

Matices fotográficos en el México del siglo XX

D Imágenes transeculares

Desde el momento de su creación y descubrimiento en Europa en 1839, a la fotografía se le adjudicó la posibilidad de aprehender los elementos de la realidad directa y tangible. Dadas sus características intrínsecas por partir de una elaboración en parte mecánica implementada por la mano humana, se le consideró como la forma ideal para capturar de manera “objetiva” el mundo que rodeaba al fotógrafo. Estas características imperaron en la concepción de la fotografía durante varias décadas y se le utilizó con fines científicos, didácticos, informativos, periodísticos o la más común que fue la de la creación y refrendo de la identidad a través del

retrato fotográfico. Sus planteamientos formales provenían de su antecedente visual más inmediato que era la pintura. De esta manifestación artística heredó su preferencia por los fondos desvanecidos, cuando no pintados directamente. También del referente pictórico sustrajo los elementos compositivos, luminosos y el uso de la parafernalia que acompañaba a los retratados.

Al declinar el siglo XIX la fotografía no tuvo una transformación radical, las formas, usos y estilos continuaron realizándose con la misma frecuencia y bajo los mismos ejes temáticos y genéricos, que

Foto 1. Colección Osuna, *Autorretrato a la sombra de la Decena Trágica*, México, febrero de 1913. Col. Particular.



* Dirección de Estudios Históricos, INAH.



Foto 2. S. a., *Primera Exposición de Arte Fotográfico en 1911*, publicada en *El Imparcial*, 27 de octubre de 1911, p. 8. Biblioteca Lerdo de Tejada.

correspondían a una herencia pictórica, por ser la referencia y el antecedente visual inmediato.¹ En México, como en el mundo, el retrato fotográfico fue el género por excelencia en esos años transeculares; así, las poses, las composiciones, los encuadres, la iluminación, la parafernalia que rodeaba a los modelos respondían en gran medida a normas emanadas de los manuales fotográficos provenientes fundamentalmente de Europa. Su presencia como forma de expresión gráfica en la que se privilegió el retrato coincidió con el auge económico de naciones como México, en que los grupos privilegiados se identificaban con la práctica del cosmopolitismo como forma de vida. Londres, París, Roma, México, Viena o Budapest compartían una alegre visión del mundo, un reiterado gusto por la sofisticación y el amaneramiento, incluso por el decadentismo bohemio. Ser cosmopolita era ser ciudadano del mundo. La vida urbana canceló todo otro ideal de existencia, por lo que el retrato (los protagonistas) y la arquitectura (la escenografía) invadieron con sus formas las placas fotográficas. El resto de los temas: paisaje, tipos populares, grupos étnicos, fiestas populares, rurales y urbanas y tantos otros, constituyen el tema

¹ Para mayor información sobre la fotografía mexicana, en diferentes etapas de desarrollo del siglo XIX al XX, véase Rosa Casanova, Alberto del Castillo, Alfonso Morales y Rebeca Monroy, *Imaginario y fotografía en México, 1839-1970*, México, Lunwerg/Conaculta-INAH, 2005, 285 pp.

anecdótico de la comparsa. Pero de golpe, la fascinación cosmopolita se derrumbaría junto con el gusto que por décadas había mantenido las maneras de decir de los fotógrafos decimonónicos.

El estilo retratístico que imperó en esa primera década del nuevo siglo, muestra la vigencia de las puestas en escena que hacían fotógrafos como Antiocho Cruces y Luis Campa entre los años de 1862 a 1870. Es el caso del excelente retrato que hicieron de Concepción Lombardo de Miramón, donde posó con un objeto que la caracterizaba (la elección del objeto era para dar identidad al modelo y podían ser libros, rosarios, plumas, pinceles, entre otros), en este caso eligió posar con el retrato fotográfico de su esposo, el general Miguel Miramón, quien había muerto fusilado al lado del emperador Maximiliano de Habsburgo en el año de 1867.² Los fotógrafos de gabinete empezaron a distinguirse unos de otros por los signos de representación presentes en sus retratos fotográficos y presentes en la parafernalia que rodeaba a los personajes, su composición podía ser de estilo barroco o de claras tendencias neoclásicas cuando la elección de fondos se construía de paisajes sencillos y sin grandes ornamentos. Otro estudio de gran prestigio fue el de los hermanos Julio, Guillermo y Ricardo Vallete, quienes durante 52 años retrataron a las clases poderosas de la sociedad mexicana hasta que cerraron sus puertas en 1917 durante el periodo revolucionario.³ Entre los fotógrafos también hubo una audaz mujer queretana, Natalia Baquedano, quien vino a la ciudad de México en 1876 y estableció su estudio en la céntrica calle de Alcaicería (hoy Palma), esquina con Cinco de Mayo.⁴ Ahí creó retratos

² Patricia Massé, *Simulacro y elegancia en las tarjetas de visita*, México, INAH (*Alquimia*), 1998, 136 pp. Para comprender al personaje de Concepción Lombardo véase *Memorias de Concepción Lombardo de Miramón*, prólogo y notas Felipe Teixidor, México, Porrúa (Biblioteca Porrúa, 74), 1989, 1008 pp.

³ Claudia Negrete, *Vallete hermanos: fotógrafos mexicanos de entresiglos*, México, IIE-UNAM, 2006, 183 pp.

⁴ De los pocos estudios realizados a la fotógrafa está el de Eli Bartra, "Por las inmediaciones de la mujer y el retrato fotográfico: Natalia Baquedano y Lucero González", en *Cultura de las mujeres*,

que contienen elementos prerrafaelitas y evocaciones románticas con atmósferas bucólicas y modelos vestidos como ángeles alados, como el de su sobrina Clementina de 1909; pero su obra también presenta signos profundamente realistas como en aquellas fotos que hizo en 1915 de su hermana mientras sostiene un novedoso aparato llamado teléfono; o esa otra de sus padres que posan para anuncios de cerveza.

Pero no sólo las maneras visuales del siglo XIX se trasladaron al nuevo siglo, sino también las posturas ideológicas, como puede observarse en la obra del fotógrafo E. Ibáñez y Sora, en la que se hace evidente el uso de parámetros europeos y la influencia del pensamiento positivista en la creación de su concepto sobre el indígena. Uno de sus retratos muestra a una mujer india con el torso desnudo mientras carga a su pequeño hijo, enmarcada por un escenario de estilo neoclásico, lo cual desarticula a la mujer de su entorno vital, y le confiere el carácter de algo “exótico” al perder su contexto cultural y étnico. Las fotografías de indígenas, campesinos o gente de la costa llegaron a proliferar durante el cambio del siglo, cuando los estudios etnográficos y el interés por los fenotipos iba en aumento. Pletórica de interés antropológico resultó la fotografía de José María Lupercio, fotógrafo oficial del Museo Nacional, y de María Ignacia Vidal, su auxiliar. Otros fotógrafos trabajaron, además del retrato, el paisaje, las ruinas precolombinas y los ambientes mexicanos que tanto interés despertaron en los estadounidenses Charles B. Waite y su socio temporal Winfield Scott. En las imágenes de Waite se observa cierta distancia respecto de las escenas y los personajes, porque los tiñe con rasgos folclorizantes al presentarlos de manera pintoresca, toda vez que su mirada de extranjero y su interés comercial marcaron el enfoque de sus imágenes.⁵ Pero a diferencia

México, Universidad Autónoma Metropolitana, núm. 6, primavera de 1996, pp. 85-109.

⁵ Francisco Montellano, *C.B. Waite, fotógrafo. Una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX*, México, Conaculta/Grijalbo (Camera Lucida), 1994, 221 pp.

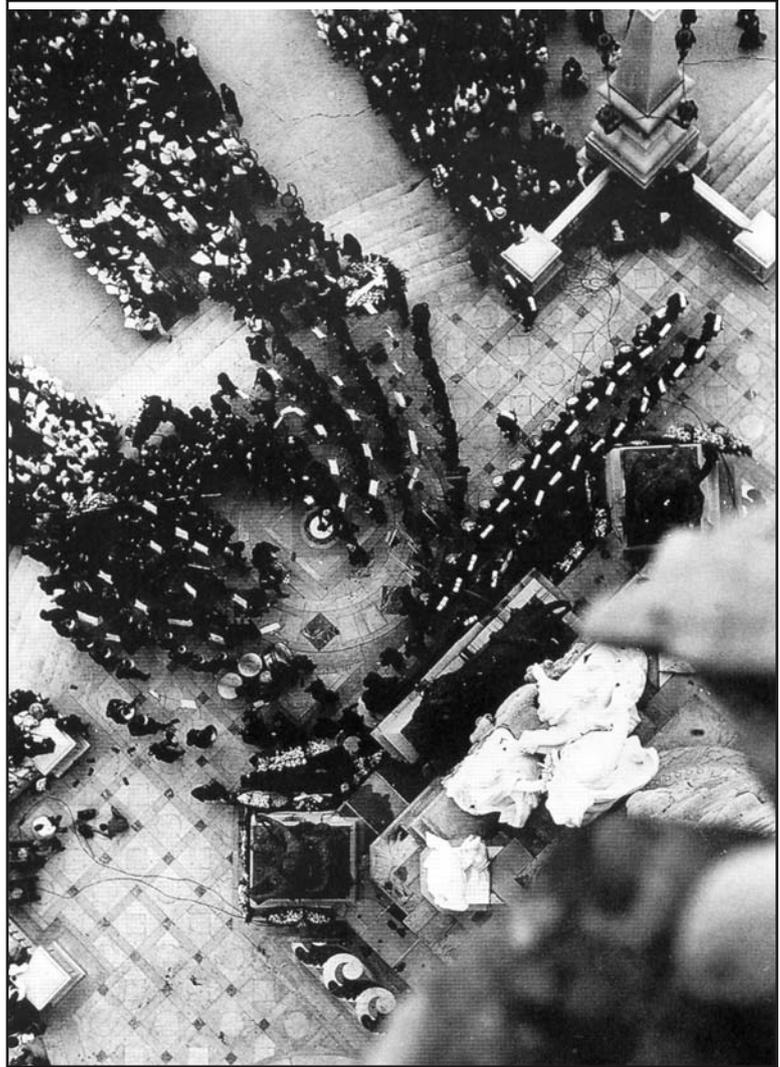


Foto 3. Enrique Díaz, *Contrapicada desde el Ángel de la Independencia. Concierto en el Centenario de la Consumación de la Independencia*, ciudad de México, 1921. Archivo Familia Díaz Chávez.

de los fotógrafos de estudio, Waite visitó muy diversos parajes del territorio mexicano en busca de personajes que atraparán la luz de su cámara. La presencia de este entorno vivo y de la iluminación natural constituyen dos de las grandes aportaciones de este fotógrafo estadounidense.

Otras transformaciones de la fotografía mexicana estuvieron en manos de los fotógrafos connacionales, que empezaron a tomar distancia de la herencia pictorialista, como lo dejan ver las imágenes realizadas en los talleres de su localidad. Es el caso del guanajuatense Romualdo García, quien inició su trabajo dentro de la tradición fotográfica propia de la estética porfiriana, pero en pleno periodo revolucionario tomó cientos de



Foto 4. Enrique Díaz, *Última exposición de Tina Modotti en la Biblioteca Nacional, México, diciembre de 1929*. Archivo Familia Díaz Chávez.

placas que en su conjunto conforman un relato sobre el gusto de aquellos personajes que posaron ante la cámara para sellar lazos afectivos, confirmar su identidad o simplemente para dejar un recuerdo a sus seres queridos. Entre sus retratos aparece una mujer vestida como una Venus estatuaría, clásica e improvisada: una tela sencilla se enrolla alrededor de su cuerpo de manera rudimentaria, y un *bouquet* de flores surge de su mano; ambos elementos resignifican a la dama de corpulento cuerpo y le confieren un aire *naïf*. Así trabajó Romualdo el retrato, haciendo uso de su aprendizaje y luego trastocando esas formas clásicas de representarlo, por lo que se le considera un fotógrafo de transición secular, movilidad en que radica su significación histórica y estética.⁶ Por su parte, Martín Ortiz regresó de Estados Unidos y abrió su prestigiado estudio junto con Pilar Gordon, y creó imágenes de una fina factura observando las más delicadas formas y convenciones de la época, razón por la que sus retratos resultaban muy cotizados. David Silva hizo una larga carrera cuyos acercamientos a los rostros y cabezas hicieron de sus imágenes algo inusual, pero de gran fortaleza visual,

⁶ Claudia Canales, *Romualdo García: un fotógrafo, una ciudad, una época*, México, Guanajuato, INAH-SEP/Gobierno del Estado de Guanajuato, 1980, 153 pp.

para sus clientes asiduos. Librado García, *Smart*, logró su fama con sus retratos en los que enfatizó las poses elegantes. Entre ellos, un egresado de la Academia de Bellas Artes, Antonio Garduño, escogió la cámara en lugar del pincel y continuó con la tradición al declararse fiel defensor del pictorialismo fotográfico.

Desde el siglo XVIII México se había convertido en una tierra de promoción para los empresarios extranjeros y un paraje exótico, hermoso y románticamente lejano para la mirada de múltiples artistas que llegaron desde otras latitudes. El germano Hugo Brehme arribó a México en 1906 y su gran labor fotográfica dio por resultado una colección de imágenes, valiosa porque el fotógrafo trasladó a las placas su interés por el paisaje nacional y su gusto por retratar desde los majestuosos

volcanes, hasta las festividades, los tipos populares y aun sus vestimentas, temas que trabajó hasta 1951.

Entre otros géneros que se trabajaron en esos años está asimismo el de la fotografía arquitectónica, desarrollada con gran maestría por el también alemán Guillermo Kahlo, conocido por su registro minucioso de los monumentos coloniales de la ciudad de México entre 1908 y 1914. El potosino Manuel Ramos se dedicó al mismo género temático, reuniendo un inventario acucioso de la “Ciudad de los Palacios”, que se caracteriza por una gran nitidez de la imagen, una amplia gama de claroscuros en el ambiente, una acentuada profundidad de campo y el uso de una sobriedad compositiva como elementos formales de su obra. Es posible que su labor de reportero gráfico para diversos diarios nacionales haya influido en los resultados que caracterizaron su obra fotográfica, lo mismo que su labor constante como fotógrafo inspector de Monumentos Coloniales en la República Mexicana.⁷

⁷ Sobre el particular hay nuevas vetas de información: Horacio Muñoz, *Manuel Ramos. Pionero del fotoperiodismo mexicano*, México, CD-Rom, 2004; Martha Miranda, “Manuel Ramos, inspector fotógrafo”, tesis de licenciatura en Historia, México, FFyL-UNAM, 2005; Acacia Ligia, “Manuel Ramos, fotorreportero de principios de siglo”, tesis de licenciatura en Historia, México, FFyL-UNAM, 2005.

La gama de fotógrafos que trabajaron en la ciudad de México a principios del siglo XX es muy amplia. Se trata de un momento en que se emplea prioritariamente la placa seca y la impresión en papel albuminado,⁸ y aunque la fotosensibilidad de las placas no permitía del todo la instantaneidad del obturador, sí hubo propuestas transformadoras de la imagen para reportaje. Las revistas empezaron a requerir de las fotografías publicitarias, despidiendo paulatina y silenciosamente a la litografía y al grabado de sus páginas. En los primeros años de ese siglo se vislumbran sutiles cambios tecnológicos, temáticos y formales; sin embargo, fueron las condiciones sociales y políticas las que dieron la pauta para que los fotógrafos se transformaran con el nuevo impulso que estaba por irrumpir en la escena nacional.⁹

La cámara, un testigo documental

La noticia corrió como pólvora aquel 20 de noviembre de 1910; los mexicanos inconformes con las condiciones de un pueblo que presencié más de 33 años de un mandato impuesto a costa de la salud física y moral nacional, se habían levantado en armas. Los fotógrafos se armaron con su tripie y su gran cámara para salir a las calles a fotografiar esas escenas inesperadas de la Revolución Mexicana y echaron mano de su experiencia profesional —tanto del gabinete fotográfico como del periodismo gráfico—, también de su desarrollo técnico y formal con los equipos y materiales. Su interés por captar esas imágenes de la vida nacional les impuso la tarea de crear testimonios gráficos que se conservan a hasta la fecha, como los de la Decena Trágica que vivieron los habitantes de la ciudad de México en febrero de 1913, cuando los generales Bernardo Reyes, Félix Díaz

⁸ Para mayor información de la fotografía y las técnicas de la época véase Juan Carlos Valdés, *Manual de conservación fotográfica*, México, INAH, 1997, 146 pp.

⁹ Uno de los trabajos más recientes lo constituye el libro de Miguel Ángel Berumen, Claudia Canales, Laura González et al., *México: fotografía y revolución*, México, Lunewerg/Fundación Televisa, 2010, 400 pp. Los textos e imágenes los presenta de una forma muy novedosa y poco común de observar la lucha armada, además del rescate iconográfico sustentable e importante que realiza.



Foto 5. Rebeca Monroy Nasr, *En casa de Dolores Álvarez Bravo*, ciudad de México, marzo de 1979. Col. de la autora.

—en un principio— y Victoriano Huerta —después— derrocaron y asesinaron al presidente Francisco I. Madero y a su vicepresidente José María Pino Suárez, para establecerse temporalmente en el poder.¹⁰ Las fotografías muestran algunas de las limitaciones técnicas que debieron enfrentar los reporteros gráficos, pues era indispensable el uso del trípode aun a plena luz del sol, como se observa en las mismas imágenes (foto 1). La intención de documentar los acontecimientos no significó para los fotógrafos el olvido de sus maneras y estilos de fotografiar, por lo cual muchos de ellos hicieron posar a los protagonistas que por turno se convertían en personajes. Contrasta con esta actitud tradicional la renovada creación de imágenes que reve-

¹⁰ Para mayor información véase Antonio Saborit, Rebeca Monroy et al., *La Ciudadela de fuego. A ochenta años de la Decena Trágica*, México, Conaculta/Biblioteca de México/INAH/AGN/INEHRM/Instituto Mora, 1993, 151 pp.



Foto 6. S. a., Enrique Díaz entrevista en la cárcel a los reos, México, ca. 1920. Col. Familia Díaz Chávez.

lan la necesidad de sobreponerse a los límites técnicos y formales para registrar por medio de la impresión de la luz los sucesos tal cual se presentaban. Esta necesidad de crear un registro visual de hechos políticos y socialmente extraordinarios fue causa de la actividad febril en que entraron los fotógrafos, prueba irrefutable de que su quehacer es el legado de un cúmulo de fotografías que encierran diversos tratamientos de la imagen. Por ejemplo, las hay un poco más instantáneas mientras que otras son más posadas. También hay imágenes que muestran diferentes encuadres no practicados con anterioridad, el uso de la luz natural y su aprovechamiento inmediato, así como su elocuencia pretendida como documento fiel y registro de los acontecimientos *in situ*. El resultado dependía de la capacidad técnica del fotógrafo pues, como dijera Casasola, los fotógrafos eran “impresionadores del instante, esclavos del momento”.¹¹ Abrigada por esa antigua premisa que la definía como un testigo ocular, la fotografía transformó necesariamente sus usos y costumbres ante la realidad tangible que alteró la vida diaria. Algunos fotógrafos se adaptaron al momento de inmediato,

¹¹ En Aurelio de los Reyes, “El cine, la fotografía y los magazines ilustrados”, en *Historia del Arte Mexicano*, México, SEP/INBA/Salvat, 1982, t. IX, pp. 182-200. El discurso que hiciera Casasola se reproduce completo en la revista *Alquimia*, México, Sinafo-INAH, núm. 1, septiembre-diciembre de 1998, p. 41.

otros tardaron más en comprender y aplicar las transformaciones visuales, pero es innegable que a causa del embate de la guerra se gestó una manera diferente de ver (foto 2).

Con todo y su gran equipo, los fotógrafos recorrieron las calles, se internaron en los pueblos, subieron a los trenes, visitaron los campamentos, además de que acompañaron a los líderes que se trasladaban con su contingente de hombres y mujeres. Ahí estuvo por ejemplo Hermenegildo J. Gutiérrez viajando con el general Francisco Villa; el músico y fotógrafo Jesús H. Abitia al lado de Álvaro Obregón en parte de su campaña.¹² Hugo Brehme ante Emiliano Zapata hizo uno de los mejores retratos de entre los que se conocen del *Caudillo del Sur* y otro de su hermano

Eufemio, mientras que Abraham Lupercio cubrió la asonada zapatista en Morelos. En la ciudad de México también el registro fotográfico corría por cuenta de los fotógrafos Agustín Víctor Casasola y su hermano Miguel Casasola. Los hermanos decidieron poner, junto con su compadre Gonzalo Herrerías, la primera agencia fotográfica del país de que se tiene noticia —hasta ahora—, para desde ahí brindar información gráfica a muy diversas publicaciones nacionales, interesadas en difundir estos testimonios visuales. En su acervo reunieron un gran número de imágenes realizadas por fotógrafos nacionales y extranjeros que aún están por descubrirse.¹³ Un significativo número de fotografías sorprendentes dan cuenta de aquel periodo, como aquella imagen de cuando Francisco Villa y Emiliano Zapata entraron a la ciudad de México, se apoderaron del Palacio Nacional y Villa ocupó la silla presidencial. El excelente registro visual da cuenta inclusiva de la mirada desconfiada y sigilosa de Zapata manifiesta en

¹² Ángel Miquel, “El revolucionario que construía violines”, en *Luna Córnea*, núm. 24, julio-septiembre de 2002, pp. 114-125.

¹³ Poco a poco han surgido más estudios en torno a este tema y está por ejemplo el de Pablo Ortiz Monasterio, *Mirada y memoria. Archivo fotográfico Casasola, México: 1900-1940*, México, Conaculta-INAH, 2003, y recientemente el de Rosa Casanova y Adriana Konzevik, *Luces sobre México, Catálogo selectivo de la Fototeca del INAH*, México, Conaculta-INAH/RM, 2006, 295 pp.

la imagen. En un casual contrapunto, también es notable la actitud desenfadada y alegre del *Centauro del Norte*. Decididos en hacer funcionar su empresa, los Casasola conservaron los materiales fotográficos adquiridos y con los años les dieron un gran uso testimonial en diversas publicaciones. Afortunadamente estas imágenes han llegado hasta nosotros resguardadas y en excelente estado de conservación, gracias a que los Casasola reconocieron el valor documental de aquellas imágenes obtenidas por medio de la impresión de la luz sobre el negativo y la reaparición de la imagen en positivo al trasladarla al papel.¹⁴

La experiencia que habían ganado los reporteros gráficos durante el Porfiriato les fue de gran utilidad, aunque tuvieron que buscar otras soluciones técnicas y formales, por lo que el cambio no fue tan inmediato. La primera exposición de la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa, realizada en diciembre de 1911, fue presidida por Agustín Víctor Casasola y se presentaron los fotorreporteros Antonio Carrillo, Ezequiel Álvarez Tostado, Antonio Garduño, Gerónimo Hernández, Víctor O. León, Abraham Lupercio, Eduardo Melhado, Isaac Moreno, Manuel Ramos, Samuel Tinoco, Rodolfo Toquero, Ezequiel Carrasco y F. Miret. Sus trabajos presentan tintes todavía decimonónicos y los temas mayormente abordados fueron el paisaje, el retrato a la usanza de los estudios fotográficos de las mestizas y las tomas arquitectónicas, entre otros.¹⁵ Sin embargo, en esos años los fotógrafos se enfrentaron a la trastocada vida cotidiana, lo que implicó un cambio en la manera de aprehender la imagen. Cuando llegaron los tiempos de deponer las armas, de restablecer y crear vínculos entre los diferen-

¹⁴ Actualmente se encuentran bajo la custodia del Sistema Nacional de Fototecas, en la Fototeca Nacional del INAH, en Pachuca, Hidalgo, con la posibilidad de consulta digital en la ciudad de México, en el módulo de la colonia Roma. Sobre el referente de Casasola véase Flora Lara Klahr, "México a través de sus fotos. Agustín Víctor Casasola y Cía.", en *Siempre!*, México, núm. 1639, 21 de noviembre de 1984, pp. 39-42, y Flora Lara Klahr y Marco Antonio Hernández *et al.*, *El poder de la imagen y la imagen del poder (fotografías de prensa del Porfiriato a la época actual)*, México, Universidad Autónoma Chapingo, 1985, 180 pp.

¹⁵ Véase *Alquimia*, núm. 1, *op. cit.*, p. 41. Además hay una foto con los fotorreporteros de la época.



Foto 7. Enrique Díaz, *María Teresa de Landa: la Miss México convertida en autoviuda*, publicado en la revista *El Mundo*. *Un Diario Popular*, México, 26 de abril de 1951. Col. Familia Díaz Chávez.

tes aspectos de la vida nacional, recolectaron sus cambios y modificaciones y condujeron a la fotografía hacia otra faceta en sus formas de representación gráfica.

Imágenes de creación

El periodo posrevolucionario fue muy importante y enriquecedor para el país, toda vez que las estructuras económicas, sociales y políticas se habían transformado mediante la procuración de un bienestar social más amplio, y con ello también la vida cultural y artística que se vio inmersa en nuevas rutas poco convencionales que darían grandes frutos. Los fotógrafos forjaron un nuevo discurso visual desde las trincheras del periodismo; su práctica también nutrió las posibilidades de una fotografía que sería considerada como artística o de autor. Eso mismo sucedió en Europa dentro del marco cultural que se vivió al final de la Primera

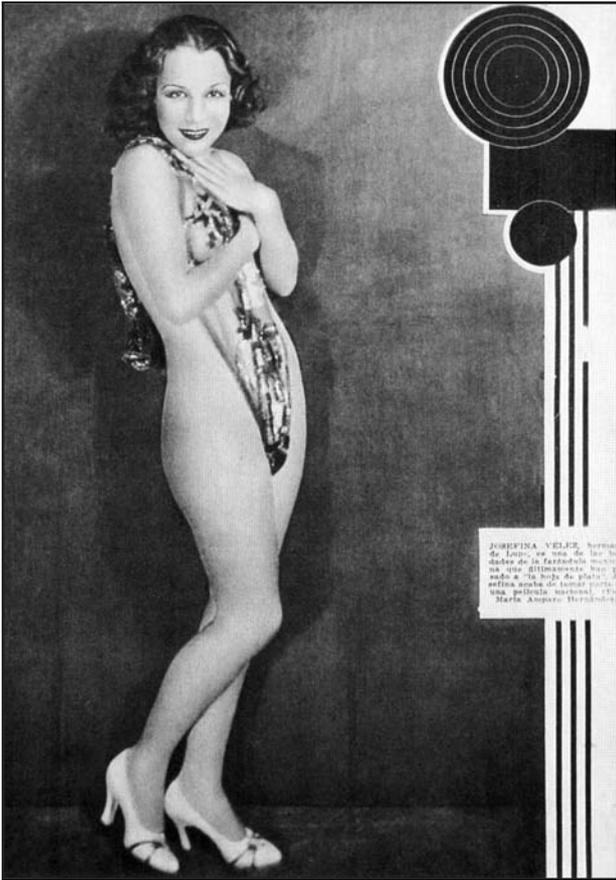


Foto 8. María Amparo Hernández, *Josefina Vélez* (hermana de Lupe Vélez), publicada en la revista *Todo*. Hemeroteca Nacional, UNAM, 1934.

Guerra Mundial, cuando los cambios tecnológicos en materia fotográfica fueron sustanciosos y definitivos, aprovechados por los fotógrafos que por esos años experimentaban con el fin de encontrar un discurso propiamente fotográfico. Su actividad tuvo el claro propósito de liberar a la fotografía de los viejos cánones pictorialistas, al abandonar el foco suave logrado con el uso de glicerina en la lente, las intervenciones manuales con carbón, acuarelas u óleo sobre la imagen, entre otras, y con ello dejar de lado todo aquello que diera calidades de dibujo, pintura o grabado. Esto permitió que los fotógrafos entraran en una etapa diferente donde la nitidez, el realismo, los encuadres innovadores como las picadas y contrapicadas,¹⁶ la ruptura de la centralidad, la composición sintética y directa, el alto contraste y el acento en las sombras fuesen los elementos constructores de la imagen (foto 3).

¹⁶ Se refiere a la vista desde arriba o desde abajo con la cámara fotográfica; el término proviene del cine.

Atraídos por la efervescencia posrevolucionaria y sus manifestaciones culturales durante esos años, llegaron a México algunos extranjeros entre quienes destacaban el estadounidense Edward Weston y su discípula italiana Tina Modotti. Tanto el maestro como la alumna participaron en el círculo de artistas e intelectuales de la época, proponiendo una forma diferente de hacer fotografía mediante la incrustación de elementos bien modernistas en la imagen, como la búsqueda de los volúmenes escultóricos del rostro que agudizaban el alto contraste en los retratos. También se valieron de elementos de la vida cotidiana como excusas visuales para sus experimentaciones con la nitidez y el realismo, lo mismo que de las texturas en general encontradas en las nubes, las flores, los tendederos, entre otros objetos. Edward Weston consolidó en México un cambio de la fotoimagen que venía estructurando desde Estados Unidos y que se conoce como *Nuevo Realismo*.¹⁷ Sus experimentos con la nitidez y el realce de las formas tuvieron bajo cielo mexicano un encuentro afortunado, en donde los fotógrafos nacionales encontraron un eco visual acorde a sus necesidades expresivas. Entre las fotografías que hizo Weston en la década de 1920 destacan los retratos, las imágenes que recrean el arte popular, las formas arquitectónicas, el paisaje y algunos aspectos de la vida cotidiana que atraían y que para él resultaban extraordinarios a su vista, como los tendederos, las pinturas murales de las pulquerías o las azoteas. Un claro ejemplo de ello es la taza del W.C. que tomó sorteando grandes dificultades formales en su casa de la ciudad de México. Este elemento que para otros pasó inadvertido, para él significó un gran reto volumétrico y lumínico que debió retratar con los brillos, sombras y la infinidad de matices que le brindaba la porcelana blanca, lo cual requería de una gran maestría técnica y formal.¹⁸ A su lado, Tina Modotti aprendió el arte de la fotografía, pero permaneció en México

¹⁷ Petr Tausk, *Historia de la fotografía en el siglo XX. Del periodismo gráfico a la fotografía artística*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, pp. 46-63.

¹⁸ Así lo reporta él en sus diarios, como una conquista importante de su trabajo profesional; véase José Antonio Rodríguez, *Edward Weston. La mirada de la ruptura*, México, Conaculta-INBA, 1994, 155 pp.

cuando Weston decidió regresar por segunda y última ocasión a Estados Unidos en 1926. La italiana participó con profunda convicción en los movimientos sociales del país; militó en el Partido Comunista de México y combinó esa actividad con su trabajo de fotógrafa, experimentando con innovaciones formales que siguieron un camino semejante al de Weston. Con él, Modotti aprendió la previsualización, el control lumínico, el claroscuro, los encuadres oblicuos y el uso de grandes acercamientos. En los primeros años de su estancia en el país aplicó sus conocimientos a elementos con un gran sentido estético, transformando elementos cotidianos en fotografías plenas de belleza. Son inolvidables sus imágenes de las rosas, de los alcatraces, los juguetes populares y retratos. Un universo rico en texturas, formas y matices. Su preparación profesional, de carácter tan amplio y multifuncional, le permitió recrear escenas con un sentido informativo y propagandístico, propio de una causa social como la que ella había asumido. Sus imágenes simbólicas eran acordes a su discurso de izquierda militante, como se observa en los casos de las *Cananas*, la *Guitarra* y las *Mazorcas*, que pronto adquirieron forma al lado de la *Hoz y martillo*. Las fotografías más destacadas de Tina Modotti se presentaron en la Biblioteca Nacional en diciembre de 1929, días antes de ser expulsada del país, debido a una falsa acusación que la implicaba en el atentado contra el presidente Pascual Ortiz Rubio (foto 4).¹⁹

El ambiente de la época fue propicio para la búsqueda constante y la renovación del lenguaje plástico y fotográfico. Intelectuales y artistas propusieron nuevos caminos de expresión y los fotógrafos procuraron encontrar las vías formales, estéticas, temáticas e ideológicas concordantes a las nuevas necesidades expresivas de principios del siglo XX. Se crearon nuevos espacios editoriales como la revista de Frances Toor, *Mexican Folkways*, donde escribía la vanguardia literaria e intelectual del país y se publicaban fotos innovadoras. Anita Brenner incluyó las imágenes de Weston y Modotti en su libro *Ídolos tras los altares*, que tuvo una



Foto 9. Aurora Eugenia Latapi, *Sin título*, ca. 1930, publicada en *Alquimia*, México, Sinafo-INAH, núm. 8, enero-abril de 2000.

fuerte acogida.²⁰ También los fotógrafos mexicanos iniciaron una fuerte puesta en escena, como lo prueba la primera obra de un Manuel Álvarez Bravo joven, así como la de Dolores Álvarez Bravo, quien fuera su esposa por aquellos años (foto 5). Ambos se iniciaron en el camino de la fotografía y se gestaron al fragor de grandes batallas intelectuales y políticas. De esa febril transformación también se alimentaron los fotoperiodistas, dando a la prensa imágenes renovadas en sus muy particulares modos y estilos. Una temprana toma de Enrique Díaz registra en una sorprendente imagen fotográfica el concierto musical que se llevó a cabo en 1921, en la columna de la Independencia, con motivo de la celebración de la consumación del movimiento independentista. La toma en contrapicada crea un rico juego visual que anuncia las transformaciones gráficas

¹⁹ Antonio Saborit, *Tina Modotti. Una mujer sin país. Las cartas de Tina Modotti a Edward Weston y otros papeles personales*, México, Cal y Arena, 2001, 287 pp.

²⁰ No hay mejor biografía sobre esta mujer tan destacada que la realizada por Susannah Joel Glusker, *Anita Brenner. A Mind or Her Own*, Texas, University of Texas Press, 1998, 298 pp.



Foto 10. Antonio G. Garduño, *Autorretrato en la Catedral Metropolitana*, Colección fotográfica de Antonio Garduño, Álbum *Photographs*, carpeta 1, ca. 1903. Col. Archivo Histórico de la Academia de San Carlos-UNAM, inv. 08-783808.

por las que incursionaría la fotografía en las siguientes décadas.

Otros derroteros fotográficos

Durante los primeros años posrevolucionarios la fotografía de prensa llegó a tener una gran demanda, ya que los editores de periódicos y revistas se percataron de la eficacia de la imagen para la transmisión masiva de las ideas más diversas, de la propaganda de Estado y de los acontecimientos destacados del momento. Tanto fotógrafos como editores cobraron conciencia de que la imagen tenía un papel difusor fundamental en un país con un alto índice de analfabetismo. El mejoramiento de las máquinas de impresión y de los equipos fotográficos permitió la obtención de una mayor calidad en la

imagen impresa. Acompañado de este nuevo equipo, el reportero gráfico tuvo un amplio campo de acción, aunque sujeto a riesgos laborales y económicos. Por lo general trabajaba para un diario o revista como fotógrafo de planta, o en el caso de ser independiente vendía sus fotografías a diversos editores y clientes que las solicitaban. Agustín Víctor Casasola, su hermano Miguel Casasola, así como sus hijos y sobrinos abrazaron esta actividad con gran entusiasmo y trabajaron una gran diversidad de temas con decidido gusto por el fotoperiodismo. El esfuerzo familiar continuo hizo de la empresa Casasola un negocio próspero cuyo lema era: “Tenemos o hacemos la fotografía que usted necesita”, que resumía admirablemente la dimensión que ellos mismos reconocían en su práctica.²¹

Enrique Díaz, que era un joven por aquellos años, participó en la Revolución desde 1911 y cambió el fusil por la cámara en 1918. Dos años más tarde, para 1920, abrió su agencia independiente: “Fotografías de Actualidad”, a la que con el tiempo incorporó como socios a Enrique Delgado, Luis Zendejas y Manuel García. Las empresas de los Casasola y la de Díaz fueron únicas en su género, entre los establecimientos de la ciudad de México, y

trabajaron para una amplia gama de revistas y periódicos nacionales (foto 6).²² En cambio, Fernando Sosa, Rafael Sosa y el reportero Ballesteros optaron por trabajar al frente de los equipos de reporteros para los diarios *Excelsior* y *El Universal*.

La intensa vida política llevó a los reporteros gráficos a cubrir con gran agudeza visual desde las más sencillas notas hasta las campañas propagandísticas que

²¹ Alfonso Morales *et al.*, *Los inicios del México contemporáneo* (David Maawad, ed.), México, Conaculta-Fonca/Casa de las Imágenes/INAH, 1997, 261 pp., y Pablo Ortiz Monasterio, *Mirada y memoria. Archivo fotográfico Casasola, México: 1900-1940*, México, Conaculta-INAH, 2003, 219 pp.

²² Sobre el particular véase Rebeca Monroy Nasr, *Historias para ver: Enrique Díaz fotoreportero*, México, IIE-UNAM/INAH, 2003, 335 pp.

tradujeron a imágenes de gran impacto para los asiduos lectores. Fue entonces cuando los fotógrafos empezaron a experimentar con algunos fotorreportajes que multiplicaban la presencia de un régimen y una sociedad en plena efervescencia social, política, cultural. Toda realidad era digna de ser fotografiada, por lo que la cámara llegó a los lugares más insospechados: la tribuna, escenario de los enardecidos discursos sobre la culpabilidad o inocencia de los detenidos. Un cúmulo de mexicanos convertidos en asiduo auditorio nacional seguía paso a paso, por medio de la radio, los juicios como si se tratara de radio-novelas. En alguna ocasión, juicios como el de José de León Toral, asesino confeso del presidente electo Álvaro Obregón, fue escuchado con especial interés por los radioescuchas que a la mañana siguiente comprarían el periódico para confirmar por medio de las imágenes lo que ya habían escuchado por la radio. Entre los juicios más populares, hay que recordar los que pusieron cara a cara a fiscales y autoviudas, juicios que la imagen fotográfica aún animaba mostrando a las responsables del crimen: mujeres que en su mayoría quedaron libres por haber sido absueltas (foto 7).²³

Radical también fue la transformación del retrato fotográfico bajo el embate de la lente preciosista de la fotógrafa María Santibáñez, discípula del fotoartista Martín Ortiz, de quien aprendió la finura de la técnica, y abrió su establecimiento con grandes esfuerzos económicos y muchos descalabros sociales que no le impidieron hacerse de un reconocido prestigio en la década de 1920. Sus retratos atraían la mirada debido al juego lumínico que la fotógrafa lograba al trabajar la luz rasante con acentos oscuros que le permitían subrayar los rasgos físicos con inusitado dramatismo.²⁴ El



Foto 11. Foto Hermanos Mayo, *Los "Ases de la cámara" con el presidente Álvaro Camacho*, ciudad de México, 1946. Cortesía de Faustino Mayo.

retrato de estudio fue muy solicitado, y así proliferaron los fotógrafos dedicados a recrear un sinnúmero de rostros por medio de su cámara. El retratista Gustavo F. Silva, Librado García *Smart*, y también un gran número de mujeres como María Maya, Ana y Elena Arriaga, Margarita Aguirre, María Luisa González, Catalina Guzmán y Gabriela Manterota, estuvieron al frente de sus estudios, casi todos ubicados en las céntricas calles de la ciudad de México.²⁵ Entre esas fotógrafas, que procuraron abrirse camino profesional con la cámara, destaca la presencia de María Amparo Hernández, quien realizó desnudos femeninos presentados en las páginas de la revista *Todo*, en 1934 (foto 8). Su mirada técnica y formal sobre la mujer sugiere una fuerza evocadora muy masculina que, seguramente, le permitió competir con los mejores fotógrafos coetáneos a ella para obtener trabajo, además de mantenerse publicando en las páginas de la novedosa revista de Félix Palavicini. En los estados de la República Mexicana hubo excelentes creadores de retratos de gabinete como José María Lupercio en Jalisco, la familia Salmerón en Guerrero, los Guerra en Yucatán o Sotero C. Jiménez en Juchitán, Oaxaca. A pesar de la distancia física que prevaleció entre ellos utilizaron soluciones estéticas semejantes, dejando una amplia memoria visual de los tipos sociales propios de sus localidades. La fotografía

²³ Una atractiva narración la hace Aurelio de los Reyes, "La muerte enamorada", en *Cine y sociedad en México (1896-1930). Bajo el cielo de México*, México, IIE-UNAM, 1993, t. II, pp. 70-97.

²⁴ El pintor Carlos Mérida le dedica una crítica muy favorable; véase "Notas artísticas. Retratistas mexicanos", en *El Universal Ilustrado*, 21 de octubre de 1920, pp. 14-15. El texto se reproduce en *Alquimia*, México, Sinafo-INAH, núm. 8, enero-abril de 2000, pp. 39-40.

²⁵ Para mayor información véase Rebeca Monroy Nasr, "Mujeres en el proceso fotográfico", en *Alquimia*, núm. 8, *op. cit.*, pp. 6-15.

logró una amplia y rápida aceptación entre los mexicanos, sin distinción de clases sociales, por lo que el trabajo de los fotógrafos fue muy prolífico y aún en la actualidad se plantea como indispensable el rescate de otros productores de imágenes que han sido olvidados por la fotohistoria.

La estética del fragmento

Se inicia con las primeras enseñanzas del científico Fernando Ferrari Pérez; después se nutre de los conocimientos profundos de Hugo Brehme; abreva en los retratos creados por David Silva y las placas de Emilio Lange, y transita con la fortuna de conocer los trabajos de Edward Weston y de Tina Modotti personalmente. Así, Manuel Álvarez Bravo se interna por el camino de la fotografía en la tarde de los años veinte.²⁶ Entre aires culturales, intelectuales y de vanguardia, el joven Manuel empezó a subrayar “lo nacional” revestido por un gran sentido del humor. Una mirada aguda le permite crear representaciones que lo conducirían a ser el primer fotógrafo mexicano reconocido en el extranjero, fama que llegó a conservar a lo largo del siglo XX e inicios del XXI.²⁷ Su estética se basa en el reconocimiento de aquello que es propio, de los personajes insólitos que deambulaban por las calles, del cotidiano aparentemente sorprendente que rodeaba nuestra tierra y nuestra gente. Ponía entre los granos de plata la imagen de un México que no es el folclórico pero sí el inaudito, no el bucólico pero sí el ensañador, no el idealizado pero sí el fantasioso y soñador. Por eso sus personajes revestidos de trajes típicos, de muñecos de iglesia, de caballos de feria, sus mujeres que simbolizan la fama o redescubren un erotismo intrínseco con sus grandes pechos, sus melenas largas, sus soles y sus lunas se convierten en temas de un insólito cotidiano rescatado por el ojo cíclope de su cámara. Ese ojo le confi-

²⁶ Olivier Debroyse, *Fuga mexicana. Un recorrido por la historia de la fotografía en México*, México, Conaculta, 1994, pp. 172-205.

²⁷ Existe una amplia bibliografía sobre la obra y vida de Manuel Álvarez Bravo que es posible consultar; entre los clásicos se encuentran: Xavier Moyssén e Ida Rodríguez Prampolini, *Manuel Álvarez Bravo*, México, Academia de las Artes, 1980, 68 pp., y Elena Poniatowska, *Manuel Álvarez Bravo. El artista, su obra, su tiempo*, México, Fomento Cultural Banamex, 1991, 86 pp.



Foto 12. Rodrigo Moya, *Monumento a la Revolución*, ciudad de México, 1958. Col. del autor.

rió la fama y el prestigio de ser el maestro de muchas generaciones de fotógrafos, algunos periodistas, otros artísticos o bien constructores de otras realidades.

En esos años los fotógrafos trabajaban con gran afán los juegos de las líneas y la geometría que surgían de los edificios, de las estructuras, de los desfiles populares, de los objetos en repetición al infinito para proponer ricos juegos visuales, recortando las formas, buscando nuevos ángulos y proponiendo diferentes acercamientos a la imagen. Elementos que se convertían en el discurso estético por excelencia de una sociedad sacudida por la guerra y que necesitaba encontrar sus propios parámetros de identidad.

Otras vetas culturales que nutrieron la educación visual de los fotógrafos fueron las propuestas de los pintores y los resultados conseguidos que se admiran en la excelente obra plástica que en la actualidad conocemos como muralismo mexicano. También se nutrieron de la creación plástica y en especial del cine, pues las películas creadas por artistas del expresionismo alemán, del cine soviético que llegó a México con

Alexandra Kollontay, así como el que crearon los directores estadounidenses como W. Griffith, renovaron las posibilidades discursivas de la imagen.

Dentro de este contexto surgió un fotógrafo de gran fuerza iconográfica: Agustín Jiménez, quien años después abandonaría la fotografía fija para convertirse en cinefotógrafo.²⁸ Antes de ese periplo tuvo una producción fotográfica muy afortunada que subrayó sus preferencias por ciertas formas, pues generó resonancias visuales con los objetos que parecen repetirse al infinito; sugerentes picadas y contrapicadas; fragmentación de la imagen; fotomontajes, gusto por las líneas arquitectónicas y por aquello que representase las máquinas en un desliz futurista, entre otros recursos formales propios de su lenguaje fotográfico. Como maestro de la antigua Academia de Bellas Artes, conocida como San Carlos, se encargó de formar a estudiantes interesados en el arte de la aprehensión de la luz, y entre sus alumnos más destacados estuvieron Raúl Estrada Discua, Soledad Espinosa de los Monteros, Julieta Zacarías y Aurora Eugenia Latapi, quien con un ojo compositivo muy agudo y una natural capacidad visual logró atrapar imágenes sumamente innovadoras, con recuadros y acercamientos atrevidos (foto 9). Al artista Emilio Amero la experimentación fotográfica lo llevó por otros caminos con otros medios plásticos; utilizó las técnicas con una gran expresividad visual y su experimentación formal lo llevó a la abstracción fotográfica.

Frente a la vanguardia persistió la corriente tradicionalista con el trabajo de Antonio Garduño, siendo su principal órgano de difusión la revista *Helios*, en torno a la cual se reunió un grupo de fotógrafos que deseaban mantener a la fotografía ligada al pictorialismo más clásico, conservando el foco suave, las líneas y formas diluidas, forzando el discurso en términos de las bellas artes. Su apego a esta tradición se observa con claridad

en el número *Helios* de 1928, año en que la revista convocó al Primer Salón Mexicano de Fotografía (foto 10). En la exhibición se reveló la amplia gama de vertientes gráficas que se desarrollaban en el país: imágenes bucólicas de paisajes, retratos clásicos de bodas, fotos de las mascotas familiares como el perro, hasta las más inusitadas por ser poco convencionales como la foto del plumero que presentó Manuel Álvarez Bravo —imagen que ofendió a más de uno—. Tina Modotti incluyó imágenes de factura vanguardista que venía realizando a partir de la síntesis estética del lenguaje gráfico nítido y directo, obra que a pesar de su factura novedosa fue bien recibida.

Tiempo después la cementera La Tolteca realizó un concurso fotográfico y en 1931 se presentaron trabajos participantes, que resultaron de lo más novedoso y distintivo. Entre los fotógrafos ganadores de los primeros premios estuvieron Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez, Aurora Eugenia Latapi y Lola Álvarez Bravo. El punto en común entre las imágenes ganadoras era la abstracción formal que hicieron de las diferentes partes de la construcción de la empresa, destacando las líneas de su arquitectura, los encuadres oblicuos y la síntesis formal.²⁹ Resultó el momento de despegue de estos fotógrafos, aunque Manuel Álvarez Bravo ya había emprendido su propia ruta, pero Dolores Martínez, mejor conocida como Lola Álvarez Bravo, se reveló como una fotógrafa de gran sensibilidad que con los años afinó su mirada y proporcionó imágenes que mostraban su compromiso social, evidente tanto en sus placas como en sus fotomontajes. Sus retratos muestran una habilidad especial para percibir la faz interior de los personajes, traducirla con gran sencillez y profundidad en los registros de artistas e intelectuales de esa época. Todos ellos practicaron lo que se conoce como la “estética del fragmento”, que reveló novedosas formas de representación fotográfica al capturar con la

²⁸ Para comprender su importancia en los medios periodísticos véase Carlos Córdova, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica en México*, Madrid, RM, 2006, 263 pp. Por otra parte véase también José Antonio Rodríguez *et al.*, *Agustín Jiménez: memorias de la vanguardia*, México, Conculca-INBA/MAM/RM/Amigos del MAM, 2008, 190 pp., y Elisa Lozano, “Agustín Jiménez”, en *Luna Córnea*, México, Centro de la Imagen, núm. 24, julio-septiembre de 2002, pp. 40-73.

²⁹ José Antonio Rodríguez, “Algo sobre la exposición de la Tolteca”, en *Alquimia*, México, Sinafo-INAH, núm. 7, septiembre-diciembre de 1999; James Oles, “La nueva fotografía y Cementos Tolteca: una alianza utópica”, en Salvador Albiñana *et al.*, *Mexicana, fotografía moderna en México 1923-1940*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, pp. 139-152. Algunas de las imágenes de la exposición aparecen publicadas en estos textos.



Foto 13. Alicia Ahumada, *Terciopelo*, Huasca, Hidalgo, México, 1998. Col. de la autora.

cámara sólo las partes sustanciales de la imagen y con ello connotar el objeto o el personaje en su totalidad.³⁰ Frente a esta búsqueda estética, otros fotógrafos se dedicaron a la reconstrucción del entorno real, como Luis Márquez, quien implementó una imagen idílica del mestizaje a través de las fotos de sus modelos que colocaba en diferentes escenarios con sabor a arquitectura colonial o prehispánica y transfiguraba a su gusto, sin acotarse a lo establecido. También capturó obras de arquitectura urbana en diversas ciudades del país con una gran habilidad y destreza visual, algunas de encuadres clásicos y otras más atrevidas en cuanto a

³⁰ Término utilizado por James Oles en *op. cit.*

encuadres oblicuos o formación compositiva poco usual.³¹

En este recuento visual hay que hablar de otro factor que contribuyó a la transformación de la fotografía a finales de la década de 1930, cuando el cardenismo abrió la puerta a los refugiados españoles, así como a quienes huían de los horrores de la Segunda Guerra Mundial. Al país llegaron artistas e intelectuales que enriquecieron la cultura nacional, como fue el caso de la fotógrafa húngara Kati Horna y del alemán Walter Reuter, quienes aportaron una mirada externa de la realidad mexicana. El inmigrante alemán Juan Guzmán muestra en su obra —publicada en diversas revistas del país— claras influencias de tintes europeos y soviéticos, como es la impronta del fotógrafo ruso Alexander Rodtschenko.³² Su labor fotográfica, vinculada a las vanguardias artísticas, tuvo una fuerte resonancia desde la revista *Tiempo*, entre otras destacadas publicaciones, donde se observa una búsqueda estética en el encuadre, la repetición de las formas, los encuadres oblicuos, los altos contrastes para destacar los acordes estéticos de sus imágenes.

El anarquista soviético Simone Flechine y su esposa Mollie Steimer arribaron a México después de una larga aventura política, y en la década de 1940 abrieron las puertas de su estudio *Semo*, que rápidamente se hizo de renombre. La pareja se dedicó a retratar a políticos e intelectuales de la época, artistas y todos aquellos que trabajaban en el cine, el arte escénico y la farándula. Durante sus veinte años de actividad el fotógrafo *Semo* imprimió a sus imágenes un estilo muy particular, con

³¹ Louise Noelle y Lourdes Cruz González, *Una ciudad imaginaria: arquitectura mexicana de los siglos XIX y XX en fotografías de Luis Márquez*, México, IIE-UNAM/Conaculta-INBA, 2000, 148 pp.

³² Maricela González Cruz Manjarrez, “Juan Guzmán en México, fotoperiodismo, modernidad y desarrollismo en algunos de sus reportajes y fotografías de 1940 a 1960”, tesis de maestría en Historia del Arte, México, FFYL-UNAM, 2003, 269 pp. También de la misma autora el DVD, *México bajo la óptica de Juan Guzmán. Arte, famosos y vida cotidiana: 1945-1965*, México, IIE-UNAM, 2009, color, 30 min.

ascendencia formal proveniente del expresionismo alemán, entremezclado con las puestas en escena del cine estadounidense. Con estas innovaciones otorgó un estilo particular a la fotografía de estudio en esos años de la industrialización nacional.³³ Los fotógrafos de la estética pictorialista permanecieron activos, procurando un lugar dentro de las “bellas artes”, en espera de un reconocimiento que aún no les llegaba, dado que su postura estética pretendió obtener un lugar entre las artes de la tradición como obra única y de sello artístico, al estilo renacentista, sin asumir las características propiamente fotográficas que en esa época empezaban a ejecutarse desde el aspecto formal. Sin embargo, algunos de ellos sí recuperaban los avances en materia técnica para obtener mejores resultados, como en el caso de la nitidez, de un buen aprovechamiento de los medios tonos del blanco y negro, y otras aportaciones de los materiales fotosensibles, y de las cámaras más rápidas y fáciles de manejar. El Club Fotográfico de México (CFM), como una de las asociaciones que ya existían en el país, promovió ese estilo de aprendizaje e intercambio de ideas. En su revista el Club publicaba los avances técnicos, desarrollaba teorías, organizaba concursos y otorgaba premios, siempre ligados a los parámetros del pictorialismo. El destino del retrato de estudio fue poco halagador, pues perdió terreno ante la invasión de las accesibles cámaras de bolsillo y quedó reducido a una suerte de rito social de representación, solicitado en ocasiones exclusivas como bodas, primeras comuniones o graduaciones. En general los estudios disminuyeron su calidad y fuerza creativa, reproduciendo imágenes de la misma factura, con sus encomiables excepciones.

Donde se pone el ojo...

Entre las décadas de 1930-1940 se consolidó la presencia de las fotografías impresas en los diarios y revis-

³³ Para mayor información véase María Elena Blanco, Anna Ribera *et al.* (Emma Cecilia García, coord.), *Semo, fotógrafo 1894-1981*, México, Sinafo-INAH/Filmoteca-UNAM/Fundación Cultural Artención, 2001, 264 pp.



Foto 14. Javier Hinojosa, *Zona arqueológica de Monte Albán, Oaxaca, México, 2001*. Col. del autor.

tas, en las que los fotógrafos hicieron de la audacia visual una forma de vida, estrechando lazos con los editores y el público en general. Esto se tradujo en un gran auge conocido como la “época de oro” de las revistas ilustradas. Durante esos años los reporteros gráficos mantenían una competencia descarnada por obtener un *hit* fotográfico, la exclusiva o la portada de la revista, pues el que tuviera mejores imágenes obtendría la admiración de los lectores, el prestigio en el medio y una mejor posición económica. Fue necesario buscar fórmulas visuales que resultaran innovadoras, atractivas, y en esa búsqueda los fotógrafos empezaron a utilizar el sentido del humor, el sarcasmo o la agudeza visual para subrayar las contradicciones en las imágenes, haciéndolas más ágiles e impactantes, acompañadas de sustanciales pies de foto que acentuaban ese sentido sugerente o mordaz. Tal es el caso de la revista *Rotofoto* (1938), fundada por José Pagés Llergo, donde la agudeza crítica de la imagen tocó a todos los personajes de la vida nacional.³⁴ En ese momento las fotografías cobraron vida propia y no dependieron de un reportaje o un ensayo escrito para salir entre las páginas de una revista o un diario; además, se crearon secciones

³⁴ No dejaron títere con cabeza y ello también implicó su fin, pues sólo vieron la luz 12 números de la famosa revista, ya que el último fue sabotado por las fuerzas vivas de la época; Rebeca Monroy Nasr, *Historias para ver, op. cit.*, pp. 225-269.



Foto 15. Eric Jervaise, *Carril peatonal en el Puente Internacional Paso del Norte o Santa Fe, Ciudad Juárez, Chihuahua, México, 2006*. Col. del autor.

exclusivamente gráficas donde se narraban los acontecimientos de la semana, las notas más destacadas, los fotoensayos visuales, como opiniones gráficas de los fotógrafos ante los más destacados acontecimientos de la época. Los fotógrafos lograban con sus imágenes hacer de la representación una síntesis visual, con lo cual la información era contundente y de gran atracción iconográfica. Con un golpe visual se podía tener una idea general de lo que se pretendía mostrar o evidenciar en el aspecto social, económico, político o cultural.

Gracias a la instantaneidad de la cámara otros temas de la vida cotidiana pudieron registrarse visualmente en la prensa mexicana, como en los casos de la fiesta brava y los deportes. Mediante imágenes se empezaron a reproducir el *hit* de un batazo, el gol en la cancha o las terribles cornadas taurinas. Famosa se hizo la fotografía de Jenaro Olivares del robo de una cartera en la plaza de toros, así como la de los Hermanos Mayo del toro en el burladero. Otros de los reporteros gráficos que trabajaron con gran afán durante esos años fueron los continuadores de la dinastía Casasola, entre ellos Agustín Jr., Ismael, Gustavo y Mario, Mario Jr., y luego les seguirían sus hijos. Decía don Agustín en una entrevista: “¡Oiga usted, yo creo que es cuestión de sangre. Luego, luego, nos da por la cámara. Parece que nos amamantaron con revelador!”

Para el mundo de la prensa también trabajaron Anselmo Delgado, Antonio Carrillo Jr., Fernando F. Sosa, Rafael F. Sosa, Aurelio Montes de Oca, Manuel Madrigal, Ugo Moctezuma (así, sin “H”), Armando *el Chamaco* Zaragoza, Julio León, *el Chino* Agustín Pérez, Alfonso Carrillo, Tomás Montero Torres y Miguel Espinosa³⁵ —entre muchos otros—, que legaron un

³⁵ S. a., “Fotógrafos agasajados. Los vencedores de la exposición de Bellas Artes recibieron sus premios en un banquete que les ofre-

material visual representativo de las imágenes que ilustraban la prensa nacional de aquellos años (foto 11). Pero la transformación del concepto fotográfico se hizo más profunda con la llegada a nuestro país en 1939 de cinco refugiados españoles: los Hermanos Mayo,³⁶ quienes revolucionaron la mirada de sus colegas al manejar con sorprendente destreza las pequeñas y ligeras cámaras Leica de 35 mm. Esa capacidad de aprehensión de los Hermanos Mayo quedó reflejada en más de cinco millones de fotografías que llegaron a producir, las cuales se encuentran actualmente depositadas en el Archivo General de la Nación.³⁷

En los años de 1950 empezaron a destacar tres figuras fundamentales para el fotoperiodismo mexicano: Nacho López (Ignacio López Bocanegra), Héctor García y Rodrigo Moya. El primero fue apreciado por sus valiosos fotoensayos publicados en la revista *Siempre!*, con los que no iba al encuentro de la realidad sino que la provocaba al hacer pasear a un hombre con un maniquí desnudo por la ciudad, o bien al presentar a una mujer guapa por las céntricas calles de la ciudad, todo ello con el afán de capturar las reacciones y gestos que producían estos elementos en la condición humana a través de la mirada; Nacho López era una especie de sociólogo visual y llegó a destacar también por su labor como ideólogo del periodismo

ció la revista *Mañana*”, en *Mañana*, núm. 227, 3 de enero de 1948, pp. 37-45.

³⁶ Al parecer los Hermanos Mayo tomaron su nombre en conmemoración del Día del Trabajo, congruentes con su postura claramente de la izquierda republicana española. El colectivo estaba formado por los hermanos Francisco, Julio y Cándido Souza, lo mismo que por Faustino y Pablo del Castillo Cubillo.

³⁷ Han salido a la luz pública algunos estudios parciales en torno a la obra de estos fotorreporteros, pero aún hace falta un trabajo que profundice en la amplia obra legada por este importante colectivo en nuestro país.

gráfico.³⁸ Por su parte, Héctor García se ha mantenido como un fotógrafo de señalada trascendencia para el periodismo nacional, ya que sus imágenes contestatarias conformaron un universo visual que encerraba la cara no oficial de la moneda, como es el caso de sus memorables fotografías sobre la represión estudiantil de 1968, las cuales dan cuenta de su disposición profesional y su compromiso moral.³⁹ Rodrigo Moya es un fotógrafo documental que despegó también en los años cincuenta del pasado siglo, mediante la creación de imágenes muy sugestivas sobre el entorno urbano y rural; durante sus primeros 13 años de labor constante llegó a capturar escenas de la vida política y cotidiana, retratos de famosos y desconocidos, que en la actualidad se presentan como siluetas intrépidas de un país modernizado; su enorme acervo ha sido rescatado por propio gusto y puesto en manos de estudiosos y profesionistas que han logrado obtener un maravilloso cúmulo de imágenes revisadas desde diversos ángulos, concediendo a la historia de la fotografía contemporánea un viso de estética documental de alta calidad (foto 12).⁴⁰

Ese México, del auge del fotoperiodismo y del incremento en el número de reporteros gráficos, demandó la creación en 1947 de la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa⁴¹ y organizó —ese mismo año— dos concursos nacionales de periodismo, y otro entre



Foto 16. Carlos Jurado, *Autorretrato con cámaras*, ciudad de México, 1973. Col. Sinafo-INAH.

1951 y 1952, aunque sólo las fotografías del primero se exhibieron en el Palacio de Bellas Artes, hecho que significó un reconocimiento a la labor destacada de los artistas de la lente, promovida principalmente por el visionario historiador y crítico de arte, el portugués Antonio Rodríguez, quien haciendo uso de su crítica de arte marcó conceptos fundamentales de la fotografía en nuestro país.⁴²

Otros fotógrafos se quedaron en los linderos del periodismo y el documentalismo, como el fotógrafo Antonio Reynoso, quien buscó sus motivos fotográficos en su diario andar (como lo hiciera Henri Cartier-Bresson, considerado el padre de la fotografía moderna, o como los rostros de los niños de los pueblos); el acervo de Reynoso aún espera un minucioso y merecido estudio. El escritor Juan Rulfo también prac-

familiares. Para mayor información véase Rebeca Monroy Nasr, *Historias para ver...*, *op. cit.*, pp. 269-288.

⁴² Rebeca Monroy Nasr, "Del olor a pólvora a la luz del rasca-cielos: tres décadas de fotoperiodismo mexicano", en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México*, México, Conaculta, 2003, pp. 170-189.

³⁸ John Mraz, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, Océano/INAH (*Alquimia*), 1999, 233 pp.

³⁹ Sobre Héctor García véase Alfonso Morales y Patricia Gola (eds.), *Luna Córnea* (número especial dedicado al fotógrafo), México, Centro de la Imagen, núm. 26, 2003, pp. 18-29.

⁴⁰ Para mayor información véase: Alfonso Morales y Juan Manuel Aurrecoechea, *Rodrigo Moya. Fotografía insurrecta*, México, El Milagro, 2004, 205 pp.; Alberto del Castillo Troncoso, *Rodrigo Moya, una visión crítica de la modernidad*, México, Conaculta (Círculo de Arte), 2006, 32 pp.; Acacia Ligia Maldonado, "Rodrigo Moya, el fotodocumentalista de los años setenta", México, FFyL-UNAM, 2008, y Acacia Ligia Maldonado, "El fotorreportero Rodrigo Moya", México, FFyL-UNAM, 2006.

⁴¹ Hubo varios intentos de asociación antes de la de 1947, pero en esta ocasión los fotógrafos procuraron obtener mejores condiciones de trabajo, empleo y prestaciones sociales para ellos y sus



Foto 17. Ileri de la Peña, *Cada chango a su mecate...*, Chiapas, México, 1995. Col. de la autora.

ticó la fotografía y resulta fascinante encontrar en sus imágenes el retrato vivo de los personajes, rostros, animales y territorios de sus conocidas novelas, pues ahora se sabe —gracias a nuevas investigaciones— que primero fue fotógrafo antes que literato, cuestión que cambia mucho el rumbo del relato biográfico, visual y literario de tan importante personaje de nuestra vida nacional.⁴³

La cámara en el corazón de la vida

Uno de los temas más trabajados por los fotógrafos, desde el siglo XIX, ha sido la imagen de los indígenas y

⁴³ En una investigación reciente se logra develar el misterio que aquejaba la imagen del personaje; Paulina Millán, “Trayectoria fotográfica de Juan Rulfo. Una visión panorámica (1917-1962)”, tesis de licenciatura en Historia, México, FFYL-UNAM, 2008, 177 pp.

sus comunidades. Los indios fueron puestos frente a la cámara con fines científicos, de conocimiento y reconocimiento para aquellos viajeros que llegaron al país con la idea de darlos a conocer al mundo, además de tener un registro visual detallado de esos personajes que significaban una extraña otredad. Se les tomaba con escalas (varas de medición), de frente, de perfil; se capturaban sus casas, sus objetos de arte y los de uso cotidiano, así como sus fiestas y costumbres, con intenciones meramente de estudio. Esta visión positivista imperó en la manera de interpretar a los indios inmersos en sus diversas realidades.⁴⁴ Durante los años veinte del siglo pasado se dirigió la mirada hacia lo nacional y lo indígena, generando imágenes más empáticas como las de Tina Modotti en el Istmo de Tehuantepec, donde el énfasis lo puso la fotógrafa en la individualidad de los personajes. Incluso las que capturaron Ismael y Gustavo Casasola en los años treinta y cuarenta, algunas publicadas en la revista *Hoy*, presentan las formas de vida de estas comunidades con un sabor más bien informativo, documental y con una imagen de modernidad que reforzaban los textos que las acompañan.

Si bien las imágenes de los indígenas han estado presentes desde el descubrimiento de la fotografía y han sido parte sustancial de los proyectos nacionales, también son testigos fieles del interés o la indiferencia por parte de los diversos grupos en el poder. Es el caso de las imágenes que Raúl Estrada Discua produjo en los años de 1940 para formar parte de un archivo con intenciones de investigación social del campo, y que en poco tiempo llegaron a estar colgadas en las paredes del Palacio de Bellas Artes, el lugar más codiciado de exhibición del país en octubre de 1946, pero mantuvieron una distancia como objetos de estudio.⁴⁵

También en la década de 1950 la fotografía siguió recreando la presencia de los indígenas, pero empezó a tomar otros rumbos. Fotógrafos como Walter Reuter y Nacho López ya habían trabajado en la imagen del

⁴⁴ Para una mirada más profunda sobre el tema véase Olivier Debrouse, *op. cit.*, pp. 101-137.

⁴⁵ Para una mayor información puede consultarse a Deborah Dorotinsky, “La vida de un archivo: ‘México Indígena’ y la fotografía etnográfica de los años cuarenta”, tesis de doctorado en Historia del Arte, México, FFYL-UNAM, 2003, 462 pp.

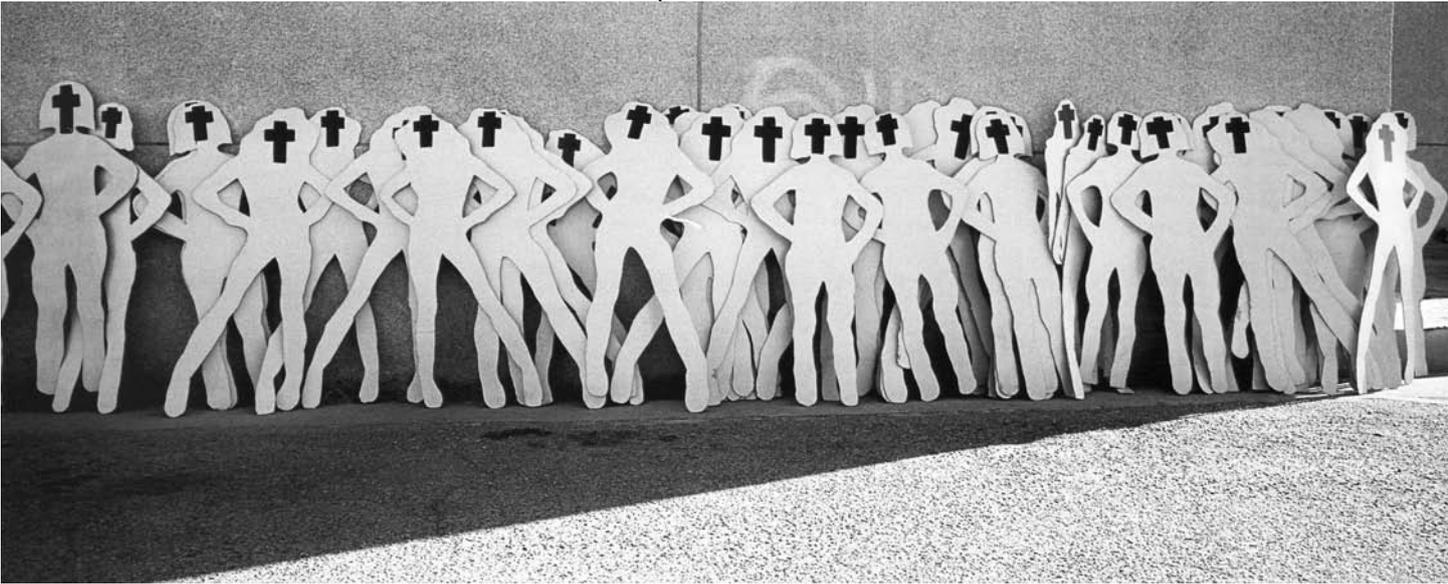


Foto 18. Eniac Martínez, *Ciudad Juárez, Chihuahua*, de la serie *Camino Real Tierra Adentro*, México, 2006. Col. del autor.

indio, pero dignificándolo, tratamiento que fue reelaborado por otros fotógrafos como en el caso de Gertrude Duby Blom, suiza que trabajó por varios años en Chiapas con las comunidades. En sus imágenes se pone de manifiesto la integración de la fotografía con la vida cotidiana, por ejemplo en el manejo de la luminosidad, al extraer con gran maestría el contraluz diurno o la luz rasante del atardecer, elementos intrínsecos de la selva lacandona. También Ruth D. Lechuga convivió con las comunidades sin alterarlas; portadora de un auténtico interés antropológico y de un gran conocimiento de la cultura mexicana, realizó sus imágenes bajo diferentes preceptos visuales afines a las comunidades y sólo fotografiaba las fiestas, trajes y costumbres internas cuando realmente tenían un significado trascendente para ellos.⁴⁶ Bernice Kolko, inmigrante polaca, también se interesó por las comunidades indígenas, sus oficios, sus labores y su gente, generando una estética documental sin precedente y con gran acierto.⁴⁷ Por su parte, Mariana Yampolsky decidió ser mexicana por convicción y por amor a este país, y dedicó su vida fotográfica a aprehender los rostros indígenas, las manos trabajadoras, las humildes casas, las texturas de su ropa, los materiales locales de construcción y los objetos coti-

dianos. Retrató las fiestas y captó la delicada esencia de la vida del campo, las formas de relacionarse, sus gestos y actitudes, e incluso sus percepciones, cultos y homenajes ante la vida y la muerte.⁴⁸ Heredera de ese gusto por el olor y el sabor a la tierra, Alicia Ahumada ha captado esas formas de vida con una intensidad que se evidencia en los rostros y las formas de vida de los indígenas fotografiados; cultiva asimismo un obra personal donde las plantas contienen la fuerza de Eros en su estructura visual (foto 13). Otros fotógrafos han procurado encontrar en los rostros indígenas las recónditas mitologías, los existentes fantasmas y los ritos cotidianos, como se muestra en la obra de Pablo Ortiz Monasterio, Graciela Iturbide, Flor Garduño y Lourdes Grobet, quienes trastocan o subrayan sus escenas con un marcado acento esteticista. Es el caso de la imagen de Flor Garduño, *La mujer que sueña*, en la que a pesar de que la fotógrafa arregló el entorno y colocó a la mujer oaxaqueña para recrear la escena, conserva sus iconos de identidad intactos. Agustín Estrada ha captado con gran sensibilidad el mundo veracruzano

⁴⁶ Antonio Rodríguez, *Ruth D. Lechuga. Una memoria mexicana*, México, Museo Franz Mayer/Artes de México, 2002, 83 pp.

⁴⁷ Antonio Rodríguez, *Bernice Kolko*, pres. de Ariel Zúñiga, México, El Equilibrista, 1999, 250 pp.

⁴⁸ Sobre Mariana Yampolsky existe una amplia bibliografía, pero de su obra se puede ver un buen ejemplo en Francisco Reyes Palma, *Imagen-Memoria*, México, Conaculta-Fonca/Centro de la Imagen, 1999, 214 pp. Su amor a este país la hizo legar su archivo de más de 60 mil negativos y su valiosa colección de arte popular, vestidos, objetos, biblioteca y obra visual a la Fundación Cultural Mariana Yampolsky, A.C., que se creó poco antes de morir la fotógrafa en 2001.

en sus fiestas y tradiciones, en los retratos de los lugareños, al igual que en las fotografías de sus animales que son admirables (foto 14). Lourdes Grobet ha realizado reportajes visuales sobre los inmigrantes, en los que ha capturado de igual forma la amalgama que se vive en ciudades modernas con olor a antaño, como en sus imágenes de la ciudad de Tijuana. Es Maruch Sántiz la fotógrafa que surge desde las comunidades con la perspectiva de *insider* —desde adentro—, que le da un cariz diferente y una visión muy distinta con ángulos y tomas fuera de cualquier canon impuesto a sus imágenes.

El discurso contestatario

Hacia finales de la década de 1970 hubo fotógrafos que se mantuvieron críticos al régimen y realizaron sus imágenes desde una perspectiva no oficial, labor que cobró mayor importancia a raíz de los movimientos sociales y estudiantiles de 1968 y de las dictaduras latinoamericanas. La fotografía se convirtió así en instrumento de denuncia, de propaganda, y los fotógrafos desarrollaron esa capacidad de manifestar su punto de vista a través de la cámara, aunque sus fotografías no tuviesen un uso social inmediato, como la publicación, por lo que ese momento fue clave para el desarrollo del fotodocumentalismo en México.

La distancia que venía gestando la fotografía con respecto al resto de las artes de la tradición se profundizó, y una de las consecuencias de este distanciamiento fue la creación del Consejo Mexicano de Fotografía, espacio creado por un grupo de interesados fotodocumentadores, fotocreadores y periodistas gráficos como un lugar de reunión, discusión e impulso de la creación de talleres y exposiciones con el fin de promover la fotografía como una manifestación social y plástica. De acuerdo con estos propósitos organizaron el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, llevado a cabo en el año de 1978. Teóricos y fotógrafos se dieron cita para intercambiar experiencias y planteamientos sobre las tareas de la fotografía en esos momentos. En las discusiones participaron ponentes teóricos y fotógrafos extranjeros de primera línea como Boris Kossoy, Cornell Capa, Gisèle Freund, Mario García Joya “Ma-

yito”, Luciene Clergue, Paolo Gasparini; de México estuvieron presentes Raquel Tibol, Rita Eder, Alberto Manrique, Ida Rodríguez, Felipe Ehrenberg, René Verdugo, Nacho López. Entre los organizadores del magno evento estuvieron presentes Aníbal Angulo, Lázaro Blanco, Pedro Meyer, José Luis Neyra, Pablo Ortiz Monasterio, Renata von Hanffstengel, Lourdes Grobet, Jesús Sánchez Uribe y Daisy Ascher. De manera simultánea a este evento se publicó el libro *Imagen histórica de la fotografía en México*,⁴⁹ en el que sus autores Eugenia Meyer, Claudia Canales, Rita Eder y Néstor García Canclini presentan una renovada perspectiva teórica, histórica y estética, producto de una magna exposición que llevó el mismo nombre.

Con esta plataforma los fotógrafos procuraron con más afán tener un espacio de concurso y exhibición, y en 1980 lograron con grandes esfuerzos y negociaciones que se llevara a cabo la Primera Bienal de Fotografía en México.⁵⁰ La revista *Artes Visuales*, en su número 12,⁵¹ hizo importantes aportaciones que también abrieron el horizonte de la fotografía. Los ensayistas presentaron verdaderas siluetas de la fotografía mexicana, planteando líneas de investigación que se retomarían años después. A este esfuerzo se sumó un numeroso grupo de fotógrafos ya formados como Manuel Álvarez Bravo, Lázaro Blanco, Héctor García, Nacho López y Mariana Yampolsky, abriendo las puertas a nuevas generaciones desde sus aportaciones, tanto educativas como de producción visual.

La mayor parte de la fotoproducción de esos años se hizo por medio del uso del ya tradicional material en blanco y negro, y se creó un discurso y lenguaje propios de esas imágenes de contenido social, subrayando sus elementos intrínsecos, al destacar —a través de la com-

⁴⁹ Eugenia Meyer *et al.*, *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, INAH/Fonapas, 1978, 159 pp.

⁵⁰ Para mayor información sobre cómo se dieron los acontecimientos y el esfuerzo realizado para llegar a la Primera Bienal de Fotografía en 1980, véanse José Luis Neyra, “La fotografía en México y la Bienal de Gráfica de 1977”, y Katya Mandoki, “Algunos acontecimientos importantes para la fotografía en 1980”, ambos en *Aspectos de la fotografía en México*, México, Federación Editorial Mexicana, 1981, pp. 11-54.

⁵¹ Revista *Artes Visuales*, México, Museo de Arte Moderno, núm. 12, octubre-diciembre de 1976.

posición, los encuadres y el uso del gran angular— el acento en los primeros planos, atrayendo lo insólito, con actitud audaz los temas que podrían hacer resonar las conciencias. Un número significativo de estos elementos visuales y de los temas tratados en la fotografía mexicana fue propio de otros muchos fotógrafos de Latinoamérica. Por aquellos años hubo fuertes enfrentamientos, pues la fotografía cobró un sesgo claramente ideologizado y los fotógrafos documentalistas hicieron evidente su interés por convertir a la fotografía en un recurso claro de propaganda en favor de los intereses colectivos, desdeñando todo aquello que no estuviese en esa línea de trabajo. Algunos de ellos que grabaron en plata sobre gelatina esas imágenes fueron Jorge Acevedo, Alicia Ahumada, Adrián Bodek, Javier Hinojosa, Rubén Pax, Antonio Turok, Guillermo Castrejón, Ulises Castellanos, Marco Antonio Cruz, Rogelio Cuéllar, Andrés Garay, Frida Hartz, Fabrizio León, Pedro Valtierra y Martha Zarak, entre muchos otros. Otros procuraron romper los esquemas de funcionamiento de la fotografía institucionalizada, y para ello exponían las fotografías en lugares públicos como La Alameda, colgándolas como ropa en tendedores; estos eventos fueron organizados por Adolfo Patiño, conocido como *Adolfotógrafo*, y Armando Cristeto. Los que vieron en esta manifestación plástica posibilidades discursivas desde la trinchera de la experimentación visual y la expresividad, se encontraron con fuertes oposiciones, como le sucedió a los miembros del Taller de la Luz: Gerardo Suter, Lourdes Almeida y Javier Hinojosa (foto 14).⁵² Su obra rebasó los límites impuestos y les permitió crear una presencia contundente en el medio. Las fotografías de Suter muestran la convergencia de los planteamientos de preocupación estética y social, al reunir lo natural y lo humanístico a través de lo simbólico con matices mágicos o chamánicos, con una innegable calidad foto-

⁵² Para mayor información al respecto véase Rebeca Monroy Nasr, "Gamas, facetas y recuadros del fotodocumentalismo en México", en *Tierra Adentro*, núm. 105, agosto-septiembre de 2000, pp. 19-24.



Foto 19. Francisco Mata Rosas, *Para ella*, de la serie *México Tenochtitlan*, La Villa, ciudad de México, 2001. Col. del autor.

gráfica. En la actualidad Hinojosa trabaja dos vertientes y combina lo analógico y lo digital, obteniendo una excelente calidad en sus imágenes. Esta preocupación por lograr la óptima calidad fotográfica y de temática documental también es propia de David Maawad, como lo muestran sus fotografías de mineros del estado de Hidalgo. Otro camino han seguido Pedro Hiriart y Agustín Estrada, quienes iniciaron una búsqueda más emblemática e intimista de gran calidad formal, estableciendo una especie de puente entre lo documental y lo estético. Con los años separaron sus formas y estilos, y ahora Hiriart se ha dedicado con gran éxito a la fotografía arquitectónica, mientras Estrada continúa sus investigaciones visuales en el mundo digital y analógico. Un rescate de la fotografía del pasado en combinación con un presente ineludible es propio de las panorámicas de Eric Jervaise, imágenes que recrean las técnicas antiguas con formas renovadas y posmodernas (foto 15).

Destacado personaje en ese despertar fotográfico ha sido Carlos Jurado, quien promovió el uso de tecnología alternativa y ha creado una importante escuela de fotógrafos que utilizan la cámara de cartón sin lente, mejor conocidos como los "estenopos".⁵³ Su libro *El*

⁵³ El grupo *Estenopo* trabaja en Veracruz, pero ha resultado tan significativo su desarrollo que en 2001 realizaron su primer

arte de la aprehensión de las imágenes y el Unicornio es ya una joya clásica de la fotografía.⁵⁴ Laura González también imprimió finas y delicadas imágenes con una técnica del siglo XIX —conocida como cianotipia—, en su búsqueda experimental a finales de 1980, y a pesar de la gran calidad plástica de sus propuestas visuales, éstas no fueron del todo valoradas en su momento. Todo este esfuerzo generalizado muestra la gran necesidad de encontrar formas expresivas a través de la foto-

Encuentro Nacional, y han tenido un fuerte impacto también en el ámbito internacional. Para comprender la necesidad del trabajo alternativo véase Rebeca Monroy Nasr, *De luz y plata. Apuntes sobre tecnología alternativa en la fotografía*, México, INAH (*Alquimia*), 1997, 184 pp.

⁵⁴ Carlos Jurado, *El arte de la aprehensión de las imágenes y el Unicornio*, México, UNAM (Imágenes), 1974, 69 pp.



Foto 20. Gerardo Montiel Klint, *Tan solo humano, autorretrato*, México, 1997-1998. Col. del autor.

grafía, por lo que algunos fotógrafos revolucionaron el ámbito tecnológico o el estético, otros fijaron imágenes de una trastocada realidad, o mezclaron los géneros, los temas, las funciones y los usos sociales, pero además resulta innegable que estos fotoartistas procuraron aportar temas y discursos sensibles a un amplio público dispuesto a ver todo aquello que se presentaba ante sus ávidos ojos (foto 16).

Neografismo en la prensa

Un nuevo auge cobró el fotoperiodismo en la década de 1970, cuyo nombre es producto del resurgimiento de aquella época de oro de las revistas ilustradas, las cuales habían decaído por la introducción de la televisión y lo reiterativo y convencional de la imagen de prensa.⁵⁵ Esta nueva faceta en la historia de la fotografía surgió como resultado de la creación de nuevos espacios periodísticos que fomentaron el ejercicio de la profesión crítica, mordaz y documental, y sobre todo por la necesidad de ejercer el derecho de opinar gráficamente y dar un testimonio visual ante los impactantes acontecimientos sociales, políticos y culturales de esos años. En 1976 Julio Scherer salió bajo presión de la dirección del periódico *Excélsior*, e inició la publicación de la conocida revista *Proceso*, donde tuvieron cabida los fotógrafos democráticos que además tenían una postura ideológica clara con propuestas visuales novedosas. A pesar de que *Proceso* dio prioridad al contenido textual sobre el gráfico, algunos fotorreporteros, como Pedro Valtierra, Víctor León y Rogelio Cuéllar, intentaron promover una iconografía crítica entre sus páginas. Por su lado, Manuel Becerra Acosta sacó a la luz en 1977 el periódico *Uno más Uno*, con el cual se abrió otra puerta para expertos y nuevos reporteros gráficos, profundizándose ese fotoperiodismo contestatario y audaz. Algunos de los discípulos de Nacho López participaron en el proyecto, como Elsa Medina, Andrés Garay, Daniel Mendoza y Guillermo Castrejón, quienes asumieron un fuerte compromiso social en su pro-

⁵⁵ John Mraz es el primero que le confiere ese término en su libro *La mirada inquieta, nuevo fotoperiodismo mexicano, 1976-1996*, México, Centro de la Imagen, 1996, 141 pp. En él, Mraz consigna alrededor de 54 nuevos fotoperiodistas de fin de siglo.

fesión. Tal fue el ímpetu de Nacho López, considerado uno de los pocos fotógrafos teóricos que ha tenido México. Incluso sus propuestas analíticas y metodológicas se publicaron en el diario de Becerra Acosta.⁵⁶ Asimismo, la influencia de Enrique Bordes Mangel, fotógrafo del movimiento ferrocarrilero y magisterial de 1958, y del estudiantil de 1968 y 1971, así como la de Héctor García, fue decisiva para otros jóvenes que se iniciaban en la labor de disparar el obturador de la cámara; ellos fueron Marco Antonio Cruz, Francisco Mata y Pedro Valtierra. También hubo quien encontró en los Hermanos Mayo su verdadera motivación profesional, como Luis Humberto González. Otros se formaron —como suele suceder— bajo el manto del autodidactismo y aprendieron el oficio sobre la marcha, empezando como lavacharolas en el cuarto oscuro, preparando los químicos, revelando las imágenes y guardando negativos, para tomar la cámara paulatinamente en el día con día de los fotógrafos. Como consecuencia de una escisión de *Uno más Uno*, en el año de 1984 se creó el diario *La Jornada* bajo la mirada aguda de su director Carlos Payán. En este periódico se procuró aumentar la producción de las notas gráficas de carácter profundo, los fotoensayos y los fotorreportajes con un gran carisma visual, audaz, mordaz y sintético que ha caracterizado su estilo en general hasta nuestros días. Pedro Valtierra fue uno de los iniciadores de esa propuesta gráfica y a él se unieron otros fotógrafos interesados en un nuevo fotoperiodismo. Entre los profesionales que le han dado un vuelco trascendente a la fotografía de prensa contemporánea están Patricia Aridjis, Marco Antonio Cruz, Christa Cowrie, Eniac Martínez, Francisco Mata, Elsa Medina, Víctor Mendiola, Omar Meneses, Raúl Ortega, Rubén Pax, Ileri de la Peña, Ernesto Ramírez y Ángeles Torrejón, entre otros. Son estos reporteros gráficos los que han destacado por su mirada aguda, clara, definida y que además se han caracterizado por su honestidad profesional, al mantener su distancia de aquellas prácticas del “chayote” o del

⁵⁶ Sus textos fueron publicados en su mayoría en el diario *Uno Más Uno*, y Alejandro Castellanos y John Mraz han estudiado y rescatado la obra documental y gráfica del fotógrafo; John Mraz, *Nacho López...*, *op. cit.*

“embute”⁵⁷ que persistieron en la prensa nacional durante tantos años (foto 17). Este grupo de fotógrafos ha creado imágenes irreverentes, donde las figuras públicas pierden su solemnidad y se les toma comiendo, fumando, bebiendo, riéndose, cuchicheando, besándose, gesticulando y en otras actitudes que una censura impuesta y autoimpuesta no permitía en años anteriores. Los diarios y revistas de vanguardia política lograron forjar un espacio editorial que dio cabida a jóvenes fotógrafos, y surgió una generación de destacados fotoperiodistas que mostraron con sus cámaras una realidad ocultada durante varias décadas. El amplio auge del fotoperiodismo y del fotodocumentalismo de los últimos años del siglo pasado hizo necesaria la creación de la Bienal de Fotoperiodismo en 1994. Este fue un gran avance, pues les permitió competir en igualdad de circunstancias con el trabajo de autor o artístico, dentro del concepto del mismo uso social y destino de su imagen periodística.⁵⁸

Los fotógrafos también han buscado otros espacios de publicación, como Francisco Mata y Eniac Martínez, quienes se han esforzado por editar libros de su propia obra y de algunos de sus colegas, alcanzando diversidad de foros de difusión en los que se publica fotografía. Con ello se ha logrado una mayor permanencia de sus propuestas visuales, rompiendo así la condena de lo efímero que caracteriza a las imágenes aparecidas en diarios y revistas (foto 18). Han aparecido publicados, por ejemplo, materiales de Marco Antonio Cruz, Pía Elizondo, Raúl Ortega, Carlos Somonte y Pedro Valtierra. Merecido ejemplo es el libro de Antonio Turok sobre la vida chiapaneca o del mismo Eniac Martínez sobre los inmigrantes mixtecos, donde las imágenes sobre los problemas de esas comunidades trascienden lo informativo, noticioso o documental y presentan con un alto sentido estético lo perturbador de esas realidades. Yolanda Andrade supo captar la parte nodal de la vida urbana con sus imágenes alegóricas, alusivas y plenas de sentido del humor

⁵⁷ Se le llama así al dinero que recibían los fotoperiodistas para no publicar imágenes inconvenientes al sistema; Julio Scherer, *Estos años*, México, Océano, 1995, 105 pp.

⁵⁸ Para mayor información sobre la fotografía documental véase Rebeca Monroy Nasr, “Gammas, facetas y recuadros...”, *op. cit.*

que entregan a la vista de todos la presencia de una vida cotidiana que parece pasar inadvertida para miles de ciudadanos. Aquellos que han trabajado con una fuerte visión autoral, como Mariana Yampolsky, Graciela Iturbide, Flor Garduño, Lourdes Almeida, Alicia Ahumada, Christa Cowrie, Lourdes Grobet, Adrián Bodek y Gerardo Suter, entre otros, también dejaron una profunda huella en los fotoperiodistas. En los años que cerraron el siglo y dieron paso al nuevo milenio se creó con la fotografía de prensa y documental una amplia gama de recursos técnicos, formales e ideológicos renovadores. Se disolvieron los límites entre lo estético y lo documental, fusionando ambas miradas con el fin de transgredir el discurso impuesto; los fotógrafos renovaron sus formas de aprehensión de la imagen y el público tuvo la oportunidad de transformar sus modos de observar y de valorar las fotografías al ver más allá de su inmediata realidad (foto 19).

Un abanico de versiones

Con el cierre del siglo la gama de propuestas fotográficas ha resultado muy amplia. La estructura de la posmodernidad ha implicado también retomar antiguas técnicas, repasar las cianotipias, las gomas bicromatadas; se empezó a conjugar la pintura y la escultura con la emulsión fotosensible; se definieron los conceptos de “foto construida”, “de autor”, “creativa” e “intervenida”, entre otros;⁵⁹ también proliferó el uso de la cámara digital y la impresión láser. El término artista visual se implementó para aquellos que recurrían a la fotografía como parte de su herramienta expresiva; si bien los artistas y fotógrafos se embelesan con las virtudes de la fotografía analógica que implica la toma e impresión de manera tradicional con un negativo, y el trabajo de laboratorio con químicos y papeles fotosensibles para la obtención de negativos y positivos, en plena combinación con el mundo digital ahora se capturan las imágenes de manera virtual, se observan desde la pantalla

⁵⁹ Aunque todavía no se ponen de acuerdo los teóricos del todo en los conceptos, pues constantemente se cuestiona su concordancia con la definición de los mismos, se intenta sin embargo marcar una diferenciación conceptual en la fotografía con fines metodológicos y prácticos.

de la computadora, se escanean y se mejora su calidad con programas adecuados, y su impresión puede realizarse en las impresoras láser.⁶⁰

A este calificado desarrollo de la fotografía ha contribuido la significativa participación del Centro de la Imagen, fundado en 1994.⁶¹ Desde ahí se promueve la fotografía nacional e internacional y se organizan cursos formativos, teóricos y prácticos. Desde el Centro se creó el evento conocido como Fotoseptiembre, exhibición bienal, masiva y nacional de los trabajos de una buena parte de los fotógrafos que residen en el país. De igual forma ha impulsado una serie de publicaciones que permiten la difusión de diversos aspectos de la fotografía: técnicos, formales, teóricos y de divulgación, como los catálogos de las bienales y la publicación de la revista *Luna Córnea*,⁶² la cual desde la década de 1990 ha publicado artículos y números monográficos sobre temas muy novedosos, con una excepcional calidad en su producción editorial. Antecedente inmediato de esta revista son los libros editados en la década de 1980 por Pablo Ortiz Monasterio, bajo la colección Río de Luz, dedicada a la difusión del trabajo de destacados fotógrafos que trabajaron en México.⁶³ Hay otras publicaciones que también han emprendido una labor fundamental en la difusión de la fotografía nacional, como las revistas *Foto Zoom*, *Reflex*, *Cuartoscuro* y *Alquimia*, cuyo editor José Antonio

⁶⁰ Existen pocos textos que tratan este tema; el de Laura González da grandes luces sobre el asunto; Laura González, “Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar”, en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del Arte en México*, México, Conaculta, 2004, t. IV, pp. 70-108.

⁶¹ El Centro de la Imagen, bajo la dirección de Patricia Mendoza y ahora de Alejandro Castellanos, fotógrafo y teórico de la fotografía, realiza una trascendente labor institucional.

⁶² *Luna Córnea* es un proyecto editorial iniciado por Pablo Ortiz Monasterio y Patricia Gola, que se ha mantenido durante varios años. En la actualidad Patricia Gola y Alfonso Morales comparten la dirección de la revista, que busca difundir las investigaciones más recientes y realiza números monográficos de una amplitud y calidad que tienen características libreas, por sus abundantes y complejas presentaciones.

⁶³ Editados por el Fondo de Cultura Económica, existen números dedicados a Nacho López, Víctor Flores Olea, Mariana Yampolsky, Graciela Iturbide, Miguel Río Branco, Héctor García, Joseph Renau, Pedro Meyer, Abbas, Rafael Doniz y Lázaro Blanco, por citar algunos.



Foto 21. Martirene Alcántara, *El umbral*, de la serie *Arquitectónica fantasma: fantasma del aire*, Pakistán, 1997. Col. de la autora.

Rodríguez ha hecho una gran labor al publicar números monográficos con definitivas aportaciones a la fotohistoria. Sin embargo, también hubo quien realizó un gran esfuerzo por rescatar lo viejo y lo nuevo fusionando de otra manera al discurso visual. Ante las nuevas definiciones teóricas de la fotografía, los puentes entre la estética, el documentalismo y las propuestas plásticas individuales y colectivas se abrieron distintas vertientes de trabajo, cada una intensa y clara. Hay quien ha preferido la imagen digital ante lo analógico, o bien la combinación de ambos elementos, como Pedro Meyer, en quien se resume una experiencia de vida fotodocumental y la transferencia a nuevos horizontes de fin de siglo. Al aparato publicitario también se debe el surgimiento de connotados fotógrafos que producen con elementos fotográficos de primera línea, como Enrique Bostel-man, Michel Zabé, Rafael Donís o Javier Orozco, quienes han logrado imponer su esti-

lo iconográfico en ese medio tan demandante, con una gran calidad visual. En esos años finiseculares, las fronteras entre diversos discursos se trasgredieron y la historia de vida personal se inscribió en la colectiva, como lo pone de manifiesto la fotografía creada por Ana Casas al relatar al desnudo sus historias de familia, o Gilberto Chen, que narra una historia de sobrevivencia personal con sus imágenes. Edgar Ladrón de Guevara con sus búsquedas formales de fuerte ímpetu intimista. Colette Álvarez Urbajtel y Paulina Lavista también han integrado su discurso personal con un fuerte sabor estético. Vida Yovanovich ha hecho lo suyo al visitar los lugares de aislamiento social, como los asilos de ancianos, o bien al develar la intimidad femenina de los lugares de belleza. Otros fotógrafos se definen al aventurarse por lugares inhóspitos o poco visitados por la cámara. Así, Lizeth Arauz con su intrépida cámara captura retratos de los presos en las Islas Marías, mientras Katya Brailovsky fotografía animales en escenas atrevidas o marinos estadounidenses en actitudes poco comunes. Otros que arriban al gusto fotográfico desde el placer de fuerte sabor estético son Adriana Calatayud y los hermanos Gerardo y Fernando Montiel Klint. También están aquellos que se mueven entre dos aguas de intenciones documentales con trasfondos conceptuales, lo que hace que se enriquezcan las lecturas fotográficas; se trata por ejemplo de Pablo de Aguinaco, Jerónimo Arteaga, José Luis Cuevas, Federico Gama, Cannon Bernáldez —quien ha trabajado la reproducibilidad desde las cámaras estenopeicas— e Yvonne Venegas, que están en la búsqueda de lo experimental y expresivo en la obra. Destacan las aportaciones icónicas, delatorias, autoinmunes y avisoras de Gerardo Montiel Klint, que dejan entrever las posibilidades de una fotografía estética y fanática (foto 20).

Los nuevos documentadores de la lente también van más allá del límite autoimpuesto; por ejemplo, la riqueza de la producción es notable en las fotografías que retoman la escuela gráfica del periodismo y suscriben temas y personajes poco comunes, como Manuela Álvarez Campa y su serie sobre los niños de la calle, mientras que Patricia Aridjis, Ximena Berecoechea, Silvia Calatayud, Laura Cano, Laura Cohen, Verónica Macías, Tatiana Parceró, Marcela Taboada y Laureana



Foto 22. Rebeca Monroy Nasr, *Y todo por ser de la borregada...*, San Antonio, Toluca, México, 1981. Col. de la autora.

Toledo, entre otras, se distinguen como muy significativas fotografías debido a su producción de gestos conceptuales, pero también de significaciones lúdicas. Gracias a la caída de muchos límites se abren vetas de trabajo para las mujeres, como en el caso de la periodista gráfica Ángeles Torrejón, que se sumerge en comunidades de difícil acceso y obtiene imágenes de una gran profundidad humana. También Martirene Alcántara muestra sus propuestas de una extrema sutileza colorística, con una gran estructura compositiva y conceptual que registran los lugares más recónditos del planeta (foto 21). La obra de las mujeres fotógrafas representa un rico universo de variadas miradas entre las que se cuenta con la técnica mixta de Cristina Kahlo; la conjunción de la expresión plástica en la obra de Cecilia Saucedo; las macrorreproducciones del

mundo realizadas por Silvana Agostoni, y los montajes visuales de Ambra Polidori, que recogen la presencia de los inmigrantes y su historia. El paisaje lo ha recuperado Laura Barrón con una gran apertura del ángulo visual, innovador en su concepción y formato. Patricia Martín trabaja la recuperación de la identidad mestiza, tanto por medio de finos desnudos como en las simbólicas imágenes de su natal Mérida, en Yucatán. En esta búsqueda de la identidad, desde lo personal, Susana Chaurand trabaja el retrato con una fuerza extraordinaria. En su fotografía los personajes se apropian de su veredicto visual en un juego lumínico y escénico, y sus autorretratos son aún más contundentes por la fuerza de la intimidad. En esta perspectiva de la transformación donde el elemento personal tiñe la obra de los fotógrafos, debe mencionarse a Jan Hendrix, que se solaza al trastocar las formas meramente fotográficas para reconstruir su discurso con elementos documentales y estéticos, gestando nuevos ámbitos iconográficos al imbricar elementos naturales como ramas y hojas juntas, con líneas, dibujos y fotografías.

En esos años finiseculares se gestaron nuevas formas, estilos y expresiones fotográficas que deambularon por la ruta posmodernista, la deconstrucción del discurso, el reensamble y la reinención que pusieron en práctica los fotógrafos, que también se encargaron del montaje de nuevos escenarios como soportes de su labor: construir día con día el relato visual fotográfico de imágenes elocuentes de sí mismos y del universo.⁶⁴ Está por verse el resultado de los nuevos rumbos, que identificaremos a la vuelta de este nuevo siglo XXI, renovando el aprendizaje, la experimentación y la apuesta al encuentro de una expresión más auténtica, propia y universal; así de complejo, sencillo, simplemente singular (foto 22).

⁶⁴ Casa de las Imágenes, a través de su editora Rosa Rodríguez y con textos de la que esto narra, se publicaron en 1999 y en 2000 sendas agendas que presentan una parte de la producción de las mujeres en México, desde el siglo XIX hasta el XX. Es un material rico en texturas visuales, por lo que representa en torno a un imprescindible rescate histórico visual que aún se tiene que realizar.