rulfo en el artículo de Álvaro Lanza, “Fiestas en la Sierra”, *Sucesos para todos*, núm. 1604, 28 de enero de 1964, pp. 36-37. Col. Hemeroteca Nacional de México, UNAM.

Entre los meses de febrero y junio de 1955, el escritor y fotógrafo viajó al lado de Walter Reuter¹³ al distrito mixe del estado de Oaxaca. La Comisión del Papaloapan les había encargado realizar un documental sobre dicho grupo indígena, que se tituló *Danzas mixes*. Éste sería uno de los primeros trabajos de Rulfo en la comisión. Al respecto, Reuter recordó:

Viajé con Juan Rulfo por la sierra de Oaxaca. Él llevaba su cámara, era bueno..., casi no hablaba. Trabajaba en la Comisión del Papaloapan. No sé qué hacía, pero un día llegamos a un pueblo porque la comisión quería una película de 16 milímetros de las danzas de los indios mixes.¹⁴

Para llegar al territorio mixe, cineasta y fotógrafo debieron ir a la ciudad de Oaxaca, para de ahí trasladarse al distrito de Tlacolula, ubicado en la región de los valles centrales, pasar por la cabecera municipal y llegar al pueblo de Mitla. Transitar por una brecha hasta la agencia municipal de Santa María Albarradas, poblado zapoteco de donde parten las veredas que han de comunicar con los pueblos altos de la sierra mixe, Ayutla, Tamazulapan y Tlahuitoltepec.¹⁵

Durante este trayecto, Rulfo se dedicó a fotografiar el paisaje, pero sobre todo la arquitectura característica de cada uno de los sitios visitados. Como en años pasados enfocó su lente a las construcciones, a la serranía y a los valles, con la notable diferencia de que en esta ocasión implementó el uso de la película a color; con lo que captó el Convento de Santo Domingo, la iglesia de Santa María del Tule, el sabino milenario y el Palacio de las Grecas en Mitla.

Fue hasta Santa María Albarradas cuando Rulfo empezó a dirigir la cámara de manera directa a los indios, donde, además de hacer fotografía del paisaje, realizó un retrato en el que el rostro de un hombre zapoteco ocupa casi la totalidad de la imagen. Por primera vez, Rulfo capta de frente a un hombre, aunque sus ojos miran hacia fuera del cuadro fotográfico.

De Santa María Albarradas, los fotógrafos anduvieron a caballo durante veintiséis kilómetros, para finalmente parar en "donde abundan las tortugas", significado del nombre del primer poblado mixe del camino al Zempoaltépetl, San Pedro y San Pablo Ayutla. A diferencia de los otros sitios por los que habían pasado, en esta ocasión Juan Rulfo no se interesó por fotografiar la iglesia y tampoco el paisaje, su mirada se quedó detenida en un grupo de mujeres y niños ubicados debajo de un campanario, frente a una barda hecha con piedra y lodo.

Puso su atención en los rostros, en la gestualidad, tomó de pie a las mujeres y, en ocasiones, lo hace solamente de la cintura hacia arriba, en plano americano. Esta pequeña secuencia sería la primera realizada por nuestro fotógrafo de los habitantes de la región mixe; provisto de la *Rolleiflex*, con los ojos puestos en el visor de enfoque, se permitió entrar en mayor contacto con sus retratadas; en dos de las tomas algunas de ellas miran con detenimiento a la cámara.

A veces a pie y otras a lomo de mula, cineasta y fotógrafo recorrieron nueve de los dieciséis municipios que comprende el distrito mixe, mientras Walter Reuter filmaba

con película a color sus travesías por la sierra, Juan Rulfo tomaba fotografías. La relación visual existente entre las imágenes de Juan Rulfo y el documental *Danzas mixes* filmado por Reuter es por demás sugerente. Al ver el filme, pareciera que se están mirando las fotografías en movimiento y a color; a su vez, al observar las imágenes de Rulfo pareciera tenerse frente a los ojos los *stills* de la película del alemán.

En varias ocasiones hicieron encuadres desde posiciones contiguas; es difícil saber quién dirigía a quién, es casi seguro que primero uno tomaba una situación o un personaje y luego el otro hacía lo mismo; es decir, se contagiaban, se encontraban visualmente bajo el mismo ánimo gráfico-descriptivo. Como sucede con las imágenes de las mujeres de Cotzocón, trabajando la tierra, en particular la escena de la mujer que siembra con su niño en brazos, o aquellas de las representaciones dancísticas en Tlahuitoltepec, donde para tomar a los músicos uno se encontraba adelante, al lado o atrás del otro con sus respectivas cámaras.

En el viaje por la sierra oaxaqueña, Rulfo aprovechó la experiencia fotográfica de Reuter, quien se movía con gran soltura y naturalidad entre los músicos y danzantes para documentarlos; atrás o a un lado de él se colocó Rulfo con su *Rolleiflex*. Sin embargo, cada uno conservó su estilo fotográfico, Rulfo ponía mayor distancia entre el retratado y su cámara, tratando de pasar desapercibido, se colocaba por debajo o a un costado. Mientras que Reuter se hacía notar, con intención documental y cámara en mano, se ubicaba de frente o a la misma altura del músico que deseaba fotografiar.

Los recorridos por el distrito mixe y la interacción con sus pobladores resultaron fundamentales para que el fotógrafo se interesara en el retrato indígena, pero, sobre todo, para que rompiera las barreras que años atrás le impedían tomar a los indígenas de frente. En más de una ocasión, los mixes miran directamente a la lente de Rulfo, a diferencia de su trabajo anterior, en donde evitaba captarles la mirada.

De manera gráfica, muestra a los mixes enclavados en las montañas, dueños de su geografía, plantados en uno de los puntos más altos del paisaje, dominando la terrible superficie agreste a través de la mirada. Los mixes de Rulfo están integrados por completo a esas tierras montañosas, difíciles de transitar para el resto de la gente pero no para ellos, quienes, dueños de su lugar, posan para la cámara rulfiana.

De las mujeres de Tlahuitoltepec trabajando la tierra hizo una secuencia fotográfica de veinte imágenes. A través de la lente fotográfica de Juan Rulfo, observamos cómo se multiplican las subidas y las bajadas en la sierra, y a decenas de mujeres mixes que se suceden de manera interminable en las tierras de cultivo. Sobre un vasto terreno, al unísono, todas trabajan o todas descansan, manteniendo siempre la pala entre sus manos.

El rostro de cada una es anónimo. En esta ocasión Rulfo no está interesado en una mujer en particular, ahora ha quedado perplejo ante tal número de mujeres barbechando en una coordinación insospechada, tanto en el ritmo de trabajo como en



su vestir, todas ellas podrían ser la misma, los bordados y los colores de sus ropas quedan unificados por la escala de grises de la fotografía.

En otra región de la cuenca, en Valle Nacional, Oaxaca, realizó una serie fotográfica de los procesos que implica la producción del tabaco, en la que también captó a los indígenas mirando a la cámara. Inspirado, muy probablemente, por el *México Bárbaro* del periodista estadounidense John Kenneth Turner, escrito en 1908,¹⁶ Rulfo tomó alrededor de treinta imágenes, en las que captó a niños y hombres trabajando el tabaco, a veces cortando la planta de la tierra y en otras ocasiones colgándola y exponiéndola al sol para su secado. Retrató en varios momentos a una niña, que con su instrumento de trabajo en la boca, posó para su lente.

En el sitio icónico de la esclavitud, de las malas condiciones de trabajo y del abuso del régimen porfirista sobre la población indígena del país, nuestro fotógrafo se concentró en capturar todos los procesos que implica la producción de tabaco: hizo tomas de la planta, de la recolección, pero lo que más llamó su atención fue el curado y secado de la hoja; su mirada quedó atrapada por las decenas de hileras de hojas de tabaco colocadas en palos de madera y puestas en los “secaderos”, construcciones arquitectónicas para que las hojas pierdan el agua y se sequen en las condiciones idóneas de humedad y temperatura.

© Juan Rulfo
Niña de El Chime,
Mixes, Oaxaca, 1955.
Col. Fundación
Juan Rulfo
Propiedad de Clara Aparicio
de Rulfo. Prohibida su reproducción sin la autorización correspondiente.

En el área cercana a su residencia oficial, a cuatro kilómetros de Ciudad Alemán, a un lado del poblado Papaloapan, en la frontera entre los estados de Veracruz y Oaxaca, cruza el río un puente ferroviario de estructura metálica al que Rulfo no dudó en fotografiar. Realizó cuatro tomas del puente; en una de las imágenes se ve al ferrocarril avanzando sobre uno de los ríos más peligrosos del país, el que año con año causa terribles inundaciones, a veces tan graves como aquella en la que Tuxtepec, Oaxaca, quedó bajo el agua y que le hizo perder toda su arquitectura antigua. Juan Rulfo metió al cuadro fotográfico la naturaleza salvaje del agua en combinación con el progreso, representado por la locomotora de vapor.

De pie sobre las vías, captó por dentro y por fuera la gran estructura metálica del puente, enmarcando la secuencia geométrica que forman los marcos cuadrados que la componen. Rulfo nos traslada a la fotografía de vanguardia al estilo de Agustín Jiménez, interesado sólo en la forma y en cómo las cosas cotidianas podrían convertirse en objetos estéticos cuando son captados por la lente fotográfica desde cierto ángulo, cierta distancia y un enfoque preciso.¹⁷

Documentó gráficamente cómo los indígenas mazatecos adaptaron a su vida cotidiana la presa Miguel Alemán, la gran obra de ingeniería hidroeléctrica del proyecto, construida en Temazcal, Oaxaca, entre 1947 y 1955. Registró, con la cámara, la labor social del ingeniero Sandoval en Vigastepec, Puebla, haciendo entrega de algunos documentos que bien podrían ser títulos de propiedad o algún contrato o convenio de la comisión con la gente.

En varias ocasiones recorrió en avioneta el territorio del Papaloapan. Desde los cielos, realizó fotografías de las tierras bajas del Río de las Mariposas y del paisaje de la cuenca. Imágenes en las que, en el ángulo superior o inferior, puede observarse el ala o una parte de la avioneta. Al parecer sería la única vez que Juan Rulfo practicara la fotografía aérea.

La participación del fotógrafo en la Comisión del Papaloapan se vio truncada el 13 de noviembre de 1956 por un accidente aéreo. Mientras el ingeniero Sandoval realizaba un vuelo rutinario por la cuenca del Papaloapan al lado del fotógrafo Carlos Leal, la máquina falló y sufrió un accidente desastroso en el que murió el vocal ejecutivo.¹⁸ Con la muerte de Sandoval llegaría a su fin la colaboración de Juan Rulfo, al parecer pocos meses después, en 1957.¹⁹

Las imágenes que Juan Rulfo realizó en la cuenca del Río de las Mariposas son las de un fotógrafo consumado, ya tenía por lo menos veinticinco años trabajando con la cámara con una técnica precisa y con gustos definidos, y se atrevió a practicar la fotografía desde una avioneta, a meter a la cámara los ojos de los indígenas y a usar película a color en su *Rolleiflex*. Con ello podemos anotar que el escritor Juan Rulfo no fue un aficionado de la fotografía, sino que la ejerció como todo un profesional; de modo que logró espléndidos resultados en la práctica de escribir con luz.

* Paulina Millán, Estudiante del Doctorado en Historia del Arte, en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Colabora en la organización del archivo fotográfico de Juan Rulfo, en la Fundación que lleva su nombre.

1. Para mayor información sobre la trayectoria fotográfica de Juan Rulfo, y en específico de sus trabajos en la Comisión del Papaloapan, véase Paulina Millán, *Trayectoria fotográfica de Juan Rulfo: una visión panorámica (1917-1962)*, tesis de licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, México, 2008. Paulina Millán, *Las fotografías de Juan Rulfo en la Comisión del Papaloapan*, tesis de maestría en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, México, 2010.

2. *Papaloapan* viene del náhuatl *Papalotl* (mariposa), y de *apan* (lugar).

3. Juan Rulfo, "The Papaloapan", *Mexico This Month*, Vol. V, núm. 5, mayo de 1958, pp. 12-13, 18-19, 26.

4. Contrato de Prestación de Servicios celebrado por la Comisión del Papaloapan y el Sr. Juan Rulfo Vizcaíno, resguardado por la Fundación Juan Rulfo.

5. *Informe que rinde la comisión de CC. Diputados y Senadores que visitó la Cuenca del Papaloapan*, México, S/E, 1954, p. 8.

6. Valeria E., Estrada Tena, *Gestión de cuencas fluviales en México. Un acercamiento a la historia de la Comisión del Papaloapan, 1947-1988*, tesis de licenciatura en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, México, 2003, pp. 42-43

7. Ricardo Pérez Montfort, "Plátano, caña y piña (1910-1940). Economía y política regional durante la consolidación del Estado posrevolucionario mexicano", presentado en el Seminario de Investigación *Fronteras interiores: desarrollo regional y resistencia en la cuenca del Papaloapan*, Tepoztlán, Morelos, octubre de 2005.

8. "Juan Rulfo: pescador de mares profundos. Entrevista a Walter Reuter", *México indígena*, INI, núm. extraordinario, 1986, p. 57.

9. Alfonso Villa Rojas, "El secreto de don Juan". *México indígena*, INI, núm. extraordinario, 1986, p. 34.

10. En la Fundación Juan Rulfo se conservan dos proyectos de revista para la Comisión del Papaloapan.

11. En la Fundación Juan Rulfo se conserva un documento de seis cuartillas en el que Rulfo anotó datos correspondientes al reacomodo de los indígenas mazatecos afectados por la construcción de la presa Miguel Alemán.

12. *Danzas mixes*, Fotografía de Walter Reuter y guión de Juan Rulfo, México, Producción comisión del Papaloapan, 1955.

13. Walter Reuter desde 1951 había sido contratado por el ingeniero Adolfo Orive Alba, presidente de la Comisión entre 1947-1952, para hacer un informe fotográfico sobre la cuenca y un documental sobre el río Temazcal titulado *Historia de un río* (1953).

14. John Mraz y J. Vélez. "Walter Reuter. Entrevistas realizadas en la ciudad de México (enero-marzo de 1992). Walter Reuter. *El viento limpia el alma*, Barcelona, Lunwerg, 2009, p. 22.

15. La reconstrucción de la ruta seguida por Juan Rulfo y Walter Reuter para llegar al distrito mixe del estado de Oaxaca, se realizó a partir de un mapa resguardado por Reuter sobre los puntos a cruzar para llegar al Zempoaltépetl. La información arrojada por el mapa se corroboró en uno de los primeros estudios antropológicos realizados sobre los mixes, Salomón Nahmad en el libro *Los mixes. Estudio social y cultural de la región del Zempoaltépetl y del Istmo de Tehuantepec* registra de mera exacta el camino al área mixe y los trayectos en kilómetros y distancias entre un pueblo y otro.

16. John Kenneth Turner, *México Bárbaro*, México, Editores Mexicanos Unidos, 2007.

17. Para mayor información sobre el fotógrafo Agustín Jiménez véase Carlos Córdoba, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, RM, 2005.

18. Fernando Hiriart, "La muerte de un joven mexicano", *México en la cultura*, 20 de enero de 1957, núm. 407, p. 2.

19. Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, 1 Ed., Gallimard (La Croix du sud), 1959, pp. 7-8.



OJO!

**UNA REVISTA
QUE VE**

Núm. Uno
\$1.00

DOCUMENTAL DE:

**UNA SEMANA
ARDIENTE...**

La semana ardiente a través del *Ojo!* de Héctor García

Raquel Navarro Castillo*

Héctor García es quizá el fotoperiodista más influyente de la historia reciente de nuestro país. Por ello, su obra ha sido evaluada desde diversas perspectivas: la antropología, la cultura popular, la crítica de arte, la museografía, la literatura, el punto de vista editorial y el periodismo escrito; sin embargo, no, desde el análisis histórico, con excepción del número que *Luna Córnea* le dedicó a él y a su obra.¹

La extensa obra de Héctor García tiene uno de sus momentos más significativos en el conjunto de imágenes a través de las cuales registró los acontecimientos referidos a las vastas movilizaciones de trabajadores sindicalizados y estudiantes universitarios, en el coyuntural año de 1958.

Dichas imágenes formaron parte de una propuesta editorial realizada en compañía del periodista Horacio Quiñones que tuvo por nombre *Ojo! Una revista que ve*, en la que imágenes y textos conformaron una unidad discursiva que iba a contracorriente con lo establecido en los principales medios impresos de la época, y cuya tendencia hacia las premisas oficiales era clara. Quizá por su efímera existencia, ha tenido un carácter enunciativo cuando se ha abordado la obra de Héctor García; una mención más amplia es la que le dedica John Mraz en el número referido de *Luna Córnea*.²

Año de transición sexenal —terminaba su periodo presidencial Adolfo Ruiz Cortines y se perfilaba a sucederlo Adolfo López Mateos— la aparente estabilidad política del régimen se vio irrupida por la protesta de los trabajadores de distintas organizaciones sindicales que, resintiendo los desiguales efectos del crecimiento económico que caracterizó al periodo, se lanzaron a las calles exigiendo aumento salarial y la remoción de sus dirigencias, las cuales representaban un obstáculo para la consecución de sus objetivos.

De esta forma, los trabajadores despertaban de un largo letargo en el que los había sumido la estrategia alemanista, iniciada en 1948, de imponer por la fuerza, en los principales sindicatos, a líderes apegados a las disposiciones gubernamentales y patronales, principalmente en materia de contención salarial, en una táctica conocida como “charrismo”.

Todas las imágenes de este artículo son de *Ojo! Una revista que ve*



Así, desde el inicio de ese año, diversos sindicatos organizaron paros y huelgas con la exigencia de un aumento salarial que les ayudara a remontar la carestía. Al mismo tiempo, desconocieron a sus dirigencias sindicales por pactar con las autoridades los topes salariales que minaban su capacidad de consumo y, en consecuencia, iniciaron procedimientos autónomos para elegir líderes que lucharan por la satisfacción de sus demandas. La negativa gubernamental frente a sus peticiones los llevó a incrementar su combatividad y se lanzaron a las calles a refrendar sus exigencias.

Las manifestaciones de descontento fueron iniciadas en febrero por los telegrafistas, pero con el paso de los meses, fueron sumándose más organizaciones, entre las que destacaron por su fuerza combativa, situación estratégica y número de afiliados, los ferrocarrileros encabezados por Demetrio Vallejo y los maestros de la sección IX del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación que conformaron el Movimiento Revolucionario Magisterial liderado por Othón Salazar. A pesar de los distintos ritmos que siguió cada uno de los movimientos en relación con la respuesta gubernamental, que osciló entre la negociación y la represión, su confluencia y similitud de demandas generaron un intenso ambiente de protesta a lo largo de ese año, el cual alcanzaría su expresión climática a finales del mes de agosto con la incorporación de los estudiantes universitarios a las manifestaciones callejeras y con la huelga de una sección del sindicato petrolero.

Con motivo del aumento decretado a las tarifas del transporte público, el cual afectaba a la población en general, pero, de manera específica, a la estudiantil que hacía uso de él —más si tomamos en cuenta que los universitarios se tenían que desplazar a los alejados rumbos de la Ciudad Universitaria, a los que se había trasladado las instalaciones de la UNAM apenas unos años atrás—³; los estudiantes universitarios iniciaron la toma de autobuses en Ciudad Universitaria, que luego emplearían en las distintas manifestaciones que emprendieron por las calles del centro de la ciudad.

De esta forma, en la última semana del mes de agosto, los estudiantes fueron los principales protagonistas de las movilizaciones en las que, acompañados de petroleros, ferrocarrileros, maestros y otros grupos de la sociedad, confrontaron a las autoridades gubernamentales, quienes echaron mano de los aparatos represivos, a consecuencia de los cuales la ciudad vivió momentos de intensos enfrentamientos que fueron registrados por la lente de Héctor García. Dicho fotógrafo, con Horacio Quiñones, los mostraría en *Ojo! Una revista que ve*, bajo la connotación de *La semana ardiente*, por la aljidez que alcanzaron los hechos.

Los fotorreporteros de la época se dieron a la tarea de capturar los sucesos con sus cámaras con el fin de llevarlos a los principales medios, entre ellos, destacados profesionales de la lente como Rodrigo Moya y Enrique Bordes Mantel. A ellos, como a García, les fue negada la posibilidad de publicar sus correspondientes imágenes en sus medios.⁴

En el caso de Héctor García, el periódico *Excelsior*, que le daba salida a parte de su trabajo y en el que, incluso, contaba con una columna fotoperiodística en su edición vespertina *Últimas noticias. Segunda edición*, llamada “F 2.8 La vida en el instante”, se negó a publicar sus imágenes sobre los hechos referidos.

Ante esta acción de censura, Quiñones le propuso a García la publicación de una revista que mostrara sus fotografías. De esta forma, apareció *Ojo! Una revista que ve* el viernes 12 de septiembre de 1958, con Horacio Quiñones como director general, Héctor García, en el puesto de director ejecutivo y Raúl Lara, en el de director artístico. Las dieciséis páginas de esta publicación tamaño tabloide, cuyo precio fue de un peso, estaban conformadas por las fotografías de García y fueron acompañadas por textos de Quiñones. Este primer y único número se tituló: *Documental de: Una semana ardiente...*

El discurso de la revista, tanto por la propia caracterización de las imágenes de Héctor, como por el sentido de los textos escritos por Quiñones, fue contrario al del resto de los medios periodísticos de la época, circunstancia que la hizo consecuente con el momento de insurgencia civil que se vivía. El resto de las publicaciones había calificado negativamente tanto a trabajadores como a estudiantes, a los que caracterizó como promotores de la violencia sin razón, para justificar así la acción gubernamental represiva.

Durante los primeros días, los medios masivos de comunicación mostraron la presencia de las distintas fuerzas represoras en una actitud pasiva. Si bien, dan



UNA QUIJOTADA ESTUDIANTIL CONMUEVE AL PAIS



Dar Servicio Gratis

TODO este fin de semana se ha vivido en un clima de tensión en la ciudad de Bogotá. La última mañana de la tranquilidad había sido un día tranquilo, si excepto algunas manifestaciones de los estudiantes de que se les permitiera un mejor acceso de las facultades en presencia del Sr. Pardo, el día sábado en presencia de un grupo de estudiantes y otros que se habían reunido en un punto de encuentro, en la zona de la plaza de Bolívar, en la zona de la plaza de Bolívar, en la zona de la plaza de Bolívar.

El viernes 22 de agosto se volvió la "reconstrucción" estudiantil en la ciudad, y una gran multitud de estudiantes, que comenzaron a salir desde temprano a las calles, se reunieron en el centro de la ciudad, en el centro de la ciudad, en el centro de la ciudad. Los estudiantes se reunieron en el centro de la ciudad, en el centro de la ciudad, en el centro de la ciudad. Los estudiantes se reunieron en el centro de la ciudad, en el centro de la ciudad, en el centro de la ciudad.

cuenta del amplio despliegue de miembros del ejército y de la policía capitalina, lo hacen con un carácter meramente preventivo: acostados, vigilando, leyendo, patrullando, resguardando Palacio Nacional... es decir, a la expectativa. Incluso en las imágenes que los muestran en acción, recuperando autobuses, por ejemplo, lo hacen de forma pacífica.

Cuando se dieron los hechos de mayor violencia, producto de los enfrentamientos, como los de la primera semana de septiembre, los diarios capitalinos responsabilizaron a los maestros y los señalaron como intransigentes, al tiempo que minimizaron los resultados de la refriega: "Otro alboroto fue reprimido con energía", "Agitadores profesionales son los culpables de todos los disturbios",⁵ "40 heridos y más de cien detenidos en los disturbios de ayer" y "Gases y porrazos al por mayor en varias calles", "Los otonistas insistieron en el desfile que había sido prohibido".⁶ Un día después se asentaba que la manifestación de los "adictos al agitador Othón Salazar" se vio frustrada ante "enérgica acción de la policía", con un saldo de diez víctimas en grave estado, cuatro heridos por disparos de bala y 118 intoxicados por gases. Al día siguiente ya había 208 detenidos.⁷

De igual forma, mientras otras revistas como *Jueves*, *Revista de Revistas* e *Impacto*, ya estaban atendiendo otros sucesos y, con ello, desapareciendo mediáticamente a quienes en ese momento seguían manifestándose en las calles, a causa de un trato represivo por parte del Estado, *Ojo!*... daba cuenta, por un lado, de lo justo de las demandas enarboladas y, por otro, de la respuesta represiva del gobierno. De esta forma, los movimientos ferrocarrilero, magisterial, petrolero y es-

Los maestros desfilados por Otilio Salazar se asustaron, él saltó a la defensiva, acusando de provocación al libro para forzar el reconocimiento de su libro. Organizaron para salir una manifestación a la que el jefe se concedió por haber sido puesto en la manifestación a los maestros, por su parte, fueron desfilados por la policía que, ya frustrado, volvió nuevamente a la violencia —como en el caso de la "Protesta"—. En esta ocasión la batalla fue prolongada y más sangrienta: se resaca obviamente la existencia de alrededor de cien heridos, y no se admitió —nunca— ninguna muerte. Las fotos fueron tomadas con las fotografías de esta página.

MAESTROS APALEADOS POR "ORDENES SUPERIORES"

La Policía Nada Sabe de Derechos Constitucionales



Este niño con el libro reflejado en el suelo, luego de ser golpeado, al ser a sus maestros más lejos y luego y las garantías de la policía, que es una forma de violación de los derechos.



Una manifestación de los "maestros" en apoyo de sus derechos al trabajo de los maestros.



La policía, según se dijo, no tiene nada que hacer con la manifestación, pero "maestros" de la manifestación, que "maestros" de la manifestación.



Una manifestación de los "maestros" en apoyo de sus derechos al trabajo de los maestros.



Los maestros —y algunas organizaciones— se oponen en el día al Hacer con los maestros.



Una manifestación de los "maestros" en apoyo de sus derechos al trabajo de los maestros.



Una manifestación de los "maestros" en apoyo de sus derechos al trabajo de los maestros.

tudiantil encontraron voz y presencia visual a través de las destacadas imágenes de esta propuesta editorial.

La propuesta editorial de García y Quiñones consignaba 54 fotografías que, en distintos tamaños y en blanco y negro, mostraban su versión de los sucesos y aspectos relacionados con las movilizaciones estudiantiles y obreras de la última semana de agosto y la primera de septiembre de ese año. A través de los siete fotoreportajes que integran la revista, se abordan de manera concreta dos sucesos: las movilizaciones de los universitarios por el alza de las tarifas al transporte los días 22, 26 y 30 de agosto, y la marcha de los integrantes del Movimiento Revolucionario Magisterial del 6 de septiembre.

En cuanto al movimiento estudiantil, las imágenes de dos de los fotoreportajes, "Una quijotada estudiantil conmueve al país" (pp. 2 y 3) y "Los estudiantes toman la bandera del pueblo" (pp. 4 y 5) muestran la algarabía con la que los jóvenes universitarios se posesionaron de camiones y tranvías. Con amplias sonrisas, divertidos buscan el contacto con la cámara, recorren las calles del centro de la ciudad y desbordan las unidades capturadas. Felices con su acción, con un sentimiento de estar haciendo justicia, son señalados con un cierto liderazgo al hacer suyas las demandas sociales en contra de la carestía.

Por su parte, los dos espacios dedicados a la marcha de los maestros "Maestros apaleados por 'órdenes superiores'" (pp. 8 y 9) y "El respeto al derecho es la paz" (pp. 12 y 13) sintetizan la brutal represión sufrida por los docentes, y recalcan el



Estas muchachas asistieron a la manifestación del día 30, a pesar de la violencia que se presagiaba por los acontecimientos del día anterior.

rompimiento del orden constitucional por parte de las autoridades al impedir, de manera violenta, el derecho a la libertad de manifestación y de expresión de estos trabajadores de la educación.

La puesta en juego de las imágenes, editorialmente hablando, desborda las páginas en estos artículos fotográficos: un niño en primer plano con el pánico reflejado en el rostro, un maestro con el rostro cubierto de sangre es llevado por los paramédicos, policías que lanzan gases lacrimógenos, una maestra que confronta verbalmente a un policía, son algunas de las escenas mostradas y que, en conjunto, hablan del atropello sufrido por los maestros a manos de las fuerzas policiacas que, sin recato, los atacaron y sometieron.

En el fotorreportaje final "Principio de autoridad" (pp. 14 y 15), se hace una caracterización de las fuerzas públicas en su actuación en los distintos hechos a los que refiere la publicación. Desde la inicial utilización del cuerpo de bomberos para dispersar con chorros de agua a las manifestaciones, la actuación del ejército en el resguardo de los edificios oficiales y al hacer alguna labor de disuasión, como cuando rodearon Ciudad Universitaria sin intervenir en los enfrentamientos, hasta

la participación de los granaderos, quienes incluso portaron armas de fuego e incrementaron la violencia, ya que fueron ellos los que se enfrentaron a los manifestantes. Los acercamientos muestran cuál era el equipo utilizado por ellos: cascos, pañuelos en la cara para protegerse de los gases lacrimógenos —aunque la revista aventura, irónicamente, que en realidad se cubrían la cara “por vergüenza”—, fusiles lanzagranadas o de balas, pero, sobre todo, una fiera actitud para el enfrentamiento, ya que, como indica uno de los pies de foto, “no sabe si tendrá que asesinar un momento más tarde, o ser asesinado”. Han dejado de lado los fusiles lanzagranadas para portar los de balas.

Por su tono discursivo, tanto el textual como el icónico, la revista no fue bien recibida por la autoridad. A tal grado causó descontento que los niños voceadores encargados de distribuirla en las calles fueron perseguidos por la policía para arrebatarles la publicación.⁸ El impreso vio así su nacimiento y al mismo tiempo su desaparición, ya que no saldría a la luz ningún número más. Contradictoriamente, Héctor García recibiría el Premio Nacional de Periodismo 1959, por una de las series aparecidas en *Ojo!*...

Las imágenes que forman parte de *Ojo!*... son muestra del estilo documental y de la calidad estética del autor. Una característica sobresaliente de estas fotografías es su claro acercamiento a los sucesos, de forma tal que se logra evidenciar múltiples detalles que en lo compositivo y en lo informativo le dan representación a quienes, por lo general, aparecen en el anonimato de las congregaciones.

Así, los manifestantes adquieren rostro, identidad y representatividad, pero también toman voz en los acercamientos a las pancartas en las que exponen sus demandas. Las imágenes de Héctor García muestran diversos aspectos de las marchas y dan cuenta de sus participantes, lo que contrasta con los amplios encuadres de las tomas reproducidas en medios como *Excelsior*, en los que todo detalle y sentido de identificación se pierde.

Varios son los aspectos que se pueden destacar de las imágenes que componen la revista, además de la temática abordada y de su sentido general. Por un lado, muestran una notable plasticidad y, al mismo tiempo, un alto grado de simbolismo. Varias son las fotos que encierran estas características de manera notable, como aquella en la que un estudiante se lanza de una escalera en un mitin en el Zócalo, su composición y punto de fuga en relación con el objeto central de la imagen, es decir, el estudiante en vuelo hacia la multitud, expresivo, extasiado, remite a un sentido tridimensional que delinea los trazos de los grandes muralistas mexicanos, en este caso, en particular, a los de David Alfaro Siqueiros, con lo que quedan de manifiesto las influencias de la cultura visual de la época.

O aquella otra en la que, en medio de los enfrentamientos entre manifestantes y la policía en las inmediaciones del Monumento a la Revolución, el inmueble aparece envuelto por el humo que emana de un camión incendiándose en su base. Las llamas en sus cimientos, el humo que lo rodea y la gente movilizada a su alrededor, representan el cuestionamiento y la inconformidad de ese momento contra un régimen que se asumía como el resultado de la gesta revolucionaria iniciada en 1910.

Así, la revolución bajo humo y fuego que se simboliza en la imagen es aquélla que sólo estaba representada en el discurso, que cobijaba y revestía gobiernos “revolucionarios” que en realidad no lo eran, pues bajo las inercias del proceso de modernización e industrialización iniciado en los años cuarenta, se hacía más claro que nunca el gradual alejamiento de las reivindicaciones sociales. En otras palabras, las movilizaciones de 1958 fueron unos de los primeros actos importantes que desnudaban las contradicciones y las debilidades del modelo de acumulación establecido y que, en consecuencia, provocarían las primeras fisuras en el régimen.

A diferencia de otros medios, en *Ojo!*... se evidencia el papel relevante de la participación de las mujeres en las luchas sociales, como en aquella imagen en la que se muestra a las jóvenes estudiantes en la marcha del 30 de agosto. Otra serie refiere la misma situación, se trata de una secuencia fotográfica que narra, en cuatro tiempos, la valiente actitud de una maestra que enfrenta verbalmente a un policía, no se amedrenta, y, aunque en la última foto la vemos llorar, queda constancia de su participación, de ser actora de este suceso, lo que concuerda con el pie de foto que termina la secuencia. Es la reivindicación de la participación de la mujer en esta coyuntura histórica.

La relevancia histórica de *Ojo!* Una revista que ve radica en que forma parte sobresaliente de un proceso histórico coyuntural, y no sólo da cuenta de los hechos, sino que se constituye como parte de una visión contestaria hacia un régimen que, cada vez más alejado de las premisas revolucionarias, emprendía una serie de políticas de carácter económico y social encaminadas a privilegiar a reducidos sectores de la sociedad mexicana.

En *Ojo!*... se materializa y proyecta el sentir de una parte de la sociedad que, inconforme con los efectos desiguales de la modernización emprendida por regímenes posrevolucionarios de mediados del siglo XX, así como con el control autoritario ejercido en esos mismos años, expresó su descontento y luchó por revertir su precaria condición económica y conseguir esquemas democráticos de participación en sus organizaciones.

Además, resulta una fuente importante para conocer uno de los movimientos estudiantiles que ha sido escasamente estudiado, más en su comparación con los acontecimientos de 1968, que en función de un análisis puntual de su significación dentro de su contexto.

En este sentido, las imágenes contradicen las interpretaciones que establecen un trato benévolo del Estado hacia los estudiantes. Como queda constatado, el conflicto llegó a ser duro en algunos momentos, aunque la amenaza presidencial, las concesiones hechas y las inercias propias de las organizaciones estudiantiles de la época, que finalmente no hacían un cuestionamiento de fondo al sistema, hicieron de este movimiento algo intenso y explosivo, pero fugaz.

Las fotografías de Héctor García mostradas en esa publicación son muestra y producto de su personalidad, tanto de su sensibilidad estética como social. Su visión crítica de la realidad en la que se desenvuelve es un elemento importante para

comprender la intencionalidad, el contenido y la significación de su producción fotográfica. Sin embargo, es necesario señalar que, dentro de su particularidad, García comparte no sólo oficio y andares, sino también las premisas de una cultura visual y periodística de la época con otros fotoperiodistas como los mencionados Moya y Mangel, además de los hermanos Mayo, entre otros. Situación que los llevaría a coincidencias en sus respectivas obras, lo cual no sólo se evidencia en los registros que realizaron de los sucesos referidos, sino también en los correspondientes a una década, después durante el movimiento estudiantil de 1968.

En resumen, *Ojo!* Una revista que ve es uno de los varios testimonios que, fundamentado en la imagen como apuesta central, da cuenta de una coyuntura histórica que, a su vez, sólo es parte de procesos de más largo alcance dentro de la historia contemporánea de nuestro país y, al mismo tiempo, es una muestra invaluable de la calidad y la significación de la obra de Héctor García.

* Raquel Navarro Castillo, estudiante del Posgrado en Historia y Etnohistoria en la Escuela Nacional de Antropología e Historia

1. Es importante señalar que una revista especializada que se escapa de este vacío es, sin duda, el número monográfico dedicado a: "Héctor García y su tiempo" de *Luna Córnea*, México, número 26, 2003, p. 392, que en ese momento dirigía Alfonso Morales.

2. John Mraz, "Ojo!, una revista que ve", en *Luna Córnea*, México, DF, núm. 26, mayo-agosto de 2003, p. 74

3. Aunque el dictamen aprobado por la Comisión de Transporte del Departamento del Distrito Federal en relación con el aumento establecía la exención del incremento a los estudiantes, la disposición no fue acatada por las líneas de autobuses a pesar de las amenazas de las autoridades de hacerla cumplir imponiendo sanciones en caso de ser necesario.

4. Meses más tarde, Bordes Mangel logró publicar la fotografía con la que ganó el Premio Nacional de Periodismo en 1959 en la categoría de la fotografía más oportuna, *Mi pelotón de fusilamiento*, tomada el 28 de agosto 1958 en el marco del desalojo de los trabajadores petroleros que se encontraban en huelga en el edificio de PEMEX y publicada en *Rototemas* año 1, núm. 2, 15 de noviembre de 1958.

5. *Últimas Noticias* 2ª edición, México, 7742, 6 de septiembre de 1958, p. 1

6. *Excelsior*, México, 15217, 7 de septiembre de 1958, p. 1A. Ese mismo día, otro diario de circulación nacional, *El Universal*, consignaba: "La policía impidió el desfile de unos maestros agitadores", "Declaraciones de Gobernación. Cumple el gobierno su deber", "Tuvo que recurrir al uso de las granadas de gases" y "Agitadores detenidos" en *El Universal*, México, 15147, 7 de septiembre de 1958, p. 1A.

7. *Excelsior*, México, 15218, 8 de septiembre de 1958, p. 1A

8. Esto fue mencionado por Marco Antonio Cruz en la presentación del libro de Norma Inés Rivera, *Pata de Perro. Biografía de Héctor García*, en el Palacio de Bellas Artes, el 19 de abril de 2009.



Unas maestras invocan sus derechos constitucionales, que les "garantizan" libertad para reclamar sus justas peticiones. El policía de eso no sabe nada: él sólo obedece "órdenes superiores". Esa es la única "constitución" a la que se atiene, la única que sabe, la única que guarda. La maestra se retira llorando. Podría no ser por los gases, sino por la futilidad de su noble apostolado de maestra.

El 68 desde otra óptica. La Colección Manuel Gutiérrez Paredes

Oralia García Cárdenas*

El movimiento estudiantil mexicano de 1968 ha sido un tema recurrente en los análisis político y social. Desde un principio, aparecieron los testimonios de sus protagonistas, que dieron cuenta de lo ocurrido. Es el caso de *La noche de Tlatelolco*, de la escritora y periodista Elena Poniatowska, publicado en 1971. A éste, se sumaron otros libros cuyos argumentos giran en torno a las aportaciones del movimiento al proceso democrático de nuestro país, ya que lo muestran como uno de los acontecimientos más importantes de nuestra historia contemporánea.¹ Simultáneamente, surgieron crónicas y cronologías pormenorizadas de los sucesos transcurridos durante los meses del conflicto (de julio a diciembre), como la de Ramón Ramírez y Daniel Casez.²

En años recientes, se ha escrito desde perspectivas distintas a las de los protagonistas del movimiento, como las de la base del movimiento estudiantil, conformada por los brigadistas, y sus acciones en los mítines relámpago, boteando y volanteando en espacios públicos. También existen trabajos de artistas plásticos egresados de la UNAM que se centran en la gráfica del 68.³

Para objeto de este análisis vale la pena mencionar que la temática se ha abordado desde otro tipo de representaciones gráficas, como las imágenes publicadas en la prensa. Tal es el caso de *El Heraldo de México*, *El Universal*, *El Sol de México*, *Excelsior*, *El Día*, *La Prensa*, y *¿Por qué?*, entre otros. Debemos aclarar también que el historiador Alberto del Castillo se ha dado a la tarea de investigar las imágenes en su contexto editorial, el análisis discursivo de los pies de foto, y que incluso ha recogido algunos testimonios de los fotógrafos en su quehacer fotoperiodístico.⁴ También se han dado a conocer importantes archivos fotográficos, como el archivo inédito del periódico *El Universal*,⁵ que publicó una serie de imágenes en



el 40 aniversario del movimiento, y el archivo de los fotógrafos del Departamento del Distrito Federal, a cargo del entonces regente Alfonso Corona del Rosal, que se encuentran en el Museo Archivo de la Fotografía (MAF).⁶

A este material se suma la colección fotográfica de Manuel Gutiérrez Paredes, mejor conocido en el gremio periodístico como Mariachito, y que, junto con el archivo de los Hermanos Mayo (resguardado en el Archivo General de la Nación) y los acervos particulares de Héctor García y Pedro Meyer, constituye uno de los archivos fotográficos más importantes que se conocen sobre el movimiento, por su volumen y contenido.

Manuel Gutiérrez Paredes nació en Zacatlán, Puebla, en 1923. De origen campesino, incursionó en el mundo de la fotografía cuando llegó a la ciudad de México, donde conoció al fotoperiodista Ismael Casasola, de quien aprendió el oficio. Más tarde, colaboró con los hermanos Mayo, también fotoreporteros, y con el reconocido fotoperiodista Enrique Díaz. Su trabajo como fotógrafo de prensa se puede ob-

ESTE EMULO de Fidel Castro se llama Pedro Luis Munguía y estudia en la Preparatoria Antonio Caso.



EL JOVEN AGITADOR y admirador del "Ché" Guevara es Roberto Castañeda Rodríguez.



¡AHORA SI YA, soy igual que Regis Debray! El agitador arrestado que se llama Arturo Pasos.



¡Cuando cumpla 21 años quiero ser como CohnBenditt! Declara Dario Jiménez Madrigal estudiante de 5o. año de Arquitectura.

LOCURA DE JUVENTUD



Ilustra: Héctor VALDES

Por AGUSTIN BARRIOS GOMEZ

EL HERALDO
DE MEXICO

1o. de Agosto de 1968

SECCION D

servar en las distintas colaboraciones que hizo para publicaciones de deportes y espectáculos en *Revista de América* (1955-1959), *Ídolos del Deporte* (1964-1966), y para el periódico *Siga. Sirviendo a la verdad*.

En 1964, conoció al licenciado Luis Echeverría Álvarez (poco antes de ser nombrado Secretario de Gobernación, durante el gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz), y se convirtió en su fotógrafo personal y de su entera confianza. Colaboró con él durante todo su periodo como secretario, de 1965 a 1970.⁷ Incluso, llegó a cubrir la campaña electoral de Echeverría para la presidencia de la República, pero interrumpió su actividad con la lente debido a la discapacidad motriz que adquirió después de un accidente que sufrió durante un mitin del candidato en el estado de Quintana Roo, en febrero de 1970. Para ese momento, *Mariachito*, debido a sus limitaciones físicas (antes ya había padecido una hepatitis mal cuidada), instaló en su casa un laboratorio fotográfico y trabajó durante algún tiempo para la Oficina de Prensa de la Presidencia de la República. Finalmente murió en la Ciudad de México el 20 de noviembre de 1982.

La colección fotográfica de Manuel Gutiérrez Paredes, *Mariachito*, fue adquirida por el Archivo Histórico de la UNAM en diciembre de 2000. La compra se hizo a la familia del fotógrafo, pues fue ésta quien había conservado los negativos después de su muerte. Se trata de un archivo inédito y parcial, y hasta ahora se desconoce si hay más material resguardado en otra parte.⁸



Es importante señalar que la serie sobre el movimiento es sólo una parte de la colección, conformada por 4,000 imágenes, de las cuales 1,268 corresponden al movimiento estudiantil. El mismo fotógrafo hizo una descripción general de cada suceso en los sobres de negativos, que en la mayoría de los casos coincide con lo que se registra en los periódicos.

En el periodo en el que trabajó para Echeverría, recibió la orden de su jefe de registrar algunos aspectos de los acontecimientos más relevantes del conflicto estudiantil entre las que destacan letreros y pintas, detenciones, movilizaciones, y ocupaciones militares.

De las fotografías donde aparecen pintas, mantas, carteles y pancartas, podemos decir que éstos son elementos visuales de gran interés para el gobierno, y que debían quedar como evidencia ideológica del movimiento. Como ejemplo destaca la foto de una pinta en la pared con el nombre de "GDO. Asesino", o la foto con el letrero de "Aula. Gustavo Díaz Ordaz", en la puerta de un sanitario dentro de las instalaciones del Instituto Politécnico Nacional (IPN), que fue tomada durante la ocupación del Casco de Santo Tomás.

Entre las fotos de los detenidos se observan estudiantes de las vocacionales número 7 y número 5 del IPN, el 30 de julio. Fotografías que fueron publicadas al día siguiente, por *El Heraldo de México*, con los nombres de los personajes,

IISUE/AHUNAM/
Fondo Hemerografía
del Movimiento Estudiantil de 1968
(CESU).
El Heraldo de México,
1 de agosto de 1968.
"Locura de juventud",
Sección D, Página 1D.
IISUE/AHUNAM/
Col. Manuel Gutiérrez Paredes,
MGP2013



acompañados por el calificativo de “agitadores”.⁹ O bien, la serie que corresponde a estudiantes de la Escuela de Arte Dramático del INBA, detenidos el 31 de julio. En este caso, logré identificar a varios actores de teatro que pude entrevistar, lo que me permitió reconstruir el suceso,¹⁰ a partir de las imágenes y los testimonios, un diálogo entre la imagen y la historia oral.¹¹

Sin duda, la parte más numerosa de la sección del movimiento estudiantil que conforma la colección de *Mariachito* es la que he denominado “Movilizaciones”, entre las que destacan la marcha del 13 de agosto, la del 27 de agosto, y la llamada Marcha del silencio, el 13 de septiembre. En las dos primeras, el fotógrafo se colocó en un balcón del desaparecido Hotel del Prado y fue captando el devenir de los contingentes que pasaban por avenida Juárez. Por el formato medio de los negativos (6x6 cm), digitalizados en alta resolución, se puede analizar con detalle, e identificar personajes; leer el contenido de las mantas y las pancartas, incluso, se pueden observar las placas de los automóviles. Al respecto, es importante mencionar que también se encuentran imágenes con un formato más pequeño (de 35 mm), tomadas desde otros sitios, como avenida Paseo de la Reforma o la Plaza de la Constitución, lo que hace suponer que el propio *Mariachito* contaba con uno o varios asistentes. Hecho que se puede demostrar también con las fotografías de la marcha del silencio, ubicadas desde la Glorieta de Simón Bolívar, donde aparecen tomas de los manifestantes, desde ángulos cruzados, portando pancartas y mantas.

Mitin de la Unión Nacional de Mujeres (UNM), frente a la Cámara de Diputados, 30 de septiembre de 1968.
IISUE/AHUNAM/
Col. Manuel Gutiérrez Paredes, MGP3117

Ocupación del Casco de Santo Tomás. Instituto Politécnico Nacional, 23 de septiembre de 1968.
IISUE/AHUNAM/
Col. Manuel Gutiérrez Paredes, MGP2703

También vale la pena mencionar otra serie de imágenes que corresponden al mitin organizado por la Unión Nacional de Mujeres (UNM) frente a la Cámara de Diputados, el 30 de septiembre, y que se menciona poco en la historiografía sobre el movimiento. En ellas, se puede observar a varias mujeres dirigiéndose hacia la

cámara fotográfica, o bien, tomas generales donde se aprecia un grupo numeroso de manifestantes que portan algunas mantas que dicen: “MÉXICO, las madres estamos de luto”, o “¡SEÑOR PRESIDENTE, pedimos la libertad de nuestros hijos!”, y fotografías donde aparece, como oradora, la madre de un estudiante muerto.¹²

Otro aspecto del movimiento estudiantil que documentó *Mariachito* con su cámara Rolleiflex, no menos importante que los anteriores, fue el de los actos represivos más significativos que se suscitaron durante los enfrentamientos entre los estudiantes, la policía, y el ejército. Como ejemplo de ello, se puede observar un valioso conjunto de imágenes sobre el desalojo a la guardia estudiantil en la Plaza de la Constitución durante la madrugada del 28 de agosto, o bien, las fotos del llamado Acto de Desagravio a la Bandera Nacional, transcurrido unas horas después, en el mismo escenario.

Por otra parte, se rescatan de manera gráfica dos episodios importantes: la ocupación militar de Ciudad Universitaria (UNAM), y del Casco de Santo Tomás (IPN), el 18 y el 23 de septiembre, respectivamente.

El primer episodio en donde *Mariachito*, al igual que otros fotógrafos de prensa, recorrió las instalaciones del campus central de la UNAM, y realizó las tomas de los estudiantes que fueron llevados por el ejército a las explanadas de rectoría y de la Facultad de Medicina. En las imágenes, se puede observar que el desalojo fue mucho más ordenado de lo que se dio en el Politécnico. Es de llamar la atención cómo el fotógrafo, en la narración visual, fijó su interés en registrar las pintas que se encontraban en las paredes y las puertas de las aulas donde se lee: “Lenin”, “Fidel Castro”, “Mao Tse Tung”, “Ho Chi Min”; propaganda en contra de la guerra de Vietnam, pintas con las frases “Abajo el gobierno”, “Hoy todo estudiante con vergüenza es revolucionario”, “¿Hacer la revolución sin tirar tiros...? estás loco”, “¡¡De nuevo a ganar las calles!!”, “¡No es necesario estar encerrado, para vivir encerrado!”, entre otras. También destacan las fotos donde aparecen bombas molotov decomisadas, a las que hicieron alusión en algunos periódicos como *El Sol de México*.¹³

El segundo episodio, la toma del Casco de Santo Tomás, fue mucho más violento. De ello, destacan algunas imágenes en las que aparecían, por primera vez, sujetos vestidos de civiles, portando maracas y pañuelos blancos en la mano, lo que hace suponer que eran miembros del Batallón Olimpia, aparato de seguridad del Estado que fue creado por el gobierno del presidente Díaz Ordaz, supuestamente, para resguardar la seguridad durante los Juegos Olímpicos. Al igual que en Ciudad Universitaria, se pueden ver escasas imágenes del ejército irrumpiendo en las instalaciones y sólo unas cuantas del enfrentamiento entre estudiantes y granaderos en el exterior del Casco.

Del episodio más contundente del movimiento estudiantil, el del 2 de octubre de 1968, aparecen las fotografías, quizás las más conocidas de la colección, de los estudiantes detenidos en el edificio Chihuahua, en la Unidad Nonoalco-Tlatelolco, algunos de ellos dirigentes del Consejo Nacional de Huelga (CNH). Que es la misma serie que publicó la revista *Proceso* en sus números 1310, 1311 y 1312, en di-

ciembre de 2001. La fotografía que se convirtió en un ícono del movimiento fue la publicada en la portada del primer número, donde se muestra al líder estudiantil Florencio López Osuna, uno de los oradores del mitin en la Plaza de las Tres Culturas, que fue detenido y trasladado al Campo Militar número 1. Es una imagen brutal, que impacta al espectador por la situación en la que se encontraba el personaje; semidesnudo y fuertemente golpeado. La imagen recorrió el mundo y causó tal polémica que provocó una gran afectación, sobre todo, para su protagonista que, por extrañas razones, murió días después de la publicación de esas imágenes.¹⁴ Fueron anunciadas como una serie inédita de “[...] imágenes de un fotógrafo del gobierno”, sin revelar su autoría ni su procedencia, al tiempo que se hacía un llamado al público lector para que se reconociera en éstas. Varios de los sujetos retratados respondieron y se logró identificar a algunos de ellos. Sin embargo, la revista manejó la versión de que esas fotografías le llegaron a la entonces corresponsal en España, la periodista Sanjuana Martínez, en un sobre sin remitente, y que, posteriormente, recibió una llamada telefónica anónima donde se le decía que era muy importante que se difundieran esas imágenes porque eran documentos históricos de gran valor que podían contribuir a “que se hiciera justicia”.¹⁵ Fue un año más tarde cuando *Proceso*, en la edición especial número 11, del mes de octubre, reconoció públicamente que estas fotografías fueron tomadas por un fotógrafo de gobernación, llamado Manuel Gutiérrez Paredes, Mariachito, y que formaban parte de una colección más amplia que pertenece al Archivo Histórico de la UNAM, entonces dependiente de Centro de Estudios sobre la Universidad (CESU), hoy, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (IISUE).

Al margen de toda esta discusión, lo relevante de estas fotografías que dan cuenta de lo ocurrido el 2 de octubre en Tlatelolco, es que evidencian, por primera vez, la participación del Batallón Olimpia en la represión de la que fueron objeto los estudiantes. Se muestran, así, a estos sujetos vestidos de civiles, con un pañuelo o un guante blanco en la mano izquierda, que contradice la versión del gobierno que, durante mucho tiempo, negó su intervención en los actos represivos.

Ahora bien, es notable la ausencia de imágenes de algunos acontecimientos del movimiento estudiantil en la colección Gutiérrez Paredes, especialmente, los relacionados con el inicio del conflicto, como los disturbios ocurridos en el Centro Histórico de la ciudad de México durante la marcha del 26 de julio, o hechos subsecuentes. A diferencia de la prensa que sí lo registra (ejemplo de ello son las fotografías en las que se muestran camiones incendiados en las calles), Gutiérrez Paredes no cuenta con ese tipo de imágenes. Existe la posibilidad de que sí las haya capturado, y que no se hayan incorporado a esta colección, o bien, que formen parte de archivos policiacos o de otro tipo de expedientes en la Secretaría de Gobernación. Otros hechos que no fueron capturados por el fotógrafo y que sí fueron determinantes en el desarrollo del movimiento son el llamado “bazucazo” a la puerta del edificio de San Ildefonso, que entonces albergaba la Preparatoria número 1 (en su turno matutino) y la Preparatoria número 2 (en su turno vespertino), y los concernientes a la marcha convocada por el rector de la UNAM, Javier Barros Sierra, en respuesta a la violación de la autonomía universitaria.

A manera de conclusión, se puede decir que el análisis de este *corpus* fotográfico va encaminado a aportar nuevos datos sobre un tema controversial, el movimiento estudiantil de 1968, esta vez abordado desde la perspectiva de la imagen. Es posible afirmar también que estas fotografías de carácter oficial, realizadas por *Mariachito*, son claramente una mirada desde el poder, y que fueron utilizadas como instrumentos de control y represión sobre los líderes e integrantes del movimiento estudiantil. Sin embargo, a cuarenta y dos años de los hechos, adquieren nuevos significados. Como fuentes históricas, las fotografías posibilitan nuevas lecturas e interpretaciones y, con la producción fotoperiodística de la época, forman parte de una memoria visual del movimiento estudiantil de 1968.

* Técnico Académico, Archivo Histórico de la UNAM. Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación.

1. Herman Bellinghausen y Hugo Hiriart (coords.), *PENSAR EL 68*, Cal y Arena, México, 1988, entre otros.
2. Ramón Ramírez, *El movimiento estudiantil de México*, (julio-diciembre de 1968), Editorial ERA, tomos 1 y 2, México, 1998. Daniel Casez, Editorial Plaza y Valdés, México, 1993.
3. Arnulfo Aquino y Jorge Pérez Vega, *Imágenes y símbolos del 68. Fotografía y gráfica del movimiento estudiantil*, UNAM, México, 2004.
4. Vid. Alberto del Castillo Troncoso, "Fotoperiodismo y representaciones del Movimiento Estudiantil de 1968. El caso del *Heraldo de México*", en *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, Instituto Dr. José María Luis Mora, núm. 60, 2004, pp.137-172. Y del mismo autor, "Historias del 68. La cobertura fotoperiodística del *Excelsior* el periódico de la vida nacional" en *Historias*, Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Núm. 59, 2004, pp. 62-88.
5. S.A., 1968, *un archivo inédito. El Universal*, Conaculta, México, 2008.
6. Eduardo Ancira, "68 inédito, el ojo del poder, en imágenes", en *Diario de Campo*, Boletín Interno del Área de Antropología, Conaculta, INAH, México, 2008.
7. "Jornadas nacionales", en *TIEMPO, SEMANARIO DE LA VIDA Y LA VERDAD*, México, DF, 2 de marzo de 1970, núm. 1452, Vol. LVI, pp. 5-9.
8. De acuerdo al dictamen elaborado por el historiador José Roberto Gallegos, técnico académico del AHUNAM-IISUE, el fotógrafo tenía la obligación de entregar todos los negativos y copias en positivos de su trabajo.
9. "Locura de juventud", en *El Heraldo de México*, 1 de agosto de 1968, Sección D, p. 1D.
10. Es un hecho poco mencionado en la cronología del movimiento estudiantil de 1968. Sólo se encontraron escasas referencias en la prensa. Algunos ejemplos de esto son: "Detienen a 73 alumnos de la Escuela de Arte Dramático", en *El Universal*, México, segunda sección A, jueves 1 de agosto de 1968, p. 27, y en la crónica de Ramón Ramírez. *El movimiento estudiantil de México (julio-diciembre de 1968)*, ERA, México, 1998, tomo 1, pp. 183-184.
11. Oralia García Cárdenas. "Entre la imagen y la historia oral. La detención de estudiantes de teatro del INBA en 1968", ponencia presentada durante el Primer Coloquio, del Seminario *La Mirada Documental*, en agosto de 2010.
12. De esto hace mención Ramón Ramírez, *op. cit.*, p. 383.
13. *El Sol de México*, 19 de septiembre de 1968, sección A, p. 2.
14. Para mayores referencias de esto, se puede consultar el texto de Alberto del Castillo "La frontera imaginaria. Usos y manipulaciones de la fotografía en la investigación histórica en México", en *Cuicuilco*, Nueva Época, Vol. 14, Núm. 41, septiembre-diciembre, México, 2007, pp.193-215.
15. "Tlatelolco 68. Las fotos ocultas", en *Proceso*, núm. 1310, 9 de diciembre de 2001, pp. 8-17.



La mirada disidente de Rodrigo Moya: representaciones fotográficas de marchas y protestas políticas (1958-1967)

Acacia Maldonado Valera*

*Sea consciente o no,
el fotógrafo impregna su obra
con su sensibilidad y con su ideología*
Joan Fontcuberta

Rodrigo Moya (Medellín, 1934) fue uno de los fotoperiodistas con gran presencia en la prensa mexicana durante las décadas de los cincuenta y sesenta. Sin embargo, su fotografía ha sido, hasta ahora, poco difundida y analizada en el contexto amplio de la fotografía en México,¹ quizá por el hecho de que se mantuvo activo en el medio fotográfico por sólo doce años (de 1955 a 1967), a diferencia de otros fotógrafos de la época. La decisión de Moya de abandonar dicho medio, en 1967, se debió en parte a la situación de precariedad económica que podía implicar vivir de dicho oficio, así como a su desencanto con la situación generalizada de falta de libertad de prensa y la censura que reinaban en un medio controlado por el gobierno. Si bien Moya se alejó definitivamente de la prensa hacia fines de 1967, en realidad no dejó de hacer fotografías concebidas con otra finalidad que, en su caso, respondía a la voluntad de construir un repertorio testimonial de los acontecimientos político y social de México.

Dentro de su archivo se encuentra la sección “Movimientos Sociales”, integrada por fotografías relacionadas con marchas y protestas políticas de un extenso periodo que va de 1956 a 1994. Gran parte de estas imágenes se relaciona con el recurso que él mismo denominó la “doble cámara”; éste consistió en cubrir, por un lado, mientras estuvo activo en la prensa, los sucesos que la redacción le solicitaba a manera de encargo y, por otro, en documentar los acontecimientos sociales que le interesaban desde su postura de disidencia política.² Éste fue el tipo de fotografía que siguió realizando aun después de su retiro del medio fotoperiodístico, y con el que documentó numerosas marchas en las que se involucró como manifestante y fotógrafo. Sobre la “doble cámara”, Moya declaró:

Desde que me inicié en el periodismo entendí que los temas que atraían mi sensibilidad no tendrían cabida en los periódicos para los cuales trabajaba. Por un lado estaban las órdenes de trabajo y, por el otro, un mundo contradictorio que iba descubriendo en mi ambular de reportero: vivienda infrahumana, miseria, niños abandonados y sin escuela, marginación, violencia social, explosión demográfica, descontento por doquier. Creo que poco después de iniciado mi trabajo acepté que tenía dos cámaras en la mente: una para cumplir la información de mi patrón en turno, y otra para captar lo que empezaba a entender con la claridad y profundidad que instruye la realidad y una conciencia rebelde. Creo también que mi ojo se educó al mismo tiempo que mi ideología, o que entre ambas cosas —ver y pensar— existió una retroalimentación que configuró mi manera de captar la vida, la gente y las cosas a través de una cámara.³

A continuación analizaremos algunas imágenes de marchas y protestas políticas que pertenecen a esa parte de la “doble cámara” con la intención de mostrar que, en ellas, Rodrigo Moya construye una representación, desde su visión, del disidente, a partir de una mirada fotográfica determinada por una conciencia ideológica que remite al discurso crítico y antiimperialista vigente de la época.

Los años 1958 y 1959 fueron de convulsión política en México, dado que se presentaron conflictos y enfrentamientos directos con los sectores educativo, petrolero, ferrocarrilero y estudiantil que, desde los años cuarenta, se habían convertido en parte fundamental de los soportes político y social del Partido Revolucionario Institucional (PRI).⁴ A través del control de organizaciones como el Sindicato Nacional de los Trabajadores de la Educación (SNTE), el Sindicato de

PÁGINA ANTERIOR
Rodrigo Moya
Represión contra maestros, obreros petroleros y ferrocarrileros, al pie de la glorieta de El Caballito, agosto, 1958.

Petroleros Mexicanos (STPRM) y el de los ferrocarrileros (SNTFRM), el Estado trató de limitar al máximo la acción política de los trabajadores a través de un fuerte aparato burocrático que dejaba poco espacio para la creación de un sindicalismo independiente.⁵ No obstante, desde 1956 comenzaron a surgir sectores disidentes dentro de estas organizaciones, como el que se dio al interior de la sección IX del magisterio, liderado por el maestro Othón Salazar, que empezó con una demanda de aumento salarial y llegó convertirse en un movimiento político enraizado en la formación del Movimiento Revolucionario del Magisterio (MRM).⁶ El MRM fue creado en oposición al liderazgo oficial de la correspondiente sección del sindicato que se encargaba de pactar los acuerdos con el gobierno, haciendo caso omiso de las demandas reales de los maestros. Por ello, realizó diversas acciones como la toma de las oficinas de la Secretaría de Educación Pública (SEP) en mayo de 1958, así como varias manifestaciones, con el fin de que se cumplieran sus demandas y se les reconociera como los verdaderos representantes de su sección ante el SNTE.⁷

Gran parte de los periódicos y revistas de mayor circulación, como *Excelsior*, *El Universal*, *Novedades*, *Hoy*, *Mañana*, *Impacto* y *Siempre!*, dieron seguimiento a este conflicto y calificaron a los líderes del MRM como agitadores y desestabilizadores de la paz social. Ante esta línea interpretativa, eran pocas las posibilidades de publicar imágenes que no sostuvieran este discurso. Así, mientras siguió cumpliendo con sus órdenes de trabajo, Moya se adentró, por iniciativa propia, en algunos de los momentos más importantes de la lucha del MRM, con un interés por mostrar a fondo las demandas y los rostros de las personas que componían dicho movimiento. Es el caso de las imágenes que retratan la toma del edificio de la SEP por parte del MRM, durante los meses de mayo a junio. En ellas, el fotógrafo puso especial énfasis en las mantas desplegadas en las que se alcanza a distinguir con claridad muchas de las peticiones de los maestros, así como el apoyo al movimiento por parte de distintos sectores de la sociedad, como el de los padres de familia, quienes denunciaron la desinformación de la prensa. Las imágenes destacan porque nos ofrecen una mirada más cercana del movimiento, algo que quizá no hubiera sido posible de no ser porque Moya asistió más por interés personal que por cumplir estrictamente una orden de trabajo. Este podría ser el caso de la imagen en donde existe un diálogo ideológico entre el fotógrafo y los sujetos retratados quienes sonríen y no parecen sentirse intimidados o invadidos por la cámara de Moya. Por el contrario, posan con una actitud más bien relajada, delante de una enorme manta titulada “gran función de títeres”, elaborada por un miembro del Taller de Gráfica Popular, en la que se ve parte de su discurso y de sus críticas al sistema. En el lado izquierdo de la manta observamos un buitre, que representa al imperialismo norteamericano, que cobija al secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet (ridiculizado con el nombre de “Torres Vedet”), quien con sus garras sostiene los hilos que manejan, cual marionetas, a los líderes caricaturizados del SNTE y otros funcionarios. A su vez, el escenario sobre el cual ofrecen la “función” está sostenido por una torre de billetes y monedas que dice “cuotas”. Por su parte, los maestros se encuentran alineados detrás del espacio marcado en blanco con el nombre de Othón, líder del movimiento.

Al mismo tiempo que tuvieron lugar los movimientos de los maestros y los trabajadores petroleros, los estudiantes universitarios se manifestaron en una marcha ma-



siva en contra del alza de tarifas del transporte colectivo, el 27 de agosto de 1958. Como parte de la protesta, un grupo secuestró el mismo día cerca de sesenta autobuses de una central camionera.⁸ Rodrigo Moya conserva en su archivo el seguimiento fotográfico que le dio a esas protestas, que van desde la manifestación que culminó en el Zócalo, hasta el resguardo de los autobuses en Ciudad Universitaria, donde se llevaban a cabo las asambleas estudiantiles. Por la magnitud de las protestas, la prensa se enfocó sobre todo en el aspecto escandaloso del asunto, y publicó sus imágenes de los “actos vandálicos” de los estudiantes como la quema y destrucción de varios autobuses. Por su parte, Moya nos ofrece un mirada fotográfica desde adentro, es decir, hecha desde el interior de los mítines, que muestra lo que, en términos de James C. Scott, correspondería a una parte sustancial del discurso oculto de los sectores disidentes,⁹ que surge como respuesta y en oposición al discurso público u oficial, es decir, aquel que predomina en los espacios públicos —como la prensa—, desde el cual se defienden las normas que sostienen al orden político social vigente. El discurso oculto o silenciado funciona en distintos niveles pero, en términos generales, se caracteriza por ostentar una crítica indirecta

Bajo un cartel del Taller de la Gráfica Popular, los maestros normalistas se plantan frente al Palacio Nacional en protesta por la corrupción y el fraude electoral en el seno del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación. ca. 1958.



al poder a través de prácticas y acciones como la destrucción o quema de objetos como banderas, pancartas o muñecos que simbolizan el poder. Este tipo de discurso se manifiesta en espacios sociales íntimos o propios del grupo en cuestión, en los que predomina un ambiente de confianza, así como actitudes que revelan cierta soltura; así, este discurso permanece ajeno a los ámbitos o lugares en donde necesariamente predomina el discurso público. Las fotografías de Moya consiguen transmitir la actitud de los estudiantes que, en esos momentos, debía oscilar entre la exaltación, la calma y la expectativa; mientras unos observan con atención a la cámara y otros pasan inadvertidos. Las imágenes sugieren una comunicación directa entre el fotógrafo y los estudiantes, lo que le permitió ingresar al interior de Ciudad Universitaria, en donde fueron destruidos los autobuses.

Tras su desencanto con la prensa, a raíz de los acontecimientos de 1958, Rodrigo Moya dejó de colaborar con *Impacto* hacia 1961 para dedicarse a trabajar en calidad de *free lance* (o agente libre) con otros medios, entre los que destaca la agencia Prensa Latina, fundada en Cuba en 1959.

El triunfo de la Revolución cubana fue determinante en la vida de Moya, pues, a partir de ese momento, buscó la forma de involucrarse más directamente con

las causas del socialismo desde su trinchera como fotógrafo. Es en ese sentido que Alfonso Morales consideró que “[...] el fotoperiodista Rodrigo Moya cedió paso al fotógrafo militante”.¹⁰ Desde 1960 hasta 1967, Moya trabajó desde esta postura que implicó cubrir para Prensa Latina y otros medios, como la revista *Política*¹¹ y, más tarde, *Sucesos para todos*,¹² asuntos relacionados con las causas del socialismo y la lucha antiimperialista. Su compromiso militante lo llevó, entre otras cosas, a emprender un viaje a Cuba en 1964 —junto con los periodistas Froylán Manjarrez y Eduardo del Río, mejor conocido como Rius, con motivo del proyecto fallido para la realización del libro *Cuba por tres*— e, inclusive, a adentrarse en el corazón de las guerrillas centroamericanas y suramericanas de mediados de los sesenta, con lo que logró un importante retrato de este fenómeno social, característico de esa época.¹³

El 18 de abril de 1961, Moya asistió a la marcha en contra de la invasión norteamericana a la isla de Cuba; las fotografías que tomó remiten remite al discurso militante de izquierda, y dan como resultado una puesta en imagen cuidadosa y oportuna, en donde resalta el sentido de secuencia narrativa y temporal desde el inicio, hasta la culminación con el discurso pronunciado por el ex presidente de México, Lázaro Cárdenas. Asimismo, se dio el tiempo para observar y enfocarse en los rostros y pancartas de las personas que asistieron, como sucede con la imagen en la que nos atrae la expresión del joven que se muestra alegre y risueño, frente al discurso irónico y satírico contenido en la pancarta. Esto se vincula con una reflexión del autor en torno a la relación del fotógrafo con lo retratado: “[...] siempre intento reproducir la atmósfera y buscar el equilibrio interno entre las líneas de tensión. La gesticulación de la gente es muy importante [...] que un gesto corresponda a una expresión y que todos estos elementos estén en su punto al momento de tomar la foto”.¹⁴

Otra marcha a la que asistió Moya fue la del 15 de marzo de 1967, con motivo de la llamada “Semana del Vietnam”, organizada por el Partido Popular Socialista (PPS) y el Partido Comunista Mexicano (PCM) en donde militó el fotógrafo. El propósito de la marcha fue condenar la guerra de Vietnam y sus consecuencias en la población civil. Las imágenes consiguen transmitir las ideas de compañerismo, solidaridad y rebeldía, fuertemente evocadas en el discurso del militante comunista. En ese sentido, el fotógrafo no buscó mostrar el aspecto masivo de la marcha, sino enfocarse en los rostros de los manifestantes, entre los cuales se encontraban conocidos suyos. Es el caso de la imagen 14, en la que figura,



PÁGINA ANTERIOR
 Manifestación frente al Palacio Nacional, del movimiento estudiantil contra el alza de tarifas en el transporte público, abril, 1958.

Toma de la Secretaría de Educación Pública por el MRM—Movimiento Revolucionario del Magisterio— encabezado por Othón Salazar, junio, 1957

marcha en contra de la invasión norteamericana a la isla de Cuba, discurso pronunciado por el ex presidente de México, Lázaro Cárdenas, 18 de abril de 1961.



Manifiestación contra la guerra de Vietnam desfila por la avenida Niño Perdido, después San Juan de Letrán y actualmente Eje Central Lázaro Cárdenas. Al frente, el periodista Antonio Caram y la actriz Ana Ofelia Murguía. ca. 1965

al centro, el periodista y director de la revista Política, Manuel Marcué Pardiñas, sosteniendo una pancarta que denunciaba la violencia de la que estaba siendo víctima la población infantil de Vietnam. Detrás de él, encontramos un muñeco hecho de cartón que simboliza al *Tío Sam*, ridiculizado y marcado con el signo universal del dinero. Tanto la mirada de la mujer ubicada a la izquierda como la sonrisa del periodista nos revelan que no debieron sentirse intimidados por la cámara, probablemente porque pertenecía a un amigo que los había estado acompañando durante el recorrido. De igual forma, Moya buscó hacer retratos individuales de la gente afiliada al PCM, quizá con la intención de ponerle rostro a los que eran referidos en la prensa como “rojos”¹⁶, así como mostrar la presencia de distintos grupos sociales como estudiantes, intelectuales y trabajadores. Se podría decir que este grupo de imágenes está vinculado con un ambiente de disidencia política, dado que la marcha fue organizada por un partido, el PCM, que durante esos años no tenía reconocimiento oficial por parte de la Secretaría de Gobernación.¹⁷ En ese sentido, el ser militante del partido comunista significaba pertenecer a una asociación considerada como clandestina, por lo que militar en él implicaba ser un disidente y permanecer alejado de cualquier asunto relacionado con lo oficial.

La particularidad de la mirada fotográfica de Rodrigo Moya radica en la forma en la que logró plasmar en estas imágenes el ambiente y los discursos propios de cada marcha. Para ello recurrió a ciertos recursos visuales que se repiten en varias ocasiones, como el hecho de enfocarse en las mantas y pancartas. Al hacerlo, el fotógrafo consiguió establecer un vínculo contextual entre un discurso escrito y la imagen, y eliminó la necesidad de crear un título o un pie de foto con los que, muchas veces, podía modificarse el sentido original y la lectura correspondiente de la imagen, algo que sucedía con frecuencia en la prensa. Al poner énfasis en las pancartas, el fotógrafo logra dirigir la mirada con la que determina la interpretación de la imagen desde el discurso de los representados, en este caso, el del antiimperialismo y el de los jóvenes y maestros disidentes.

* Acacia Maldonado Valera. UNAM / Escuela de extensión en Canadá. Maestra en Historia del Arte por la Facultad de filosofía y letras de la UNAM.

1. Hasta el momento existen pocos textos sobre Rodrigo Moya; entre éstos destacan la reciente investigación de Alberto del Castillo *Rodrigo Moya. Una mirada documental*, Instituto de Investigaciones Históricas/Ediciones El Milagro, México, 2011, y la investigación de Mónica Morales Flores, "Rodrigo Moya fotoreportero y el frente guerrillero Edgar Ibarra", tesis de maestría en Historia Moderna y Contemporánea, México, Instituto Mora, 2007). A estos recientes estudios se suman los textos pioneros de Alfonso Morales y Juan Manuel Aurrecochea publicados en *Rodrigo Moya. Foto insurrecta*, Ediciones El Milagro, 2004, y el número 54 de la revista *Cuartoscuro*, correspondiente al período de mayo-junio de 2002.

2. Este aspecto ha sido señalado por Alfonso Morales en el libro *Rodrigo Moya. Foto insurrecta*, *op. cit.*

3. Rodrigo Moya, "Las imágenes prohibidas", en *Rodrigo Moya. Foto insurrecta...*, *op. cit.* p. 23.

4. Tiziana Bertaccini, "La corporativización de las clases medias en el Partido Revolucionario Institucional (1940-1964)", en *Itinerarios: cultura, memoria e identidades en América Latina*, México, INAH, 2004, y Olga Pellicer y José Luis Reyna, *Historia de la Revolución Mexicana, 1952-1960: el afianzamiento de la estabilidad política*, México, El Colegio de México, 1978.

5. Vid. Olga Pellicer y José Luis Reyna, *Historia de la Revolución Mexicana, 1952-1960: el afianzamiento de la estabilidad política*, México, El Colegio de México, 1978, p. 131.

6. Aurora Loyo Brambila, *El movimiento magisterial de 1958 en México*, México, Era, 1979.

7. Olga Pellicer...*op. cit.*, pp. 149-152.

8. Vid. *Excelsior*, 28 de agosto de 1958, p. 1.

9. James C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia*, México, ERA, 2000, p. 20.

10. Alfonso Morales, "La Venus se fue de juerga: ámbitos de la fotografía mexicana, 1940-1970", en *Imaginario y fotografía en México, 1839-1970*, México, Conaculta/Lunwerg, 2005, p. 201.

11. Revista fundada en 1960 por un grupo de intelectuales encabezados por Manuel Marcué Pardiñas, Jorge Carrión, Carlos Fuentes, Vicente Lombardo Toledano, Francisco López Cámara, Salvador Novo, Víctor Rico Galán y Emilio Uranga, entre otros. El objetivo editorial de la revista fue unificar a la izquierda y propiciar una lucha por las mejores causas nacionales, así como defender las causas de la Revolución cubana. Rodrigo Moya figuró en los créditos de los servicios fotográficos de 1961 junto con otros, como los Hermanos Mayo, Prensa Latina y Bordes Mangel. Para mayores detalles Vid. Gabriel Careaga, *Los intelectuales y la política en México*, México, Extemporáneos, 1971, pp. 75 a 84.

12. Para más detalles ver *Rodrigo Moya. Foto insurrecta*, *op. cit.*

13. Vid. Mónica Morales Flores, *Rodrigo Moya fotoreportero y el frente guerrillero "Edgar Ibarra"*, tesis de maestría en Historia Moderna y contemporánea, *op. cit.*

14. *Ibid.* p. 16.

15. Vid. "¿Ser comunista? Una manera de ser", en Philippe Ariès y Georges Duby, *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus, 1991, volumen 2, p. 403.

16. Por ejemplo, el encabezado de la nota referida un día antes de que se efectuara la marcha en el periódico *Excelsior* decía "Que desfilen pero en orden los rojos", *Excelsior*, 14 de marzo 1967, p. 1

17. Miguel Basañez, *La lucha por la hegemonía en México, 1968-1980*, México, Siglo XXI, 1982, p. 112.



MAS VIOLENCIA

No obstante el orden restablecido ayer por el Ejército, que desalojó a los estudiantes de trincheras y edificios escolares, como se aprecia en las gráficas superiores, para lo cual fué necesario usar hasta carros blindados (izquierda), jóvenes y niños, azuzados por agitadores, trataron de provocar al Ejército, pero fueron rápidamente obligados a rendirse (fotos inferiores). (Información en la página tres). Fotos de Raúl Hernández, Enrique Metinides y Malaquías Ramírez.



Enrique Metinides: narrador de historias, *voyeur* del 68 mexicano

Beatriz Argelia González*

La obra de Enrique Metinides tiene como punto de partida la intención periodística y, por tanto informativa, y recorre una ruta estética trazada por la muerte. Nadie en México ha cultivado el género de la nota roja como él. Su firme voluntad por documentar los entuertos y gazapos de la humanidad y de la naturaleza lo convirtió en “maestro del horror”, “fotógrafo del desastre” y “coleccionista de tragedias”. Bajo esa mirada es que se aproximó al 68 mexicano. Reducido el suceso al espacio editorial policiaco y no político, el movimiento estudiantil habría de perfilarse como el más importante de la segunda mitad del siglo XX en nuestro país.

En estas líneas se revisita el registro gráfico de la autoría de Metinides publicado en LA PRENSA entre el 22 de julio y el 4 de octubre de ese año emblemático, cuando en el marco de la Guerra Fría los jóvenes de diversas latitudes se apropiaron de las calles e hicieron escuchar sus demandas al grito de “¡El mundo nos pertenece!”. Construidas como fuentes documentales, las imágenes fotoperiodísticas permiten una relectura de los hechos cuatro décadas después de que tuvieron lugar, al tiempo que ofrecen la posibilidad de deconstruir el discurso icónico propuesto por su artífice y el ojo entrenado en crímenes, violaciones, accidentes y reyertas.

En una redacción periodística donde las cualidades de los profesionales de la lente consistían en el “heroísmo, la resignación, el valor y la tenacidad a toda prueba”,¹ el fotógrafo debió sortear la persecución militar que se le impuso al gremio en la ciudad de México desde el 29 de julio de 1968, cuando el ejército mexicano entró a la escena y se dedicó, entre otras cosas, a confiscar el material gráfico.

Luego de que las autoridades afirmaran que los estudiantes no eran sino vehículos de una conjura del comunismo internacional² para boicotear los XIX Juegos Olímpicos, que por vez primera se llevarían a cabo en una nación latinoamericana, el régimen autoritario encabezado por Gustavo Díaz Ordaz cerró filas y optó por la represión, acompañada de un discurso nacionalista que tenía como fin contrarrestar a la izquierda mexicana representada, en una primera etapa, por la figura del Partido Comunista y, más adelante, por la del Consejo Nacional de Huelga. El mensaje se dirigía también a todo aquel identificado como disidente político.



Enrique Metinides fue el primer fotógrafo de “El periódico que dice lo que otros callan” que capturó lo ocurrido en la Plaza de La Ciudadela el 22 de julio, cuando los alumnos de la Escuela Preparatoria Isaac Ochoterena se enfrentaron a los de las Vocacionales 2 y 5.³ Había sido enviado por Francisco Picco —entonces jefe de Fotografía del rotativo— a cubrir “los desmanes ocasionados por los jóvenes”.⁴ Hasta ese lugar llegó con una cámara propiedad del diario que, en 1964, había iniciado un proyecto de modernización tecnológica que implicó la instalación de cuartos de revelado y la compra de artilugios fotográficos de marcas Contax, Gontarex y Voigtlander, además de lentes de diversos tamaños, como los angulares de 21 milímetros y los telefoto.⁵

Como ha señalado el historiador Alberto del Castillo, la fotografía:

[...]—como el dinosaurio de Monterroso— siempre estuvo ahí, y el tabú obligado acerca de la ausencia de imágenes del 68 es un lugar común que no resiste la prueba de la investigación documental. El problema en realidad consistió en que cada medio le construyó una contextualización distinta, y en los años posteriores esa diversidad fue reducida a la publicación y divulgación ad *nauseam* de unos cuantos iconos que simplificaron y empobrecieron un proceso bastante complejo.⁶

Lo anterior, con el fin de explicar la relevancia del trabajo con imágenes pertenecientes a los archivos hemerográficos y su pertinencia para la investigación histórica acerca del movimiento estudiantil de 1968.



Cinco décadas de ejercicio fotoperiodístico. El sello que caracteriza a las imágenes producidas por Metinides puede identificarse en la lógica empleada para cubrir un hecho noticioso y su capacidad para plantearlo desde las propias coordenadas del lenguaje visual. Las fotografías de su autoría son consustanciales a la obsesión que lo persigue desde niño, cuando en la oscuridad de una sala cinematográfica el mundo se le reveló en secuencias que exhibían a Al Capone y sus secuaces. En su mente, la escuela del delito llevada a la pantalla no podía entenderse sino desde la narrativa discursiva que sostiene al séptimo arte, y es bajo esta perspectiva que habría de experimentar con la fotografía, actividad a la que llegó precozmente, cuando tenía doce años.

A su paso por el diafragma de la cámara, justo en el instante en el que la realidad transita hacia la representación, la noticia policiaca multiplica sus posibilidades cuando Metinides emula a un investigador privado y busca resolver el caso, para así, ponerle rostro a los infractores y otorgarle una faz a quienes la suerte abandonó hasta colocarlos en la escena del crimen. Como artesano que manipula filigrana, el artífice de imágenes cuida del más mínimo detalle porque sabe que las historias que desentraña no serían las mismas sin las pruebas del delito.

Desde el punto de vista fotográfico de Metinides —convertido en artista visual por la crítica internacional— la cotidianidad es aprehendida en secuencias conformadas por dos o tres imágenes: el retrato de la víctima (en vida y para lo cual recurría



a los deudos); algún aspecto del lugar de la acción, y, por último, la imagen del autor intelectual o material de los hechos junto con el arma o “la prueba” del delito.

Esta forma de reconfigurar el crimen se basa en la construcción de una narrativa que permite estructurar un discurso visual que, en no pocas ocasiones, puede considerarse didáctico y moralizante.⁷ Ése sería el modelo empleado para cubrir los importantes episodios del 68 mexicano a los cuales fue enviado, como el llamado bazukazo, en San Ildefonso; la manifestación del 27 de agosto que arribó al Zócalo, y el mitin en Tlatelolco, el 2 de octubre, entre muchos otros.

Sus casi cinco décadas de labor fotoperiodística las ejerció sobre un código de ética en el que la premisa fundamental era el respeto al dolor de la familia de la víctima y la memoria del desgraciado. Tal vez por eso se obligó a buscar con la cámara un ángulo desde donde la muerte no “golpeará” visualmente al lector. El más grande de los fotógrafos de nota roja afirma que él fue el primero de su gremio en colocar la cámara al ras de suelo para lograr encuadres originales, otros puntos de vista gráficos.⁸ Lo que a él le interesaba era captar el drama de la vida misma, más allá de la circunstancia sangrienta en la que alguien fenecía. En innumerables ocasiones solicitó a los dolientes imágenes de su familiar en pleno gozo de la existencia, para evitar así la imagen burda, roja, obvia.

Cuando el caso cubierto era un suicidio, apostaba por brindarle al lector algún otro elemento visual que lo remitiera a los hechos sin la necesidad de mostrar el cadáver. Para ello recurría a alguna carta póstuma o una prenda emblemática, como cuando, en 1958, fotografió, con la autorización de sus familiares, el vestido de novia y un pequeño baúl de recuerdos de una joven que iba a casarse y cuyo prometido no llegó nunca a la iglesia.⁹

Como buen observador, desarrolló un olfato policiaco, casi detectivesco, con el que armaba sus propias pesquisas, ataba y desataba cabos, señalaba sospechosos, los estudiaba. En diversas ocasiones sus instantáneas fueron la clave para descifrar asesinatos, robos y toda clase de actos delictivos. Incluso, llegó a colaborar de manera voluntaria con la Policía Secreta y la Procuraduría de Justicia,

instancias a las que entregaba un paquete de fotos que ayudaran a armar el rompecabezas de los casos sin resolver.

El 68 en la prensa policiaca. Aunque él mismo utiliza la expresión “el mirón” para referirse a la figura que siempre está presente en las tragedias cotidianas, Metinides es también un *voyeur* de la aflicción ajena. Formado en la escuela de la nota roja como miembro del equipo de un diario cuyo tratamiento de la información general era de ese orden, sus compañeros fueron Francisco Picco —Premio Nacional de Periodismo en 1978—, Agustín Pérez Escamilla, Francisco Romo, Rodolfo Martínez, Malaquías Ramírez, Carlos Peláez, Raúl Hernández y Arturo Flores. Con ellos trabajó a lo largo de las nueve semanas y media del movimiento estudiantil. Cuenta que, entonces, él y sus colegas no tuvieron descanso: “Prácticamente no vimos a nuestras familias, apenas teníamos tiempo de bañarnos y de comer. Había que ir a donde iban los estudiantes, y a veces andaban por toda la ciudad”.¹⁰

La cobertura gráfica de los episodios documentados en *La Prensa* se realizó bajo los parámetros de la fuente informativa¹¹ que evoca tres grandes ámbitos de los acontecimientos sociales: la actuación policial, los referidos a los tribunales y aquellas desgracias donde se manifiesta el dolor humano de forma visible y dramática. En general, la narrativa de la nota roja sobre el 68 se alimentó del discurso de las oficinas de los cuerpos policiacos, la figura de los jefes de esas instancias, el influjo de las diligencias judiciales, las sentencias dictadas a los detenidos y la carga emotiva —individual y colectiva— de los hechos, lo que terminó por mostrar el conflicto social como parte de un drama producido por los estudiantes.

Este enfoque, oscilante entre el crimen y el castigo “denotaba una clara dimensión política, ya que se entendía como desorden cualquier acción que pusiera en cuestión el régimen establecido”¹² en correspondencia con la legislación vigente, el delito de disolución social y la propia relación de la prensa con el poder. En *La Prensa* se señaló a los activistas y se intentó persuadir a los lectores acerca de su responsabilidad en los cargos imputados.¹³

Las representaciones fotoperiodísticas del 68 mexicano en el diario no pueden desvincularse del contexto político en el que fueron elaboradas. Las pautas políticas e ideológicas de orden mundial incidían en las fracturas de las sociedades y sus identidades políticas. México, al igual que el resto de las naciones, transitó por una era caracterizada por “los antagonismos entre izquierda y derecha, socialismo y fascismo, la Guerra Fría, la radicalización de la izquierda, el ascenso de la democracia pluralista”.¹⁴

En el escenario político y social mexicano confluyeron también el presidencialismo, el corporativismo y el modelo económico que, entre otras medidas, para incentivar la inversión privada, establecían una infraestructura de servicios cuyos precios resultaran bajos a los empresarios; el no aumento de los costos de energéticos, materias primas agrícolas y alimentos; la protección a la manufactura de productos mexicanos y las facilidades en los sistemas de créditos y exenciones fiscales a los empresarios. Los encargados de las decisiones políticas en el país apostaron por el modelo desarrollista como la panacea para la economía mexicana, aunque en

realidad el florecimiento de la industria permitió la consolidación de las clases alta y media en detrimento de la vida rural.

Cuando a Metinides se le ordena registrar gráficamente el movimiento estudiantil, opta por el camino conocido y construye secuencias fotográficas bajo el modelo narrativo que descubrió en su juventud. Ese esquema, puesto en los terrenos de lo político, hará que la primera de las imágenes (correspondiente a la víctima) muestre al policía, a los granaderos, a los militares y a las autoridades judiciales como aquellos sobre quienes recae el peso de las acciones de los estudiantes. De acuerdo con la propuesta, en la siguiente se recuperan los sitios en los que transcurrieron los hechos, en correspondencia con el lugar que, en la nota roja, ocupa el escenario de los crímenes o de la comisión del delito. Por último, se muestran las fotografías en las que normalmente se pondría la faz de los asesinos, ladrones o estafadores y, que desde esa visión, denuncia como tales a los estudiantes y a los presos políticos.

La puesta en marcha de estas fotografías en las planas del diario se adapta al discurso maniqueo que, en 1968, empleó *La Prensa*. Su tratamiento se complementa con el uso de los pies de foto añadidos para editorializar el mensaje enviado a la opinión pública: “la manera en que la imagen puede adquirir una dirección ideológica (palabra ahora tan en desuso) se vuelve infinita, y este sentido termina por despertar muy diversas ilusiones —o impulsos ilusorios— frente a las, digamos, realidades originales”.¹⁵

La Prensa fue, en 1968, uno de los medios que reprodujo las versiones oficialistas debido a la cercana relación que mantenía con el poder, del cual recibía dádivas consistentes en el *embute* y cuya máxima expresión es la columna “Granero Político”, concebida para denostar a actores sociales como el rector Javier Barros Sierra, el catedrático Heberto Castillo, el escritor José Revueltas, el líder priísta Carlos Madrazo y, desde luego, a los activistas del movimiento y a sus simpatizantes, entre otros.

Las fotografías de ese diario fueron publicadas en blanco y negro; hoy día se sabe que la autoría de algunas de ellas corresponde a Enrique Metinides gracias al crédito autoral concedido en las páginas principales y en las contraportadas, lo que no ocurre en interiores, donde los nombres de los fotógrafos asignados a la cobertura ocupan un espacio colectivo que no especifica a quién pertenece (en ese sentido vale la pena señalar que el consignar los créditos de autor no era lo característico en la época).

La búsqueda de encuadres y planos casi cinematográficos, con los que el maestro hizo su entrada triunfal al mundo de la foto, puede apreciarse en las tomas sobre el 68, en donde los movimientos del ejército, los estallidos de las armas y todo aquello que pudiera etiquetarse como “daños colaterales” le permitieron construir una secuencia narrativa en los términos del periodismo policiaco.

* Beatriz Argelia González García. Maestra en Historia por el Instituto Mora. Actualmente realiza una estancia académica en la Universidad Iberoamericana.

1. S. A., *La Prensa ayer, mañana, hoy*, México, *La Prensa*, 1964, p. 18 (Folleto comercial).

2. Entrevista realizada a Enrique Metinides por Alberto del Castillo y Beatriz González, julio de 2008. De acuerdo con el fotógrafo, desde los primeros días del conflicto estudiantil los directivos del periódico creyeron estar frente a lo que denominaron como "guerritas estudiantiles".

3. Esta versión fue documentada por la prensa de la época. Daniel Cazés lo refiere en su libro *Crónica 1968*, México, Plaza y Valdés, 2000.

4. En la Biblioteca Lerdo de Tejada puede consultarse la colección completa de *La Prensa*.

5. S. A., *La Prensa ayer, mañana, hoy*, *op. cit.*, p. 47.

6. Alberto del Castillo, "La fotografía y el movimiento estudiantil de 1968", en *Cuartoscuro*, México, núm. 103, agosto-septiembre de 2010, p. 43.

7. Al respecto, Miguel Ángel Rodríguez, director del semanario *Alarma*, afirma que uno de los objetivos de la nota roja es "[...] prevenir a la gente acerca de lo que pasa, decirle, mira, esto es malo, ten cuidado. Por ejemplo 'ese chavo chupaba y se murieron cuatro en el carro que él iba manejando'. De algún modo se recurre a la moraleja, pero con chispa, con ingenio, el morbo se satisface y quien quiere verlo lo ve". Vid. Beatriz González, *Retratar y vigilar: el movimiento estudiantil de 1968 en imágenes fotoperiodísticas de nota roja*, México, Instituto Mora, 2010.

8. Entrevista realizada a Enrique Metinides por Alberto del Castillo... *op. cit.*

9. Metinides, Enrique, *El teatro de los hechos*, México, GDF, 2000, pp. 76 y 77.

10. Entrevista realizada a Enrique Metinides por Alberto del Castillo... *op. cit.*

11. He tomado el término "fuente informativa" del lenguaje periodístico para referirme a las áreas especializadas que cubren los reporteros: "Fuentes son los centros donde ocurren sucesos, donde se emiten opiniones, donde se tienen informes frecuentes. Conocer las fuentes significa conocer la gente, el universo y sus relaciones. Las fuentes se agrupan por actividades: políticas, religiosas, deportivas, policiacas, etc." en Horacio Guajardo, *Elementos del periodismo*, México, Guernika, 1994, p. 41. La fuente policiaca se nutre de la información que emiten "las Procuradurías General y del Distrito Federal, Cortes Penales, delegaciones, tribunal de menores, policía y tránsito, cárceles, estaciones de bomberos, rescate y Cruz Roja, hospitales, servicio de emergencia". Lo anterior, con el fin de distinguirlo del concepto empleado en las disciplinas sociales, que interpreta el término como el documento de donde se extrae información.

12. Marco Lara y Francesc Barata, *Nota roja*, México, Debate, 2009, p. 153.

13. Vid. S.A., *Los Procesos de México, 1968, la criminalización de las víctimas*, México, Comité 68 P, 2008, p. 41.

14. Soledad Loaeza, "Las olas de la movilización y la protesta, 1920-2000" en *Gran Historia de México Ilustrada*, t. v, México, Planeta, 2002, p. 243.

15. José Antonio Rodríguez, "Otras ilusiones: D'Après une photographie", en *Ética, poética y prosaica*, México, Siglo XXI, 2008, p. 201.



La revolución sandinista en el *unomásuno*. La mirada de Pedro Valtierra en Nicaragua

Mónica Morales Flores

En la década de los sesenta y setenta, Centroamérica se convirtió en un escenario donde convivían guerrilleros, fotógrafos, periodistas, militares y población civil. Paralela a estos acontecimientos, se iniciaba en México una nueva etapa en la historia del fotoperiodismo, caracterizada por la producción de imágenes con una fuerte carga social y de denuncia. Sin embargo, pocos eran los medios informativos que destacaban cuantitativa y cualitativamente la información sobre los sucesos sociales latinoamericanos y las guerrillas centroamericanas. Las excepciones son contadas, como la revista *Sucesos para todos* que, en 1966 y 1967, publicó una extensa serie de fotorreportajes sobre las guerrillas guatemalteca y venezolana, realizados por Rodrigo Moya, o el trabajo de Antonio Salgado para el caso colombiano. Al finalizar la década de los ochenta, Nicaragua se convirtió en el centro de atención mundial por el levantamiento del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), sin embargo sólo un diario mexicano envió a su fotorreportero a cubrir los enfrentamientos, lo que coloca al *unomásuno* como un caso anómalo en la cobertura fotoperiodística de los movimientos armados. El presente texto trata de apuntalar las razones de esta afirmación.

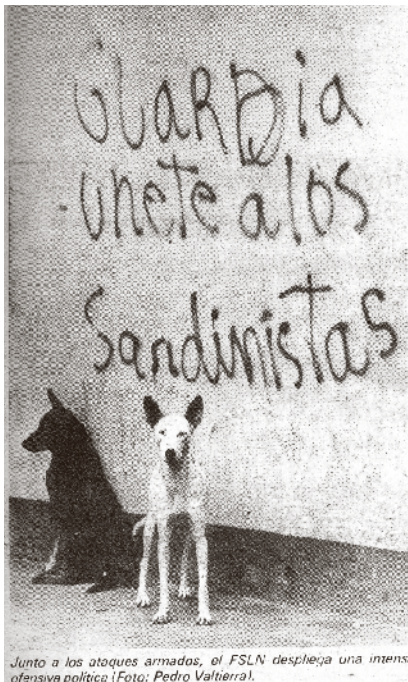
La insurrección del pueblo nicaragüense de 1979 fue uno de los movimientos armados con mayor cobertura mediática. Desde el inicio del conflicto, en enero de 1978, con el asesinato Joaquín Chamorro, periodista de oposición y director del diario *La Prensa* de Nicaragua, se inició un primer periodo de enfrentamientos entre el FSLN y la Guardia Nacional que culminó en septiembre de ese año con la toma del Palacio Nacional. Este primer periodo de lucha no logró que la prensa internacional se desplazara a Nicaragua ya que, por lo prolongado y esporádi-

co de los combates, se dificultaba la estancia de los enviados extranjeros. En el caso mexicano, las publicaciones nacionales prefirieron utilizar los servicios de las agencias internacionales de noticias para informar sobre los acontecimientos. Fue hasta septiembre que el diario *unomásuno*, dirigido por Manuel Becerra Acosta, envió a Marta Zarak a Managua, con lo que ésta se convirtió en la primera fotógrafa mexicana en la zona de conflicto. El acto final de la primera ofensiva quedó registrado en las páginas del periódico en treinta fotografías de Zarak publicadas del 1 al 28 de septiembre; un mes más tarde arribó a Nicaragua Pedro Meyer —fotógrafo enviado por el mismo diario—, el fotorreportaje titulado “Cristo se detuvo en Nicaragua”, publicado el 4 de noviembre en el suplemento *Sábado*, fue el resultado de su estancia en aquel país.

Siete meses después, los enfrentamientos se reactivaron. Abril de 1979 marca la fecha de inicio de la ofensiva final sandinista que concluyó el 19 de julio con el triunfo de la revolución. En esa ocasión la prensa internacional envió corresponsales, fotógrafos y camarógrafos a las ciudades donde se registraban los enfrentamientos más violentos: Estelí, León, Matagalpa, Rivas, Masaya, Chinandega y, por supuesto, Managua, la capital. Los diarios mexicanos *El Sol de México*, *El Heraldo de México*, *El Universal*, *La Prensa*, *Excelsior* y *unomásuno* movilizaron a sus reporteros desde los primeros días de abril. Sin embargo su estadía fue eventual, sólo el *unomásuno* permaneció en Nicaragua los cuatro meses que duró el conflicto. Su cobertura estuvo formada por más de 330 notas —boletines de agencias informativas y notas de corresponsales en Washington y de sus cuatro enviados a Nicaragua—, y 148 imágenes, de las cuales 56 son propiedad de la *United Press International* (UPI) y 92, autoría de Pedro Valtierra, único fotorreportero enviado por el diario.¹

Sólo *Excelsior*, *La Prensa* y el *unomásuno* mandaron sus propios fotógrafos, no obstante los dos primeros no mantuvieron en el sitio, por mucho tiempo, a sus reporteros gráficos, y el mayor porcentaje de las imágenes publicadas corresponde a las agencias informativas;² *unomásuno*, por el contrario, usó como fuente de primera mano los registros fotográficos de Pedro Valtierra y sólo se valió de las imágenes de UPI para reforzar la cobertura visual de su fotógrafo, es decir, se trató de un discurso visual a partir de la mirada del autor, una mirada pro sandinista compartida por el *unomásuno*. Éste es uno de los dos factores que hacen particular la cobertura del *unomásuno* frente al resto de la prensa mexicana que tenía como práctica común comprar imágenes a las agencias informativas.

El otro factor fue el discurso escrito que se caracterizó por manejar dos niveles de información: el noticioso, formulado a partir de los boletines cablegráficos de las agencias, y el que le da a la cobertura, ésta sería un sello particular del diario; se obtenía a partir de las notas y crónicas urbanas escritas por sus reporteros Guillermo Mora Tavares, Marco Aurelio Carballo, Jaime Avilés y Carmen Lira quienes, sin perder el filón periodístico, retratan la cotidianidad de la guerra y rebasan los datos informativos para encontrar el lado humano del conflicto —característica propia del diario, que se preocupaba por dar voz a los sectores marginados de la sociedad— y quienes, en contados momentos, entablan un dialogo armónico con las fotografías, particularmente, Jaime Avilés.



unomásuno, 16 de junio de 1979
Pedro Valtierra⁶

Si nos centramos en el discurso gráfico del *unomásuno*, podemos reflexionar sobre la narrativa visual que el diario construyó del sandinismo a partir del análisis de las fotografías publicadas, su puesta en página, edición, pie de foto, relación entre texto e imagen con el posterior cotejo y entrecruce del material resguardado en el Archivo Fundación Pedro Valtierra, A.C. (AFPV). Esto nos permite aproximarnos tanto a la mirada de nuestro fotorreportero como a la línea editorial del diario, y distinguir líneas claras para el análisis de la cobertura fotográfica del diario y la mirada de Pedro Valtierra. Él se inicia como auxiliar en el laboratorio de fotografía de la presidencia de la República durante el sexenio de Luis Echeverría; en 1977 ingresa como fotorreportero al diario *El Sol de México* donde pone en práctica los conocimientos adquiridos en Presidencia; en octubre de 1978 ingresa al *unomásuno*, periódico funda-

do y dirigido por Manuel Becerra Acosta. Su trabajo anterior le permite afianzar sus conocimientos técnicos pero es en el *unomásuno* donde aprende a mirar a través de la lente, inicia un estilo propio de fotografiar que se ve plasmado en cada una de las imágenes registradas en Nicaragua.³

El diario abordó cinco temas principales: lo cotidiano de la guerra —pintas sandinistas, abastecimiento de alimentos, los campamentos de refugiados, el andar de los nicaragüenses por las calles destruidas—; los actores del conflicto —guerrilleros y población civil—; los combates calle a calle —calles bombardeadas, destrucción de ciudades, cuerpos calcinados, barricadas—; el búnker de Somoza —con imágenes sin valor informativo o histórico— y el triunfo de la Revolución —representado con los festejos del pueblo y los guerrilleros y no con los dirigentes sandinistas—. ⁴ Estos registros temáticos fueron publicados tanto en primera plana como en páginas interiores y su función rebasa la ilustración de la nota periodística, ya que son información *per se* con una marcada carga social, documental, estética e incluso irónica —características del fotoperiodismo mexicano de los años setenta—. ⁵

Como ejemplos claros de esto mostramos tres imágenes, en la primera vemos un par de perros fotografiados frente a una blanca pared de Managua donde se lee “Guardia, únete a los sandinistas”. El toque irónico y sarcástico lo dan los canes, pues la imagen crea un juego simbólico entre éstos y los cancerberos del régimen somocista.

La cuestión estética está presente en la mayor parte de los negativos de Pedro Valtierra, tras cuatro años en el oficio fotográfico su ojo estaba entrenado para buscar el ángulo correcto y encuadrar para la foto afortunada. Su paso por *El Sol de México* le dio las herramientas que perfeccionó en el *unomásuno* y que puso en práctica en Nicaragua. Como corresponsal, retrató la guerra sin mostrar explícitamente la muerte o el *clímax* de los combates; se enfocó sobre todo en fotografiar las consecuencias de éstos: barrios desolados y calles destruidas; y en el cuarto oscuro, improvisado en el baño de la habitación 311 del Hotel Intercontinental, seleccionaba la fotografía que esperaba fuera publicada al día siguiente en México.

En algunas ocasiones, fue necesario disparar el obturador más de diez veces para obtener una buena imagen, en otras bastó un solo disparo o un par de ellos para lograrla. En un recorrido inicial por las calles de Estelí, Valtierra logró una imagen con gran sentido estético y documental, recuerda

unomásuno

México, d.f., jueves 19 de abril de 1979 / año II / 514 / director general: manuel becerra acosta



Mayoría de los pobladores de Estelí abandonaron la ciudad tras de su ocupación por tropas somocistas, las que siguen efectuando ejecuciones sumarias. (Foto de Pedro Valtierra transmitida por UPI).

Autonomía sindical, base de la democracia: Reyes Heróles

► Es primordial para el éxito de la Reforma Política, afirmó

Miguel López Saucedo y José Ureña

El secretario de Gobernación, Jesús Reyes Heróles, afirmó ayer que "es fundamental para la democracia mexicana el respeto a la autonomía sindical" y, por consiguiente, es base para el éxito de la Reforma Política.

"Esto me parece un valor primordial", al igual que el respeto "a los métodos de selección de candidatos que los partidos escojan o tengan implantados. ¿Por qué? — se preguntó —. Porque respetamos la autonomía de los partidos".

El funcionario fue interrogado momentos después de

que el presidente José López Portillo inauguró en la Unidad de Congresos del Centro Médico la cuarta reunión nacional de centros de integración juvenil.

Negó que exista división política en el país y consideró que en éste se respira "una mayor madurez política".

Reyes Heróles precisó que los distintos partidos ya iniciaron sus campañas en un ambiente de tranquilidad en toda la República, que es testigo de la confrontación de ideas, de programas y de hombres, tal como sucede en todo acto electoral y en los procesos prelectorales. ■

Warman a empresarios

Prioridad a México, no a transnacionales

Ricardo del Muro

La "mexicanización" de las empresas extranjeras ya no debe concebirse únicamente "vía bolsa" —por el porcentaje de acciones—, sino por el grado en que ayudan a resolver las necesidades de nuestro país; éste será el criterio que manejará en lo futuro la Comisión de Inversiones de la Secretaría del Patrimonio y Fomento

El Desengaño, Oaxaca: pueblo arrasado por los terratenientes

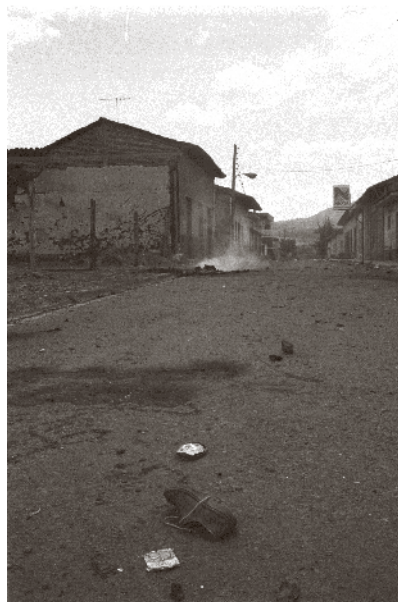
► Cuarenta y cuatro familias desalojadas a la fuerza ► Saqueo y violencia de policías y pistoleros ► Viviendas, escuelas y la tienda, destruidas ► El ganado acabó con las siembras ► Un ejido vecino, improvisado refugio

Carmen Lira/ enviada / I

EL DESENGAÑO, Tuxtepec, Oax., 18 de abril. — Cuando Romualdo regresó de la ciudad de Oaxaca, no quedaba en la joma de El Desengaño ni una sola casa. Tablas y paja quemada eran los únicos vestigios del caserío levantado allí durante meses, por las 44 familias que lo habitaban. Entre las siembras de maíz, frijol y chíle, sólo estaban las reses del terrateniente, comiéndose la cosecha que iba a ser levantada.

que captarla puso en riesgo su vida y la de los ocho colegas mexicanos que viajaban con él. El primer disparo de su cámara, hecho desde el vehículo en marcha, no tiene gran fuerza visual, la toma abierta de la calle en ruinas con un desdibujado primer plano no satisface al fotógrafo que baja del auto para buscar otro ángulo. Camina rumbo al zapato abandonado, se inclina a ras de suelo y lanza el segundo disparo, su ojo entrenado selecciona esta fotografía para teletransmitirla a México, tras siete minutos de espera la imagen que aparecerá el 2 de abril en primera plana se encuentra en la mesa de edición del diario⁷.

El *unomásuno* dedicó 44 primeras planas al conflicto nicargüense, todas con imágenes que complementan la nota; de éstas, 27 son autoría de Pedro Valtierra. En ellas encontramos una clara cronología visual de la lucha armada, lo que coloca a esta cobertura como paradigmática en la historia del fotoperiodismo mexicano tanto a nivel cuantitativo como cualitativo.⁸



Archivo Fotográfico Pedro Valtierra (AFPV)

El éxodo de la población en abril, los saqueos de mayo, los enfrentamientos de junio, la caída de Somoza y el triunfo sandinista en julio... Este último episodio registra diferentes ángulos: la salida de Somoza de su búnker, la toma del aeropuerto Las Mercedes por los sandinistas, la Plaza de la Revolución repleta de nicaragüenses festejando, y el desfile de los guerrilleros por las calles de Managua. Una secuencia compuesta por cinco negativos muestra un grupo de combatientes en su paso por el Palacio Nacional, la fotografía publicada en primera plana nos remite a las famosas fotografías de la toma del Reichstag de Yevgueni Chaldej y a "Alzando la bandera en Iwo Jima", de Joe Rosenthal —ambas imágenes con una historia polémica—. Estos referentes nos permiten rastrear la cultura que alimenta la obra de Valtierra y la importancia e influencia de ciertas fotografías-íconos en el trabajo de nuestro fotoreportero como parte de su capital cultural.

En este universo fotográfico encontramos dos registros constantes: los guerrilleros —niños, mujeres, Junta de Reconstrucción Nacional— y los combates desde la trinchera sandinista; en menor porcentaje, localizamos imágenes de niños y ancianos, escenas de éxodo y saqueos.

En lo publicado es notoria la ausencia de tres actores esenciales: el dictador Anastasio Somoza, la Guardia Nacional el clero católico. Así pues, es notoria la falta de imágenes de uno de los momentos claves del conflicto: la toma del bunker por los sandinistas luego de la renuncia de Somoza el 17 de julio. De este momento coyuntural sólo se publicaron cuatro fotografías sin relevancia alguna, como las jaulas de los pericos del general o su equipaje en la



unomásuno, 20 de julio de 1979

PÁGINA SIGUIENTE
 Archivo Fotográfico Pedro Valtierra (AFPV)

cajuela de un auto con rumbo desconocido, cuando en el *AFPV* hemos encontrado secuencias destacables que muestran la irrupción de los sandinistas en cada rincón del búnker. Estas ausencias visuales resultan significativas frente al material hallado en el archivo del fotógrafo que da muestra del registro que llevó a cabo de todos los ángulos de la guerra y de los involucrados en ella. Habría que analizar, entre otras cuestiones, si estas ausencias son resultado de la censura por parte del diario —en particular del director Manuel Becerra Acosta, quien decidía cuáles imágenes se publicaban— o la autocensura del fotógrafo, que priorizaban la imagen del grupo armado, con quien ambos simpatizaban, sobre los registros fotográficos del "enemigo". La omisión de Somoza y su ejército en las páginas del diario, en correspondencia con el discurso escrito y su postura ideológica, nos lleva a reflexionar que el discurso visual del *unomásuno* fue pro sandinista, tal como lo corroboraron en entrevista Jaime Avilés —reportero enviado a Nicaragua—, Aarón Sánchez —jefe de Fotografía del diario— y el propio Pedro Valtierra. Restringir la presencia del poder militar fue la línea editorial adoptada por el periódico, en contraposición con la decisión de priorizar la figura del guerrillero vinculada con el pueblo, destacando el lado humanitario del conflicto.

Partiendo de este supuesto se puede entender por qué no fueron publicados los registros de la toma del búnker donde encontramos a los sandinistas saqueando los cuarteles

militares, como el miliciano que camina por los patios de la fortaleza castrense cargando sobre sus hombros pertrechos, armas, botas y todo lo que encuentra a su paso, o sus compañeros que destrozan el cuadro de Somoza que, momentos antes, fue sacado de su despacho, imagen con una carga negativa del guerrillero, ya que puede relacionarlo con actos violentos, de saqueos y destrucción. O el retrato *close up* del militar somocista que, de manera directa y contundente, observa a la cámara con una mirada intimidante, incluso violenta, que, si bien pudo ser publicada para mostrar una imagen negativa de las fuerzas somocistas, se optó por omitirla en el discurso narrativo del diario.



Luego de examinar el AFPV y cotejar los más de tres mil negativos con las noventa y dos fotografías publicadas, podemos decir que la cobertura fotográfica del *unomásuno* estuvo subordinada a la mirada de autor, pues, a pesar de contar con los servicios informativos de UPI, el diario publicó mayor cantidad de fotografías de su enviado, quien, desde Nicaragua, seleccionaba y enviaba diariamente entre seis y ocho imágenes para su publicación, lo que nos habla de una narrativa visual de autor, caso extraño en la prensa mexicana acostumbrada a usar la fotografía como ilustración de la nota. A lo largo de los cuatro meses de cobertura se encuentran aciertos y desaciertos considerables, como el recorte desafortunado de fotografías que le resta carga informativa y estética a la imagen, la omisión de actores o, como ya hemos apuntado, eventos claves del conflicto.



El momento que el general Anastasio Somoza deja la presidencia está representado gráficamente por el abandono de su fortaleza militar y la posterior irrupción de los sandinistas. Pedro Valtierra logró captar el momento en que el otrora poderoso militar-presidente camina enfundado en un traje gris completamente solo por los patios de su fortaleza militar. Su figura cabizbaja es el punto focal de la imagen, el par de soldados que aparece en tercer plano no logran distraer la atención, lo que encierra al general en una burbuja donde el tiempo parece detenerse. Sin embargo, su puesta en página es desafortunada, la fotografía principal retrata las exequias en honor al expresidente mexicano Gustavo Díaz Ordaz fallecido días antes —analogía visual del fin de dos personajes autoritarios y represores—. Para su publicación, la fotografía fue editada, con esto se destacó el perfil de Somoza pero se eliminó la atmósfera de desolación que envolvía su figura.



El mayor porcentaje de las fotografías fue publicado respetando el encuadre original del fotoreportero, que ya contaba



Anastasio Somoza. Col. (AFPV)

PÁGINA SIGUIENTE
Col. (AFPV)



con una educación visual que le permitía priorizar aquellas imágenes con contenido estético y documental. Por su parte, tanto el jefe de fotografía —Aarón Sánchez— como el director del diario —Manuel Becerra Acosta— fueron sensibles y perceptivos al trabajo de Pedro Valtierra, con lo que lograron un diálogo que no se había visto en la prensa mexicana hasta la irrupción del *unomásuno* en la arena periodística.¹⁰ Ejemplo de esto es el colofón de la cobertura: cuatro días después del triunfo, se publicó en primera plana una imagen que nos acerca a diferentes niveles de análisis del conflicto. Con esta fotografía, el *unomásuno* cierra prácticamente su cobertura y sintetiza su postura permanente frente a la revolución sandinista.

La guerrillera sandinista, la madre nicaragüense, regresa del campo de batalla a reencontrarse con su hija, tal vez se trata de Idalia, aquella joven que, desde algún lugar de Nicaragua, escribe una carta a su madre y que Jaime Avilés retoma en su crónica del 11 de junio para dar nombre a las mujeres

guerrilleras, y que, un año más tarde, Pedro Valtierra inmortaliza en un retrato con una calidad estética notable. Esta mujer, una de las tantas Idalias “nicas”, es protagonista de una serie fotográfica compuesta por cinco negativo. La secuencia inicia con el beso de la madre en la mejilla de la pequeña; fracciones de segundo separan un disparo del otro, el niño en primer plano no estorba a la composición, es más, enmarca la escena, la tercera toma de la secuencia —el negativo número 22 de un rollo de 36— es el seleccionado por su autor para ser enviado a México, Valtierra no se equivoca: la fuerza visual, estética, documental e incluso histórica que contiene la imagen es una síntesis de la lucha del pueblo nicaragüense, del reencuentro de un pueblo consigo mismo y el retrato del triunfo sandinista, así parecen entenderlo en el periódico y la fotografía es publicada sin edición, sin cortes, sin transformar el formato original. Esta fotografía simboliza el broche de oro de un discurso visual que priorizó la figura del pueblo nicaragüense en lucha sobre otros actores, como Comandancia Sandinista o los detentadores del poder.

En términos generales, las imágenes publicadas en el *unomásuno* representan la visión que del mundo y que, en particular, de la revolución sandinista tenía en ese momento Pedro Valtierra, y que encontró, en la preocupación de Manuel Becerra Acosta por la fotografía y el conflicto centroamericano, a un interlocutor. Esto debe verse como elemento básico para entender el interés del diario por enviar a su propio fotoreportero y dar mayor peso al trabajo de Valtierra sobre el servicio

de las agencias informativas. Prioridad que nos permite hablar de una mirada de autor, escasa en la época, para cubrir una nota periodística de alcances internacionales.

No debemos olvidar que el *unomásuno* fue la única publicación nacional que mantuvo a sus reporteros y a sus fotógrafos en Nicaragua durante cuatro meses, ni la importancia que Becerra Acosta le dio al trabajo de Pedro Valtierra al anteponerlo al de las agencias informativas: la puesta en página de las imágenes, su edición y pies de foto, la mirada del diario y la visión del fotoreportero, son sólo algunos puntos que hacen de la cobertura de la guerra nicaragüense realizada por el diario, un ejemplo paradigmático en la prensa mexicana. Es desde esta perspectiva que vale la pena ser analizada a fondo, tanto por su discurso visual como por el escrito.

lizar plan agua moelista a la sede dermo

Latin,
1
Ab. - Canal
tariano san-
Arenas proce-
dieron a des-
plazar a las 10
de la noche
del 22 de julio
de 1979.
El presidente
de la Comisión
de la Paz, Juan
José Solís, se
reunirá con el
comandante
en jefe de la
Fuerza Armada
Revolucionaria
de Nicaragua,
Daniel Ortega,
para discutir
los puntos de
contacto y el
proceso de
desplazamiento
de las tropas
de la FARN.
El desplaza-
miento de las
tropas de la
FARN se inició
el 22 de julio
de 1979, tras
un acuerdo
firmado entre
el presidente
de la Comisión
de la Paz, Juan
José Solís, y el
comandante en
jefe de la Fuerza
Armada Revolu-
cionaria de Ni-
caragua, Daniel
Ortega. El acuer-
do establece
los puntos de
contacto y el
proceso de
desplazamiento
de las tropas
de la FARN.
El desplaza-
miento de las
tropas de la
FARN se inició
el 22 de julio
de 1979, tras
un acuerdo
firmado entre
el presidente
de la Comisión
de la Paz, Juan
José Solís, y el
comandante en
jefe de la Fuerza
Armada Revolu-
cionaria de Ni-
caragua, Daniel
Ortega. El acuer-
do establece
los puntos de
contacto y el
proceso de
desplazamiento
de las tropas
de la FARN.



Pide Tanzania rechazo inglés a Muzorewa

Si se le reconoce,
dejará la Comunidad
Británica, dice Nyereere

El presidente de Tanzania, Julius Nyerere, anunció hoy con un discurso de 20 minutos en la Asamblea Nacional de Mwanza que el gobierno de Tanzania rechaza al régimen de Rhodesia, encabezado por el primer ministro Ian Smith. Nyerere dijo que el gobierno de Tanzania se opone al régimen de Smith y que si se le reconoce, dejará la Comunidad Británica. Nyerere dijo que el gobierno de Tanzania se opone al régimen de Smith y que si se le reconoce, dejará la Comunidad Británica. Nyerere dijo que el gobierno de Tanzania se opone al régimen de Smith y que si se le reconoce, dejará la Comunidad Británica.

CCI: la crisis del agro, por desorganización

Burocracia, fraude
helado y falta de
credito, otras causas

Guillermo Alvarez del Villar y Miguel Ángel Velázquez. Los productores de azúcar en el país, que en 1978 produjeron 500 mil toneladas, la FARN de 1979 producirá 500 mil toneladas. Los productores de azúcar en el país, que en 1978 produjeron 500 mil toneladas, la FARN de 1979 producirá 500 mil toneladas. Los productores de azúcar en el país, que en 1978 produjeron 500 mil toneladas, la FARN de 1979 producirá 500 mil toneladas.





1. Estas 92 imágenes corresponden al 2.78% del registro total realizado por Pedro Valtierra en Nicaragua. En el Archivo Fundación Pedro Valtierra, A.C. hemos encontrado cerca de 3,300 negativos en b/n de 35 mm y 80 hojas de contacto. Este material se encuentra catalogado bajo el nombre "Nicaragua" en una carpeta clasificada por el propio autor bajo rubros temáticos y cronológicos.

2. *Excelsior* publicó 152 fotografías, de las que únicamente 21 fueron de sus enviados: Ignacio Castillo, Antonio Reyes Zurita y Eduardo Zepeda. A Francisco Picco (jefe de Fotografía) y a Gildardo Solís les publicaron 15 fotografías, de las 82 que formaron el registro visual de La Prensa.

3. Pedro Valtierra, en 1984, fue uno de los tantos que salen del unomásuno para fundar La Jornada, donde llega a ser jefe del Departamento de Fotografía. Fundó la Agencia Cuartoscuro en 1983 y la revista **Cuartoscuro**, diez años más tarde; hasta la fecha tiene el cargo de director.

4. Este esquema de clasificación lo encontramos también en el AFPV con un par de rubros más: "Nicaragua en México", que corresponde a los negativos utilizados en otros ámbitos diferentes al primigenio, tales como exposiciones y publicaciones, y otra sección sin título donde se encuentra otra serie de negativos tomada en viajes posteriores de Valtierra a Nicaragua.

5. John Mraz y Ariel Arnal, *La Mirada inquieta. Nuevo fotoperiodismo mexicano, 1976-1996*, México, CNCA-Centro de la Imagen, 1997.

6. Todas las imágenes del texto son autoría de Pedro Valtierra, las publicadas en el unomásuno pertenecen al acervo hemerográfico de la Biblioteca de México José Vasconcelos y las de archivo pertenecen al Archivo Fotográfico Pedro Valtierra, A.C.

7. Entrevista realizada a Pedro Valtierra por Mónica Morales, 10 de junio de 2009, México, DF.

8. El antecedente más destacado lo encontramos en los fotorreportajes realizados por Rodrigo Moya a las guerrillas guatemalteca y venezolana, publicados en la revista *Sucesos para todos* en 1966 y 1967.

9. Entrevista realizada a Pedro Valtierra por Mónica Morales el 25 de junio de 2009, México, DF.

10. Este diálogo entre el fotógrafo-jefe de Fotografía-director del diario, es una característica más del fotoperiodismo mexicano moderno, que se inauguró con el *O* en 1977. El caso de las revistas ilustradas es destacable, particularmente, las dirigidas por José Pagés Llergo, quien tenía una preocupación por la imagen y, en sus publicaciones, buscó siempre este diálogo entre la imagen y el texto, y en las cuales, en algunos casos, priorizó el papel de la fotografía.

35 años de Fototeca Nacional del INAH

43 colecciones, cerca de 900 mil piezas fotográficas que conforman su acervo; autores identificados; un Museo de la Fotografía; más de 140 exposiciones presentadas en la sala Nacho López; más de 150 mil usuarios atendidos; cerca de 40 mil imágenes publicadas en libros, revistas y artículos; un catálogo en línea; alrededor de 10 mil seguidores en redes sociales, son el resultado de treinta y cinco años de labor ininterrumpida de la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

La Fototeca Nacional del INAH constituye al día de hoy el acervo fotográfico más importante del país y uno de los más relevantes a nivel internacional, ya que resguarda alrededor de 900 mil piezas fotográficas provenientes de diversas adquisiciones y donaciones que, agrupadas en 43 fondos, representan el trabajo de más de 2 000 autores y cubren un arco temporal que abarca desde 1847 hasta nuestros días. Esa amplitud histórica y temática hace posible revisar los episodios sociales, políticos y artísticos más significativos de México; así como las formas de vida cotidiana, la evolución del paisaje, el desarrollo urbano y la paulatina transformación de la identidad de sus habitantes. Esto sin duda ha redundado en captar un público cada vez mayor por conocer y reconocer las imágenes resguardadas en Pachuca, Hidalgo. Así como profundizar en las diferentes cualidades de la fotografía, tanto por sus condiciones de particularidad; como por sus contextos históricos, documentales y artísticos.



DE IZQUIERDA A DERECHA
Y DE ARRIBA HACIA ABAJO

Nacho López

Estructura de depósito
petrolero en la refinería de
Salamanca, Guanajuato,
ca. 1965

Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 383796

Guillermo Kahlo
Telón del Teatro Nacional
(en construcción),
Ciudad de México, 1910
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 843464

Autor no identificado
Salón Internacional
del automóvil
Ciudad de México, 1956
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 844068

Guillermo Kahlo
Casa particular del Sr. D.
Rosendo Rivera,
Querétaro, 1912
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 843494

A su vez, la Fototeca Nacional es referencia obligada para numerosas instituciones en Estados Unidos, Europa y América Latina en la promoción del valor de la imagen como patrimonio cultural, sobre todo por su propuesta de organización interna y el manejo de las técnicas de conservación aplicadas, así como por sus programas de difusión y su vocación de servicio al público.

Sin duda, esta es una entidad que ha crecido no sólo en instalaciones y número de colecciones, sino también en la especialización técnica de las diferentes áreas que la conforman; así como en la integración de estrategias de difusión para insertar la cultura fotográfica en un público cada vez más amplio.

Quienes la conocen, saben bien que no se trata sólo de un reservorio de fotografías históricas, sino de un centro especializado en la conservación, documentación, investigación y difusión no sólo de su rico y basto acervo, sino también de la cultura de la fotografía mexicana en general.



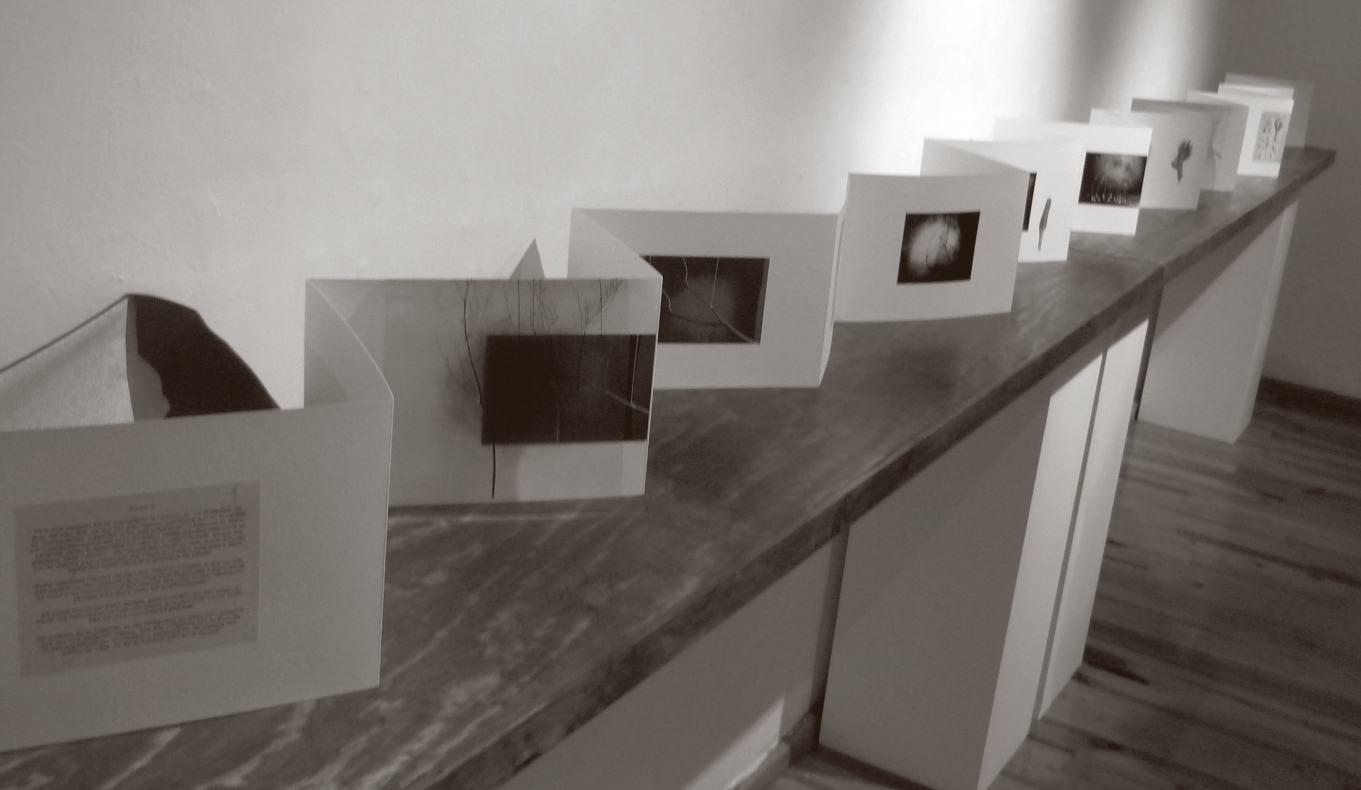
En los primeros treinta y cinco años de vida institucional de la Fototeca Nacional han sido apoyadas e impulsadas cientos de publicaciones, exposiciones y programas audiovisuales, así como múltiples proyectos de investigación provenientes de instituciones públicas y privadas, sobre aspectos sociales, artísticos y técnicos relacionados con la fotografía.

Agustín Víctor Casasola
Exhibición aérea en los campos de Balbuena, ca. 1911
Col. SINAFO-FN-INAH, núm. de inv. 129621

Si bien a lo largo de este tiempo se han rebasado las expectativas generadas en su origen, el reto continúa y es mayor, ya que la visión institucional que se tiene de la Fototeca Nacional nos lleva a trabajar por ser un archivo fotográfico nacional que resguarde y acreciente de manera constante sus acervos para confirmar su posición como el archivo más importante del país, siempre con vocación de servicio.

Es así que les invitamos a participar en nuestra celebración y que todos los interesados puedan consultar nuestro catálogo en línea, mismo que se enriquece constantemente.

www.fototeca.inah.gob.mx



SOPORTES F IMÁGFNES

Mayra Mendoza Avilés

De procesos “alternativos” en Veracruz

Del 7 al 9 de julio, se efectuó el Segundo Encuentro Internacional de Procesos Fotográficos Alternativos en Xalapa, Veracruz, bajo el auspicio de la Universidad Veracruzana y el Instituto Veracruzano de Cultura.

De manera previa, y en paralelo al evento, se realizaron talleres dirigidos a estudiantes y fotógrafos con técnicas tan disímiles entre sí como el adicromo, el paladio-platino, la impresión al carbón, la elaboración de intertransparencias digitales y la goma bicromatada. Los instructores —Carlos Jurado, Julio Galindo, Sandy King, Scott Martin y Miguel Ángel Acosta— exhibieron algunos de los resultados de los participantes en el marco de clausura del evento.

Una presentación, sin duda sobresaliente, fue la exposición *In-vestiduras* de Luis González Palma, un autor del que poco se ha visto en México en la última década. A manera de breve retrospectiva, fue posible apreciar imágenes muy conocidas de su serie *Lotería*, junto a producción reciente entre la que destaca un conjunto de piezas en platino intitulada *Guardaes-paldas*. En ella observamos seres que emergen del papel, algunos sin cuello, ojos o boca, a capricho de los dobles plasmados sobre papel de arroz; rostros adustos y prístinas golas, que contrastan con la delicadeza y fragilidad del material. Una serie de estrechos vínculos con el arte conceptual. De igual manera resultó muy didáctica la charla que González Palma ofreció, el último día del evento, sobre su proceso creativo.



Al igual que durante el Primer Encuentro, nuevamente se generó una discusión casi bizantina entre la pertinencia del vocablo “alternativo”, que no pudo ser subsanado. Lo que es evidente, no sólo para los asistentes del evento sino para las instituciones que trabajamos con fotografía, es que ha proliferado la oferta por enseñar este tipo de procesos fotográficos, priorizando el procedimiento casi alquímico en su manufactura *per-se*, para elevarlo a una categoría artística, cuando es preciso tomar en cuenta que el conocimiento y posterior dominio de la técnica a manera de receta de cocina, es tan solo un medio para la generación de un discurso visual, que es en lo que se debe poner particular atención.

De las muestras fotográfica presentadas durante el encuentro, la exposición *Botánica*, de Cannon Bernáldez, un libro-objeto enraizado en los antiguos libros de viajes, logró introducirnos en la travesía por la naturaleza ficcional de la autora. Mientras que *Platinos*, de Javier Hinojosa, dio muestra de las cualidades estéticas del proceso en imágenes de diversas zonas arqueológicas del país.

Como corolario del evento, en el Puerto de Veracruz, se realizó una mesa de discusión con la participación de tres atinados conferenciantes, Francisco Mata Rosas, Daniel Mendoza Alafita y Eric Jervaise. Un divertimento lúcido sobre lo que se considera “alternativo” y el propio proceso fotográfico. Jervaise habló sobre los usos y abusos de las técnicas alternativas, lamentablemente no fue del todo comprendido por la mayoría de los asistentes, por su habitual tono sarcástico al charlar; Francisco Mata Rosas compartió inteligentes reflexiones sobre el oficio fotográfico y cerró la discusión Daniel Mendoza, con su manifiesto estenopéico, publicado previamente en Facebook, mostrando al público, una urna funeraria con su nombre, objeto que, mientras aguarda la fecha señalada, será usada como cámara estenopéica.

Una reunión de especialistas, estudiantes y público en general, que más allá de llegar a conclusiones absolutas, abre nuevos intersticios en el desarrollo e investigación de esta forma de producción visual.

Luis González Palma,
de la serie
Guardaespaldas,
dentro de
la exposición
In-vestiduras,
en el Segundo
Encuentro
Internacional de
Procesos Fotográficos
Alternativos,
Xalapa, Veracruz,
julio 2011

PÁGINA ANTERIOR
Cannon Bernáldez,
Botánica,
en el Segundo
Encuentro
Internacional de
Procesos Fotográficos
Alternativos,
Xalapa, Veracruz,
julio 2011



John Mraz, Fotografiar la Revolución mexicana. Compromisos e iconos
 INAH, México, 2010, 241 pp.

John Mraz fue uno de los primeros especialistas dedicados a historiar con imágenes. De sus artículos y libros emerge gran cantidad de datos que alimentan la historia de la fotografía moderna y contemporánea en México.

Su más reciente libro es una muestra del conocimiento que tiene acerca de la lucha armada que se libró de 1910 a 1920. En sus páginas, además de ubicar las imágenes en su época y forma, contribuye a crear una línea del tiempo a partir de la cámara como testigo parcial, y a establecer la red de información histórica entrelazada con la autoría de las imágenes: quién era quién en el escenario nacional con la cámara al hombro. Además, explora otra veta importante: la de la rapiña, la coautoría, la adjudicación, la compra, la venta, el coleccionismo y todas aquellas prácticas que nos llevaron a tener imágenes registradas por más de un fotógrafo.

Mraz se acerca de manera puntual a establecer más en firme la autoría de las imágenes, y lo hace cruzando la información hemerográfica y gráfica con los datos que provienen de sus fuentes de trabajo. En su defecto, logra señalar claramente las dudas autorales que surgen de los negativos reproducidos. Me parece que es uno de los métodos de trabajo mejor sustentados en los últimos años, siempre con probabilidades de error, pero con la certeza de haber revisado una amplia gama de negativos y positivos poco conocidos.

Casi todos los profesionales de la cámara aparecen en estas páginas: el pictorialista Antonio A. Garduño, el fotodiarista Samuel Tinoco, el grabador y fotógrafo Ezequiel Tostado, el fotógrafo y coleccionista Sabino Osuna y Ezequiel Carrasco con sus imágenes en la Decena Trágica publicadas en *Revista de Revistas*.

Además, aborda con gran habilidad los casos de Manuel Ramos, quien se hizo famoso por el ranger del vagón de ferrocarril; de Ezequiel A. Tostado, y el del alemán de filas zapatistas, Hugo Brehme. Encontramos también referencias sobre Ignacio Herrerías, sobre el muy bien ubicado obregonista en la década de 1920, Eduardo Melhado, y de los míticos Casasola (que cuentan con un capítulo aparte). No faltan las alusiones al carrancista Fernando Sosa (primer socio de Enrique Díaz) y al obregonista Jesús H. Abitia.

Por otro lado, John Mraz conoce a fondo el testimonio creado desde suelo estadounidense. Nos colocamos frente a lo que se produjo en México en 1914, cuando la invasión de las barras y las estrellas se dejó sentir en el puerto jarocho. Además, el investigador realizó una revisión historiográfica profunda de autores como Ariel Arnal, Olivier Debrouse, Ricardo Pérez Montfort, Rosa Casanova, Daniel Escorza, Miguel Ángel Morales, Miguel Ángel Berumen, Alberto del Castillo, Laura González, Marion Gautreau, Ignacio Gutiérrez, Samuel Villela e incluso de la que estas líneas escribe.

El historiador desarrolla una revisión ardua de fuentes, con un aparato crítico muy sólido y con mirada incisiva. Quienes conocen a John Mraz no se extrañan por esta manera de mirar y de atreverse a contraponer su visión. Así es la fotografía: sencilla y compleja, una huella y un índice, un documento y una falsificación, una obra de arte o un sencillo comprobante, todo ello por la multivocidad de la imagen.

Un gran acierto es la presencia de las mujeres en las imágenes y en las batallas fotográficas. Importante su andar detrás y delante de la cámara, como las va presentando el mismo autor, de modo que es posible comprender a esa otra mitad del elenco que conformó y sostuvo la Revolución mexicana. Ahí están las hermanas Strauss, las que acompañaron en sus batallas veracruzanas a los mexicanos derribados; también Sara Castrejón, quien desde su natal Guerrero, volcó la cámara para capturar las escenas que circundaron su propia revuelta armada. No se hace referencia a *La Graflex*, porque poco se sabe de ella. Por su parte las telefonistas, las guerreras

y soldados, las cocineras, niñas, jóvenes, abuelas, aparecen en una recuperación de género necesaria en esta historia Matria (retomando aquí este concepto de Samuel Villela). Creo que en gran medida se lo debemos a su compañera de vida, Eli Bartra, porque nunca ha cejado en su intento de rehacer la historia de las mujeres, para que tengamos el lugar justo en el firmamento político, social, cultural y económico que nos corresponde.

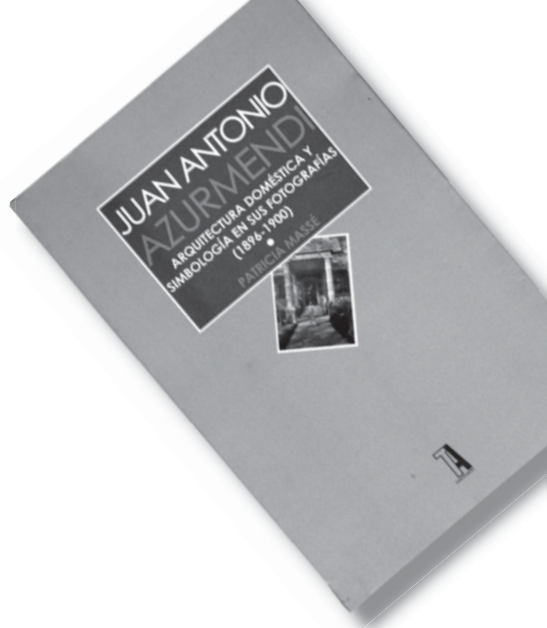
Quisiera acabar planteando una discordancia con el autor: de él retomamos, en sus primeros artículos, el concepto de historia gráfica, para hablar del quehacer entre la historia y las fuentes visuales, una manera poco convencional de historiar por la intertextualidad ejercida con diversas fuentes de primera mano, no sólo gráficas, también orales. Ahora a él le ha dado por llamarla fotohistoria y lo refuerza en este libro. Ya desde tiempo atrás tenemos esta discordancia, pues a mí me parece más comprensible hablar de historia gráfica cuando hacemos historia con imágenes, y usar el término fotohistoria cuando se alimenta la historia de la fotografía desde el análisis puntual de sus temas, estilos, temporalidades y autores. Dos temas, dos formas, dos variantes que al final del camino se entrelazan. Me parece que el investigador forjó una escuela con ese término.

La lección, con este libro, es abrir al mundo nuevas perspectivas, reunir la mayor información posible, presentar las últimas novedades historiográficas, y tener la posibilidad de errar, desde el trabajo fecundo y creador, la investigación inagotable de la gota de agua en el cráneo que permite abrir nuevas vetas, compromisos e iconos. Esto, en *Fotografiar la Revolución mexicana*, se logra de manera notable. **Rebeca Monroy Nasr.**

Patricia Massé, Juan Antonio Azurmendi.
Arquitectura doméstica y simbología en sus fotografías (1896-1900), INAH, México, 2010
(Testimonios del Archivo, 3)

Desde hace varios años Patricia Massé ha escudriñado diversas facetas del fondo fotográfico Juan Antonio Azurmendi que se resguarda en la Fototeca Nacional del INAH. Producto de ello es este libro cuyo análisis comienza con el concepto de autoría intelectual: el sujeto que concibe los temas y las tomas. Como huellas o indicios, Massé considera que las imágenes son “piezas inteligibles, sobre las cuales es posible aplicar una lectura que parte de Juan Antonio Azurmendi como origen común de la colección”. La historia de la fotografía en México tiene varios ejemplos de empresarios-fotógrafos que coordinan series de vistas con fines comerciales —el ejemplo de Julio Michaud es el más conocido—, y comprendemos ahora las dimensiones de la práctica de aficionados como Azurmendi.

En el primer ensayo delinea la figura de este miembro de la élite porfiriana con detalles de su historia familiar; ilustra los ámbitos donde residían los afectos e intereses de Azurmendi y perfila el ambiente doméstico en el



cual se movía este financiero de origen vasco. Massé utiliza una perspectiva semiológica: la fotografía como elemento codificador, que le lleva a considerar algunos elementos del lenguaje fotográfico, en especial el encuadre, el ángulo de toma, la perspectiva (apaisada y frontal, “sin exceso de dramatismo”).

Su objetivo es “el análisis de un espacio doméstico a partir de la reflexión basada en la distribución de los objetos en el lugar, y recobrar el rastro de una organización espacial”. La investigación de archivo le consintió situar el inmueble fotografiado de la colonia San Rafael en perspectiva con el crecimiento urbano de la Ciudad de México. El plano de la propiedad que presenta facilita el seguimiento de su recorrido interpretativo, centrado de manera recurrente en el jardín.

El segundo ensayo persigue las huellas fotográficas y la construcción de símbolos. A través de las imágenes, Massé retoma las formas de vida de una familia porfiriana de clase alta y enfrenta la doble filiación que fue parte de la realidad de muchas de ellas: mujeres y rituales católicos, tanto por creencia personal como por tradición; hombres y cultura política inclinados hacia la masonería. La autora lo deduce del análisis visual: “lo cierto es que en esa relación entre fotografía y arquitectura se infiltraron algunos elementos de la iconografía masónica...”, como la escenificación del trabajo. Alude así a uno de los temas recurrentes de la segunda mitad del siglo XIX: el binomio trabajo-trabajador, central en el pensamiento social de cualquier signo político.

El tercer ensayo reflexiona entorno a la relación entre la imagen y el interés por lo invisible hacia el final del siglo XIX, que resume en dos vertientes, la científica, representada por la radiografía, y el deseo de ver el espíritu, que derivó en la llamada fotografía espiritista, lograda gracias a deliciosos montajes y manipulaciones.

En el epílogo Massé resume su estudio al decir que las imágenes “nos colocan frente a un doble juego entre lo que se exhibe y lo que se esconde”. El libro contribuye a esta reflexión, así como al aprecio y rescate de los espacios de habitación decimonónicos y los modos de vida que cobijaban, antes de ser arrasados por la voracidad urbanística. **Rosa Casanova.**



15 AÑOS

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

42 NÚMEROS · 252 ARTÍCULOS
REFLEXIÓN EN TORNO A LA FOTOGRAFÍA
HISTÓRICA EN MÉXICO

- Agustín Víctor Casasola. El archivo, el fotógrafo
- Nacho López. Los rituales de la modernidad
- Tina Modotti. Vanguardia y razón
- Romualdo García. La representación social
- El viaje ilustrado. Fotógrafos extranjeros en México
- De plata, vidrio y fierro. Imágenes de cámara del siglo XIX
- Las construcciones visuales. Arquitectura y fotografía de México
- Fotógrafas en México. 1880 - 1955
- Figuraciones y signos
- El imaginario de Luis Márquez
- Agustín Jiménez. La vanguardia
- El Museo Nacional en el imaginario mexicano
- Fotografía artística Guerra. Escenarios
- Fotografía y ciencia
- Mariana Yampolsky. 1925 - 2002
- Hugo Brehme. Los prototipos mexicanistas
- Ritos privados, mujeres públicas
- Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos
- Manuel Álvarez Bravo
- Fotografía y publicidad
- François Aubert en México

- La fotografía en el noroeste de México
- Las historias ocultas
- Anónimos y aficionados
- Fondo Casasola: relecturas
- Fotomontaje
- Fototeca Nacional: treinta aniversario
- Cinefotografía
- Fotolibros en México
- Retratos
- Acervo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia
- Acervos fotográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México
- Revistas mexicanas ilustradas 1920-1960
- Migraciones: Francia/España/México
- Imaginarios potosinos
- Carlos Jurado y el arte de la aprehensión de las imágenes
- Historias fotográficas en Puebla
- Documentos para la historia de la fotografía en México
- Revolución e imagen
- Falsos, apropiaciones y otras tergiversaciones
- Del Pictorialismo y otros olvidos
- Nuevas miradas a la historia

I N S T I T U T O N A C I O N A L D E A N T R O P O L O G Í A E H I S T O R I A

Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa.



Fomentando la cultura construimos un México más fuerte

www.gobiernofederal.gob.mx



SINAFO



www.inah.gob.mx

www.conaculta.gob.mx

CONACULTA

