

Fotografiant el poder polític a Mèxic

John Mraz*

Universidad de Puebla. México

Resum

Aquest article examina el paper que ha jugat la fotografia en la cultura política mexicana, tant com a instrument legitimador del govern que com a mitjà contestatari de l'oposició. Analitza les imatges dels fotoperiodistes en diaris i revistes il·lustrades, des de 1900 fins als anys 90, troba en les representacions del poder polític reflexions sobre el context històric en què van ser fetes.

Paraules clau: fotoperiodisme, diaris, revistes il·lustrades, imatges polítiques, control governamental de la premsa.

Abstract. *Photographing Political Power in Mexico*

This article examines the role photography has played in the political culture of Mexico as both a legitimating instrument of the government and a contestatory medium of the opposition. It surveys the imagery of photojournalists in newspapers and illustrated magazines from 1900 to the 1990s, finding in their representations of political power reflections of the historical contexts in which they were produced.

Key Words: photojournalism, newspapers, illustrated magazines, political imagery, government control of the press.

La pregunta és tan clara com complexa la resposta: quina ha estat la contribució dels fotògrafs a la cultura política de Mèxic? Moltes de les funcions acadèmiques sota l'hegemonia de la paraula escrita han preferit ignorar els mitjans moderns i considerar-los frívols i indignes de les seves elevades reflexions. Però és obvi que «la invenció de les imatges tècniques», el segle passat, ha marcat

* Agraïxo a Eli Bartra, Chuck Churchill i Sam Abrams els seus comentaris sobre aquest article. També agraïxo a Eleazar López Zamora, director de la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, de haver-me proveït de l'equipament necessari i del personal per copiar les imatges de la revista.

una transformació tant dramàtica com fonamental en un moment crític de la història de la humanitat i que «la invenció de l'escriptura lineal» ha estat molt important¹.

El poder de les imatges tècniques en el món modern és tan preponderant pertot arreu que no necessitem preguntar-nos si els fotògrafs tenen una importància particular en un país on la taxa d'analfabetisme és tan alta, com és el cas de Mèxic. Això no obstant, és molt important començar a entendre quina ha estat la relació de la fotografia amb el procés de legitimació a Mèxic, i amb la creació d'allò que Mario Vargas Llosa ha descrit com «la dictadura perfecta», en la qual el poder polític està *alienat*, en comptes de *delegat*, i on el president de torn té una autoritat absoluta.

Fins a quin punt, doncs, els fotògrafs han servit per legitimar el govern que té el poder? Com han servit per donar sentit a la construcció dins l'Estat mexicà del «Gran Arc», la transformació cultural del qual ha estat una part important la formació dels membres condescendents de la societat?² En canvi, com han preguntat i contestat els fotògrafs a les construccions de la cultura nacional i de la identitat promulgats pels poders que governaven? La mateixa naturalesa de la fotografia és la que fa d'ella una figura central en aquest procés. Entenem els fotògrafs com l'*index* d'una realitat que necessàriament ha reflectit la llum que va ser necessària perquè aparegués la imatge. La seva realitat és crucial per legitimar la ideologia que ells representen³. Les normes socials semblen reals i fàcils de llegir, però el que projecten és només natural en aparença; és l'ordre de les coses.

La demanda de la fotografia cap a una representació real del món és molt més pronunciada en el cas del fotoperiodisme. Aquest combina una presumpció de l'objectivitat i del reportatge de notícies; les seves imatges semblen oferir una finestra cap el món. La seva aparent transparència i familiaritat de les imatges amaguen el que en realitat són, unes representacions estructurades amb densitat i que juguen un paper vital en la formació de cultures polítiques i d'identitats a través de les paraules que reflecteixen als seus espectadors.

Estudiar el fotoperiodisme és crucial per analitzar la cultura política, però està ple d'impediments i d'inexactituds. El nombre complet d'imatges preses pels reporters gràfics —per exemple, només els arxius dels Hermanos Mayo tenen tres milions de negatius— juntament al de les publicacions periòdiques, representa un treball hercúli per als investigadors. La necessitat d'arribar a unes conclusions temptadores, malgrat aquesta molèstia, té com a conseqüència un

1. FLUSSER, Vilém, *Towards a Philosophy of Photography*. Gottigen: European Photography, 1984, 5.
2. Es fa referència al llibre de Phillip Corrigan i de Derek Sayer, el qual trenca una tendència, *The Great Arch: English State Formation as Cultural Revolution*. Oxford: Basil Blackwell, 1985. Per a l'estudi sobre Mèxic que incorpora aquesta forma d'anàlisi vegeu, *Everyday Forms of State Formation: Revolution and the Negotiation of Rule in Modern Mexico*. (ed.) Gilbert Joseph i Daniel Nugent, (Durham: Duke University Press, 1994).
3. Vegeu una discussió intel·ligent d'això en el llibre de Wendy Kozol, *Life's America: Family and Nation in Postwar Photojournalism*. Filadèlfia: Temple University Press, 1994.

problema metodològic. Per exemple, aquest assaig es basa en fotos trobades en arxius i també en fotos utilitzades en publicacions. D'una banda, hi ha una relació evident entre el tipus d'imatges preses per un fotoperiodista i les que ell o ella espera poder publicar. I, d'altra banda, trobem una selecció de fotos publicades que són tan reveladores com les seves polítiques. No obstant això, em sembla que barrejar les fotos de dues fonts —sense una comparació detallada entre les fotos preses i les que son escollides per publicar en situacions específiques— deixen l'investigador davant d'un panorama poc sòlid⁴. Malgrat això, si una mala construcció pot caure bruscament, és necessari reconstruir-la esperant que els defectes indicaran el camí cap a estructures més durables.

La història de la representació fotogràfica de la cultura política de Mèxic va començar uns anys després de la introducció del mitjà en el país, el 1839. Durant les dues primeres dècades els daguerreotips estaven limitats gairebé exclusivament als rics, encara que les imatges de les tropes dels Estats Units marxant sobre Saltillo el 1847, certament, ofereixen, un costat de l'autoritat política⁵. Una altra aventura imperialista ha donat una imatge bastant més benigna: esperant conquerir els cors mexicans a través del seu símbol nacional, el fotògraf francès Auguste Péraire crear una *estampa fotogràfica* el 1865, quan va fotografiar Maximiliano i Carlota resant de genolls davant d'una «aparició» de la Virgen de Guadalupe⁶. Malgrat aquests precedents, el coneixement de l'atracció pública de la fotografia així com el seu potencial polític no va penetrar fins al 1870. El 1847, la prestigiosa marca Cruces y Campa va comercialitzar un àlbum fotogràfic, *Galería de gobernantes con los retratos de los personajes que han ejercitado el poder en México*, el qual va ser evidentment ben rebut. Aquest àlbum va ser imitat immediatament per altres fotògrafs, els quals van incloure membres del Congrés, eclesiàstics i literats eminents, entre les celebritats més poderoses⁷. Dos anys després, aquesta mateixa marca va demostrar la seva perspicàcia política i econòmica en vendre vint mil còpies de la *carte de visite* que havien fet de Benito Juárez.

El Porfiriato va ser un període d'important desenvolupament econòmic, impulsat per les inversions estrangere. Oferia, per exemple, als fotògrafs que

4. Només estic completant un llibre del fotoperiodista Nacho López, en el qual comparo les fotos preses amb les que han estat seleccionades per ser publicades pels editors de les revistes per a les quals Nacho López va treballar. Aquest tipus de comparació és bastant reveladora.
5. Les fotos de la invasió dels Estats Units es troben en el llibre de Martha Sandweiss, et al. *Eye witness to War: Prints and Daguerreotypes of the Mexican War, 1846-1848*. (Washington D C: Smithsonian Institute Press, 1989; vegeu també, Rosa Casanova i Olivier Debroise. *Sobre la superficie bruñida de un espejo: Fotografos del siglo XIX*. (Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1989).
6. DEBROISE, Olivier (1994). *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía mexicana*. (Mèxic: CNCA, p. 28).
7. En Cruces y Campa vegeu dos articles de Patricia Massé: «Reflejos paralelos: Cruces y Campa/Juan Cordero», *La Jornada Semanal*, 80, 23 de desembre de 1990, i «Luis Campa, grabador y fotógrafo», *Historias*, 26, abril-setembre, 1991.

s'aplicaven l'ocasió de pujar al seu tren del progrés. Una persona que obviament va fer això és Agustín Víctor Casasola, un periodista que es va interessar cada vegada més en la fotografia. Els arxius Casasola són els més coneguts per les seves imatges sobre el progrés del Porfiriato i la seva antítesi, la revolució de 1910-1917⁸. Agustín Víctor treballava per al diari *El Imparcial*, del qual l'editor, Rafael Reyes Spíndola, utilitzava les subvencions que li donaven, perquè era partidari de Don Porfirio i admirador dels *científicos*, per introduir la tonalitat d'impressió demanada per a la reproducció de les fotos el 1896. Malgrat les pretensions del seu nom, el diari era evidentment un òrgan semioficial de la dictadura⁹. Encara que hi ha molt treball a fer sobre les publicacions d'aquest període i sobre el paper que jugava la fotografia en la cultura política, Flora Lara Klahr i Marco Antonio Hernández han arribat a unes conclusions que semblen indicar que la foto 1 és probablement un resum de la representació del poder durant el Porfiriato:

El suplement setmanal d'*El Imparcial*, *El Mundo Ilustrado* ha ofert als seus lectors la seva pròpia imatge de la societat: la secció principal era una escena en la qual estava representat el mite de l'amor, de l'ordre i del progrés dedicat a Porfirio Díaz. Les visites oficials a les províncies, els viatges «informals», les cerimònies, les reunions d'Estat, i les recepcions diplomàtiques eren el que el règim considerava com temes polítics, mentre que les vagues, la resistència de la comunitat dels Indis i les activitats dels grups que diferien, estaven considerades com conductes antisocials, les quals necessitaven una imposició d'ordre per la força. Eren pel govern un problema militar i no pas polític.

Les altres seccions de la premsa il·lustrada eren un complement de la imatge del poder, de les seves extensions o dels contrapunts. De la *society people* al *popu-*

8. Els arxius Casasola tenen molts problemes de paternitat i la seva resolució necessita d'una llarga investigació. Malgrat això, el poc que ha estat publicat d'aquests arxius ha assumit que l'autor principal ha estat Agustín Víctor. L'investigador de l'INAH, Ignacio Gutiérrez, ha trobat en les imatges dels arxius més de 450 fotografies, i els noms han estat esborrats per Agustín Víctor i els ha reemplaçat pel seu. El seu article sobre els arxius Casasola va aparèixer en una publicació sobre fotografia mexicana, el qual jo edito en *History of Photography* i promet ser una revisió important. És impossible revisar el treball d'Agustín Víctor com un autor, però, segons Gutiérrez, les quatre fotografies publicades aquí han estat indiscutiblement preses per ell. La història establirà quines han estat les contribucions d'Agustín Víctor Casasola; però, malgrat això, està clar que la seva agència és el començament real d'una representació sistemàtica del poder polític a través d'unes imatges fotogràfiques de Mèxic.

Els arxius Casasola són els més coneguts per les seves sèries multivolums que han estat reimpresses moltes vegades, particularment «Historia gráfica de la Revolución mexicana» i «Seis siglos de historia gráfica en Mèxic. Sobre Casasola vegeu Lara KLAHR FLORA, *Jefes, héroes y caudillos: Archivo Casasola*. (Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1985 i el seu article (amb Marco Antonio Hernández) en *El poder de la imagen y la imagen del poder: Fotografías de prensa del porfiriato a la época actual*. (Mèxic: Universidad Autónoma Chapingo, 1985; en anglès vegeu *¡Tierra y Libertad! Photographs of Mexico 1900-1935 From the Casasola Archive*. (Oxford: Museum of Modern Art, 1985 i *The World of Agustín Víctor Casasola, Mexico: 1900-1938*. (Washington D C: Fondo del Sol Visual and Media Center, 1984.

9. Vegeu *El poder de la imagen y la imagen del poder*.



Foto 1. Porfirio Díaz en el Saló Panamericà del Palau Nacional. Mèxic, 19 de setembre de 1910. Foto: Agustín Víctor Casasola. Fototeca, *Instituto Nacional de Antropología e Historia*, FINAH Inv. No està encara catalogat.

lar types (mode de la premsa per designar els pols de la població), han trobat en els suplementes una representació visual de les seves existències, una representació oferta com una imatge exemplar, com el tipus de comportament que la societat esperava de cadascú i a tots els qui corresponien els elogis o els descridits, segons si estaven en les cròniques socials o en les columnes de la policia¹⁰.

Recents investigacions en els arxius Casasola indiquen que hi ha fotografies preses durant el Porfiriat, les quals, potser, tenen més crítiques implícites sobre les condicions socials que el que es pensava abans¹¹. Tot i això, no existeix cap evidència del document fotogràfic deliberadament denunciador. Aquest es pot veure en les imatges de Jacob Riis o en les de Lewis Hine als Estats Units; i sembla que aquest tipus d'imatge no s'ha desenvolupat en la resta d'Amèrica Llatina¹². La revolució va donar la iniciativa, potser per primera vegada, als fotoperiodistes d'embalsamar aspectes socials fermentats: cues de persones que esperen la distribució d'aliments submergits en la fam, protestes amb pendons que posen «AIGUA, AIGUA, AIGUA», i dones que demanen treball per a tots¹³. Això no obstant, la premsa (com podem veure en els arxius Casasola) va continuar principalment a corroborar les interpretacions polítiques del règim polític a Mèxic, qualsevol que hagi estat aquest, i per a qui la publicitat dels beneficis de l'oposició en la campanya era un anatema. Hi ha fotografies estranyes, com la repressió de *The Mexican Herald* per haver criticat la caiguda de Francisco Madero durant els «Deu dies tràgics». Però les imatges de la revolució que normalment dominen més són les de les tropes federals a l'estació de trens a Mèxic i les diferents colles governants, siguin maderistas, huertistas, zapatistas o carrancistas.

Dues de les imatges revolucionàries més reproduïdes en anys recents són les de Huerta amb el seu personal general (foto 2) i la fotografia de Villa agafant el tron al costat de Zapata. No està encara clar quan ha estat publicada la foto de Huerta per primera vegada, ni quina era la intenció d'Agustín Víctor en fer la foto. Sembla que el flash de magnesi no va funcionar i a causa d'això la única font de llum va ser la que va entrar per la finestra del costat dret dels subjectes. El resultat ha estat la de donar a la imatge una aparença que fa pensar en l'estil visual del *filme noir*: la llum que manca darrere les figures ha creat ombres bastant dures que fan al·lusió a l'obscura iniquitat del huertismo¹⁴. Qualsevol que

10. *El poder de la imagen*, p. 13.

11. Conversació amb Ignacio Gutiérrez.

12. LEVINE, Robert M. *Images of History: Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographs as Documents*. Durham: Duke University Press, p.34.

13. La imatge en la qual un conjunt de dones porten pendons que posen «TODAS PEDIMOS TRABAJO» està reproduïda en el meu treball «Más allá de la decoración: hacia una historia gráfica de las mujeres en México», *Política y Cultura*, 1, tardor, 1992, p.169.

14. *Filme noir* va ser un moviment característic del cinema de Hollywood en els anys 1940 i els primers anys de 1950. En el seu característic enllumenat vegeu, «Some Visual Motifs of *Filme Noir*,» J. A. Place i L. S. Peterson, en *Movies and Methods*, editat per Bill Nichols, Berkeley: University of California Press, 1976, p. 325-338.



Foto 2. Victoriano Huerta i el seu personal general. Mèxic, març-abril de 1914. Foto: Agustín Víctor Casasola. Fototeca, *Instituto Nacional de Antropología e Historia*, FINAH Inv. 5764.

hagi estat l'expressionisme involuntari d'aquest gràfic quan va ser feta la foto, s'adapta perfectament amb la imatge designada com *el usurpador* de la historiografia oficial, perquè és l'equivalent visual de la «Black Legend» de Huerta que, per comparació, és testimoni dels altres líders revolucionaris.

És possible imaginar que la «il·legitimitat palpable» de Huerta potser ha ocasionat que Casasola l'hagués retratat amb una llum tan desfavorable; però és inconcebible que la intenció dels fotoperiodistes de fotografiar Villa i Zapata envoltats del seu personal hagi estat un interès de embalsamar la grandesa radical de la revolució¹⁵. Molt probablement Casasola compartia el terror que van sentir la majoria dels habitants de Mèxic envers els invasors d'Àtila, i potser veien les imatges com els documents d'un món en decadència. Tanmateix, aquestes dues fotografies ens deixen una problemàtica de intencionalitat i de utilitat que únicament serà resolta a partir d'una extensa investigació de les publicacions d'aquest període.

Els governs d'Obregón i Calles contractaren Agustín Víctor Casasola com el fotògraf coordinador de diverses funcions d'Estat. Com a conseqüència no sorprèn que hi hagin diferents fotografies del Mèxic postrevolucionari en els seus arxius. Aquestes fotos mostren la inquietud d'utilitzar el fotoperiodisme per promoure els moviments democràtics o per animar-los, o bé per desafiar la corrupció de l'Estat i del seu principal aliat, el treball organitzat. Es pot trobar un cert grau de crítica en les fotos de Luis Napoleón Morones, el líder sense escrúpols de la CROM (Confederación Regional Obrera Mexicana, el primer sindicat nacional oficial), que està assegut sota d'un pendó de la CROM i davant d'una taula plena de bons aliments i de vins cars, amb el seu doble mentó sobre el seu coll blanc. Això pot ser vist com una crítica a la seva corrupció pretenciosa i a la seva manipulació del moviment obrer per sostenir la classe dirigent¹⁶. Malgrat això, la presència dels fotògrafs aduldors del president Obregón, el qual apareix com el mitjancer heroic entre els obrers i els propietaris, és una metàfora visual apropiada per a les seves relacions a Mèxic, i que sense cap dubte indiquen que Casasola preferia més, i no menys, el control de l'Estat que el del moviment obrer (foto 3).

Les fotografies publicades, probablement les primeres, que posen en dubte el nou ordre mexicà poden ser trobades en un grapat d'imatges de Tina Modotti, les quals van aparèixer durant els anys 20 en el diari del Partit Comunista Mexicà, *El Machete*. Allà, les imatges sobre la injustícia social estaven acompanyades de peus de pàgina que senyalaven cap a les contradiccions entre les promeses del règim revolucionari i la vida real de molta gent. Per exemple, una imatge d'una nena petita que carrega aigua (probablement una inspiració que va tenir Lewis Hine a partir de les seves investigacions i les seves denúncies sobre el treball de nens als Estats Units) va ser irònicament titulada *La protecció dels nens*, i el peu de pàgina deia: «Hi ha milions de nenes com aquesta a

15. Alan Knight es refereix a la «il·legitimitat palpable» de Huerta en *The Mexican Revolution*, vol. 2. Lincoln: University of Nebraska Press, 1990, p. 3.

16. Vegeu aquesta imatge a «*Made on Rails in Mexico*» de John Mraz, *Jump Cut*, 39, 1994, 117.



Foto 3. El president Álvaro Obregón amb uns obrers i homes de negocis en una visita a una fàbrica. Mèxic, c. 1923. Foto: Agustín Víctor Casasola. Fototeca, *Instituto Nacional de Antropología e Historia*, FINAH Inv. 4778.



Foto 4. Nena amb una galleda d'aigua. Mèxic, 1928. Foto: Tina Modotti. Fototeca, *Instituto Nacional de Antropología e Historia*, FINAH Inv. 35323.

Mèxic. Treballen amb aferrissament 12 o 15 hores al dia, la majoria del temps només per menjar... i quin menjar! Això no obstant, la Constitució...»¹⁷ (foto 4). La força de les fotos de Modotti va ser un contrapunt apropiat pels extraordinaris frescos que van posar en les pàgines d'*El Machete* els seus fundadors: els muralistes José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros i Diego Rivera, i un canvi benvingut de les imatges vagues dels líders soviètics, les quals eren les fotografies principals dels diaris.

Malgrat la potència de les seves imatges, Modotti no va tenir una gran influència en el fotoperiodisme d'aquesta època. Va publicar menys d'una desena de fotos en *El Machete*, abans que el govern tanqués el diari el 1929. Més exactament, la representació visual de la cultura política abans de la fundació, el 1970, d'una premsa autènticament crítica, era gairebé un elogi uniforme dels qui tenien el poder. Potser les coaccions a l'interior amb les quals les publicacions funcionaven podien ser apreciades en la màxima guiada de José Pagés Llergo. El fundador de les revistes il·lustrades més importants, Pagés,—*Rotofoto*, *Hoy*, *Mañana* i *Siempre!*— va marcar els límits dels seus periodistes d'aquesta manera: «Poden escriure el que vulguin, mentre que no toquin el president de la República o la Virgen de Guadalupe.» *Hoy* i *Mañana* eren bastant més restrictives pel que fa al respecte pels poderosos que el codi relativament plural de Pagés; però *Rotofoto* oferia imatges que anaven contra natura. La revista va tenir només onze números, del 22 de maig al 31 de juliol de 1938, però durant la seva curta vida va ser un àgil assaig, provocador i fonamentalment viu per justificar el lloc dels fotoperiodistes en les publicacions mexicanes¹⁸.

Rotofoto tractava els poderosos d'una manera com cap altra publicació d'abans de 1970 ho havia fet. Va demostrar una clara irreverència cap al presidencialisme quan va publicar una foto de Cárdenas assegut al terra i menjant sobre la coberta de la primera publicació de la revista. Més tard va aparèixer a la platja amb un vestit de bany i amb roba interior després d'haver pres un bany al riu¹⁹. (foto 5). A vegades la revista anava més enllà de la irreverència i fregava un sentit iconoclasta aspre que ridiculitzava els polítics mexicans amb una «foto indiscreta», com la coberta que mostrava un senador important que estava estirant la seva boca per poder-hi ficar un munt de menjar. El títol deia: «El senador Padilla s'enganxa amb obstinació al seu os»²⁰ (Foto 6). Altres imatges mostren membres del Congrés dormint a la

17. *El Machete*, 129, setembre 1, 1928). Encara que la bibliografia de Modotti augmenta amb molta rapidesa, ningú no ha comentat encara la influència que va tenir Hine, amb «Social detective work», que mostra el treball dels nens durant la dècada precedent, sobre la fotografia de Modotti.

18. Agraïixo a Armando Bartra haver-me permès de consultar i de fer còpies de les fotografies del seu exemplar de *Rotofoto*, una revista gairebé impossible de trobar.

19. Fins i tot en el clima d'avui on els fotoperiodistes mexicans tenen llibertat, està prohibit fer fotos del president mentre menja.

20. «*Aferrarse al hueso*» és un joc de paraules típicament mexicà. *Aferrarse* vol dir literalment «aferrar-se», però el seu sentit figurat és «enganxar-se». Un *hueso* és un os, però també



Foto 5. El president Lázaro Cárdenas menjant amb uns camperols. Maig, 1938. *Rotofoto*, 1, 22 de maig de 1938. Col·lecció d'Armando Bartra.



Foto 6. El senador Ezequiel Padilla menjant. Mèxic, juny de 1938. *Rotofoto*, 6, 26 de juny de 1938. Col·lecció d'Armando Bartra.

cambra de Diputats —«Don Luis V. León és un diputat idealista; més que un idealista, un somiador»— o altres es graten la cama amb un mitjó abaixat: «Diuen que el representant Miguel Martínez és un home amb poques puces, però podem veure a la foto que en té bastants».²¹

La irreverència de *Rotofoto* va atreure molts lectors, i es deia que la revista havia batut tots els rècords de circulació de l'època. Això no obstant, va guanyar també bastants enemics, entre els quals estaven Vicente Lombardo Toledano, el líder de la CTM (Confederación de Trabajadores Mexicanos), el principal sindicat d'obriers mexicans. *Rotofoto* era implacable en les seves crítiques a Lombardo Toledano; per exemple, en el segon número la revista va publicar un perfil «íntim» del líder dels obrers, en el qual es ridiculitzaven les seves relacions familiars, el seu ofici opulent i la seva ideologia intransigent. En una foto apareix ignorant les seves filles que estan jugant prop d'ell: ell fuma i mira cap a una altra banda, lluny d'elles. El peu de pàgina deia: «El líder xucla bé i mira per sota dels arbres per veure que els guàrdies de la reacció no estiguin presos en una emboscada.» En posteriors publicacions el van acusar de ser un ignorant, un rondallaire, un botxí, un calumniador i un líder arbitrari. Va declarar un boicot contra la publicació i va demanar l'anul·lació del seu permís. En la següent (i última) publicació, la coberta tenia una foto de Lombardo, amb el seu braç dret enlairat com si estigués senyalant. El peu de pàgina deia: «El més notable agent de circulació a Mèxic intenta aturar la circulació de *Rotofoto*. Ens lamentem de tenir tanta pressa i decidim de continuar fent infraccions.»

Malgrat les intencions del editors, no es van permetre més infraccions a *Rotofoto*. Diversos líders de sindicats de la CTM van declarar vagues en contra de la publicació, i Pagés va ser detingut, a casa seva, per la policia, mentre que uns obrers cremaven les oficines i destruïen les màquines. Penso que els atacs repetits contra Lombardo van ser un factor decisiu per a la prematura defunció de *Rotofoto*; així, la força de Lombardo per eliminar la publicació prova la dependència de Cárdenas sobre el treball organitzat, així com la manca de (i pot ser la manca d'interès en) màquines greixades de domini nacional que resultarien ser de Miguel Alemán. Això no obstant, hi ha altres opinions sobre la transgressió que portà *Rotofoto* a la seva fi. Carlos Monsiváis pensa que això va ser el resultat del gran reportatge exclusiu sobre la llarga carrera d'Enrique Díaz: el seu *fotoreportaje* sobre la rebel·lió de Saturnino Cedillo²². Díaz va ser, evidentment, molt criticat pel fet d'haver convertit en «notícia» aquest desa-

s'utilitza en l'argot mexicà per parlar d'una persona que ha obtingut una posició a través de connexions polítiques. Llavors, el títol tradueix una afirmació de Padilla que intenta enganxar-se a la posició privilegiada que va rebre gràcies a les seves connexions personals.

21. Una altra vegada és necessari de traduir de l'argot mexicà. *Tener pocas pulgas* vol dir «no tenir molta paciència», així tenim un joc entre el sentit figurat i literal de la frase.
22. Carlos Monsiváis, «Pagés Llargo defendió la tolerancia y auspició la libertad de expresión.» *Proceso*, 686, 25 de desembre, 1989, p. 47. Sobre Díaz vegeu *Bailes y Balas: Ciudad de México 1921-1931*. (Mèxic: Archivo General de la Nación, 1991).

fiantment al nou estat; el seu testimoni així com la seva existència van estar documentats per la data de la seva presència en la imatge on Cedillo llegia un diari el títol del qual era clarament visible. Malgrat això, *Hoy* va publicar un reportatge semblant sobre Díaz i gairebé res ha passat sobre una protesta de la CTM. En l'anàlisi final, és possible que les imatges irreverents de *Rotofoto* siguin el que va enfadar més els elements reaccionaris, perquè sembla que els fotoperiodistes es van convertir en el seu principal objectiu: Díaz, Antonio Carrillo, Ismael Casasola i Enrique Delgado va demanar a Pagés que els donés pòsses d'assegurança abans que la revista fos destruïda.

José Pagés Llergo i el seu cosí, Regino Hernández Llergo, van fundar *Hoy* el 1937 i *Mañana* el 1942; van fixar el to de la premsa il·lustrada durant la seva «Edat d'Or», de 1930 a 1950, quan la televisió va usurpar el reportatge gràfic. La pedra cantonera de la ideologia de la revista va ser el presidencialisme, i van afalagar l'ocupant en torn de l'oficina. Visites oficials, banquets, inauguracions de treballs públics, reunions, condecoracions rebudes de governs estrangers, i moltes més activitats presidencials van omplir les seves pàgines. En efecte, una quarta part dels articles il·lustrats publicats en aquesta revista tenien alguna cosa a veure amb alguna faceta del president, i hi havien publicacions senceres dedicades a ell, les quals eren certament pagades amb fons del govern. Per il·lustrar l'adulació incondicional envers la seva figura —igual que la fusió del presidencialisme i del nacionalisme— no tenim més que considerar la fotografia de Miguel Alemán i Daniel Morales, el director general de *Mañana*, que es va fer quan Morales va visitar Alemán per agrair-li per la seva carta de felicitació pel setè aniversari de la revista (foto 7). El peu de pàgina deia:

Licenciado Miguel Alemán, president de la República, va oferir a *Mañana* una cortesia que ens honora i ens fa orgullosos. Amb un esperit d'intel·ligència política i una afabilitat que ens causa una satisfacció sense límits, el Señor President va exposar en la seva carta a *Mañana*... el que pot ser considerat com un missatge i una norma de conducta per a la premsa del país. En la foto... Daniel Morales renova la intenció de continuar treballant sense parar pel benefici del país, el qual ha estat, i serà, la ideologia de *Mañana*. Una ideologia d'esperit nacional»²³.

El presidencialisme de *Hoy* i *Mañana* anava agafat de la mà d'una gran admiració envers la classe dominant. Per exemple, hi ha publicacions senceres dedicades a la convenció de banquers. Els articles regulars de cada publicació eren «notícies» sobre «els notables esdeveniments socials de la setmana»: commemoracions, aniversaris, celebracions de nenes que fan quinze anys, esmorzars, banquets, «elegants casaments religiosos» i «núpcies civils distingides». Amb la classe baixa, les revistes eren bastant menys generoses. En relació amb la classe obrera, quan no criticaven els líders obrers, seguien una tendència general de «fotografia industrialitzada», on les màquines i les estruc-

23. *Mañana*, 366, 2 de setembre de 1950, p. 6.



Foto 7. Daniel Morales, director general de *Mañana*, visitant el president Miguel Alemán. Mèxic, agost de 1950. *Mañana*, 366, 2 de setembre de 1950, p. 6. *Acervo de la Hemeroteca Nacional.*

tures dominaven les imatges i els obrers en general estaven absents. Camperols i indígenes eren presentats com pintorescos, però les imatges dels pits nus dels *indígenes* sovint donaven a les publicacions un to lleugerament pornogràfic.

Com a símbol de la nació, els indígenes eren crucials per al presidencialisme. Per exemple, en un fotoassaig sobre «el president i la seva gent», es mostra un indígena que està donant la mà a Alemán. El president és mostrat amb la seva cara cap a la càmera, estenent la mà a l'indígena, el qual és fotografiat per darrere i, per tant, no té ni cara ni identitat. El peu de pàgina deia:

Aquesta fotografia és més eloqüent que dues-centes paraules. L'exaltació espontània d'un representant de la nostra modesta classe indígena... agafar la mà del nostre primer líder de la Nació, el qual s'ocupa profundament dels problemes de l'agricultura mexicana... L'associació de recol·lectors va donar una medalla al Lic. Miguel Alemán en reconeixement pel seu treball a favor dels treballadors del camp²⁴.

Les notícies internacionals en *Hoy* i *Mañana* reflectien la mateixa tendència que la classe alta i que el presidencialisme. Certament, diverses imatges s'adaptaven perfectament al patró de «fotoxoc», amb les fotos de guerres sangonoses i d'execucions mòrbides, de suïcides espectaculars, d'assassinats i d'accidents sagnants. Però una gran part de la imatgeria dels esdeveniments internacionals giraven al voltant dels líders polítics del món; per exemple, la visita del rei d'Anglaterra o la mort de la reina Maria de Romania. Aquest interès pels reis i reïnes trobava la seva contrapartida en les estrelles del cel·luloide de Hollywood. Constantment hi havia columnes del estil: «Com viuen les estrelles de Hollywood». L'interès eròtic, sempre amagat, podia ser suscitat pels articles sobre com «fa l'amor Hollywood». Hi havia esforços continuats per unir aquestes celebritats a la classe dominant mexicana; per exemple, la pàgina completa amb la imatge de Mickey Rooney amb el president Manuel Ávila Camacho, presa pel «primer fotoperiodista» de *Hoy*, Enrique Díaz, era típica d'aquestes publicacions (foto 8).

Els reporters gràfics lluitaven els uns contra els altres per aparèixer en les fotografies amb el president. Enrique Díaz era el favorit. En una imatge apareix menjant al costat de l'Alemán i en una altra apareix amb un collaret de flors que el president li havia donat. Per a Díaz, les flors que Alemán li va lliurar (preses de la gran quantitat que penjava del coll del president durant una de les parades fetes en un dels freqüents recorreguts nacionals), van ser «la satisfacció més gran de la seva vida professional» i va prometre «que les guardaria com la decoració més gran», com «una joia decorada amb diamants i maragdes»²⁵. Això no obstant, altres fotoperiodistes van aparèixer també en imatges al cos-

24. *Mañana*, 422, 29 de setembre de 1951, p. 14.

25. MORALES, Felipe «Centinela del periodismo: Enrique Díaz, fotógrafo y hombre ejemplar», *Mañana*, 314, 3 de setembre de 1949, p. 28-36.



Foto 8. Mickey Rooney visitant el President Manuel Ávila Camacho. Mèxic, abril 1941.
Hoy, 218, (26 de abril 1941), 38. *Acervo de la Hemeroteca Nacional*.

tat de diversos presidents; potser la més espectacular de les aproximacions al primer líder és l'oferta per les imatges que Adolfo Ruiz Cortines va prendre a Faustino Mayo amb la càmera de Mayo. Aquí es veu la gloriosa amalgama del president i la premsa que tant ha dominat el desenvolupament del periodisme a Mèxic²⁶.

El grau elevat de presència del presidencialisme en el periodisme mexicà queda demostrat en aquest exemple de Ruiz Cortines i Faustino, perquè els Hermanos Mayo van ser els primers reporters gràfics «democratitzadors» a Mèxic. Els Germans Mayo eren un col·lectiu de fotoperiodistes espanyols que lluitaven al costat del bàndol republicà en la guerra civil del seu país, i van partir cap a Mèxic després de la derrota²⁷. La decisió dels Mayo de defensar la democràcia a Espanya els va posar en un camp molt diferent de la suposada objectivitat que havia caracteritzat els fotoperiodistes mexicans d'abans. Estaven lluny dels elogis positivistes del progrés Porfirrià que eren típics d'Agustín Víctor Casasola, o de l'acceptació incondicional de les regles postrevolucionàries (excepte Cárdenas), que es poden veure en les fotografies d'Enrique Díaz. El seu compromís amb les forces democràtiques els deixava participar activament en la fundació i operació de les publicacions crítiques mexicanes, com les revistes de curta durada *Tricolor* i *Más*, igual que el diari encara actiu *El Día*.

Això no obstant, els Hermanos Mayo han donat imatges a més de quaranta publicacions quotidianes i setmanals i això va afectar el centre de crítica. La fotografia de *campesinos braceros* protestant davant del Palau Nacional és, pot ser, una de les primeres imatges de les publicacions de masses a Mèxic que critica implícitament el poder presidencial (foto 9). En una metàfora que explica la lluita entre la gent i el poble, els protestants estan davant del Palau, mirant cap al balcó on el president apareix durant les funcions d'estat: com és el *Grito de la Independencia* del 15 de setembre. La foto és feta des d'un angle baix, a través del qual els germans Mayo reproduïen la perspectiva dels «perdedors» i l'assumeixen com pròpia. D'una banda, els *braceros* apareixen xafats sota l'edifici, però de l'altra, «agenollats», prenen la «típica» i eterna forma del poble. Malgrat això, demostren la seva universalitat i durabilitat; semblen capaços d'esperar i d'insistir sobre la justícia durant més anys que la durada de les estructures colonials a les quals ells s'oposaven.

Moltes coses han estat dites per demostrar el centralisme del presidencialisme en la cultura política mexicana, i aquest ha estat representat pels fotògrafs de les revistes il·lustrades. Potser és útil contrastar això amb els Estats Units, sobre tot perquè les publicacions com *Life* i *Look* eren tan importants als EUA com ho eren *Hoy* i *Mañana* a Mèxic. D'altra banda, les dues societats han passat

26. *Mañana*, 718, 1 de juny de 1957, p. 8.

27. Vegeu MRAZ, John «Foto Hermanos Mayo: A Mexican Collectiv», *History of Photography*, 17:1, primavera de 1993, p. 81-89, i també veu el llibre de John Mraz i Jaime Vélez Storey que aviat apareixerà, *Uprooted: Braceros Photographed by the Hermanos Mayos*. (Houston: Arte Publico Press.



Foto 9. *Braceros* i *campesinos* protestant davant el Palau Nacional. Mèxic, c. 1948. Fondo Mayo, Secció Concentrada, «Braceros», *Archivo General de la Nación*.

per angoixes socials i culturals inquietants durant la postguerra, període que tenia necessitat de formular d'identitats nacionals com a resposta a tal inestabilitat. Wendy Kozol va subratllar, en el seu estudi sobre *Life*, com seria la família representativa en aquest subjecte als EUA:

Les famílies «ordinàries» —blanca, classe mitjana, heterosexual i patriarcal— eren el vehicle per definir el sentit de ser un «americà» i «els reportatges que la majoria de les publicacions que fan front als americans [sic] de la post guerra estan lligats a una iconografia domèstica que va esborrar les fronteres entre les esferes públiques i privades i que va formar el procés d'identitat nacional»²⁸.

Així i tot la família a Mèxic no vivia la dissolució que tenia lloc als Estats Units, els quals es modernitzaven bastant més ràpid. Si *Life* legitimava l'estil de vida americà a través de recurs de «gent ordinària» en una família mítica, a Mèxic això estava representat a través de la figura del president, potser, si voleu, entès com un gran pare. La premsa estava «sempre al servei del *Señor Presidente*, qualsevol que fos i com fos el *Señor Presidente*»²⁹. El tabú era absolut contra qualsevol retrat que no sigues totalment complementari: «Sempre és arriscat dir qualsevol cosa contra el president de la República.»³⁰

La gran concentració del poder sobre la presidència durant el mandat d'Alemán, afegida a la declarada corrupció del seu règim, va tenir com a resultat una pèrdua de prestigi d'aquest lloc i va crear una situació que va permetre una gran llibertat per dibuixar aquesta figura. En un desafiament al presidencialisme, el qual va provar de continuar en un moment crític, la premsa il·lustrada va ser el tribunal; una imatge el catalitzador, i José Pagés Llergo, sempre el pioner, l'instigador. El 1953, quan era director de *Hoy*, una fotografia amb possibilitats explosives va arribar a través del servei internacional de fotos. La imatge va ser enviada a tots els diaris importants de Mèxic, però només Pagés la va publicar. La foto, presa al «Lido», un famós cabaret parisenc, estava composta de tres elements claus: en el primer pla hi havia una ballarina nua; immediatament darrere d'ella estava Carlos Girón Jr., un mexicà que mirava el cos de la dona amb una admiració evident; darrere d'ell estava la seva jove dona, Beatriz Alemán Velasco, l'estimada filla d'un president poderós el qual havia deixat el seu lloc només cinc mesos enrere (foto 10). Beatriz mira el seu recent marit —estaven en la seva lluna de mel europea— amb perplexitat i gelosia.

Potser Pagés va sentir que era temps d'obrir nous espais crítics a la premsa mexicana, o potser no va resistir la temptació de publicar una imatge sensacional, però es va decidir a confrontar cara a cara el presidencialisme i va posar

28. KOZOL, *Life's America*, 6.

29. BLANCO MOHENO, Roberto (1965). *Memorias de un reportero*. (Mèxic: Libro-Mex Editores, p. 294.

30. BLANCO MOHENO, Roberto (1966). *La noticia detrás de la noticia*. (Mèxic: edició de l'autor, p.325.



Foto 10. Ballarina en el cabaret «Lido», amb Carlos Girón Jr. i Beatriz Alemán de Girón. París, maig de 1953. *Siempre!*, 1, 27 de juny de 1953, p. 54. *Acervo de la Hemeroteca Nacional*.

la foto a la coberta. Però quan els propietaris de *Hoy* ho van descobrir, van suprimir la imatge de la publicació i van informar Pagés que endavant «tot el que devia ser publicat... —fotografies i pàgines escrites— passaria abans per la seva censura»³¹. Pagés va renunciar a *Hoy* i va fundar *Siempre!*, la primera publicació on va aparèixer, set setmanes després, la controvertida foto amb el següent peu de pàgina:

PERÒ QUIN ÉS EL PROBLEMA AMB AQUESTA FOTO? Nosaltres publiquem només aquesta foto perquè el naixement de *Siempre!* està molt lligat a ella. Si un fotògraf no hagués estat present durant el transcurs d'aquesta escena, segur que aquesta revista no hauria vist mai la llum. Tot i això, *Siempre!* vol deixar clar que publicant aquesta foto José Pagés Llergo no té —i no podria tenir— el mínim desig de ser inoportú amb ningú. Si algú vol jutjar amb un criteri polític el que només és un document periodístic, això està fora de la jurisdicció de l'antic director de *Hoy* i l'actual director de *Siempre!*. Per a Doña Beatriz Alemán de Girón i Don Carlos Girón Peltier, els nostres respectes.

Pagés va atreure els millors periodistes mexicans a la seva nova revista i va crear el començament d'una premsa autènticament plural en comptes de la monotonia «despolititzada» que havia caracteritzat *Hoy*, *Mañana* i altres publicacions del període. En el seu apogeu, *Siempre!* probablement era la millor revista de les Amèriques. Això no obstant, cal dir que encara que una vegada Pagés va voler desafiar el presidencialisme, evidentment no volia temptar el destí: quan la imatge va tornar a ser publicada pel primer aniversari de *Siempre!*, la foto va ser invertida i retallada per eliminar la figura de Beatriz Alemán³². Més tard, Pagés va intentar de desplaçar sempre la natura política de la seva decisió fent semblar que les objeccions contra la foto eren a causa de la dona mig nua i no per l'amenaça al presidencialisme. La revista *Time* va caracteritzar aquest incident com «Don Quijote vs Venus», i Pagés va aparèixer en la coberta del cinquè aniversari de *Siempre!* com un Don Quijote que dibuixava una dona amb biquini³³.

El suposat origen eròtic de la fundació de *Siempre!* va ser deixat de banda des de la primera publicació, on Nacho López va publicar un fotoassaig que documentava les reaccions dels homes. «Quan una dona bonica es passeja per l'Avinguda Madero.»³⁴ Malgrat això, aquest fotògraf ha pres evidentment, imatges que no critiquen els poderosos de Mèxic. López és una figura essencial en el desenvolupament d'un fotoperiodisme progressiu en aquest país. Gaudia

31. PAGÉS LLERGO, José (1965). «Así nació *Siempre!*», *Siempre!*, 1, 27 de juny 1953), p. 54.

32. *Siempre!*, 53, 26 de juliol de 1954, p. 33.

33. L'incident va ser comentat, evidentment, per tota la premsa de les Amèriques. Vegeu Rafael RODRIGUEZ CASTAÑEDA, Rafael (1993). *Prensa vendida. Los periodistas y los presidentes: 40 años de relaciones*, (Mèxic: Grijalbo, 1993), 18.

34. LOPEZ, Nacho «Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero». *Siempre!*, 1, 27 de juny de 1953, p. 22-25.

d'una gran autonomia en relació amb les revistes de gran circulació; normalment escollia els seus propis temes i en alguns casos tenia el poder de decidir sobre les imatges i sobre la coberta. El seu interès sobre la vida de cada dia dels oprimits era una temptativa de salvar la importància dels manifestament insignificants, la dignitat dels que estan evidentment tiranitzats i el significat del que aparentment és una banalitat. Representa, a Mèxic, un pronunciat trencament amb l'antic fotoperiodisme mexicà en termes del seu compromís social com en termes d'exploracions estètiques que el van marcar com el veritable autor de les imatges i com el creador de la forma *fotoensayo*³⁵.

López va ser evidentment el periodista escollit per *Siempre!*, i els seus assajos van aparèixer en les sis primeres publicacions. La revista va preferir treure ràpidament el format il·lustrat perquè Pagés es va adonar que la televisió estava desplaçant la imatge impresa; però abans de fer-ho López va poder publicar l'únic *fotoreportaje* criticat del període, «Només els pobres van a l'infern.»³⁶ Per a López l'infern era la comissaria on només els pobres estaven a la misericòrdia de «policies insolents, insultants i malalts d'humor que són indiferents al dolor que causen als humils»; els rics pagaven als policies al carrer i així compartien aquesta ignomínia. Corruptes i sense impunitat, els policies mexicans es van merèixer una crítica el 1954: però l'acusació de López és una de les tres o quatre que es poden trobar en la història sencera de la premsa mexicana.

Encara que la seva carrera com a fotoperiodista va durar només de 1950 a 1957 (després va anar a treballar al cine), la preocupació de López pels oprimits, la seva cerca de l'estètica i la seva insistència per realitzar projectes d'autor, van ser un exemple molt valuós per a les següents generacions del fotoperiodisme mexicà. Les seves reflexions sobre el seu ofici eren guies importants per als seus col·legues i els seus estudiants: «La meva professió és la més apropiada per entendre dialècticament el món de les contradiccions, per exhibir la lluita de classes, i per comprendre els home [sic] com un individual»³⁷. Va deixar una important herència en les seves classes en la Universitat Nacional (UNAM); i com Elsa Medina, un dels membres més importants de l'actual generació, va dir: «Em va ensenyar a veure.»

Un altre fotoperiodista mexicà important, que va començar el 1950, és Héctor García. Les seves fotos de les vagues de 1958-59 van ser «aixafades» per la intervenció del govern, i el diari *Excelsior* va rebutjar de publicar-les. En formar la revista *Ojo, una revista que ve* (Atenció, una revista que veu), García va poder imprimir les imatges de les vagues dels treballadors ferroviaris i del petroli, així com de la brutal colpejada d'un infermer que volia ajudar una dona vençuda per gas lacrimogen. A més de documentar les lluites dels treba-

35. Exemples de les imatges de López es poden trobar en *Yo, el ciudadano: Nacho López*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1984. Estic preparant en aquests moments un llibre sobre el seu treball sobre el fotoperiodisme, el qual va representar un llarg estudi.

36. LOPEZ, Nacho «Sólo los humildes van al infierno», *Siempre!*, 52, 19 de juny 1954, p. 20-25.

37. «Mi punto de partida», *Revista de Bellas Artes*, 30, 1976.

lladors contra el control governamental dels sindicats, García va ser un dels primers fotoperiodistes que va criticar explícitament els dirigents mexicans. En una fotografia de 1947, es va burlar dels *acomodados* mostrant les seves petites manies en una imatge on un home vestit amb un esmòquing aixeca la punta de la seva sabata per deslliurar la llarga cua que havia trepitjat de l'elegant roba que porta una dona que està davant seu³⁸. García també ha fet una de les poques fotos en la qual són clares les distincions característiques de la classe forta de Mèxic: és el 15 de setembre i la gent es passeja a prop del Zócalo, lloc on aviat tindrà lloc el «*Grito de la Independencia*». En el primer pla hi ha una parella de *campesinos* pobres, carregant paquets amb bens que esperen vendre per poder suportar la seva existència precària. Darrere d'ells hi ha una parella molt diferent, *adinerada* i vestida amb roba de nit. El títol que García ha posat sobre aquesta foto parla als crits llargs i silenciosos de les protestes sobre aquesta injusta distribució de la riquesa: «*Cada quien su grito*»³⁹.

En una altra fotografia, García va confrontar directament els mecanismes culturals utilitzats pel partit governant per legitimar el seu mandat. Un jove tallador de canya de sucre cobert amb la brutedat que resulta del seu esgotador treball, està dret davant d'un mural típicament postrevolucionari que mostra un capatàs espanyol que fuetgeja uns *campesinos* mentre treballen en un camp de canyes. Murals com aquest subratllen l'explotació espanyola al *pueblo* mexicà i, per extensió, legitimen el règim «revolucionari» concloent que tal opressió pertany al passat. Posant el tallador de canyes contra el mural i submergint-lo en ell, afalagant la imatge, disminuint el contrast, García crea una confrontació entre la història i el mite, i exposa les mentides d'una interpretació d'ahir i d'avui⁴⁰.

Els vint últims anys a Mèxic han estat testimonis d'un intent concertat i consistent per obrir les portes cap a una autèntica llibertat de premsa; i la imatgeria visual ha estat un aspecte fonamental d'aquesta lluita. Això no obstant, si avui Mèxic pot gaudir d'una major llibertat periodística, més que en qualsevol altre moment de la seva història, les victòries que han estat guanyades van començar pel que va ser intencionadament una desfeta debilitant. El juliol de 1976 la campanya orquestrada contra els editors d'*Excélsior*, que el president Luis Echeverría havia fet durant alguns anys enrere, finalment es va realitzar: Julio Scherer, Vicente Leñero i altres periodistes progressistes, els quals havien representat una espina del costat de la demagògia popular d'Echeverría, van ser forçats a sortir del diari⁴¹. El seu exili del *periodismo* mexicà havia de ser curt,

38. Aquesta foto està reproduïda a *Escribir con luz: Héctor García*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 23.

39. Aquesta foto està reproduïda en la coberta d'*Héctor García: México sin retoque*. (Mèxic: UNAM, 1987. El títol d'aquesta foto podria ser vagament traduït com «Cadascú amb el seu propi crit, però el fet que «grito» es refereix també a la celebració oficial de la independència, això li dóna un sentit multifacètic.

40. Aquesta foto està reproduïda en la coberta d'*Escribir con luz*.

41. Sobre aquest incident vegeu LENERO, Vicente (1988). *Los periodistas*. Mèxic: Joaquín Mortiz. i GRANADOS CHAPA, Miguel Angel, 81980). *Excélsior y otros temas de comunicación*. (Mèxic: Ediciones El Caballito.

perquè van fundar ràpidament la revista *Proceso*, la qual és avui la publicació de masses més crítica de les activitats del govern.

Això no obstant, *Proceso* estava (i està) lluny de ser una revista il·lustrada, i va ser allà on va aparèixer la que és probablement la primera fotografia, des de el cardenismo, d'una crítica explícita del poder polític a Mèxic: l'ara clàssica imatge de Víctor León, «No hi haurà vaga general» (1979) (*No habrá huelga general*) (foto 11). León era membre del «Grup dels cinc», fotoperiodistes que estaven compromesos a desenvolupar la capacitat de fer «imatges irreversibles», el sentit de les quals no podia ser canviar afegint peus de pàgina posats pels editors de les publicacions⁴². En aquesta foto, León va prendre, des d'un angle baix, els caps milionaris dels sindicats mexicans, cosa que normalment era una representació visual del poder. Malgrat això, els objectes del primer pla —l'elegant taula parada amb els gots cristal·lins— mitjançaven la visió dels espectadors dels líders: el *bolillo* sobre els plats, relluïnt en excés, i el líquid bombollejant serveixen com a metàfora del respectiu «pa i aigua», on les diferents classes hi participen. El fotògraf insistí que aquests homes que han estat triats per protegir els treballadors van utilitzar la seva posició per enriquir-se o per destruir qualsevol moviment dels treballadors no molt ben controlats pel govern.

Les revistes setmanals van oferir un lloc als fotògrafs per publicar durant la primera «Edat d'Or» dels reporters gràfics mexicans, des de la fi dels anys 30 fins a la meitat dels anys 50. Durant els anys 70 aquest paper va ser desenvolupat pels diaris populars, i una segona «*edad de oro*» va començar⁴³. El 1977 un d'aquests exiliats de l'*Excelsior*, Manuel Becerra Acosta, va encapçalar un moviment per crear un diari cooperatiu, *Uno más uno*, el qual es va descriure com «El pioner del periodisme gràfic mexicà a Mèxic». En aquest diari popular, un grup excepcional de joves fotògrafs eren guiats pels *maestros*. Héctor García i Nacho López (tot i que aquest últim es va dedicar a escriure sobre fotografia), i experiments visuals van precedir al normalment monòton assumpte de «cobrir» els esdeveniments. L'accent posat sobre el fotoperiodisme ha estat bastant més desenvolupat en *La Jornada*, el diari fundat el 1984 per dissidents que van deixar *Uno más uno*. Des del començament, *La Jornada* ha estat concebut com un mitjà gràfic, i l'artista Vicente Rojo va dibuixar-ne el format incloent una imatge en cada pàgina, sigui una fotografia o una caricatura.

42. Vegeu el «comentari» d'Eleazar López Zamora en *Primer Coloquio Nacional de Fotografía*, Pachuca: Gobierno del Estado de Hidalgo, 1984, p. 94. El «Grup dels cinc» estava format per Nacho López, Víctor León, Pedro Valtierra, David Mawaad i Alicia Ahumada. Fabrizio León va identificar un altre grup com l'origen del fotoperiodisme crític i els membres eren Víctor León, Pedro Valtierra, Enrique Ibarra i Juan Miranda. Entrevista amb Fabrizio León, juliol de 1995.

43. Vegeu MUSACCHIO, Humberto «La fotografía de prensa: Apuntes para un árbol genealógico.» *Fotografía de prensa en México: 40 reporteros gráficos*. (Mèxic: Procuraduría General de la República, 1992, p. 98.



Foto 11. Fidel Velázquez amb altres líders dels principals sindicats mexicans. Mèxic, 1979. Foto: Víctor León.

Uno más uno i *La Jornada* van oferir a tota una generació de fotoperiodistes un lloc per publicar el seu treball i així guanyar el seu pa de cada dia: Pedro Valtierra, Elsa Medina, Marco Antonio Cruz, Francisco Mata Rosas, Andrés Garay, Fabrizio León, Aaron Sánchez, Frida Hartz, Jorge Acevedo, Rubén Pax, Luis Humberto González, Ángeles Torrejón, Chrita Cowrie, José Antonio López i Raúl Ortega, per citar-ne només alguns⁴⁴. Lluny de creure en l'objectivitat que aparentaven reporters gràfics com Agustín Casasola o Enrique Díaz, alguns dels membres del «Nou Fotoperiodisme Mexicà» van recapitular la seva posició en una declaració el 1988, la qual acompanyava una exhibició del seu treball:

Ara hi ha una nova generació de creadors d'imatges que reconeixen el caràcter ideològic, cultural i simbòlic del seu treball; que certament mantenen la premissa del seu deure d'informar, però sense pretendre ser un registre «fidel» de la realitat... Són conscients que el que transmetent, és el seu punt de vista, les seves opinions i la posició que assumeixen davant els esdeveniments que veuen dia darrere dia⁴⁵.

El nou fotoperiodisme ha tractat els representants de l'Estat d'una manera a la qual no estaven gaire acostumats. Per exemple, Marco Antonio Cruz, canvia irònicament la distribució dels suports dels simbolismes oficials en la seva fotografia de Miguel de la Madrid, el qual està contra una tela pintada al fons, en una reunió el 1984. En el que ha estat la primera imatge crítica d'un president en funció, de la Madrid apareix a baix de la foto amb un núvol molt gran sobre el seu cap i sobre el qual hi ha escrit «ATUR» i del qual surt un llampec fulminant que es dirigeix directament cap a ell⁴⁶. En una altra imatge característica, Andrés Garay va fotografiar el totpoderós, en aquella època, *cacique* dels obrers del petroli, Joaquín Hernández Galicia, assegut sobre una taula on les ampolles de rom i brandi delimiten el seu espai en el marc; sense cap dubte això és una estructura influenciada per Víctor León. Tot i que la imatge hagi costat gairebé una derrota i hagi necessitat d'una gran finesa per amagar la pel·lícula del banquet, «*La Quina sí combina*» és una representació fidel del treball de les noves generacions⁴⁷. Fabrizio León va fer un comentari amarg sobre el procés electoral mexicà quan va posar a la picota Manuel Bartlett, lla-

44. Probablement els periodistes tallarien aquesta llista en 3 o més «generacions». Això no obstant, veient la perspectiva de la història del segle, poden ser posats tots en la mateixa categoria. Vegeu MRAZ, John, *La mirada inquieta: nuevo fotoperiodismo mexicano, 1976-1996*. Mèxic: Centro de la Imagen-Universidad Autónoma de Puebla. 1996.

45. Exposició de la galeria, «Diez fotógrafos de prensa», Consejo Mexicano de Fotografía, 13 de setembre de 1988.

46. Aquesta foto està reproduïda en *Fotografía de prensa en México: 40 reporteros gráficos*, 33. Una de les grans anomalies de la cultura mexicana és que un llibre ple d'imatges que critiquen la societat contemporània sigui publicat per la Procuraduría General de la República.

47. Aquesta foto està reimpressa en *Miradas que saben*. Puebla: UAP, 1985. Hernández Galicia és conegut com «La Quina» i el títol és un joc sobre l'anunci, molt conegut, de Bacardí, «*Bacardí sí combina*».

vors president de la Comissió Federal Electoral i arquitecte del frau que va donar la presidència a Carlos Salinas el 1988, quan va fotografiar la seva expressió arrogant a través d'un núvol de fum⁴⁸.

Fins i tot els col·laboradors de *La Jornada* es van veure representats en una gens favorable llum quan són titllats d'haver-se desviat del camí correcte a causa de les seduccions del poder. Héctor Aguilar Camín va ser un fundador de *La Jornada* i una figura important de l'esquerra mexicana durant bastants anys. Durant la campanya de Carlos Salinas va pujar al tren oficial i va ser molt criticat per oportunista. Elsa Medina el va fotografiar en el despatx del PRI amb un gran cigar als seus llavis, en una postura que evoca l'arrogància de PRI; el peu de pàgina era una simple descripció: «Héctor Aguilar Camín. En la seu principal del PRI». Furiós, Aguilar Camín va contractar: va vendre totes les seves accions de la publicació i va escriure una carta al director on declarava «Bona foto, mala fe» («Buena foto, mala leche»)⁴⁹. Un antic company d'arnes va observar que una recapitulació més apropiada hauria sigut, «Bona foto, mala consciència».

Les complexitats per imaginar el poder polític a Mèxic poden ser vistes en la història del primer llibre dedicat a les fotografies presidencials en les quals apareixen algunes imatges clarament crítiques, *Imagen inédita de un presidente*, editat per Fabrizio León⁵⁰. El germà de Víctor León, Fabrizio, va tenir una llarga trajectòria fotografiant Salinas. Creu que la figura presidencial és *la icona* del poder polític a Mèxic i va tenir l'ocasió de fotografiar Salinas perquè va cobrir la seva carrera política abans que hagués estat president i coneixia la seva escorta, la qual el deixava apropar-se ell més del que ho feien amb altres fotògrafs⁵¹. Fabrizio creu que Salinas era molt conscient de la imatge que projectava i era un mestre de la representació popular. Es posava constantment en situacions on podia ser fotografiat per sobre de les masses, unint-se visualment amb el *pueblo* mexicà. Algunes de les imatges resultants són una demagògia que intimida, d'altres són més problemàtiques perquè la natura polisèmica de les fotografies permet interpretar el punt on les diferències de classe són evidents. Tal imatgeria és ara una cosa passada a Mèxic; l'assassinat de Luis Donald Colosio va crear una situació en la qual ningú, ni el *pueblo* ni la premsa, podia d'apropar-se al president per permetre tal fotografia.

Fabrizio León va reunir les fotografies que volia incloure en el seu llibre, però no podia pagar els 50.000 dòlars que costava la publicació. Va ser necessari recórrer a l'assistència oficial, i la «pastanaga i el bastó» —aquella vella història dins de la política mexicana— es van posar en marxa. Va parlar amb

48. *La Jornada*, 10 d'agost de 1988.

49. *La Jornada*, 7 i 8 de setembre de 1988.

50. *Imagen inédita de un presidente: un retrato de Carlos Salinas de Gortari por 23 fotografías de prensa*. Mèxic: Editorial Destellos, 1994. Hi ha, sense cap dubte, diversos llibres fotogràfics dedicats als presidents; però, certament, tots són afalagadors.

51. La informació aquí continguda és el resultat d'unes converses amb Fabrizio León durant el juny de 1995.

José Carreño Carlón, el responsable de les relacions públiques presidencials, i va aconseguir que aquest estigués d'acord per comprar la meitat de l'edició per oferir-la com a regal als funcionaris. Com a intercanvi, es permetria al president de veure la «maqueta» del llibre i de prendre decisions editorials; va eliminar quatre fotos. Una d'elles és una imatge que Fabrizio anomena una «foto maldita» perquè no ha estat capaç de publicar-la mai. La foto va ser feta al gener de 1987, nou mesos abans del *destape*, el «*detap*» de Salinas com a candidat del PRI. En una imatge apareixen Salinas, Fidel Velázquez i Eduardo Pesqueira, en aquell moment ministre d'Agricultura. Pesqueira va fer un gest de banyes per sobre del cap de Salinas per a un fotògraf que estava davant seu, però que va tenir la «discreció» de no fer una foto de l'escena. Fabrizio, que estava de costat, va fer la foto i la va donar a *La Jornada* per publicar-la. Héctor Aguilar Camín, en aquell moment subdirector del quotidià, cridà Fabrizio i li va dir que, tot i que era una excel·lent imatge, no podia ser publicada. Abans de la seva publicació aquí, mai ha estat publicada (foto 12).

Si Fabrizio estava obligat per algunes circumstàncies a deixar de banda algunes fotos, el llibre va incloure altres fotos que són úniques en la història de la fotografia presidencial. Elsa Medina va fer una gran foto sobre la clausura de la campanya de Salinas, on apareix com un nan al costat de Madero i Zapata, figures històriques evocades pel PRI per legitimar el seu poder; però la seva immensitat en aquesta foto qüestiona si Salinas està a la seva altura (foto 13). Altres imatges del llibre mostren un Salinas minúscul que es precipita pels carrers de les ciutats amb una americana i sabates amb talons alts, ridículs; un ben vestit Salinas juxtaposat amb un menys afortunat representant del *pueblo*; un Salinas completament fora de context, mentre que una petita filla mira al seu voltant buscant alguna cosa més interessant durant l'entrevista que la seva mare ha pogut obtenir amb el president, i un seriós Salinas concentrat a donar petits cops a una abella que està prop de l'orella de la seva dona, al mateix temps que per inadvertència li fa corns sobre el cap⁵². Hi ha també altres imatges que canvien la distribució de la iconografia electoral: fotografies de cartells de la campanya al costat de cotxes completament destrossats o caminar sobre elegants talons alts i també sobre les sabates dels pobres. El llibre va rebre elogis i crítiques: alguns van sentir que anava molt lluny pel fet desmitificar la figura del president, i d'altres van comentar que no mesurava les possibilitats que existeixen en el nou Mèxic.

Un recent creador d'imatges, que va entrar en *La Jornada* i que va tenir lencert per atrapar els polítics del PRI en posicions poc afalagadores, és José Antonio López. En dues de les seves fotos publicades d'Ernesto Zedillo, López va utilitzar una il·luminació molt clara per representar el, candidat, com en aquell moment indiferent: en una, l'angle alt escollit pel fotògraf mira cap a baix del president mentre la seva mirada de costat a sota de les llums llumi-

52. Aquesta última foto ha estat, aparentment, l'única censurada del llibre *Fotografía de prensa en México*; conversació amb Humberto Musacchio. Tenir els dits fent corns darrere el cap d'algué és un símbol de cornut.



Foto 12. Eduardo Pesqueiro posa corns sobre el cap de Carlos Salinas. Mèxic, gener de 1987. Foto: Fabrizio León.

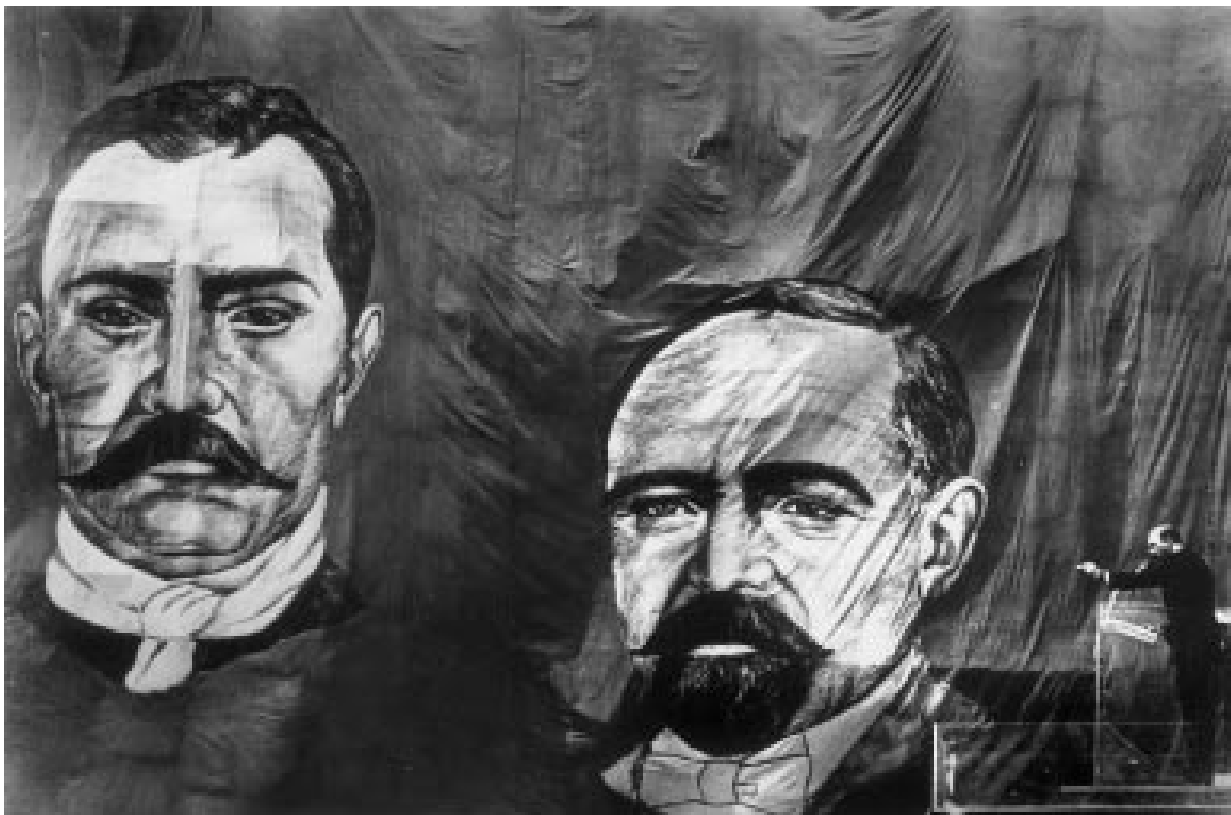


Foto 13. Carlos Salinas parlant en la clausura de la seva campanya per a president. Mèxic, juny de 1988. Foto: Elsa Medina.

noses el fan aparèixer com un valent dolent i defensiu; en l'altra, l'ombra molt clara de la forma de Zedillo està projectada darrere d'ell i serveix com una metàfora per a les obscures forces dels dinosaures del PRI que el controlen⁵³. Potser, però, l'«exclusivitat» de López que al esmentar és la imatge d'Humberto Roque Villanueva, diputat del Senat encarregat de la disciplina del PRI, en el moment en que el partit vota l'augment del 50% dels impostos directes, els quals sumaven un altre pes sobre l'espatlla de la gent ja injustament sobrecarregada en la terrible distribució injusta de la riquesa mexicana⁵⁴. En aquesta foto es veu que Villanueva fa un gest, més aviat obscè, típicament mexicà, que vol dir «Us he fotut» (foto 14). Per a tots els que viuen a Mèxic està clar qui ha estat i el caricaturista de *La Jornada* va caricaturitzar immediatament Villanueva. El Fisgón va representar el moviment de Villanueva, i pregunta si el polític va pensar que tal acte era «per al benestar de les famílies» (en referència al lema publicitari de la campanya de Zedillo). I després pregunta a Villanueva que arribat el as, si els tractaria com a membres de la seva família⁵⁵. Dos mesos després, Villanueva va aparèixer en la televisió negant d'haver fet aquella gesticulació i acusant El Fisgón i Helguera (un altre caricaturista de *La Jornada* que s'havia unit al divertiment) de ser «vulgars i indecents» pel fet d'haver dibuixat el gest. Els caricaturistes van tornar la pilota reproduint la imatge fotogràfica i preguntant-se què era més obscè: l'acte de Villanueva o augmentar els impostos directes un 50%.

Aquesta sinergia de la fotografia i la caricatura demostren que Mèxic va entrar en un període excitant i crucial en el qual una llibertat de premsa sense precedents permet no només representacions crítiques del poder oficial, sinó també fer el retrat de les forces oposades. La foto d'Antonio Turok de l'Exèrcit Zapatista d'Alliberament Nacional de Chiapas el va legitimar com un autèntic representant del *pueblo* mexicà. I Eloy Valtierra mostra les potències enemigues (i els governs paral·lels) d'un Mèxic abans monolític en les fotos de zapatistas armats fent guàrdia fora del que abans era el despatx central del PRI en Altamirano⁵⁶. Certament, la rebel·lió de Chiapas posa en dubte la legitimitat del dirigents mexicans, fet visualment articulats en les imatges de Francisco Mata Rosas on els zapatistes capturats són executats amb les mans lligades darrere de la seva esquena (foto 15). Qui sap quan temps aquestes finestres es quedaran entreobertes. Això no obstant, la fotografia política a Mèxic va tenir una llarga història legitimant les regles de qualsevol que estigués al poder; el temps en que fotoperiodisme pot ajudar a obrir un veritable discurs democràtic en aquest país potser ha arribat.

53. Aquestes van ser publicades en *La Jornada*, 28 i 29 de juliol de 1994.

54. *La Jornada*, 18 de març de 1995.

55. *La Jornada*, 21 de març de 1995.

56. Diverses imatges de l'aixecament van ser publicades en *La Jornada*. Vegeu també la revista *Cuartoscuro*, 5, febrer-abril de 1994 i el llibre *Los torrentes de la sierra: rebelión zapatista en Chiapas*. Mèxic: Editorial Aldus, 1994.



Foto 14. El senador Humberto Roque Villanueva celebra l'augment del 50% dels impostos directes. Mèxic, 18 de març de 1995. Foto: José Antonio López.



Foto 15. Presos zapatistes executats per l'exèrcit. Chiapas, gener de 1994. Foto: Francisco Mata Rosas.