

# UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO



Campus Guanajuato  
División de Arquitectura, Arte y Diseño  
Doctorado en Artes

## **“Evidencias fotográficas que validan mitos creadores”**

Trabajo de titulación en la modalidad de tesis que para obtener el grado de  
Doctora en Artes

Presenta:

Pamela María del Socorro Cervantes Mora

Director de la tesis: Dr. Salvador Salas Zamudio

Guanajuato. Gto., junio del 2020



UNIVERSIDAD DE  
GUANAJUATO



**“Evidencias fotográficas que validan mitos creadores”**

Trabajo de titulación en la modalidad de tesis que para obtener el grado de  
Doctora en Artes

Presenta:

Pamela María del Socorro Cervantes Mora

Sinodales

Dr. David Charles Wright Carr  
Dr. Gabriel Medrano de Luna  
Dra. Angélica Marengla León Álvarez  
Miguel Ángel Ledezma Campos  
Director de la tesis: Dr. Salvados Salas Zamudio

Guanajuato. Gto., junio del 2020



## AGRADECIMIENTOS

A Héctor, mi compañero de vida, por ser “mi roca fuerte”, por su amor, por estar conmigo en buenas y malas, por igual. Quién me animó a llevar a cabo esta aventura. Gracias por todos esos viajes a Guanajuato y claro, por el gran viaje que ha representado este proyecto. Al final ha sido de las experiencias más enriquecedoras y divertidas de mi vida.

A mamá por su amor y apoyo incondicional siempre, dedicándole este esfuerzo.

A mis hermanas Perla Mariana, por su amor, por hacerme reír y a Paola Victoria por creer en mí.

A la memoria de papá y de mi hermano Mario René, quienes siempre esperaban que continuara con mis “locuras” en la fotografía. Esperando que se sientan orgullosos de este nuevo logro y honrando su recuerdo.

A mi tutor, el Dr. Salvador Salas Zamudio por sus enseñanzas, su apoyo incondicional y su amistad a lo largo de diecinueve años y contando.

A Tequila por el tiempo que le tocó revisar la tesis conmigo, por días y horas que pasamos frente a la computadora.

A mi familia en general por apoyar los proyectos que van realizándose, por la buena vibra y el amor, especial a mis tíos Isabel, José y Miguel.

Al profesor Víctor Mardueño, por guiarme no solo en el camino del Karate Do, sino el de la vida, y ser como un padre para mí.

A mis amigos, por todos estos años en buenas y malas: Samantha, Salvador, Alberto, Karina, Claudia, Fabiola, Berenice, Gina, Aymara, Norie, Nestor, José Antonio, Rafael, Manolo, Víctor, Michelle, Carlos Gordillo, Jorge Salgado, Arturo Sotomayor, Jorge Marín, Asdrubal, Dante, César y Héctor Cañedo.

Gracias a la paciencia de mis superiores en el trabajo para poder mezclar ambas actividades. Para entender la importancia del posgrado y por todo el apoyo en mi oficina y con mis colegas.

A mis compañeros en el posgrado, en especial a Ruth y Alejandra.

Al Mtro. Carlos Jasso por siempre brindarme la atención durante estos años en el doctorado en todo momento.

Al ingeniero José Antonio Pérez, quien siempre me brindo su orientación y apoyo en la biblioteca, desde el repositorio donde compartimos este documento y ubicamos la tesis de licenciatura. Por recibir la donación de la tesis de maestría al acervo de nuestra institución.

A todo el personal en general, a nuestra querida Universidad de Guanajuato por albergarme estos últimos años.

Gracias también a mis sinodales, los doctores David Wright, Gabriel Medrano, Angélica Marengla León y Miguel Ángel Ledezma por su apoyo, consejos, correcciones y la paciencia para ayudarme a concluir este proyecto.

Al dr. Eric Jervaise por brindarme una entrevista y platicar muy agusto por horas a cerca de la fotografía desde su experiencia, sus conocimientos. Agradezco sus consejos y sus palabras.

Igualmente gracias al maestro Salvador Guilliem Arroyo, quién me abrió las puertas a los secretos y la historia de la zona arqueológica de Tlatelolco. Desde su arista como arqueólogo y fotógrafo, ha podido documentar la labor de más de 40 años en ese espacio donde convergen las “Tres culturas”.

Al Instituto Nacional de Antropología e Historia, (INAH), por abrirme las puertas de los diferentes recintos en la ciudad de México y en el Estado de México, para disparar mi cámara y poder capturar momentos invaluable. Mi gran tesoro: los documentos obtenidos. En especial al personal de la zona arqueológica y museo de sitio del Templo Mayor. Gracias por la amistad de años, al Subdirector, el Lic. Alejandro Bustamante y a su asistente, Patricia, por sus atenciones y por hacerme sentir siempre en casa. Al arqueólogo Raúl Barrera por la confianza para dejar fotografiar las nuevas maravillas en arqueología urbana. Gracias al Dr. Carlos Javier González González por abrirme las puertas de su hogar y estar al pendiente de este proyecto, así como por el texto que habla sobre el quehacer que desempeño: la fotografía.

En el INAH Estado de México, al antropólogo Humberto González y al Mtro. Arturo Alaníz por el apoyo y la amistad, por invitarme a descubrir la riqueza de este estado en cuanto a patrimonio histórico, antropológico y cultural.

A la Lic. Jenire Escobar por abrirme las puertas para exponer por primera vez una serie de este proyecto del doctorado en el Museo Municipal de Calixtlahuaca.

Gracias al Estado de México, a Toluca de Lerdo por convertirse en mi hogar y mi inspiración para seguir materializando nuevas ideas.

Gracias a todos los que han creído en este proyecto y por lo que falta por venir con la constante cosmológica que va.

## EVIDENCIAS FOTOGRÁFICAS QUE VALIDAN MITOS CREADORES

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....7

## CAPÍTULO 1. CONSTRUCCIÓN DE LA ILUSIÓN.....12

1.1 IMPORTANCIA DE LA ILUSIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO SOCIAL.....13

1.2 ILUSIÓN Y MITOS CREADORES.....21

1.3 LOS MITOS CREADORES EN LA CULTURA PREHISPÁNICA.....42

1.4 MITOS, FOTOGRAFÍA E ILUSIÓN.....57

## CAPÍTULO 2. FUNDAMENTOS CONCEPTUALES DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA.....68

2.1 VALIDACIÓN DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA A TRAVÉS DE LOS MEDIOS DE PUBLICACIÓN.....69

2.2 FOTOGRAFÍA Y VERACIDAD.....75

2.3 FOTOGRAFÍA Y ESCENIFICACIÓN.....82

2.4 FOTOGRAFÍA Y RECONSTRUCCIÓN HISTÓRICA.....93

2.5 POST-FOTOGRAFÍA.....100

## CAPÍTULO 3. PRÁCTICAS FOTOGRÁFICAS EN LA ARQUEOLOGÍA.....112

3.1 VIAJEROS SIGLO XIX (1840-1910).....113

3.2 FOTÓGRAFOS VIAJEROS SIGLO XX (1920-1950).....137

3.3 FOTÓGRAFOS VIAJEROS DE 1980 A 2016.....152

3.4 RECONSTRUCCIÓN DEL MITO DE LA CREACIÓN A TRAVÉS DE LA ÓPTICA FOTOGRÁFICA.....178

CONCLUSIONES.....229

GLOSARIO DE TÉRMINOS.....233

ÍNDICE DE IMÁGENES.....241

FUENTES DE CONSULTA GENERAL.....247

Los tiempos en que se dictaba una tendencia analógica han disminuido. El factor “sorpresa” era algo muy especial, parte del ritual de la fotografía de rollo o de placa, como una especie de “alquimia”, también conocida como fotografía tradicional, argéntica o química; que es el retrónimo con el que se describe al proceso fotográfico tradicional, en comparación con la fotografía digital, de aparición más reciente. La fotografía argéntica se basa habitualmente en un proceso físico-químico que involucra el uso de un material fotosensible activo (aplicado sobre placas de vidrio o sobre una película flexible de material traslúcido, actualmente triacetato de celulosa) y su estabilización (revelado), para la obtención de imágenes.

Así como un retrónimo es un tipo de neologismo acuñado para representar un concepto cuyo significado se ha visto afectado debido a la aparición de uno nuevo que incluye una idea más reciente. Por lo tanto, la palabra retrónimo se refiere al concepto anterior con la finalidad de diferenciarlo de otro más reciente. Entonces, el retrónimo en el que se desea profundizar es el de fotografía analógica, término acuñado después de la invención de la fotografía digital; es decir que cuando esta última no existía, la primera era simplemente llamada “fotografía” ya que no había necesidad de especificar.

Hubo un tiempo en que no había porque hacer una distinción en la fotografía. Una “era dorada” en la que la creatividad, los acontecimientos de diversas índoles y la cotidianidad quedaron plasmados con los materiales, técnicas y posibilidades que estaban vigentes hasta ese momento. En la fotografía química hay una incertidumbre que cosquillea la piel al saber el resultado conservado por una imagen latente, donde la base sensible se establece a través de sales de plata, compuesto activo presente en la emulsión fotográfica, parte esencial en la magia de plasmar y propiciar la aparición de la imagen.

Sin embargo, el reloj sigue avanzando sin detenerse, la fotografía y en general la vida como la conocemos, va cambiando, evolucionando y ha propiciado una seria diferenciación entre los conceptos que van relacionados con la fotografía: su naturaleza ha mutado, se ha adaptado como las leyes de Darwin hablaron acerca de la selección natural, a la vida moderna, o es más bien al revés. Nosotros nos hemos adaptado a la oleada digital.

Hemos entrado en la era digital y la era digital ha entrado en nosotros. Ya no somos quienes alguna vez fuimos. Para bien o para mal. Ya no pensamos, hablamos, leemos, escuchamos ni miramos como alguna vez lo hicimos, ni tampoco escribimos, ni fotografiamos de la misma manera.

Es inevitable, los cambios en los medios de comunicación, especialmente aquellos con tanta penetración como los digitales, nos exigen vivir de manera distinta, con percepciones y expectativas en constante movimiento.

Nuestro cosmos es diferente, como también lo es nuestro sentido del tiempo. Nuestra noción de comunidad ha cambiado, como también la noción que tenemos de nosotros mismos. Transformados en seres virtuales, nos hemos convertido en la materia de nuestros propios sueños. Si el mundo es intervenido de manera distinta, entonces el mundo es diferente. (Ritchin, 2010, p. 9).

Al hacer una pausa, se puede vislumbrar el fenómeno que ocurre actualmente, al retomar las palabras de Marshall McLuhan, el filósofo, erudito y profesor canadiense: “De lo que ningún pez sabe absolutamente nada es precisamente del agua. Un pez no sabe que el agua es húmeda porque no tiene la experiencia de lo seco”. (Ritchin, 2010, p. 9). Igual que nosotros, tan inmersos en los nuevos medios, en las redes sociales, en la Carretera Mundial de la Información (www), en los teléfonos celulares y en general, en este mundo de la “inmediatez”; donde no hay cabida para la espera, para saborear los momentos de misterio antes de que se revele cualquier tipo de información, idea, imagen, sonido o mensaje.

“Nos convertimos en usuarios y nos usan. Mientras tanto, nuestro mundo, al que ahora llamamos VR (vida real), se reduce a un punto de referencia.” (Ritchin, 2010, p. 10). Esta señal no es más que el entorno digital como medio de expresión, de documentación y en lo que ocurre en el ámbito personal, al igual que en el social. Es una revolución que ya albergamos en nuestras mentes, corazones y en todo nuestro ser.

El entorno digital de esta forma, altera las concepciones que se tienen del mundo y del arte, similar a un discurso de mercadeo. Pues, la apariencia que refleja una fotografía en torno a un producto o persona se ha vuelto determinante para crear un concepto asociado a actitudes, comportamientos y/o beneficios que puedan tener. Este factor se ve favorecido en diferentes campañas publicitarias y, sobre todo, en redes sociales que basan su éxito en la apariencia de las cosas, como por ejemplo *Instagram* o *Tinder*. (s.a., 2015, p. <https://www.merca20.com/la-fotografia-como-herramienta-de-marketing/>).

Como es de notarse, la imagen ha jugado un papel importante, no solo en medios impresos, ahora también en los digitales, lo cual ha favorecido y refleja resultados a nivel económico.

Otra cualidad a simple vista que demuestra la transformación de la concepción que se tiene del mundo es también, y quizás la referencia más grande, esta capacidad de *re-invención* de conceptos y de nosotros mismos. Y en este ambiente es donde la fotografía, de igual modo, se *re-crea*. Entonces si la fotografía química ha configurado representaciones e ideas de la realidad; ¿hasta qué punto la fotografía digital puede validar ideas? ¿Es posible considerar, a las imágenes digitales, como “documentos fidedignos” y suponerlas para un sistema de registro que apoye otras disciplinas? Para responder a estas cuestiones, se realiza esta investigación que versa sobre la fotografía como testimonio para la validación de ideas.

Primeramente, siempre se ha tenido la noción del valor más ampliamente aceptado de la fotografía, el valor documental:

... lo que significa que se equipara la realidad que el documento fotográfico muestra con la realidad misma, pero tal objetividad no existe realmente pues en el proceso fotográfico intervienen multitud de factores y/o actores. Así pues, hemos de cuestionar sobre los elementos que validan el discurso fotográfico, desde la veracidad; es decir aquellos fundamentos que le dan veracidad a la imagen fotográfica. Esto es particularmente importante para el resto de las áreas del conocimiento que pueden (y deben) utilizarla para sus propios fines, incrementando la cualidad de sus resultados. (Martín, 2005, p. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/7178>).

La fotografía configura la realidad, en palabras del escritor checo Vilém Flusser (1990): ...el acto fotográfico es entonces un acto de “duda fenomenológica”, en tanto que intenta acercarse al fenómeno desde tantos puntos de vista como sea posible –excepto que la “mathesis” (la estructura más profunda) de una duda así es prescrita por el programa de la cámara. (p. 37).

Aunque pareciera que el fotógrafo ejecuta entregado a una ideología particular, realmente actúa dentro de un programa; es decir, es una acción programada. No obstante, el fotógrafo es quien decide cuando oprimir el botón.

Referente al término *mathesis*, este vocabulario en su etimología proviene del griego “μαθησις” (*mathēsis*) y a su vez del latín “*māthēsis*” saber. Este vocablo se refiere a una erudición, ciencia, especialización, disciplina, adiestramiento, educación, catequesis, instrucción o cualquier tipo de preparación ya sea de tipo académico o científico y también al conjunto de conocimientos abarcados en una materia. (s.a., s.f., p. <https://definiciona.com/matesis/>).

De vuelta a la fotografía, Flusser hace una reflexión acerca del antónimo verdad-falsedad partiendo de la esencia, es decir de la *mathesis*.

La *mathesis* del universo emergente y de la conciencia emergente es el cálculo de probabilidades. Ya no es hacer cuentas y cuentos, sino calcular probabilidades. Los términos “verdad” y “falsedad” pasan a designar límites inalcanzables. La distinción ontológica que deberá hacerse es aquella que se da entre lo más o lo menos probable. Y no solamente ontológica sino igualmente ética y estética: de nada sirve preguntar si las imágenes técnicas son ficticias sino solamente cuán probables son. Y cuanto menos probables sean, más informativas se mostrarán. (Vilém, 2015, pp. 19-20).

La paradoja, con todo, es que, si bien las imágenes técnicas podrían ser “síntesis” improbables del universo, y por ello informativas o “creadoras”, los aparatos productores y transmisores de esas imágenes improbables son altamente probables, ya que funcionan a partir del cálculo de probabilidades, esto es, están programados para crear sus productos –las imágenes que nosotros recibimos, por ejemplo– de manera altamente probable y por eso “informan” menos. De modo tal que las personas que viven en las sociedades informacionales reciben entonces esas imágenes improbables como probables.

En síntesis, el acto de fotografiar es semejante al de cazar, donde el fotógrafo y cámara se unen para convertirse en una función única e indivisible. El acto busca situaciones nuevas, nunca antes vistas; se esfuerza por encontrar lo improbable, busca información. Es un acto posideológico y programado, que considera lo “real” en sí mismo y no el significado de ésta. (Vilém, 2015, p. 38).

Por lo tanto, las fotografías son conceptos, son representaciones que han servido de referencia a lo largo de la historia para tratar de entender hechos de diversas naturalezas y disciplinas, así como desde el plano personal hasta el social.

Las anteriores ideas ayudan a plantear la gran interrogante que se pretende abordar en este trabajo: ¿Es posible validar la veracidad de los mitos de la cosmovisión mexicana, desde la imagen fotográfica? El objeto de estudio de esta investigación tiene la intención de revelar, a partir de la fotografía, los valores inmersos en los mitos de la cosmovisión mexicana como un elemento de búsqueda. Corroborar la veracidad de los mitos creadores en la cultura prehispánica, a través del “registro fotográfico” de los objetos, lugares o

personajes que se encuentran en los mitos prehispánicos, códices, museos de sitios y zonas arqueológicas; que hablan de temas como la creación del universo, los dioses, el hombre, los fenómenos naturales o ciertos elementos.

Dentro de los objetivos particulares de este trabajo están el de analizar la importancia del mito en la construcción de imaginarios, revisar las relaciones entre fotografía y arqueología y reflexionar sobre la construcción de mitos en la fotografía contemporánea. Lo que se pretende es realizar un análisis de la imagen como referente para aprobar ciertas ideas. Para ello, es necesario contar que a lo largo de este texto se habla de diversos temas que van en relación al caso de estudio que se expondrá.

La investigación se aborda en tres etapas. Inicialmente un estudio exploratorio, es decir, un primer acercamiento a los vocablos “ilusión” y “mito” para ubicarlos en su relevancia para la construcción del imaginario social. Además, se va acotando más, ya que el interés es en los mitos creadores y en especial, en los de naturaleza prehispánica. La segunda parte, se enfoca a los fundamentos conceptuales de la imagen fotográfica; en la validación de la imagen fotográfica a través de los medios de publicación; además de la manera en que la fotografía transita entre la veracidad, la escenificación, la reconstrucción histórica y la reciente postfotografía.

Posteriormente, la tercera sección que se dedica a las prácticas fotográficas en la arqueología. Es decir, se da un recorrido por los fotógrafos viajeros del siglo XIX (1840-1910) como John Lloyd Stephens, Frederick Catherwood y Claude-Joseph Désiré Charnay. De la misma manera se revisan a los fotógrafos viajeros siglo XX (1920-1950) como Edward Weston y Henry Cartier-Bresson. Otra etapa de la historia de la fotografía y sus representantes se centra en los fotógrafos viajeros del periodo de 1980-2016 que se dedican a la creación de ilusiones, viendo el trabajo de Salvador Guillem, Jorge Pérez Lara, Marco Antonio Pacheco y Javier Hinojosa.

Por último, se aborda la reflexión de la reconstrucción del mito de la creación a través de la óptica fotográfica, a través de los fotógrafos y el mito de la creación en un espacio y recintos antiguo y muy emblemático para los pueblos originarios de México, es decir, en el Templo Mayor.

La finalidad de este estudio consiste en realizar una aproximación teórica, y llegar a conclusiones específicas con respecto a la validación de los mitos creadores a través de evidencias fotográficas. Con este estudio, se analizan textos realizados por pensadores de la imagen fotográfica como Susan Sontag, Fred Ritchin, Walter Benjamin, Joan Fontcuberta, Henri Cartier-Bresson, entre otros; que pretenden explicar el fenómeno de lo fotográfico. Por lo tanto, se quiere saber sobre los elementos que le otorgan el valor de veracidad a la fotografía mediante la presencia de los mitos creadores.

La hipótesis de la presente investigación se plantea a partir de la siguiente afirmación: la fotografía es un documento social que nos relata un acontecimiento desde la historia cultural, política y artística, por lo tanto, a través de la fotografía se pueden presentar evidencias que validen los mitos de la cosmovisión precolombina en la cultura mexicana.

El fenómeno de la fotografía que tiene la intención de dar validez a los mitos creadores prehispánicos, especialmente, aplicado a la cosmovisión mexicana lleva una gran carga de importancia, pues se plantea la interrogante sobre la fotografía como documento social, por el tono del análisis de los hechos que nos relata a modo de historia cultural, política y artística. Entonces, la fotografía originada para este proyecto, puede representar la

evidencia para así validar los mitos de la cosmovisión precolombina en la cultura mexicana. Se atraviesa por un análisis deductivo de los discursos sobre la fotografía como registro documental. De igual modo, se analiza la información acerca de la cultura nahua.

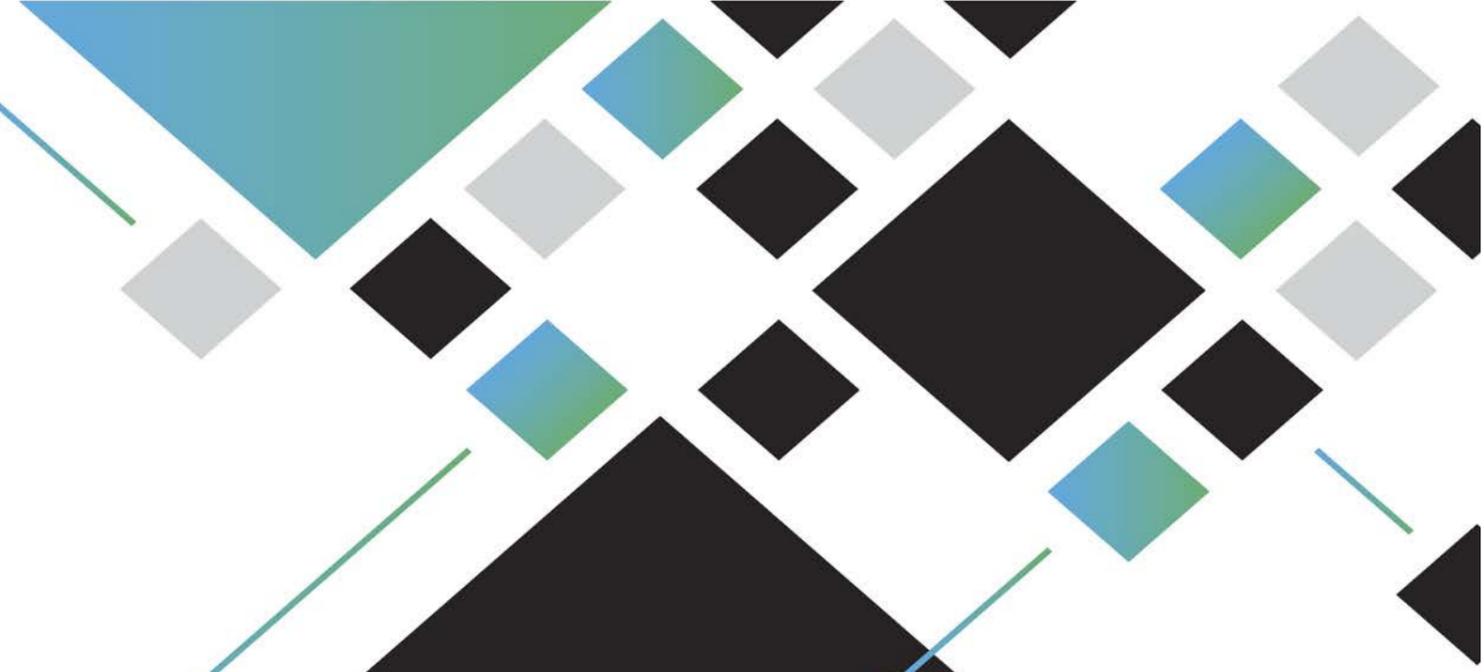
La fotografía tiene un papel muy importante como testigo de la historia y en la arqueología ha encontrado su “nicho”, pues desde la denominada “Edad de Oro” de la arqueología que va desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX, surgieron muchos fotógrafos que documentaron los diferentes descubrimientos arqueológicos. El hecho que se vinculara la fotografía a la arqueología tuvo una importancia capital en el desarrollo de la arqueología moderna. Poco a poco, la “fotografía arqueológica” fue sustituyendo los costosos grabadores hasta devenir una de las herramientas básicas de la arqueología.

Desdemuy pronto, todas las excavaciones arqueológicas incorporaron un fotógrafo.

El 1887, por ejemplo, el director de la expedición francesa Delfos, Théophile Homolle, concedió la dirección técnica de la expedición al famoso fotógrafo e ingeniero Henry Convert. (s.a., 2013, p. <http://mrdomingo.com/2013/07/29/la-fotografia-arqueologica-un-viaje-por-la-historia/#more-1376>).

Este tipo de fotografía viaja en paralelo con la historia, nos permite la recuperación de monumentos perdidos o destrozados y conocer el estado de conservación de otros. Las fotografías arqueológicas son un aval científico que demuestra las hipótesis defendidas, que demuestran la interpretación de los yacimientos. Explican la metodología y las técnicas utilizadas en la excavación, y es por eso que la fotografía actualmente suple los ilustradores de campo durante el proceso de excavación. Este tipo de fotografía también ha acontecido muy útil en cuanto a la documentación de las piezas arqueológicas encontradas en los distintos yacimientos.

Arriba se ha expuesto la importancia de la fotografía como documento y está investigación, puede ser una reflexión para la constante y futura creación de imágenes que plasmen los preceptos de las teorías más elementales que describen a la fotografía con su valor de documento y como, a la vez, esta idea se pone en duda gracias a los acontecimientos actuales que en ella tienen lugar; en otras palabras, la proliferación de efigies masivas que no necesariamente son representaciones de la realidad. Sin embargo, es ahí donde este doble valor cobra relevancia para este proyecto que irá describiéndose en los capítulos posteriores.



# Capítulo 1

## Construcción de la ilusión



### CAPÍTULO 1. CONSTRUCCIÓN DE LA ILUSIÓN

#### 1.1 IMPORTANCIA DE LA ILUSIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO SOCIAL

Los antiguos mexicanos creían que los dioses se presentaban en la tierra e influían en todo lo que ahí ocurría. Cada día se manifestaba una fuerza divina distinta, a veces maligna, a veces bondadosa para los seres terrestres. (Libura, 2002, p. 6).

Para entender la relevancia de la ilusión en la construcción del imaginario social es indispensable comentar a que se refiere este vocablo. Antes de definir formalmente este término, es importante analizar el fragmento arriba expuesto; ya que es parte de este concepto que engloba muchísimos aspectos de diversas índoles. El texto plasma las creencias que poseían los primeros pobladores de México. La idea de enfocar sus esfuerzos en seres omnipresentes, es realmente una costumbre que aún permea nuestra actualidad alimentada gran parte por mitos y leyendas.

Hay que tener presente que el ser humano siempre ha querido conocer los secretos de su destino. Con autosacrificios, ayunos y meditaciones ha pretendido invocar a seres más poderosos que él, los dioses, para que le revelen su futuro. Ha observado las fuerzas y ritmos de la naturaleza, intentando descubrir los secretos que podrían arrojar luz sobre los frutos de su trabajo. Ha plasmado el saber adquirido en libros esotéricos y adivinatorios. (Libura, 2002, p. 5).

Al seguir en esta línea, vemos a las divinidades como parte de esta maquinaria cultural que versa sobre la palabra “mito”, como está noción de conocimientos, costumbres y tradiciones que están latentes en la sociedad.

Es medular tomar en cuenta que, para las primeras civilizaciones, fue pieza fundamental contar con un sistema de creencias que los apoyarán para entender los fenómenos de la naturaleza, la vida diaria, las reglas sociales, económicas, políticas, culturales y religiosas que regían toda su nación. Es aquí donde los mitos toman fuerza, convirtiéndose en una vía para la comunicación de generación en generación; pues gracias a ello, y claro a los registros documentales, que aún es posible conocer las percepciones originarias de los primeros pobladores de México, ya que en ellos se centrará este trabajo. Y claro, como pieza fundamental e inmersa se halla el vocablo “ilusión”.

El término ilusión tiene su origen en el latín *illusio*. Se trata de un concepto o una imagen que surge por la imaginación o a través de un engaño de los sentidos, pero que no tiene verdadera realidad. Vinculada a los sentidos, una ilusión es una distorsión de la percepción. Puede hablarse de ilusiones ópticas (las más usuales), ilusiones olfativas, ilusiones auditivas, ilusiones gustativas o ilusiones táctiles. Para la psicología, la ilusión es una esperanza que no tiene fundamentos. En sentido simbólico, puede decirse que una ilusión es un espejismo (algo que parece real pero que no lo es). (s.a., 2008, p. <https://definicion.de/ilusion/>).

La ilusión es una imagen, representación o concepto producto de la imaginación o de una distorsión de los sentidos, que no corresponde con la realidad; es una esperanza sin fundamento lógico. La diferencia entre una ilusión y un error es que continúa vigente aún después de reconocer que es falsa. Para el filósofo prusiano de la Ilustración, Immanuel Kant, la ilusión no la produce el objeto sino el juicio que hacemos de él; y reconoce tres formas de ilusiones: empíricas, lógicas y trascendentales.

Las ilusiones empíricas se deben a errores de juicio; las lógicas las produce el no empleo de las leyes de la razón; y las ilusiones trascendentales, son las que aplican categorías empíricas a objetos trascendentales. Este tipo de ilusión es natural e inevitable porque se trata de principios subjetivos que aparecen como objetivos. (Malena, 2012, p. <https://filosofia.laguia2000.com/filosofia-y-psicologia/ilusion-y-realidad>).

Pero antes de Kant, otros filósofos han enfocado sus pensamientos en el término de "ilusión". Uno de ellos, el filósofo griego Platón, describe en su obra *La República*, su reflexión en el individuo, describiendo cuatro estados de la mente (imaginación, creencia, pensamiento y conocimiento), como cuatro fases que simbolizan diferentes "grados de tinieblas u oscuridad". (Platón, 1948, p. 219).

Cada estado a su vez es asumido como parte de uno de los dos órdenes de las cosas distinguidos por el filósofo griego: el mundo visible y el mundo inteligible. El mundo visible está constituido por las imágenes, las sombras y los reflejos de las cosas (el más pueril estado de la cognición), y por las cosas presentes "las criaturas vivientes alrededor nuestro y todas las obras de la naturaleza o del hombre". (Platón, 1948, p. 219).

Es el mundo visible el que está relacionado con los dos estados de la mente característicos de la percepción: la imaginación (*eikasia*) y la creencia (*pistis*) respectivamente. (Platón, 1948, p. 221).

A su vez, el mundo inteligible es conceptualizado como una esfera trascendental de ideas o formas, que de una manera progresiva comprendería los dos más altos estados de la mente que Platón (1948) reconoce: el pensamiento (*dianoia*) y la inteligencia (*noesis*) o conocimiento (*episteme*) (s/p).

Para Platón, es sólo en el mundo inteligible en donde la realidad es posible, porque lo real sólo tiene lugar cuando es alcanzado por el conocimiento. El mundo perceptible es consiguientemente condenado a ser un mundo de meras apariencias. Ello, sin embargo, no significa que todo el mundo de apariencias sea asumido como una mera ilusión sin existencia física.

Por lo tanto, en la filosofía platónica la imagen está siempre descrita como una entidad que es al mismo tiempo trascendentalmente *no-real* e inexistente en el mundo de los objetos físicos, pero que es ilusoriamente reconocida como existente. Más aún, la imaginación para Platón, pertenece al mundo de las sombras en donde ni el conocimiento ni la correcta percepción son posibles, sino tan sólo la ignorancia.

Otro filósofo griego, discípulo de Platón: Aristóteles, parece coincidir con este cuando afirma en su obra *la Ética de Nicomaco* que todos los seres humanos "primero adquieren la potencialidad y luego ejercitan la actividad". (Aristóteles, 1985, p. 1743).

De hecho, ambos filósofos asumen que, aunque la facultad para adquirir conocimiento es dada naturalmente a los seres humanos; esa sola condición no garantiza el acceso al

conocimiento, puesto que para ello se requiere un adecuado entrenamiento intelectual que asegure el correcto ejercicio de la razón.

Aristóteles sabía muy bien, que el carácter permanente de la costumbre devenga en un respaldo poderoso de la tradición de los pueblos o hábitos, la que, aunque durante los tiempos griegos fue asociada a las adecuadas condiciones para el sano cultivo de la razón, en los comienzos de los tiempos modernos fue muy pronto relacionada a la mantención de supersticiones, malos gobiernos e indeseadas estructuras sociales.<sup>1</sup>

Posteriormente con el tiempo, el diplomático, funcionario, filósofo político y escritor italiano, Nicolás Maquiavelo, retoma a Aristóteles, pues comparte la concepción "Aristoteliana" de la costumbre como una potencial segunda causa de error o ilusión, su principal aporte es concebirla como el principal instrumento político del que disponen los gobiernos para confundir o engañar a sus pueblos cada vez que sea necesario para la mantención del poder. Lejos de estar preocupado de las premisas del humanismo moral, Maquiavelo claramente reconoce que "un gobernante que desee mantener su poder debe estar preparado para actuar inmoralmente cuando ello sea necesario". (Machiavelli, 1988, p. 55).

Francis Bacon, filósofo, político, abogado y escritor inglés, escribió *El Nuevo Organon* en 1620, y ahí continúa, similar a Maquiavelo, retomando a los clásicos griegos, en especial a Aristóteles, para reconocer dos clases de ilusiones o distorsiones que afectan la mente: aquellas que son innatas -muy similar a los errores de origen natural en la doctrina "Aristoteliana" -y los artificiales- que corresponden a los errores producidos por la costumbre en Aristóteles-; que en la tesis de Bacon, son asimilados a los sistemas filosóficos dogmáticos y a los subjetivos y oscuros métodos de verificación.

Más aún, Bacon distingue entre los ídolos innatos tres categorías que él llama los *ídolos de la tribu*, *ídolos de la caverna* e *ídolos del mercado*. Los *ídolos de la tribu* corresponden con la tradición Platónica seguida también por Aristóteles, que concibe a la percepción como una facultad humana innatamente limitada; que sólo es capaz de producir imágenes y creencias del mundo visible pero jamás conocimiento. Sin embargo, Bacon parece extender los orígenes de este tipo de error o ilusión más allá de los "limitados poderes de los sentidos". Los *ídolos de la caverna* constituyen una categoría compleja que "tiene su origen en la naturaleza individual de la mente y del cuerpo de cada hombre; y también en su educación, forma de vida y eventos fortuitos". (Bacon, 2000, p. 46).

Por último, los *ídolos del mercado* son conceptualizados como "los más irritantes de todos, porque han sido privados de entendimiento por la convención -que rige a las- palabras y nombres". (Bacon, 2000, p. 48).

Es así como para la filosofía, el concepto de la ilusión es una reflexión del devenir de la humanidad y ha servido para inspirar a la generación del conocimiento a lo largo de

<sup>1</sup> Por ejemplo, Girolamo Savonarola aludiendo a su caída del poder en Florencia señala: "Los hábitos, en efecto, es la segunda naturaleza, y como la naturaleza de la roca es caer y ello no se puede alterar y no se puede elevar salvo por la fuerza, así también los hábitos también devienen en algo natural, y es muy difícil sino imposible cambiar a los hombres, especialmente a todo el pueblo, incluso si sus hábitos son malos... Ahora los Florentinos, habiendo establecido una forma civil de gobierno muchos años atrás, han hecho de dicha forma de gobierno un hábito, al margen de que se conforma a la naturaleza y requerimientos de la gente mejor que ningún otro, esto es ha llegado a ser habitual y establecido en la mente del pueblo. Sería difícil, sino imposible, separarlos de esta forma de gobierno" (Hawkes, D. (1996). *Ideology*. Inglaterra: Routledge. p. 22).

las diferentes épocas en la vida del hombre. La ilusión no es real, parece una utopía, un sueño, un anhelo, un deseo, un objetivo por cumplirse.

Otra noción fundamental para hallarnos en el término del imaginario de las ilusiones es el de “cuerpo”. Pues es necesario materializar estas ideas, darle una forma y para entenderlo, es primordial decir que

... toda figura que el cuerpo crea, similar a un dibujo, aparece ligada a una práctica cultural, a un uso individual y a una simbólica colectiva: el cuerpo dibuja un conjunto de signos que representan una relación. La premisa corporal radica en eso, es estar sujeta al otro, a una alteridad e identidades colectivas. (Sánchez, 2013, p. 30).

Para enfatizar este punto es necesario referenciar a David Le Breton:

El cuerpo, moldeado por el contexto social y cultural en el que se sumerge el actor, es ese vector semántico por medio del cual se construye la evidencia de la relación con el mundo: actividades perceptivas, pero también la expresión de los sentimientos, las convecciones de los ritos de interacción gestuales y expresivos, la puesta en escena de la apariencia, los juegos sutiles de la seducción, las técnicas corporales, el entrenamiento físico, la relación con el sufrimiento y el dolor. (Le Breton, 2002, p. 7).

Tal parece que el cuerpo es la puerta de acceso por donde atraviesa la existencia y con ella, se instalan costumbres y hábitos. Pero como afirma Le Breton, no solo es el receptor, el cuerpo también es un mecanismo de expresión, es decir, forma parte de la construcción de significados colectivos. Ya que no solo va de un modo personal, va también en función de un aparato social, que alimenta, que recibe y devuelve información que se transforma y que se percibe para crear diversos significados.

Este conocimiento no solo se puede rastrear en los ambientes artísticos y estéticos, sino que va más allá, a otras áreas como los estudios filosóficos, antropológicos y sociológicos. Es ahí donde se encuentra la inter, multi y transdisciplina que apoya los pensamientos que van conformando el aparato ideológico que habla sobre la ilusión que estructura estos imaginarios sociales.

Por lo tanto, al voltear al pasado, es indispensable ver a Platón, quien, en sus diálogos, en específico el de *Timeo* o de *la Naturaleza*, el filósofo griego no solo observa el cuestionamiento primario sobre el origen del hombre: fuego, aire, agua. Esa era la preocupación de los presocráticos. Como se conectaba el origen de un cuerpo a través de otro cuerpo, del mundo mismo. Platón, fue más allá de estas reflexiones. A través de *Timeo*, manifiesta que Dios creo el cuerpo reuniendo los cuatro elementos de la naturaleza. Lo dotó de alma, le dio sentidos. Es decir, un espacio ligado a la divinidad. (Sánchez, 2013, p.32).

Con este calificativo de “divino” se puede establecer este mundo de ilusiones, de ideas que son más elevadas y que nos llevan al desmembramiento de la esencia para realizar una reflexión, donde es posible apuntar hacía la fotografía. La fotografía, al congelar y diseccionar lo visible en trozos discretos, ha tenido un rol importante en la creación de una representación de lo real, pero, tal como lo han afirmado numerosos críticos, también ha provocado una insidiosa distorsión de nuestra visión de lo real. (Ritchin, 2010, p. 12).

La fotografía siempre ha sido considerada un medio universal, una forma de dar testimonio de los acontecimientos, un documento fidedigno. Sin embargo, del mismo modo es un filtro amplio que permite observar la transición de lo análogo a lo digital. Es decir, más del noventa por ciento de las cámaras vendidas ahora son digitales, al igual que la proliferación de los *gadgets*<sup>2</sup> es muy amplia. Sin embargo, el mundo analógico no desaparece, aún conserva un porcentaje mínimo que se retoma. Aunque ambas naturalezas -análoga y digital- representan una “ilusión”. La ilusión radica en la deconstrucción que resulta del análisis mediático que insiste en la necesaria reinención; en el análisis de la imagen fotográfica no solo por su valor banal o su extravagancia, sino por el enfoque en la creación de imágenes más útiles y exploratorias.

El crítico inglés John Berger, al preguntarse por qué el *Times* de Londres podía publicar la fotografía tan perturbadora, incluso agresiva de 1968 tomada por Don McCullin, en la que se muestra a un hombre vietnamita que abraza a su hijo sangrando, cuando el diario aún apoyaba la guerra en Vietnam, consideró que hacerlo era darle un trato desdeñoso a la muy conocida e icónica fotografía. Y añadió:

El propósito de una fotografía alternativa es incorporar a la fotografía en la memoria social y política, en lugar de utilizarla como un mero sustituto que fomente la atrofia de dicha memoria... Para el fotógrafo esto significa pensar en sí mismo no tanto como reportero para el resto del mundo, sino en quien hace un registro para aquellos involucrados en los acontecimientos fotografiados. La distinción es crucial. (Ritchin, 2010, p. 151).

Berger no se equivocó, ya que, de la mano de los avances tecnológicos, la visión de los ensayos fotográficos se desarrolla en el campo virtual, en la hipertextualidad, donde la potencialidad lleva a los alcances de la difusión, representación e interactividad. Esta “ilusión” se convierte en el medio idóneo para lograr entablar una conexión entre los profesionales con autoridad y el público informado. La “inmediatez” de las imágenes es lo que nos lleva a casi incluir como “colaboradores” a los lectores de dichas imágenes, pues pueden ser vistas en la pantalla de la cámara digital o tan pronto como sean publicadas en la Red. Esta cualidad del universo digital es un detonador poderoso, ya que esto quiere decir que es posible llevar a cabo la construcción de un imaginario. La simple idea de editar, cambiar o transformar la imagen original, ese “momento decisivo” del cual hablaba el maestro Cartier-Bresson, es completamente revolucionado para dar origen a nuevas ilusiones, nuevas efigies, que pretenden abarcar la realidad desde todas sus dimensiones.

Sin embargo, esas fantasías pueden contener un riesgo implícito, es decir, si las fotografías pueden ser vistas en la Red cada vez desde más lugares; entonces la privacidad y la seguridad de los fotografiados también se convierte en un tema importante. Si se observase como fórmula, sería que el cada vez mayor

2 Un *gadget* es un dispositivo que tiene un propósito y una función específica, generalmente de pequeñas proporciones, práctico y a la vez novedoso. Los *gadgets* suelen tener un diseño más ingenioso que el de la tecnología corriente. ((s.a.) s.f.) Definición de gadget. *Fundéu*. Recuperado de <https://www.fundeu.es/consulta/gadget-1336/> Fecha de recuperación 15 de marzo de 2014.) Aunque descartado por los expertos, según la etimología popular, su acuñación se remonta a 1884-1885 por parte de la empresa *Gaget, Gauthier & Cia*, encargada de la fundición de la “Estatua de la Libertad” que, al acercarse la fecha de la inauguración, quería algo de publicidad y comenzó a vender reproducciones de la famosa dama a pequeña escala. ((s.a.) s.f.) Definición de gadget. *World Wide Words*. p. <http://www.worldwidewords.org/qa/qa-gad1.htm>. Fecha de recuperación 26 de enero de 2018).

alcance mundial de la Red es en igual medida una causa tanto de celebración como de preocupación. El fotógrafo externo ahora puede convertirse con mayor facilidad en “quien hace un registro para aquellos involucrados en los acontecimientos fotografiados”; como lo sugiere Berger, pero el uso extendido y creciente de cámaras digitales también significa que aquellos involucrados en los acontecimientos pueden convertirse en sus propios medios de registro. (Ritchin, 2010, pp. 152-153).

Por ello, con el sismo del 19 de septiembre de 2017 en México es posible corroborar la teoría de John Berger y la propuesta que Fred Ritchin hace en su obra *Después de la fotografía*. Nuevamente y gracias a las herramientas tecnológicas que siguen la ideología que busca la perfección, siguen en constante movimiento y su accesibilidad los ha llevado a que las personas representen emociones a través de dispositivos móviles como teléfonos celulares, tablets, cámaras digitales, etc. Este es el caso de este terremoto, ya que las mayores bases de registro de los terribles hechos vividos en México fueron documentadas por los protagonistas de estos cientos y miles de historias que se conjugaron por los acontecimientos funestos.

El acervo gráfico y audiovisual del sismo del 19 de septiembre de 2017 en México no solo está constituido por material de carácter profesional, sino también por las personas que vivieron ese momento y que capturaron el instante en que los hechos trágicos se desarrollaron. Tal vez y sin enfocarse en la rigidez, es necesario reconocer que todas las imágenes y videos que se rescataron constituyen el documento más fidedigno y real que engloba todo, tanto a nivel individual como colectivo: política, sociedad, tiempo, cultura, arte, tradiciones, geografía, diversas formas de concepción del entorno. Todo es una suma de imágenes con cargas de significados y experiencias que a forma de piezas de rompecabezas arman y conforman el etiquetado “S19”, en otras palabras, el sismo que sacudió a México el 19 de septiembre de 2017.

Para ilustrar la idea anterior, se muestra la imagen de uno de los edificios que cayeron por el terremoto antes mencionado. Gracias a la tecnología y a los alcances mundiales de la “Super carretera de la información”, millones de imágenes fueron tomadas y difundidas por toda la sociedad que experimento estos sucesos. No solo los periodistas o fotógrafos profesionales fueron pieza clave para la documentación de este hecho; paralelamente, ese día los ciudadanos asieron sus teléfonos celulares y cualquier dispositivo móvil para retratar y grabar la desgracia nacional (Figura 1).

Lo que se rescata es que estas imágenes no suelen ser tan estilizadas y autocensuradas como las de los fotógrafos profesionales, particularmente, porque hay muy poca intención de imitar a una “buena” fotografía; lo que explica en parte su limitado conocimiento de la literatura fotográfica. Estas imágenes con frecuencia revelan el deleite de mirar algo por primera vez a través de la lente, y las declaraciones manifiestas de las fotografías; aunque obvias para quien las tomó, al extraño le son reveladoras, pues hay espontaneidad, intuición; y el espacio para los accidentes de foco, de encuadre y *flash* de donde surgen componentes extraños pero narrativos. Estos aficionados evidentemente se benefician de conocer de manera íntima el lenguaje, la cultura y a los vecinos que están fotografiando. (Ritchin, 2010, p. 153).

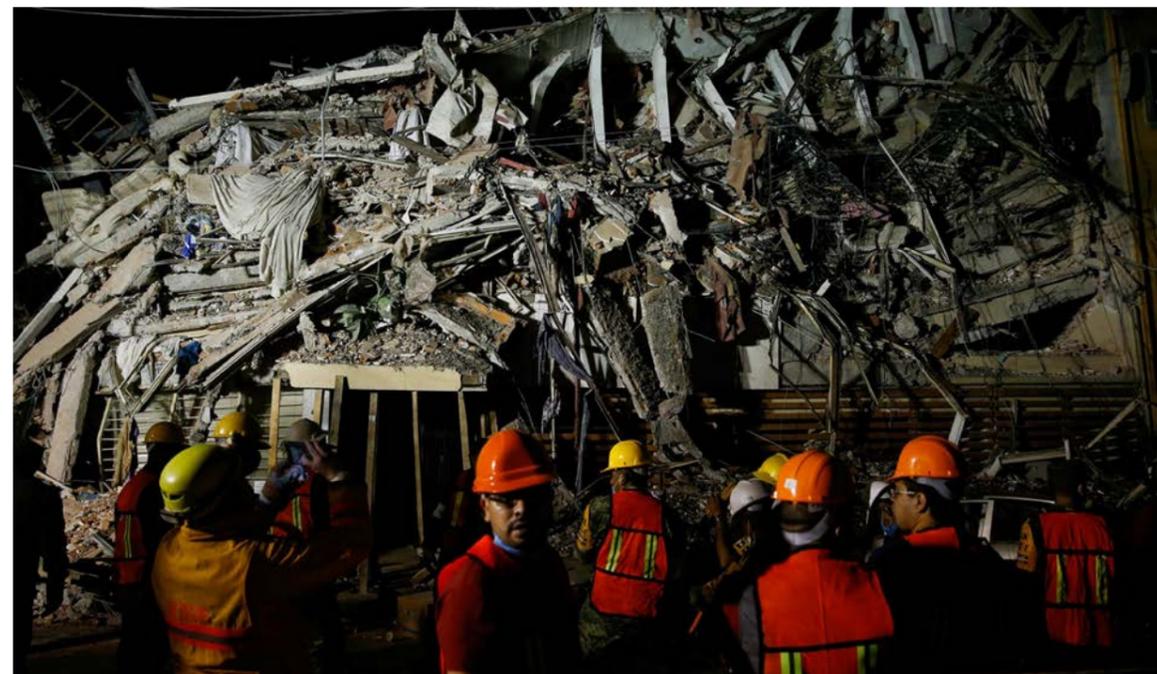


Figura 1, Autor desconocido, *La noche del sismo del 19 de septiembre de 2017*, color, México, 2017, disponible en “El dramático rescate de las víctimas del terremoto en México, minuto a minuto: 273 muertos”, (<http://fmextrema.com/el-dramatico-rescate-de-las-victimas-del-terremoto-en-mexico-minuto-a-minuto-273-muertos/>)

Tal vez la ilusión radica en crear imágenes más inteligentes, reflexivas y comprometidas que la gran mayoría de los trabajos de los profesionales. Así que podría ser el momento para que los profesionales le presten más atención a la forma en que los aficionados ven el mundo. Y precisamente de estas visiones y cosmovisiones; producto de las reflexiones del hombre que ha tenido a lo largo de su historia, es donde surge el interrogante principal, es decir, el sentido de su propia existencia. Esta idea refuerza la primicia de la no censura, de la generación espontánea de imágenes que integran el inmenso acervo fotográfico que vienen de diversas naturalezas, algunas construidas de tal modo que construyen o *de-construyen* la realidad para dar vida a nuevas formas de representación que sustentan aparatos ideológicos y perceptivos.

La teoría de Sir Ernst Hans Josef Gombrich afirma que la representación no exige el parecido figurativo; la equivalencia descansa más bien en la capacidad imaginativa del sujeto, en la capacidad del ser humano para crear mundos ficticios.<sup>3</sup>

Por ejemplo, el caballo imaginario de los juegos de los niños, -el *Hobby Horse*-, que en su versión más rudimentaria puede ser un simple palo o una escoba. Donde el simple palo representa, sustituye, hace las veces de un caballo, sin que la forma externa tenga ninguna relevancia.

<sup>3</sup> Con el tiempo Gombrich citaría en varias ocasiones la teoría del juego de Huizinga, que permite entender la creación de formas artísticas y estilos. (Huizinga, Johan. (1984). *Homo ludens*. España, Alianza Editorial, (s.p.))

Lo importante es que la forma cumpla con las funciones o requerimientos que se le exigen. Es decir, en el mundo de ficción y juego, un simple palo puede representar a un caballo, siempre que el niño pueda “cabalgar” en él. A medida que se debilita la capacidad de ficción -con la emergencia de la crítica-; es probable que estos sustitutos puedan precisar mayores exigencias funcionales o figurativas. La imagen de abajo, de caballos al estilo de la juguetería mexicana, artesanía que pretende representar a estos animales de forma inocente para que los niños se diviertan; es uno de estos tantos simulacros que varían de latitud a latitud para crear la ilusión de cabalgar, de recrear a los caballos (Figura 2).



Figura 2, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Caballos de Guanajuato*, color, México, 2017.

Nuevamente la ilusión se hace presente para explorar los confines de la mente humana, a través de la mitología, de las leyendas, de las ideas, de las experiencias, de los conocimientos para generar un mundo que presentamos a través de las disciplinas artísticas, en este caso, de la fotografía. El reflexionar sobre las transformaciones que tendrá este arte será la cuestión que se abordará a lo largo de este texto.

Quetzalcóatl descendió al infierno  
a buscar las cenizas y  
los restos óseos de los difuntos  
que Mictlantecuhltli guardaba  
para originar a la raza humana.  
(Garibay, 1985, p. 106).

Para incluir a la ilusión es fundamental pensar en otra idea que va muy relacionada a la antes citada, es decir, el término “mito”, el cual fue extremadamente importante para los primeros pobladores del continente americano, en específico de México. Se dice que los mitos forman parte del sistema religioso de una cultura, que los considera como historias verdaderas. Al conjunto de los mitos de una cultura se le denomina mitología. Cuanto mayor número de mitos y mayor complejidad tiene una mitología, mayor es el desarrollo de las creencias de una comunidad. La mitología sustenta la cosmovisión de un pueblo. Tienen la función de otorgar un respaldo narrativo a las creencias centrales de una comunidad. Es por ello, que la civilización nahua no fue ajena a este conocimiento de relatos que forjaron sus raíces más profundas, en donde hallaron el refugio, la esperanza, el consuelo y la fuerza para tratar de entender su entorno y hallar el equilibrio en el mismo.

Para la Nación Nahua, era muy importante contar con un conjunto de creencias que ayudarán a sentar las bases de todo su aparato ideológico, político, religioso, social y cultural. En los mitos y leyendas, los mexicas encontraron el mejor medio de manifestación y comunicación de ideas, inquietudes, sentimientos, conocimientos, experiencias o sueños. Estas narraciones se convirtieron en la explicación a cualquier inquietud, eran la palabra que existía para entender el entorno antiguo. Tal vez, a forma de inspiración, de modelo a seguir, de norma a obedecer o como huellas de un camino que pisarían a lo largo de sus vidas.

La etimología es un punto de partida habitual, pero en este caso no resulta suficiente para definir al mito. Para los griegos *mythos* significaba simplemente “relato”, o “lo que se ha dicho”, en una amplia gama de sentidos: una expresión, una historia, el argumento de una obra. La palabra “mitología” puede resultar confusa en nuestra lengua, pues puede detonar tanto el estudio de los mitos como su contenido o una serie determinada de mitos. Para Platón, el primer autor conocido que emplea el término, *mythologia* no significaba más que contar historias. (Kirk, 2006, pp. 24-25).

Ya que las palabras cobran significado de acuerdo a la situación que se presente, el mito como “palabra” o “discurso”; resulta una narración acerca de los orígenes de cualquier tipo de realidad (desde el origen del universo y del ser humano, hasta el de un objeto cualquiera). Tal relato tiene las características de apelar a lo sobrenatural, como elemento explicativo, y de recurrir a un lenguaje ambivalente. De ahí que existan caminos divergentes para comprenderlo.

El antropólogo y etnólogo francés Claude Lévi-Strauss y sus teorías afirman que todos los mitos son especulativos o el reflejo de algún problema, una vez

que son acertadamente comprendidos. Su correcta comprensión requiere una concentración en la estructura de relaciones que los sustentan, más que en sus contenidos explícitos o cualquier interpretación estrictamente alegórica. Resulten o no justificados los múltiples presupuestos que su teoría implica, es manifiesto que su contribución, todavía en activo, altera radicalmente el aspecto teórico de la materia, al mismo tiempo que sus trabajos sobre el parentesco ha cambiado también radicalmente el aspecto excesivamente mecánico que este importante tópico estaba empezando a asumir. (Kirk, 2006, p. 24).

Tal vez Lévi-Strauss intentaba abrir una ventana para darle una renovada comprensión a los mitos, pues los tratamientos que se le habían dado estaban permeados de conceptos acartonados o que mostraban una desvalorización del término. "Mito" es realmente un concepto muy grande, que no se puede incluir en una sola definición. Si no, donde se dejarían los movimientos interpretativos como el de "naturaleza-mito" o "mito-ritual". Lo que se puede decir, es que el primero de ellos, consiste en que todos los mitos son completamente diferentes o, por el contrario, no pueden diferenciarse de los cuentos populares. Al complementar el segundo movimiento del mito, es pensar que todos o la mayoría de los mitos tratan de dioses o derivan de rituales.

E. W. Count confirma: "En una sola cosa están los especialistas de acuerdo: los mitos son una forma literaria [...] que trata de dioses o semidioses". (Kirk, 2006, p. 27). El propio Count no estaba completamente convencido con ello. Algunos de los héroes que protagonizan estas narraciones no son precisamente divinidades. Por ejemplo, uno de los documentos más antiguos de la cultura griega, la *Teogonía* de Hesíodo es un trabajo donde se plasma una gran cantidad de argumentos mitológicos que se permean a través de vertientes como la religión.

Muchos mitos comportan una creencia en lo sobrenatural, y en la mayor parte de las culturas ello implica una religión politeísta, aunque esto no es una regla general. Para ilustrar,

...el mito de *Edipo* converge entre lo sobrenatural, la imaginación y lo religioso, es un mito irrefutable. Edipo (en griego antiguo *Οιδίπους*, cuyo significado es "pies hinchados") era un rey mítico de Tebas, hijo de Layo y Yocasta que, sin saberlo, mató a su propio padre y desposó a su madre.

El mito también narra que, en su viaje a Tebas, Edipo encontró a la Esfinge, un monstruo enviado por Hera que se había aposentado en el monte Ficio y daba muerte a todo aquel que no pudiera adivinar sus acertijos. Al acertijo de: "¿cuál es el ser vivo que cuando es pequeño anda a cuatro patas, cuando es adulto anda a dos y cuando es mayor anda a tres?" Edipo respondió correctamente que es el hombre, puesto que cuando es un bebé gatea, camina con sus dos piernas cuando es adulto y cuando es anciano se apoya sobre un bastón.

Había también otro acertijo: "Son dos hermanas, una de las cuales engendra a la otra y, a su vez, es engendrada por la primera". Edipo contestó: el día y la noche. Furiosa, la Esfinge se suicidó lanzándose al vacío y Edipo es nombrado el salvador de Tebas. Como premio, Edipo fue nombrado rey y se casó con la viuda de Layo, Yocasta, su verdadera madre. Tuvo con ella cuatro hijos: Polinices, Eteocles, Ismene y Antígona y los dos hermanos se enfrentarían más tarde entre ellos a muerte por el trono tebano. Otra tradición afirma que los hijos de Edipo no fueron de Yocasta sino de Euriganía. (Grimal, 1981, p. 148).

En seguimiento, se muestran dos versiones de la narración anterior.

El primer cuadro de *Edipo y la esfinge* es de Gustave Moreau (1864), en donde se hace referencia a los hechos antes descritos. Este cuadro se encuentra en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. Con esta obra, Moreau recibió el reconocimiento de la crítica del salón de París. En una descripción muy colorista y de temática algo onírica, propias del simbolismo. Moreau representa al héroe tebano con sus atributos iconográficos (el manto esmeralda y el bastón en su mano izquierda) y a la esfinge encaramándose encima de él. La esfinge es un monstruo con cuerpo de león con alas y busto y cara de mujer. Una belleza engañosa, como demuestra los restos humanos al pie de la columna donde espera la esfinge el paso de sus víctimas. (Martínez, 2010, p. 138).

En seguida se muestra la efigie de Moreau (Figura 3).



Figura 3, Gustave Moreau, *Edipo y la esfinge*, óleo sobre lienzo, Francia, 1864, del Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

Ya que las representaciones son configuraciones de la realidad, la segunda interpretación del mito de Edipo corre a cargo del pintor francés Jean Auguste Dominique Ingres.

*Edipo y la esfinge* (*Edipo explica el enigma de la Esfinge* o *Cedipe explique l'énigme du sphinx*). Realizado en estilo neoclasicista, representa el momento en el que Edipo revela la solución del enigma propuesto por la Esfinge para evitar su muerte. La obra distingue, por medio del contraste entre la luz que destaca al héroe y la oscuridad sobre la Esfinge, el contraste entre la inteligencia y la fuerza bruta. A los pies, los restos humanos en la abertura de la caverna de quienes no pudieron desentrañar el misterio. (Orlandi, 1976, s.p.)

La ilustración de Ingres es la siguiente (Figura 4):



Figura 4, Jean Auguste Dominique Ingres, *Edipo y la esfinge* (*Edipo explica el enigma de la Esfinge*), óleo sobre lienzo, Francia, 1808, del Museo del Louvre, París.

Ambas obras son la expresión artística para plasmar la esencia de un mito, el de Edipo. Para el hombre siempre ha sido primordial creer en fuerzas y seres sobrenaturales, tal vez para no sentirse solo en este mundo o porque así encontraron modelos a seguir, ejemplos que ilustrar o simplemente una expresión artística, cultural o religiosa que enriqueció las civilizaciones de la antigüedad y que sigue engrandeciendo a los pueblos herederos de estas narraciones milenarias. Aunque ambas, pueden igual representar esta teoría de "ilusión"; este espejismo, similar a la idea de hallar una Esfinge en el camino.

Esta idea de "ilusión", en un principio, como el mito viene de una larga tradición como relato oral. Con el correr del tiempo, sus detalles van variando de acuerdo a la transmisión del conocimiento de generación en generación. Una vez que las sociedades desarrollaron la escritura, estos relatos fueron reelaborados en forma literaria, con lo que extendió sus versiones y variantes. Es decir, la evolución del hombre trajo la escritura como sistema de representación gráfica de un idioma, por medio de signos trazados o grabados sobre un soporte. La escritura se transformó en un modo gráfico para transmitir información.

Como medio de representación, la escritura es una codificación sistemática mediante signos gráficos que permite registrar con gran precisión el lenguaje hablado por medio de signos visuales regularmente dispuestos; obvia excepción a esta regla es la bastante moderna escritura Braille cuyos signos son táctiles. (Alisedo, Melgar y Chiocci, 1997, s.p.)

Pero no solo la escritura ayudó a la propagación de los mitos. La evolución, la ciencia, la cultura y la tecnología trajeron fuertes cambios que continúan apoyando la difusión de cualquier tipo de información; es ahí donde las antiguas narraciones como las leyendas y los mitos recobran fuerza y vuelven a la vida.

Actualmente y gracias a los medios de difusión masiva como el internet, es posible estar en contacto con documentación acerca de los mitos, del mundo imaginario y claro, de la ilusión. En las sociedades que conocen la escritura, estos tópicos antes señalados, han sido objeto de reconstrucción literaria, ampliando así su arco de versiones y variantes. Por ello, estos conceptos no han desaparecido en la época actual, solo se muestran y transmiten a través de diferentes conductos. Similar a la diosa mexicana Tlazolteotl,

...la diosa del amor, de la hermosura y de los placeres; quien vivía en un paraíso y estaba rodeada de seres que la servían y que, ligeros como el viento, iban a llevar sus mensajes a los hombres, encendiendo sus amorosas pasiones con la fragancia de sus flores. (s.a., 2016, p. <https://mitosyleyendascr.com/mexico/tlazolteotl/>).

Así como la diosa difundía sus poderes a los hombres, los actuales medios de comunicación masiva exponen de forma exponencial y a una audiencia muy crecida una cantidad inmensa de información, como un perfume que invade con su esencia a los hombres. A continuación, se muestra la imagen de la diosa, extraída del Códice Borgia (Figura 5).



Figura 5, Autor desconocido, *Tlazolteotl*, pintura sobre piel de venado, Austria, 1976, disponible en el facsímil del Códice Borgia.

En la efigie de arriba es posible admirar a la diosa Tlazolteotl, la comedora de inmundicias, una antigua deidad relacionada con la tierra cuyo nombre significa “Diosa de la basura”.

Es por ello que su boca siempre está rodeada de una mancha negra. Otro nombre por el cual se le conoce es *Tlaelcuani* o “Comedora de excrementos”. Si bien, no solo las suciedades son restos físicos, sino que son los pecados o las transgresiones cometidos por el hombre. Los seres humanos se confesaban ante ella, pues al igual que Mictlantecuhtli y Tezcatlipoca, ella tenía la autoridad de perdonarlos. Ya que sólo una vez podían exteriorizar sus fallas, muchos esperaban hasta la vejez. Tlazolteotl era, asimismo, patrona de los recién nacidos, del parto, del algodón igual que del tejido. Por eso lleva huesos en su tocado, una banda de algodón en la cabeza y una orejera de algodón colgante. (Libura, 2002, p. 40).

La divinidad Tlazolteotl, encaja bien en el término “mito”, ya que se debe señalar que la característica definitiva de estos es ser viejos relatos memorables de extraordinaria pervivencia.

“Los mitos habitan el país de la memoria”. Es decir, perduran en nuestro imaginario colectivo, con una extraña fascinación, desafiando el olvido. Muchos clavan sus hondas raíces en una antigua religión y persisten luego en los cauces de la literatura a lo largo de la historia. Con su rica carga simbólica y su enigmático mensaje se prestan a recreaciones y reinterpretaciones múltiples, y vuelven a ser evocados una y otra vez en los diversos géneros literarios: en forma épica, lírica o trágica. (García, 2003, s.p.)

Las civilizaciones ancestrales cumplen con el cometido de fundamentarse en relatos extraordinarios; el pueblo mexicano se incluye en esta tradición. Así como se describió anteriormente a uno de los integrantes del panteón mexica, todo el sistema religioso, político, cultural, social y artístico nahua era una verdadera construcción mitológica que participó activamente en el recorrido histórico de dicha nación.

En un código poético y dramático los mitos nos hablan de los eternos conflictos de la condición humana, recurriendo a figuras emblemáticas de dioses y héroes. Son relatos de intenso dramatismo y misterioso encanto sobre las grandes pasiones y sufrimientos, temores y audacias de unas figuras paradigmáticas, esos personajes inolvidables que van y vienen por los senderos de la fantasía. Lo más fascinante de la mitología mexicana es que viene de una naturaleza muy humana, siendo de los panteones que representan a sus integrantes con características propias de los mortales, con todas sus cualidades y sus defectos por igual; enalteciendo, pero conscientemente la realidad; así como respetando su tiempo.

Por lo tanto, la mayor inspiración para que se produzca un mito, viene directamente de la especie humana, es una figura metafórica de la realidad, una ilusión. Los anhelos de los hombres se ven reflejados en la idealización de modelos a seguir; seres asombrosos con diversos caracteres que son capaces de realizar grandes hazañas. De la misma forma son una muestra de lo que sucede con ciertos comportamientos, una manera de ilustrar lo que ocurre en determinadas circunstancias, son lecciones, conocimiento empírico.

Al imaginar los tiempos en que en Mesoamérica imperaba la apertura al basto abanico de sabiduría, el cual comenzaba a abrir cada una de sus varillas para presentar las explicaciones que darían sentido a cimentar las bases de culturas tan importantes y medulares que son parte de la civilización mexicana actual; es interesante subrayar que las leyendas y los mitos ayudaron en la creación de la identidad de la Nación Mexicana. Es parte de la vida continuar con las tradiciones y costumbres como compartir las narraciones milenarias que han pasado de época en época. Las crónicas también forman parte de la educación de una civilización.

Para el historiador mexicano, el doctor Alfredo López Austin,

... el mito es un hecho histórico de producción de pensamiento social, inmerso en decursos de larga duración; consistente en creencias y narraciones; acerca del origen y conformación de los seres mundanos en el tiempo primordial. El mito, es al mismo tiempo un producto social de la historia y un hecho sujeto a la transformación histórica. Nunca puede hablarse de un mito definitivamente cristalizado.

Aunque sus relatos sufren notables adaptaciones a los cambios históricos, su base nodal es muy resistente a la transformación. Sus creencias y relatos derivan de una concepción creacionista en la cual las criaturas adquieren sus esencias en el principio del mundo. El mito es un hecho histórico creado a partir de un pensamiento fuertemente colectivo, cuya aceptación social es parte de su proceso de producción. Su base son las concepciones causales del cosmos. Éstas se expresan estéticamente en relatos de aventuras de entidades personales. (López, tercera parte, 2016, p. 40).

La parte fundamental de esta investigación radica en la mitología mexicana, es por ello que la definición del Doctor López Austin es fundamental y porque es una extensión del complejo cultural de esta nación.

Antes de llegar los aztecas al valle del Anáhuac, ya existían antiguos cultos y diosas del Sol que ellos adoptaron en su afán de adquirir un rostro. Al asimilarlos también cambiaron sus propios dioses, tratando de colocarlos al mismo nivel de los antiguos dioses del panteón nahua. De esta manera, elevaron sus dioses patronos, Huitzilopochtli y Coatlicue, al nivel de las antiguas deidades creadoras, como Tláloc, Quetzalcóatl y Tezcatlipoca. (León-Portilla, 1963, s. p.)

La interpretación del mito es vista como una realidad construida y realizada por medio de una observación. Tenemos acceso a “lo real” si hacemos explícitas las operaciones historiográficas que lo instituyeron como tal. Al analizar se arrojan luces sobre las divergencias en las interpretaciones de un mismo hecho histórico. Éstas se explican con base en la observación. Al estudiar e interpretar un mito se traza una distinción. Antes de la distinción no es posible observar nada. Al realizar la distinción se traza una marca y se constituye una diferencia, aunque permanezcan latentes otras interpretaciones. No es posible ver al mismo tiempo los diversos lados de la distinción que realiza. Se opta por uno a la vez (“esto y no lo otro”). La distinción usada determina la observación para conocer algo. (González, s.f., pp. 180-181).

Al reflexionar acerca de las diferencias que confluyen en una narración alegórica, en una leyenda o mito, es esencial saber que se desmenuza por partes, se atiende a los detalles que son el esqueleto del aprendizaje que pretende comunicar. Los aparatos mitológicos tienen diversas características que los conforman como un gran total. Para Maya Deren, la directora de cine, bailarina, coreógrafa, poeta y escritora ucraniana; se vuelve fácil descifrar las raíces del mito: “El mito son los hechos de la mente puestos de manifiesto en la ficción de la materia.” Al partir de las afirmaciones de Deren, se puede pensar en la percepción humana de la realidad que lo rodea. Si la realidad pasa por una especie de escrutinio, además de llevar una carga de ilusiones, el sentido cambia y se transforma. De ese modo, el pueblo Nahua fue capaz de crear un sistema, una visión para reflexionar los acontecimientos que sucedían en su entorno.

Al correr de las eras, el mundo de la imaginación, de la ilusión, del mito, continúan con su valor primordial, no importando los usos de los vocablos, estos conceptos siguen vigentes, se reconstruyen a través de generación en generación y gracias a los medios característicos de cada tiempo. Como los demás géneros narrativos tradicionales, el mito es un texto de origen oral, cuyos detalles varían en el curso de su transmisión, dando lugar a diferentes adaptaciones.

El mito es, según el antropólogo y sociólogo francés Marcel Mauss, una institución social. Si a través de él pretendemos desentrañar relaciones sociales de los pueblos que lo han producido, deberemos empezar por perfilar su naturaleza. Sin embargo, el problema no es la simple diversidad, sino la profunda heterogeneidad de los conceptos. (López, 1990, p. 43).

Con el mito ocurre lo que con la religión y la magia: la enorme gama de criterios definitorios o la falta de estos, hace difícil su clasificación.

El mito mantendrá su carácter de zona franca en la que cada uno establece sus propias reglas del juego. Para decirlo en términos del antropólogo y etnólogo francés Claude Lévi-Strauss, el estudio del mito seguirá “complaciéndose en el caos.” (Lévi-Strauss, 1987, p. 187). Es decir, no puede haber una definición de mito. Las definiciones son elementos de

cuerpos conceptuales; forman parte de estructuras teóricas. Su relatividad, sin embargo, no disminuye su valor: son instrumentos indispensables en el trabajo de investigación. Como si cada nota fuera una pista que nos lleva a descifrar el mundo que envuelve a estas narraciones extraordinarias.

El historiador Alfredo López Austin se pregunta: ¿Existe un algo tal, llamado mito, al que deba corresponder la definición de mito? La reflexión de la respuesta se enuncia a través de la vía histórica afirmando que han existido realidades tales que han merecido la denominación de mitos. Sociedades dadas distinguieron en complejos concretos de realidades un conjunto de similitudes, y relacionaron las representaciones que se formaron de ellos al término mito (o a sus equivalentes). (1990, p. 45).

Al parecer, sin alguna sincronía, se movieron los complejos de realidades, desde otro punto las configuraciones de estas o sus representaciones y desde otra vertiente nació el término “mito” o sus equivalentes.

Retomando a Claude Lévi-Strauss, este agrega que todo mito cumple con tres atributos: trata de una pregunta existencial, está constituido por contrarios irreconciliables y proporciona la reconciliación de esos polos para poner fin a la angustia. Es decir, según la visión de Lévi-Strauss, todo mito, primero, presenta una pregunta existencial, referente a la creación de la Tierra, la muerte, el nacimiento o similares. Segundo, está constituido por contrarios incompatibles: creación contra destrucción, vida frente a muerte, dioses contra hombres o bien contra mal. Y tercero, ofrece la mediación de esos extremos a fin de conjurar nuestro agobio.

Si desde el mito, la ilusión cobra vida, se enciende e ilumina lo que toca, la flexibilidad de los términos va más allá de las realidades que se presentan en cada época. Es decir, si las sociedades antiguas distinguieron en reuniones concretas de energías, un grupo de similitudes, que vincularon las efigies que se establecieron de ellos al nombrarlo “mito”. Es el perfil para declarar eventos notables o la mejor senda para presentar las emisiones naturales, y la índole misma de la persona. Por lo tanto, López Austin y Lévi-Strauss coinciden en la definición de este término.

Para los nahuas, el padre de los hombres era el dios Quetzalcóatl, quien ofrendó su sangre para dar vida a los hombres. A partir de esta idea, es posible identificar la mayor interrogante y preocupación de la humanidad: la creación.

Siguiendo con el génesis humano, el historiador mexicano, oriundo de la ciudad de Toluca, Ángel María Garibay Kintana, es quien, a través de sus estudios, lo narró a detalle al mencionar que fue el resultado de una decisión que los dioses tomaron. Pues en esos tiempos, las divinidades ya habían creado una infinidad de elementos, el cielo, la tierra y todo el universo. Entonces, Tezcatlipoca y Quetzalcóatl Ehécatl decidieron que era tiempo de conceder vida a los mortales. En seguida, Quetzalcóatl descendió al infierno a buscar las cenizas, al igual que los restos óseos de los difuntos que Mictlantecuhtli guardaba para crear a la raza humana. Pero él “señor del infierno” era desconfiado y solamente le entregó al “dios del viento” una osamenta de una vara. Inmediatamente, Mictlantecuhtli se arrepintió mucho, puesto que era un tesoro muy preciado para él. Así que el “señor del *Mictlán*” fue a seguir a Quetzalcóatl para quitarle el hueso, pero al huir, a la joven deidad se le cayó, por lo tanto, los huesos se rompieron; y esa es la razón de por qué las personas no miden lo mismo, son tan variados y ya no tuvieron la altura de los gigantes de los tiempos pasados.

El poderoso inmortal tomó la simiente, el resto del polvo para esconderse en un *apaztle*, que quiere decir “lebrillo”, el cual es una vasija más ancha por el borde que por el fondo; y ahí, llamó a todas las divinidades al origen del primer ente. Estando juntos, todo el panteón entregó sus lenguas. Quetzalcóatl derramó su propia sangre para regar los esqueletos y así, comenzaron el inaugural día de la obra, formándole el cuerpo, el cual se movió en seguida. El cuarto día estaban hechos el hombre y la mujer, pero no eran adultos, eran unos niños que fueron creciendo según el curso natural. Luego de ser creados, el dios Xólotl, que significa “Gallo de indias”, se encargó de alimentarlos con pan molido, no con leche. (Garibay, 1985, p. 106).

El lugar de la creación del ser humano fue una cueva de *Tamoanchan*, en una provincia de Cuernavaca, llamada Cuauhnahuac. En la siguiente ilustración (Figura 6) del códice Borgia, se puede ver la imagen del mito de la obtención del primer individuo para la religión azteca.



Figura 6, Autor desconocido, *El mito de la creación del hombre*, pintura sobre piel de venado, Austria, 1976, disponible en el facsímil del Códice Borgia.

El mito de la creación del hombre en la cultura mexicana es fundamental para entender el punto a donde queremos profundizar. Ahora, al retomar el vocablo “creación”, hay que mencionar que viene del latín *creare* que significa engendrar, dar nacimiento a algo que aún no tenía existencia. Bíblicamente, en el *Antiguo Testamento* el único creador que originó el mundo desde la nada es Dios, el gran creador, designándose de este modo como creación a toda la naturaleza, al universo en su totalidad, incluido el hombre, los animales, las plantas, las piedras, las montañas, los ríos, etcétera. El cristianismo tomó este concepto del judaísmo y le anexó ideas neoplatónicas. Este concepto de creación como negación de materias anteriores o preexistentes, surgió en los atletas griegos, pero sin connotación religiosa.

El mito de la creación es una historia mitológica-religiosa o una explicación que describe los comienzos del universo, de la Tierra, de la vida y del primer humano usualmente como un acto deliberado de creación realizado por una o más deidades. El mito de la creación es la narración simbólica del comienzo del mundo tal como lo entiende una comunidad en particular. Las doctrinas posteriores de la creación son interpretaciones de este mito a la luz de la historia posterior y las necesidades de la comunidad. Así, por ejemplo, toda la teología y la especulación con respecto a la creación en la comunidad cristiana se basan en el mito de la creación en el libro bíblico del Génesis y de la nueva creación en Jesucristo. Las doctrinas de la creación se basan en el mito de la creación, que expresa y encarna todas las posibilidades fértiles para pensar sobre este tema dentro de una comunidad religiosa particular. (Long, s.f., p. <https://www.britannica.com/topic/creation-myth>).

Los mitos de la creación se refieren al proceso a través del cual el mundo se centra y se le da una forma definida dentro de la totalidad de la realidad. También sirven como base para la orientación de los seres humanos en el mundo. Este centrado y orientación especifican el lugar de la humanidad en el universo y la consideración que los humanos deben tener por otros humanos, la naturaleza y el mundo no humano en su totalidad; establecen el tono estilístico que tiende a determinar todos los otros gestos, acciones y estructuras en la cultura. El mito cosmogónico (origen del mundo) es el mito por excelencia. En este sentido, el mito es similar a la filosofía, pero, a diferencia de la filosofía, está constituido por un sistema de símbolos; y porque es la base de cualquier pensamiento cultural posterior, contiene formas racionales y no racionales. Hay un orden y una estructura en el mito, pero este orden y estructura no debe confundirse con el orden y la estructura filosófica y racional. El mito posee su propio tipo de orden distintivo. (Long, s.f., p. <https://www.britannica.com/topic/creation-myth>).

El mito cosmogónico tiene una estructura generalizada; su expresión en forma de pensamiento filosófico y teológico es solo una dimensión de su función como modelo para la vida cultural. Aunque el mito cosmogónico no conduce necesariamente a la expresión ritual, el ritual a menudo es la presentación dramática del mito. Dicha dramatización se realiza para enfatizar la permanencia y la eficacia de los temas centrales del mito, que integra y sustenta la estructura del significado y el valor en la cultura. La dramatización ritual del mito es el comienzo de la liturgia, porque la comunidad religiosa en su liturgia central intenta recrear el tiempo del comienzo. (Long, s.f., p. <https://www.britannica.com/topic/creation-myth>).

Los mitos creadores en específico, son relatos sencillos que engloban una gran complejidad, ya que son el reflejo de un tiempo y espacio muy particular, constituyen el documento original más representativo de su esencia. A través de las narraciones que hablan acerca de la creación es posible seguir las huellas del pasado para entender el presente y poder encontrar el sendero hacia el futuro.

El mito cosmogónico por lo general, es el más importante de una cultura y cuenta cómo se dio el origen del mundo. Algunos pueblos, como los mayas, egipcios y australianos, han creado mitos que relatan que el mundo procede de la nada, que antes del mundo

nada existía, ni luz, ni movimiento; en estos mitos se atribuye a dioses todopoderosos la creación del mundo. Otros mitos proponen que el mundo surgió de la ruptura de un huevo fecundado; este tipo de mitos son característicos de algunos pueblos de África y del Pacífico sur, así como de China y Japón.

Para los terrenos de la ilusión y de la fantasía es muy importante tener en cuenta que son la base y el motor para que la mitología surja y con ella se desarrolle una nueva gama de ideas que inspiran, crean, enfatizan o citan los primeros planteamientos que el hombre se cuestionó, como la ya bien sabida que gira en torno al porqué de su existencia, sobre la muerte, la explicación a los fenómenos naturales, etc. Estos pensamientos son producto del análisis, de la búsqueda, de la reflexión, y que acentúan la construcción no solo de la identidad personal, sino la identidad social: los rubros políticos, culturales, religiosos, de tradición. Estos son los ingredientes que conforman los cimientos de la realidad y claro también, de lo imaginario, de la ilusión.

Ahora, llevándolo de la mano de la disciplina que atañe a esta empresa, es decir, la fotografía, debemos decir que vivimos en la época de la imaginación desgarrada. Dado que la información nos proporciona “demasiado” mediante la desmultiplicación de las imágenes, nos sentimos obligados a no creer en “nada” de lo que vemos, y por consecuencia, a no querer mirar nada de lo que tenemos frente a los ojos. (Didi-Huberman, 2012, p. 33).

Y ya entrando en el análisis de temas relativos al arte, es necesario cuestionar otro concepto imaginario: la belleza.

¿Qué es la belleza en el arte? ¿Es esta posible? Decía John Keats, el poeta británico que “las melodías no oídas son las más dulces”. ¿Cuáles son las melodías no oídas? Es entonces como es posible discernir que la verdadera belleza no es cosa de este mundo sensible, (Bermúdez, 2015, p. 152), igual que la fotografía.

Y de ahí, es posible reflexionar y preguntarnos cuál belleza es, entonces, la que atribuimos a los objetos artísticos. Por lo tanto, el arte tiene una tesis dual, en donde por un lado defiende y por otro ataca a la belleza y al mismo arte, como una inmensa (aunque placentera) trampa, una sombra disfrazada de luz.

El arte es producto de la imaginación. El artista (y también en cierto modo el espectador que contempla la obra) genera imágenes (visuales, auditivas, literarias, etc.) con las que ordena los datos sensibles (colores, sonidos, otras imágenes, etc.) de forma libre o autónoma, es decir, no necesariamente determinada por la percepción (el mundo externo) o la memoria (la tradición). Estas imágenes equivalen a ficciones, a mundos sensibles posibles. Pero esto, obviamente, no basta. La obra de arte tiene que añadir un “algo más” a la ficción (no toda forma de ordenar las sensaciones de “artística”. Digamos que ese “algo más” es la belleza. Y es donde, se supone que por encima de lo “novedoso”, lo bello aporta a la imagen estética un grado de “perfección” con respecto a lo dado. La obra de arte representaría, así, como suele decirse, una cierta perfección imaginaria de lo sensible. Esto es: una ficción en algún sentido más perfecta que lo que no es dado a los sentidos. (Bermúdez, 2015, p. 152).

El artista tiene algo que decir y lo manifiesta a través de la obra artística. Toda imagen representa o significa algo, exista o no la intención representativa. Se supone que una obra de arte no puede representar cualquier cosa (ni tampoco

“puros” sentimientos, pues todo sentimiento depende de representaciones). La habilidad formal del artista al servicio de nimiedades solo genera retórica o cierto ingenio. En cambio, puesta al servicio de ideas e ideales más exigentes es poco más que ilustración o parábola. El arte no es ni mera decoración y mucho menos puede recibir la etiqueta de una ilustración.

La primicia más importante es la de que ninguna imagen es capaz de referir todo lo que una idea significa. Es trascender más allá de la “ilustración”, pues cuando esta imagen es bella, cuando es una obra de arte, parece que sí que lo logra. Este, nos parece, es el *quid* (esencia, causa, razón) de la cuestión de la belleza en el arte. La belleza del arte es una falsa, pero efectiva, representación sensible de la plenitud inteligible de la idea. El arte simula una supuesta intuición imaginativa, un “atajo cognitivo” desde la imagen hasta lo más esencial de la idea (sin atravesar el camino analítico del concepto). Este “kantiano atajo” es ilusorio, falso, no lleva de por sí a nada esencial; pero es creíble, psicológicamente efectivo, y emotivamente agradable.

Desde la arista filosófica la obra de arte genera la ilusión de que podemos comprender lo representado en toda su plenitud “dialéctica” (en su unidad y su diversidad, en su finitud e infinitud, en su ser y su devenir), pero sin tener que desplegar ninguna dialéctica real, sino de un modo ilusoriamente repentino e inmediato. Por descontado que el artista cuenta con multitud de recursos para lograr este efecto (ambigüedad, polisemia, esquematismo, abstracción, elipsis, elementos con que escenificar estructuras unificadas y armoniosas que presten unidad o límite a lo diverso e ilimitado, etcétera). Merced a todo ello, en la verdadera obra de arte parece que no sobra ni falta nada, que en ella se representa un mundo íntegro y completo (del que no se precisa salir para entender nada), y en el que la plenitud de lo que se dice es análoga continuación a la totalidad del cómo se dice.

El arte es pura ilusión. La supuesta plenitud de la imagen estética no trasciende realmente al concepto (ni mucho menos llega a la altura inteligible de la idea). Más bien es al revés: hasta el más insignificante concepto trasciende a todas las imágenes del mundo. El juego (supuestamente libre) de imágenes que es el arte aprovecha los rincones conceptualmente más oscuros para disfrazarse de conocimiento, como los niños que, lejos de la vigilancia de los adultos, juegan e imaginan que son esos mismos adultos. Pero a una sensibilidad despierta (esto es, a quien coloca la sensibilidad en su lugar) el arte no puede bastarle. Como al amante no le basta ningún objeto amoroso concreto (una vez desvanecida la ilusión tramposa de la que se enamora). De ahí la tensión infinita en la que vive el verdadero artista o el amante.

Esta suerte de ilusión, puede ser una promesa de sentido, de ahí su valor, cuando a la persona despierta le revela todo lo que realmente falta en todo lo que aparentemente muestra, y le incita de ese modo a ir más allá. Sin embargo, esta promesa también puede ser de naturaleza engañosa que atrapa al no avisado. Una trampa sospechosa (e ideológica), falsa. Un juego desesperadamente esperanzado para el que no acaba de ver más allá de lo que ve. Fundamentalmente la ilusión vive en el arte y esta reflexión es producto de los tiempos que nos toca vivir. (Bermúdez, 2015, p. 152).

Es por lo tanto que la ilusión en la fotografía tiene un valor que difícilmente es posible cuantificarse, ya que si las imágenes, de acuerdo al filósofo Jean-Luc Nancy reconoce a “la imagen como mentira”. El devenir de la historia nos lleva a ver la imagen -y el archivo que ella conforma, tan pronto se multiplica al menos un poco, y provoca el deseo de abarcar y comprender dicha multiplicidad- se había impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico.

Nunca antes mostró tantas verdades crudas, y, sin embargo, nunca antes nos mintió tanto, solicitando nuestra credulidad; nunca antes proliferó tanto y nunca había sufrido tantas censuras y destrucciones. Así, nunca antes -esta impresión se debe sin duda al carácter mismo de la situación actual, a su carácter candente- la imagen había experimentado tantos desgarramientos, tantas reivindicaciones contradictorias y tantos repudios cruzados, tantas manipulaciones inmorales y execraciones moralizantes. (Didi-Huberman, 2012, p. 10).

La fotografía realmente atraviesa por una revolución que ha llegado a transformar el concepto en la que la teníamos. Para ello es importante ver a Sir Ernst Hans Josef Gombrich, quien explica mejor su intento de esbozar una especie de lingüística de la imagen, y la idea de que representar la realidad es un hecho psicológico muy complejo. Proceso que exige el aprendizaje gradual de todo un conjunto de esquemas gráficos -algo así como un lenguaje de convenciones-, transmitidos por la tradición, con el que podemos construir una imagen, para posteriormente cotejarla con la realidad y modificarla según un proceso que Ernst Hans Josef Gombrich describió como “el hacer viene primero que el comparar” (*making comes before matching*) y de “esquema y corrección” (*schema and correction*).<sup>4</sup>

El principio de Ernst Hans Gombrich no está alejado de nuestra realidad. Los nuevos dispositivos electrónicos han venido a cambiar los mecánicos para capturar imágenes. Gracias a la fotografía se crean las imágenes mediante el proceso de proyectar imágenes y capturarlas, bien por medio del fijado en un medio sensible a la luz o por la conversión en señales electrónicas. Es decir, estas últimas, trabajan de forma más inmediata que los medios analógicos. Así que la teoría de Gombrich se cumple, diariamente se producen millones de imágenes, pero eso no quiere decir que todas cumplen expectativas o reglas específicas.

Para ejemplificar la idea anterior, desde un celular o cámara digital es posible tomar fotografías fácilmente y se cumple el axioma de “el hacer primero”. Sin embargo, dicha imagen atraviesa por una etapa de análisis, de corrección, ya sea por procesos de edición o por la inminente eliminación de la misma; es ahí, donde se toma consciencia de la reflexión de Gombrich y se rectifica su principio. Entonces, para la disciplina fotográfica es sumamente interesante ver los comportamientos que han surgido a raíz de los avances y alcances que la tecnología le ha proporcionado.

Dentro de los terrenos ilusorios, es necesario retomar el concepto de “mito”, el cual consiste en plantear el esquema realidad/representación/término, el cual no tiene una  
<sup>4</sup> Véase en Gombrich, Ernst Hans Josef. *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. p. 112. Hay una coincidencia entre las ideas de Gombrich y las de Karl Popper para la evolución del conocimiento científico y la percepción; por ejemplo, el *schema and correction* viene a coincidir con el *trial and error*; el proceso del hacer y comparar se ajusta al mecanismo perceptivo y de adquisición de conocimientos: primero se aventura una hipótesis y luego se verifica y ajusta progresivamente (p. 278). (Gregory R. y Gombrich E. H. *Illusion and Art. Illusion in nature and art*. (1973). Inglaterra: Duckworth, pp. 193-243).

regla general; hay que descubrir en el amplio abanico de los complejos concretos de realidades el que posea las características más similares atribuidas al mito. Después, se debe formular un concepto a partir de estas cualidades para finalmente poderlo llamar mito. Hablamos del mito dando por sentada su naturaleza; pero ¿qué tipo de objeto es el mito? El mito es un relato, al igual que un complejo de creencias, como una forma de captar y expresar un tipo específico de realidad, como un sistema lógico o como una forma de discurso. Son ejemplos de formas de concepción.

Para Philip Ellis Wheelwright (1955), filósofo, filólogo clásico y teórico de la literatura estadounidense, hay que dividir los enfoques antes mencionados en tres tipos: como una forma de concepción (*primary myth* o mito primario); como narración de producción literaria deliberada (*romantic myth* o mito romántico), y como producto complejo de un estado cultural más desarrollado (*consummatory myth* o mito consumatorio), aunque reconoce la dificultad de distinguir los límites entre los dos últimos tipos. (pp. 155-156).

Muchos autores se refieren al mito como un relato, como una narración. Su forma predominante es la de texto oral y anónimo, sin que se descarte la importancia de las monumentales contribuciones de un Homero o un Hesíodo. El mito es, en todo caso, una obra, un producto, la cristalización del pensamiento, un objeto discernible, una unidad analizable y comparable.

Para otros, en cambio, el mito es un complejo de creencias. Alan Watts lo define como un conjunto de historias que contienen la demostración del sentido interno del universo y de la vida humana. Estas creencias se expresan en formas concretas de narraciones, imágenes, ritos, ceremonias y símbolos. (Watts, 1968, p. 7).

El mito ha sido visto también como el medio específico de captar, sentir y expresar un tipo de realidad. Para los simbolistas, a partir de una experiencia intuitiva, primordial y religiosa, el pensamiento mítico se dirige no solo al entendimiento, sino a la fantasía y a la sensibilidad, expresándose tautegóricamente en un lenguaje rico en imágenes y símbolos que no puede ser traducido en los signos arbitrarios de la lengua corriente. (García, 1997, p. 29.)

Es así como los mitos, llevan un lenguaje que al parecer sencillo puede tornar una elegancia tal que los acontecimientos que se describen en cada uno, tienen en sí, una carga de ideas más complejas, más detalladas y apoyan a entender las concepciones y dar razón a los cuestionamientos primordiales de la humanidad.

Uno de los pensadores que se anexa a esta reflexión acerca del vocablo “mito”, es el filósofo prusiano Ernst Cassirer (2013), quien nos habla del mito como “una energía unitaria del espíritu; [...] Una forma de concepción que se afirma en toda la diversidad del material objetivo de las representaciones”. (p. 289).

Los mitos dan lugar al mundo de las configuraciones, se les da forma y sentido, imprimiendo un sello característico que varía de civilización a civilización.

El mito también puede ser interpretado como una forma de discurso, en la que el mensaje mismo no es trascendente. Roland Barthes, el filósofo, escritor, ensayista y semiólogo francés encuentra la esencia del mito en una relación de segundo orden que se da entre *significante*, *significado* y *signo*. En sus palabras se explica de esta forma:

En el mito encontramos el esquema tridimensional [...]: el *significante*, el *significado* y el *signo*. Pero el mito es un sistema particular por cuanto se edifica a partir

de una cadena semiológica que existe previamente: es un sistema semiológico segundo. Lo que constituye el signo (es decir el total asociativo de un concepto y de una imagen) en el primer sistema, se vuelve simple significante en el segundo [...] (Barthes, s.f., p. 111).

Barthes concluye que “el mito no oculta nada y no pregona nada: deforma; el mito no es ni una mentira ni una confesión: es una inflexión”. Él dice que el mito no refuta las cosas, su función, por el contrario, es hablar de ellas; simplemente las purifica, las vuelve inocentes, las funda como naturaleza y eternidad, les confiere una claridad que no es la de la explicación, sino de la comprobación. (Barthes, s.f., p. 129).

Un ejemplo puede ser si se desea comprobar la nacionalidad mexicana, ya que sería algo natural, algo que ya se da por sentado.

Al pasar de la historia a la naturaleza, el mito efectúa una economía: consigue abolir la complejidad de los actos humanos, les otorga la simplicidad de las esencias, suprime la dialéctica, cualquier superación que vaya más allá de lo visible inmediato, organiza un mundo sin contradicciones puesto que no tiene profundidad, un mundo desplegado en la evidencia, funda una claridad feliz: las cosas parecen significar por sí mismas. (Barthes, s.f., p. 129).

Las estructuras que dan los cimientos al mito, lo revisten de un sentido que logran construir todo un pensamiento que parece elevar la condición humana a un nivel superior, uno que solo se piensa para los héroes o las divinidades.

Por otro lado, la locución “mito” se precisa como un relato, una totalidad de creencias, una forma de captar y expresar un tipo específico de un contexto, un sistema lógico o una representación de discurso. (Barthes, s.f., pp. 47-48). Las narraciones que van de generación en generación a forma de enseñanza y expresión cultural de un pueblo, se transforman en una mezcla de ideas que contienen la demostración del valor interno del universo, de la duración humana, donde estas situaciones se pronuncian en aventuras, imágenes, ritos, ceremonias o símbolos.

El mito es un producto social, surgido de innumerables fuentes, cargado de funciones, persistente en el tiempo, pero no inmune a él. Como todo producto social, adquiere su verdadera dimensión cuando es referido a la sociedad en su conjunto. Por ello la historia debe ser la disciplina idónea para estudiarlo. El enfoque central y obligatorio del estudio del mito no es el de su mero análisis, sino el que conduce al descubrimiento de sus formas de integración en los procesos de las sociedades que le dan vida. (López, 1990, p. 26).

Sin embargo, esto no quiere decir que el mito se queda específicamente en la historia, sino que puede ser visto desde otras aristas del conocimiento para transformarse en una investigación inter y multidisciplinaria.

La extensión de los mitos también es impresionante. Daniel Garrison Brinton, quien fue un arqueólogo, etnólogo y lingüista estadounidense señaló que una de las distinciones entre el mito y la leyenda es que el primero puede existir entre pueblos muy separados en lengua y lugar. Muchos mitos mesoamericanos rebasan las fronteras que tradicionalmente se atribuyen a Mesoamérica, lo que simplemente demuestra que las relaciones en el ámbito de los mitos forman una

de las manchas más extensas. Pero en su conjunto los mitos mesoamericanos forman un núcleo coherente, un orden particular, que sirvió de marco ideológico a las sociedades anteriores a la conquista europea. (López, 1990, pp. 34-35).

Por otro lado, es indispensable ver los diferentes enfoques que los investigadores han abordado a lo largo del tiempo con respecto al mito. Los análisis con respecto a este tópico varían por las experiencias propias de los estudiosos de la materia, así como de la observación de los conceptos de las civilizaciones antiguas que sentaron las bases de culturas muy ricas en todos los aspectos (político, social, cultural o religioso); y lo más importante, que aún son influencia o son citadas en las culturas actuales que toman sus cimientos como elementos indispensables para su desarrollo.

Gracias al libro *Introduction to a Science of Mythology*, escrito por C. G. Jung y C. Kerényi, es posible ver la gama de actores que aparecen en las narraciones ancestrales. Jung afirma al respecto: “Hoy por hoy podemos aventurarnos a formular que los arquetipos se producen en los mitos y en los cuentos de hadas al igual que en los sueños y en los productos de la fantasía psicópata”. En efecto, uno de los logros de Jung consiste en haber señalado que “el arquetipo es una tendencia a formar [...] representaciones de un motivo, representaciones que pueden variar muchísimo en detalle sin perder su modelo básico [...]” (Kirk, 2006, p. 337).

La constante en la humanidad, más allá de la base fisiológica, se haya en profundizar en los modos del pensamiento que son tan innatos como los modos de comportamiento, de los que se derivan de la morfología del propio cuerpo hasta la esencia. Es por ello, que las ideas de Jung presentan a los mitos y, por ende, a sus arquetipos como configuraciones de algo que se desea resaltar, y que a pesar de las variantes en los relatos que pueden variar de una latitud a otra, aunque el principio es el mismo.

Así es como algunos ejemplares que se develan en una narración como lo es el mito pueden ser uno o varios dioses creadores; un héroe mítico que roba a los dioses algo para regalarlo al pueblo (el fuego, una semilla, etcétera); seres del inframundo (también divinos), que luchan contra el dios o dioses creadores o amenazan a los seres humanos. (Gutiérrez, s.f., p. [http://profecarlostextos.tripod.com/mitos\\_leyendas.html](http://profecarlostextos.tripod.com/mitos_leyendas.html))

Los mitos siempre hablan de un acto de creación de la realidad o una parte de ella, atribuido dicho acto a la voluntad de seres divinos. Entre los temas más comunes relatados en los mitos están los siguientes: creación del mundo (incluso los mitos que hablan de la destrucción del mismo); ya que de ese fin es de donde se parte para la generación de algo nuevo y mejorado a través de diluvios o catástrofes. También otros hablan del origen de la humanidad, de un pueblo en particular o de distintos tipos de seres que son sucesivamente destruidos hasta llegar a los humanos. Otro tópico que se trata en los mitos es la creación de una planta en particular, sobre todo cuando es la base de la alimentación del pueblo que creó el mito. Por último, pueden existir narraciones de héroes que han logrado regresar de la muerte.

Otro aspecto importante y que va ligado de la mano del mito es el “folklore”, que contiene muy diferentes elementos. Consta de mitos, cuentos, leyendas, proverbios, acertijos y versos y muchas veces, estos elementos están ligados al ritual y las danzas, que ellos explican. El folklore ofrece una imagen impresionante

de un género de vida dado: revela mucho acerca de las aspiraciones, valores y metas de los diferentes pueblos. En sus formas más poéticas e imaginativas, la mitología pone de manifiesto algunos de los conflictos y emociones más profundos del corazón del hombre. Se ha de distinguir entre los diferentes tipos de mito o cuento folklórico:

1. Existe el mito que explica un culto o danza ceremonial. Este puede no sólo ser relatado, sino registrado pictóricamente en los muros de los templos, en vasos, sellos, escudos y demás. Un ejemplo de este mito es el de Deméter y Perséfone.
2. El relato embellecido y novelado de determinada figura histórica. A este tipo de mito se le denomina leyenda.
3. La alegoría es un tipo de mito que atribuye causas animales o humanas a acontecimientos naturales o trata de explicarlos como actos de seres sobrenaturales.
4. Carlos Jung ha tratado de persuadirnos de que los mitos no simbolizan fenómenos cósmicos, sino fuerzas subconscientes que, de no expresarse, pueden destruirnos. Estos, sostiene, son comunes a todos los hombres en todas las épocas, lo que explica la gran similitud de los cuentos de hadas y de los mitos en todo el mundo.
5. Los mitos pueden ser fábulas sentimentales, como la historia de Eco y Narciso, o romances de trovadores, como la historia de Céfalo y Procris; o incluso un simple melodrama, como sucede en tantos mitos griegos. (Lewis, 2002, p. 98).

Tras de estos relatos se pueden siempre discernir elementos de historia, de organización tribal, de creencias religiosas, de actividad política, de invasiones y de migraciones. Con gran frecuencia el verdadero mito racionalizará y describirá, personificándolos, arcaicos métodos mágicos para favorecer la fertilidad de la tierra, por ejemplo. Esto quiere decir que los mitos que se amplifican para darle forma y vida a los momentos históricos que se vivían en ese tiempo.

Entre otros de los grandes protagonistas de los mitos, está “la grandiosa”. Probablemente existen más mitos acerca de ella que acerca de cualquier otro ser sobrenatural. Ella es la madre, la tierra, el símbolo de la fertilidad, adorado en todo el mundo antiguo. La Luna es uno de los símbolos celestiales de la diosa. Las tres fases de la Luna, la naciente, la llena y la menguante, recuerdan las tres fases matriarcales: la doncella, la mujer madura y la anciana. También el Sol, en su recorrido anual, recuerda de modo análogo el ascenso y descenso de las fuerzas físicas de ella, y la primavera representa a una virgen; el verano, a una ninfa o mujer casadera, y el invierno, a una vieja. (Lewis, 2002, p. 98).

Estas temáticas son importantes a resaltar, pues van de la mano de los rituales, es una convergencia de ideas, de manifestaciones y claro, citan elementos de la realidad específica de cada población de la humanidad. Todos los personajes también sirven como elementos que detonan una lección para aprender, un modelo a seguir y la prueba de hechos que ocurrieron en un tiempo y espacio determinado.

Hay estudiosos como Claude Lévi-Strauss y sus teorías que afirman que todos los mitos son especulativos o el reflejo de algún problema, una vez que son correctamente comprendidos. Su correcta comprensión requiere una concentración en la estructura de relaciones que los sustentan, más que en sus contenidos explícitos o cualquier interpretación estrictamente alegórica. (Kirk, 2006, p. 23).

Lo más importante de un mito, es la profundidad del mensaje, es ir más allá de los personajes fantásticos que protagonizan estos relatos. Es reflexionar acerca del momento histórico, político, social, cultural, religioso, artístico o de cualquier naturaleza, en donde surgió una narración en específico.

Por mencionar, una nación que se desentiende de la historia depende de los mitos para dar sentido al presente e imaginar el futuro. El cine hollywoodense, a veces deliberadamente, otras por accidente, va más allá de ser un espejo de la *Zeitgeist*<sup>5</sup> para ser imaginado como oráculo, altar y confesionario. Aunque paradójicamente no sustituye a las religiones organizadas, a veces enfatiza sus prejuicios y otras los contradice. Y en el panteón de las mitologías cinematográficas pocas obras son motivo de mayor reverencia que la serie de *La guerra de las galaxias*, una franquicia estrenada hace cuarenta años, que va de lo genial a lo pavorosamente inefable, pasando por numerosos iconos, lugares comunes y pastiches.

Las narrativas presentan la confrontación entre el bien y el mal representados por una nobleza parlamentaria subversiva y una dictadura represiva. Así, tiene lugar una guerra entre el autoritarismo militarista del Imperio que evoca al Tercer Reich, y la Alianza Rebelde, inspirada por los gallardos y desparpajados pilotos británicos y estadounidenses que lucharon contra los nazis. Todo esto puntuado por el culto místico y religioso de la Fuerza. Lo único que se ofrece para entender la historia es: guerra, oligarquía y religión. (Yehya, 2017, p. 12).

Por lo tanto, algunas historias como *La guerra de las galaxias*, son el reflejo de la realidad política, social, cultural, religiosa de un tiempo específico que ayudan a analizar dichos hechos. Es así como surgen los mitos, si en los primeros pobladores del mundo, por mencionar alguna civilización, los pueblos de Mesoamérica y la Nación Griega, no estaban exentos de las interrogantes de la humanidad: ¿cómo surgió el universo y toda la vida en él? ¿Quién creó al hombre? ¿Cuál es la explicación a los fenómenos naturales? Posteriormente, las épocas van caminando con el tiempo y las sociedades buscan nuevos modelos para citar lo que va ocurriendo. Siguiendo la misma línea, las sociedades actuales se remontan a la historia de la humanidad para crear obras literarias, pictóricas, escultóricas, cinematográficas, fotográficas que expresen y plasmen esas narraciones que tienen héroes o figuras a seguir.

Es por ello que el mito va más allá de la conciencia personal, se intensifica y permea a toda la sociedad. Con respecto a ello, el sociólogo y filósofo francés Émile Durkheim (1893), afirma que “La conciencia colectiva trasciende a los individuos como una fuerza coactiva que puede ser visualizada en los mitos, la religión, las creencias y demás productos culturales colectivos”. (s.p.) Esto quiere decir que los mitos también son una expresión social, un medio de comunicación que trasciende más allá del tiempo, el espacio y cualquier hecho acontecido en la humanidad. El mito se convierte en ese medio por el cual se le da seguimiento al progreso de la humanidad. Es un vehículo de expresión en

<sup>5</sup> *Zeitgeist* es originalmente una expresión del idioma alemán que significa “el espíritu (*Geist*) del tiempo (*Zeit*)”. Se refiere al clima intelectual y cultural de una era. Es un término que se refiere a los caracteres distintivos de las personas que se extienden en una o más generaciones posteriores y cuya visión global, a pesar de las diferencias de edad y el entorno socio-económico, prevalece para ese particular período de la progresión socio-cultural. *Zeitgeist* es la experiencia de un clima cultural dominante que define, particularmente en el pensamiento hegeliano, una era en la progresión dialéctica de una persona o el mundo entero.

todos los sentidos, una manera de explicar lo que ocurre en determinado momento. Una especie de comunión, un intercambio de ideas entre los individuos que integran una sociedad.

Para ilustrar esto, en seguida es posible admirar la obra del artista mexicano Jorge González Camarena, que entre noviembre de 1964 y abril de 1965 creó un mural de trescientos metros cuadrados titulado *Presencia de América Latina o Integración de América Latina*. Esta obra en gran formato se encuentra en el vestíbulo de acceso de la Casa de Arte de la Ciudad Universitaria de Concepción en Chile, y su temática principal, de fuerte carácter simbólico, es la unidad y fraternidad de las distintas culturas latinoamericanas (Figura 7).



Figura 7, Jorge González Camarena, *Presencia de América Latina o Integración de América Latina*, mural de acrílico sobre estuco áspero, Chile, 1964-1965, en Universidad de Concepción.

El mural está dividido en tres partes: una parte central y plana y dos costados laterales oblicuos. Del mismo modo, la escalera en espiral, de esquinas cuadradas forma parte de esta gran obra. El mural describe la historia de América, a través de angulosas imágenes concretas pero simbólicas, que enfatizan el valor de la fraternidad de las distintas etnias del mundo hispanoamericano. El costado lateral derecho del mural representa la América precolombina. En la parte inferior, del panteón mexica surge una mujer con peces en sus manos, simbolizando la riqueza del mar, y esta se encuentra acompañada a su vez de la verde máscara de Tláloc, el dios de la lluvia. Frente a ella, está Quetzalcóatl, deidad mexica con la forma de una serpiente emplumada, que simboliza la cultura, y que en este caso se enrolla en la escalera.

Después, en el muro central, se hallan una mujer indígena y un soldado español, los principales autores del mestizaje. González Camarena llamó a esta imagen *La pareja original*, la cual camina sobre láminas de carbón, y en este subsuelo mujeres durmientes y aprisionadas simbolizan las riquezas de la tierra: la plata, el oro, el hierro y el cobre. Al centro figuran varios rostros que se superponen, y que simbolizan la fusión de las razas: el más grande de color rojo, representa la raza americana. Más abajo, una mujer desnuda de tamaño natural tiene el mapa de América Latina en su regazo. Esta constituye la temática principal.

En el costado izquierdo, figuran un nopal que se funde con las enredaderas de un copihue (árbol y flor nacionales de México y Chile, respectivamente). El nopal se ve agredido por puñales, que simbolizan el maltrato histórico hacia los latinoamericanos, y sus raíces nacen de cadavéricos soldados guerreros, que la nutren y le dan vida. A lo largo de toda la parte superior del mural, figuran transversalmente y oscilantes las banderas de las distintas naciones de América Latina. (Echeverría, 2005, p. 8).

Después de la descripción puntualizada del mural de González Camarena es muy importante resaltar que la obra incluye la mitología creadora, que da origen a la raza latinoamericana. Como se dijo anteriormente, destacan personajes interesantes y medulares para el aparato de cosmovisión en la América ancestral. Las divinidades que aparecen son el eje que marca el rumbo de la historia de este continente. Posteriormente, las efigies de la mujer indígena y el soldado español son la configuración del encuentro de dos culturas. Del mismo modo, las imágenes del nopal y el maíz como íconos americanos se complementan con el trigo europeo para surgir como símbolos que, en conjunto, forman la identidad de un continente rico en historia y tradiciones.

Es así como los mitos creadores representan la columna vertebral de la identidad de las naciones, representan además las bases de la cultura, de las tradiciones; pues antes de establecer los cimientos del conocimiento científico, existió el conocimiento original que es una reflexión, un análisis del entorno que rodeaba a los hombres ancestrales y que lleva implícito un mundo imaginario, ilusorio que acentúa elementos que van conformando la realidad privada y colectiva de las sociedades. Después de haber expuesto los puntos básicos de los mitos creadores y como se relacionan con el término de ilusión, se enfocará la visión en un pueblo ancestral de América, el pueblo mexica.

El Once Ahau se asienta el Katún  
en Ichcaansihó. Bajan hojas del cielo,  
bajan perfumes del cielo. Suenan  
las músicas, suenan los sonajas  
del de los Nueve Pies. En un día  
en que habrá faisanes azules,  
en un día en que habrá peces a  
la vista, en el día de Chakón-Putún,  
se comerán árboles, se comerán  
piedras; se habrá perdido  
el sustento dentro del Once  
Ahau Katún.

(De la Garza, León-Portilla, Recinos, et al, 1992, p. 263).

Los mitos creadores forman parte de los cimientos de las civilizaciones antiguas que dieron origen a las naciones de la actualidad. En el mundo hay una gran variedad de versiones de los mitos, leyendas y de las narraciones que responden a los cuestionamientos comunes a los hombres. Como se ha expuesto anteriormente, uno de los grandes apartados de la historia de la humanidad pertenece al continente americano, en donde una gran parte de pueblos alcanzaron el esplendor antes de que Europa llegara a conquistar estos territorios.

Las civilizaciones precolombinas son una paleta multicolor llena de diferentes matices que continúan permeando y siendo parte de la esencia de las naciones en América. El texto de arriba corresponde a las profecías del *katún*. *Katún* en maya significa veinte años; el vocablo quiere decir fin de periodo, cierre de periodo de tiempo, ya que *k'al tun* significa en lengua maya "piedra que cierra". (Barrera, 1980, s.p.)

El extracto al que se hace referencia, precisamente habla del término de una época, además describe los hechos que se irán desarrollando en este proceso de cambio en el universo maya.

Para comprender la mitología de las civilizaciones prehispánicas, es indispensable pensar en el efecto que causaba escuchar estas narraciones. Transportaba a las mujeres y a los hombres a un reino donde los problemas se resuelven como raramente ocurre en la vida real, el folklore se muestra a sí mismo como un medio de relajamiento psicológico de las tensiones y de autoexpresión creativa tanto en el nivel de lo consciente como de lo inconsciente.

Los grandes mitos, los mitos universales, van directamente a la raíz de preguntas tales como ¿qué es el hombre? ¿Cómo se originó? ¿Por qué la vida, la muerte, el mal y el bien? Una vez creados por los primitivos hacedores de mitos, luego refinados y moldeados a través de generaciones de narradores y re-narradores, su atracción se hizo tan elemental que fue difundiéndose callada y prontamente de un hogar primitivo a otro, hasta que el mundo entero quedó circunvalado por esos relatos comunes.

Los mitos también explican el orden social, y el derecho del gobernante a regir, y la necesidad de la obediencia. Como el antropólogo Bronisław Kasper Malinowski dice:

Justifican, mediante casos precedentes, el orden existente y ofrecen un patrón retrospectivo de valores morales, de cargos y discriminaciones sociológicas y de creencias mágicas. El mito de la magia, de la religión, de cualquier otro conjunto de costumbres o de una costumbre aislada, es indudablemente una garantía de su verdad, una genealogía de su filiación, una carta de sus derechos a la validez. (De "Cultura", en la *Enciclopedia de las ciencias sociales*.) (Lewis, 2002, pp. 98-99).

Tal vez los tenochcas, así como el resto de los pueblos originarios sabían bien esto, es por ello que su sistema de creencias, politeísta, con un enorme potencial para expandirse tuvo que sufrir adaptaciones a sus historias, para así poder incluir a las poblaciones que formaban parte de su gran imperio. Al respecto de estas ideas, Fray Juan de Torquemada, como misionero y observador de los hechos que acontecían en América, es decir, la Nueva España, denominación que surgió después de la conquista ibérica, fue uno de los tantos cronistas que llegaron a los nuevos territorios y que se encontró con la dinámica social de las ciudades-Estado.

Torquemada dice al respecto:

Otra de estas destrucciones fue hecha por la orden de Motecuhzoma Ilhuicamina (1440-1469) y entre las leyes promulgadas por Netzahualcóyotl había una que castigaba con la pena de muerte al escritor que alteraba la historia, esto es, que no la hiciese de conformidad con la orden superior, por eso, antes de hacerse públicas todas las pinturas o códices, tenían que ser sometidas a una especie de consejo. Como una ley similar existían entre los aztecas de Tenochtitlán, está era muy útil para arreglar la historia del origen de los pueblos, según sus ideas y conveniencias del Estado.

Por eso les fue necesario aumentar sus historias para hacer aparecer a los matlatzincas, los tarascos, etc., como tribus que se separaron de la familia azteca en una época cercana, cuando que estos primeros tienen un idioma muy distinto. Por lo tanto, el origen de estos pueblos fue arreglado a medida que se extendieron las conquistas aztecas, para de este modo, al borrar la historia de los conquistados, les imponía su idioma y les daba el mismo origen que ellos, esto es, los reconocía como hermanos de sangre, que tenían que cooperar al engrandecimiento del imperio azteca. (García, 1974, p. 106).

Al haber analizado anteriormente las historias, los mitos o leyendas, en muchas ocasiones no solo han servido para hallar una forma de comunión entre los individuos, esto es, a través de las expresiones artísticas. El mito se expresa en la poesía y en el canto a causa de su ritmo; se canta al unísono y por ello es capaz de expresar la "emoción colectiva". La proximidad de bestias feroces, de un enemigo, de la lluvia y la tormenta, de un terremoto, suscitará naturalmente una respuesta colectiva y condicionada.

Las ceremonias y festivales de grupo tienen como objetivo acercar y convocar a la sociedad para que participe en dicho acto u otro tipo de tareas a consecuencia de este encuentro "ritualario" entre el individuo, la colectividad y el mito. Para mencionar un ejemplo, puede ser el rubro de la agricultura, en todo su proceso para cualquier civilización.

El mito en forma poética y cantada, combinado con la danza, el ritual y la música, se convierte en el instrumento conmutador de la energía instintiva de la tribu, que la dirige hacia carriles de acción colectiva, cuyas causas inmediatas o beneficios no son el trabajo

real sino su resultado imaginario. Así, el individuo tribal es elevado por encima de la realidad presente a un mundo de emoción que impulsa toda la maquinaria social. Al participar en la ilusión colectiva, el hombre cambia y se educa. Está emoción colectiva, organizada mediante el arte en una fiesta tribal debido a que dulcifica el trabajo y a que se origina en las necesidades de éste, brota nuevamente en el trabajo real para aligerarlo. (Lewis, 2002, p. 99).

Estos principios que se han descrito acerca de la psicología del mito son reglas primordiales en el mundo mesoamericano. Para las naciones primarias del continente americano, fue indispensable no solo la transmisión oral o pictórica; estas narraciones atravesaron por una evolución que se complementó con ritos que se refuerzan con acciones como la danza y manifestaciones como la música. Para las culturas precolombinas fue fundamental la realización de estas expresiones que originaron el reforzamiento de su cosmovisión.

Un ejemplo más contemporáneo, solo separado en tiempo, pero no en su naturaleza es la tradicional *Guelaguetza*,

...que se lleva a cabo en Oaxaca durante el mes de julio; poniendo énfasis en los dos últimos lunes de este mes, denominados "Lunes del cerro" convirtiéndolo en la fiesta folklórica, indígena y mestiza más grande del continente. Más de cincuenta pueblos de Oaxaca se unen en hermandad para ofrecerle un homenaje a esta ciudad. Cada pueblo llega perfectamente ataviado con sus vestimentas propias, las cuales tienen profundos significados, únicos y especiales para cada uno de ellos. Estos iconos se encuentran plasmados en los bordados, tejidos y demás, la historia y vida social del municipio (bodas, mayordomías, bautizos, música, bailes y danzas).

Durante la época prehispánica se le ofrecían homenajes a la diosa del maíz o Centéotl, para obtener buenas cosechas en temporadas de lluvias. En la actualidad las fiestas del "Lunes del cerro" comienzan con la elección de la diosa Centéotl, las participantes son representantes de cada uno de los pueblos que participan en la *Guelaguetza* y la ganadora es quien preside y abre las fiestas y funciones en dicha celebración. (s.a., 2011, p. [www.viveoaxaca.org/2011/06/origen-y-descripcion-de-los-bailes-de.html?m=1](http://www.viveoaxaca.org/2011/06/origen-y-descripcion-de-los-bailes-de.html?m=1))

La imagen que se muestra a continuación, (Figura 8), puede verse uno de los trajes típicos más representativos de la *Guelaguetza* y reconocido como el traje de Tehuana. Este atavío es propio de la etnia zapoteca del Istmo de Tehuantepec, muy utilizado en fiestas civiles y religiosas. Tehuantepec, "La tierra de la inmortal Sandunga", fue evangelizada por los dominicos en 1526, las mujeres zapotecas heredaron la costumbre de cubrirse la cabeza para asistir a las ceremonias religiosas, protegiéndola con el *huipil* o resplandor.

Además de quedar inmortalizado en la pieza musical Sandunga, del compositor Máximo Ramón Ortiz en 1853. La vestimenta consistía en el uso de la enagua de enredo con el huipil bordado. Actualmente y como lo muestra la imagen,

...consta de un juego de ahogadores, el semanario, un pulso, aretes, la enagua y el *huipil* como el conjunto principal, una mascada en el lado izquierdo, el cabello peinado en trenzas con listones, una moneda en la cabeza como signo de guía, y el llamativo resplandor que tiene un lado más grande que es para acompañar un baile o un paseo (s.a., s.f. p. tríptico), como este caso.



Figura 8, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Tehuana*, color, México, 2013.

El mundo precolombino estuvo permeado por una cosmovisión ricamente nutrida de un panteón con integrantes extraordinarios, divinidades únicas que fueron inspiración para la creación de un aparato mitológico que constituyó la base para la vida en esos tiempos.

En Mesoamérica, una palabra esencial, es "magia". El hombre necesita algo más, algo que pertenece plenamente al mundo del pensamiento: la "fe" y la "esperanza". Sin ellas, carece de fuerza para sostener la lucha, aún por la elemental subsistencia. Para ello, es necesario recurrir a la religión y la magia. Esto no quiere decir que todo pertenece a este terreno, para los hombres antiguos, también existía el concepto de leyes básicas de la casualidad física.

En nuestra sociedad miramos lo sobrenatural como algo aparte, como algo extraordinario o remoto, o bien hemos descartado del todo la noción del mundo operando en dos series causales paralelas y en contraste. Sin embargo, para nuestros antepasados, lo visible se mezcla con lo invisible. Es como si existiera un "poder misterioso" en las cosas y en las personas que despiertan en él algo semejante al temor y la veneración, juntamente con el deseo de, si puede, hacer uso de él. En parte, es la creencia en espíritus o agentes que pueden entrar y salir de las cosas y el hombre, haciéndoles daño o haciéndoles bien. (Lewis, 2002, p. 77).

La magia es un arte enteramente prosaico y sensato establecido por razones de orden utilitario, que está regido por una lógica un tanto burda y que se ejecuta con una técnica sencilla y monótona. Es la manipulación de una potencia especial con sus propias leyes. Tienen una estrecha relación con la actitud religiosa, con lo sobrenatural. Se dice que “la magia la ejerce el hombre, utilizando fuerzas subordinadas a él, y que puede aprender a controlar, en tanto que la religión implica relación con fuerzas sobrenaturales o con seres superiores al hombre, quienes le exigen sumisión”. (Lewis, 2002, p. 77).

Esas fuerzas sobrenaturales pueden serle de utilidad o también pueden hacerle daño, pero no le es posible mandar sobre ellas o controlarlas. Debe aplacarlas, persuadirlas, halagarlas, suplicarles y hasta usar del soborno o la amenaza. La mitología vetusta en América es una ideología muy completa, que tiene una carga histórica muy fuerte.

Además de tener los conceptos de magia, religión y de lo sobrenatural, es significativo, ir a los inicios de la vida en el continente, a la revisión del tema geográfico.

Sobre el poblamiento de América se han propuesto numerosas hipótesis, pero la que cuenta con mayor aceptación y evidencia de apoyo señala que los humanos entraron al continente a través de Beringia durante la época de las glaciaciones. Con la llegada de los primeros habitantes comenzó la etapa Lítica –correspondiente con el período paleoamericano– durante el cual los grupos humanos eran nómadas, sobrevivían de la recolección, la cacería y la pesca, contaban con una tecnología lítica que fue mejorándose constantemente a lo largo de milenios. De esta época data la invención del molcajete, el metate y otros instrumentos asociados al aprovechamiento de las semillas; así como el desarrollo de armas de sílex y obsidiana entre las que destacan las puntas clovis, que supusieron un gran adelanto tecnológico por su eficacia.

La interacción de diversos factores ambientales, sociales y culturales fue uno de los elementos que tomaron parte en la diversificación de las sociedades indígenas que vivieron en lo que actualmente es México. Un hito fundamental en este proceso fue el descubrimiento de la agricultura, que tuvo lugar entre los años 8000 y 2000 a.C. El cultivo de diversos vegetales –como la calabaza (*Cucurbita sp.*), el maíz (*Zea mays*), el frijol (*Phaseolus vulgaris*) y el chile (*Capsicum annuum*), entre otros– supuso condiciones que propiciaron la sedentarización humana en el sur del actual territorio de México y América Central.

De acuerdo con la propuesta de algunos antropólogos y arqueólogos como Julian Steward y Paul Kirchhoff, las sociedades prehispánicas de México forman parte de grandes super áreas culturales. El norte de México, aproximadamente hasta la línea del trópico de Cáncer, se encontraban los pueblos nómadas organizados en formaciones sociales poco complejas. Esta gran área cultural es llamada Aridoamérica, y se extiende hacia los Estados Unidos por el territorio de Texas, las Montañas Rocosas y California.

En el sur de México y el noroeste de América Central se desarrolló la civilización mesoamericana. Mesoamérica fue un mosaico étnico y lingüístico compuesto por pueblos que compartían varios rasgos culturales, entre ellos la formación estatal, la arquitectura monumental, la escritura, el uso de calendario civil y ritual, así como una economía basada en la agricultura del maíz. Se toma generalmente

como hito inicial de la historia mesoamericana la invención de la cerámica, que ocurrió aproximadamente alrededor del año 2500 a. C. La conquista y colonización española supuso el fin de esta civilización y los pueblos mesoamericanos fueron sometidos desde entonces a un proceso de aculturación que prosigue en estos tiempos. (Matos, 1979, pp. 7-25).

Al haber descrito la evolución y la división geográfica en épocas arcaicas en América, es momento de volver a la función y el valor que el mito tuvo para estos pueblos. En la tradición mesoamericana, las relaciones personales del ser humano no se limitan a su fuente y fundamento, la sociedad.

La eficacia de los medios creados por la cultura persuadió al hombre a extenderlos a todos los seres de su entorno, e incluso a que los proyectara más allá de su mundo, al concebir un tiempo-espacio anecuménico poblado por seres imperceptibles que a su juicio imprimían la dinámica en el ecúmeno. (López, tercera parte, 2016, p. 24).

Su misma construcción de lo divino inmortalizó una parte de su propio ser y se convirtió todo su entorno mundano en conglomerados de criaturas provistas de alma divina. Entonces, más allá de la colectividad mencionada con anticipación, las relaciones personales son un trato del hombre con los dioses; algunos mortales tenían la capacidad de conectarse y hablar con los seres omnipresentes.

Entre las distintas clases de relaciones del hombre con las personas imperceptibles pueden señalarse las tres siguientes: las nacidas de la obligación moral de colaboración con los dioses en la continuidad de la existencia del mundo; las de ratificación de los vínculos con los patronos y las solicitudes de intervención divina para satisfacer los requerimientos de los seres humanos, cesando acciones que les son adversas, cumpliendo aspiraciones o, incluso, respondiendo a meros caprichos. (López, tercera parte, 2016, p. 25).

Uno de los ejemplos de estas dinámicas entre mortales e inmortales, en específico, las actividades de colaboración pueden señalarse los ritos agrícolas de restitución de las semillas-corazones al interior de la tierra. En cuanto la cosecha terminaba, los hombres ofrecían en muestra de agradecimiento, a las divinidades.

La estrecha e íntima relación que los hombres han tenido con los dioses es la razón y el tema principal de la mitología mesoamericana. Para ilustrarlo, en seguida se muestra la lámina número 21 del código Borbónico, la cual tiene como protagonistas a la primera pareja divina, Ometecuhtli y Omecíhuatl, “El señor y la señora de nuestra carne o de nuestro sustento”; se representan con símbolos de fertilidad, adornados con mazorcas de maíz, que son emblemas del origen de la generación, los patronos de la fortaleza, igualmente, de los alimentos. Aparecen asociados siempre con el primer día del calendario ritual, el lagarto, encargado de la tierra, dueños de ese día, lo cual testifica que corresponden a una antigua tradición mítica. La Figura 9, muestra a los titanes que aparecen en uno de los documentos más descriptivos del panteón azteca, el código Borbónico.

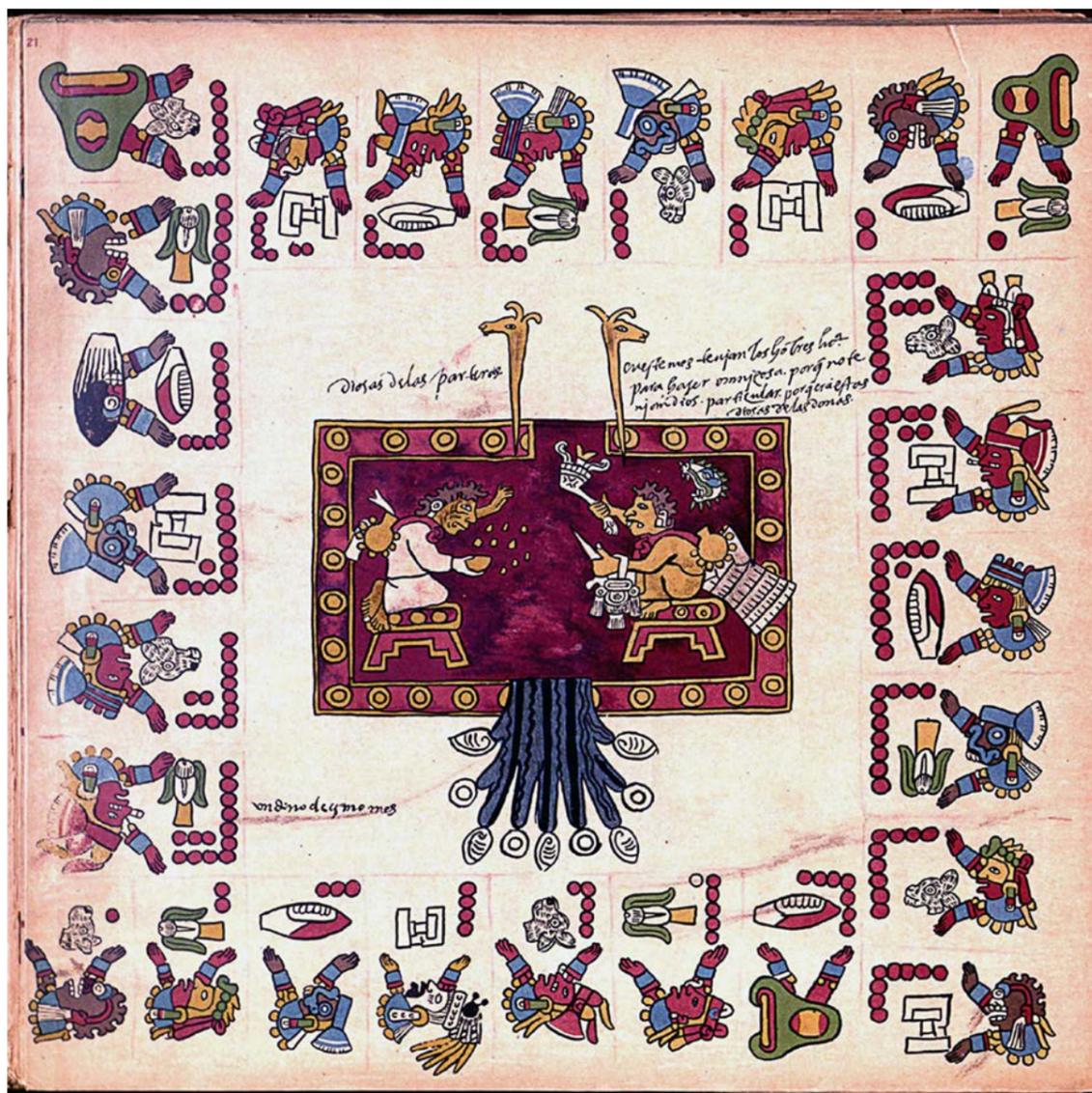


Figura 9, Autor desconocido, Lámina 21, los primeros dioses, pintura sobre piel de venado, Austria, 1976, disponible en el facsímil del Códice Borbónico.

En la tradición mesoamericana la ofrenda y el sacrificio ratifican el carácter de fuerte reciprocidad entre los seres humanos y los dioses. Sin embargo, en mayor o menor medida, la reciprocidad está presente en todas las religiones y su importancia se plasma en las fórmulas *do ut des* del latín o *dadamise, dehi me* del sánscrito (ambas locuciones significan “te doy para que me des”).

Al estudiar la ofrenda en las diferentes religiones, es posible encontrar coincidencias entre Henri Hubert, quien en su obra *De la naturaleza y función del sacrificio* y Marcel Mauss, con *Ensayo sobre el don*,

...es posible observar que los dioses son seres que necesitan tanto bienes como reconocimiento, y el sacrificio es al mismo tiempo un deber y un contrato. Por su parte Mauss, al referirse al don, dice que la ofrenda implica la entrega de algo que debe ser correspondido y, dada la diferencia de dimensiones entre los seres humanos y los dioses, éstos deben dar algo grande a cambio de los pequeños dones de los hombres. No obstante, lo anterior, hay que tomar en cuenta que en la tradición mesoamericana la reciprocidad llega a exigir la entrega de la vida humana. (López, tercera parte, 2016, p. 25).

El comportamiento de los primeros pobladores de América viene determinado por una diferencia entre la idea de religión y de magia. Para el antropólogo escocés James George Frazer, en su clásica obra *La rama dorada*, da entre las notas distintivas entre la magia y la religión la diversa actitud de los creyentes ante los seres de la sobrenaturaleza. Cuando la actitud es de sumisión y subordinación, se habla de religión; cuando hay una actitud de igualdad o superioridad del oficiante, se está ante la magia. (López, tercera parte, 2016, p. 26).

Uno de los dioses más polémicos, figura fundadora del universo prehispánico y primordial en los mitos prehispánicos, es el patrón del día Caña, Yayauhqui Tezcatlipoca, o sea, Tezcatlipoca Negro.

Su nombre significa “Espejo que humea” y se lo debe a sus atributos característicos: el espejo de obsidiana que tiene en vez de un pie y en su cabeza un tocado del que sale humo. Era uno de los dioses más importantes: omnipotente y omnipresente, invisible, ligero como el viento. (Libura, 2002, p. 39).

Este dios podía transformarse en lo que quisiera. Uno de sus *nahuales*,<sup>6</sup> es el jaguar Corazón del Monte o el Guajolote Enjoyado.

En su aspecto negro se manifestaban sus fuerzas oscuras y nocturnas. Tezcatlipoca era el gran mago, hechicero por excelencia y dios del destino; él sabía todo sobre los humanos, leía en sus corazones, tenía poder para juzgarlos y para perdonarles sus culpas. Los humanos sabían que dependían de él, y por eso se llamaban a sí mismos “sus hombres” o “sus esclavos”. (Libura, 2002, p. 39).

<sup>6</sup> Uno de los seres mitológicos más destacados del cosmos mexica es el *nahual*, es un ente que tiene la posibilidad de introducir una de sus almas en otro y actuar dentro de él, similar al que sufre la invasión. Entre las propiedades y características de un dios está la potestad de elegir diversos especímenes mundanos en el papel de protecciones de su fuerza, una clase de disfraz que se ponían para interactuar en la tierra con los mortales. Es un pensamiento en el que todos los individuos tenían una parte divina. Esta representación de posesión se le conoce como *nahualismo*. (López Austin, Alfredo. *Los mitos del...*, pp. 168-179).

*Nahual* o *nagual* en las mitologías mesoamericanas es un elemento del individuo que se considera un vínculo con lo sagrado, y que consiguientemente es inmaculado él mismo. El concepto se expresa en diferentes lenguas significando algo similar a “interior” o “espíritu”. Más comúnmente entre los grupos indígenas se denomina *nahualismo* a la práctica o capacidad de algunas personas para transmutarse en animales, elementos de la naturaleza, o realizar actos de brujería. Etimológicamente simboliza lo oculto, lo escondido, lo interior.

De acuerdo con algunas tradiciones, se dice que cada persona, al momento de nacer, tiene ya la virtud de un animal, que se encarga de protegerlo y guiarlo, estos espectros, llamadas *nahuales*, usualmente se manifestaban sólo en una imagen que aconseja en sueños o con cierta afinidad a la bestia que nos tomó a manera de protegidos.

De acuerdo con la tradición prehispánica los dioses aztecas, mayas y toltecas poseían la facultad de adoptar formas de fieras para interactuar con el ser humano. (Díaz, Carlos Eduardo. *Los nahuales en México*. (s.f.) Recuperado de <http://contactosemanal.com/blogs/leyendas/archive/2009/06/03/los-nahuales-en-m-201-xico.aspx>. Fecha de recuperación 9 de septiembre de 2013).

En Yayauhqui Tezcatlipoca se da una de las dos vertientes que Frazer menciona. Para ello, solo basta apreciar la lámina número 21 del códice Borgia, (Figura 10), que tiene en sus páginas a la pareja de gemelos divinos, Tezcatlipoca Negro luchando contra Tezcatlipoca Rojo en el juego de pelota, en donde se había sacrificado a un hombre. Además, la lámina muestra las fechas calendáricas para los encuentros y las ceremonias dedicadas a estas deidades. Retomando las ideas de James George Frazer, en estas divinidades se aplica la idea de “religión”, pues el mortal caído representa la actitud es de sumisión y subordinación.

Además, la imagen tiene en la parte superior, otra representación que coincide con el hombre inmolado. Sin embargo, son animales los que cumplen el ciclo de la vida, pues se puede ver al águila real volando sobre un árbol partido y que va a caer. También hay un felino salvaje, probablemente un jaguar, el cual se disponía a devorar una serpiente. Sin embargo, entre las crónicas que aún sobreviven, se dice que el dios Tezcatlipoca Negro se hacía presente con los hombres y que tal echo producía un sonido nocturno semejante al que se produce al cortar árboles. Por este motivo, la aparición recibía el nombre de *yohualtepuztli*, “hacha nocturna”. (López, tercera parte, 2016, p. 26).

Tal vez los dioses se encontraron en ese paraje de la tierra y lo que es fácil de ver en el escenario es que el hacha va cayendo sobre el felino y que en su trayecto ha terminado con el árbol. Las apariciones de los dioses causaban tal estruendo que ocurrían accidentes.

El códice Borgia (o Códice Yoalli Ehécatl) radica es un manuscrito mesoamericano de contenido ritual y adivinatorio. Se cree que fue escrito antes de la conquista de México, en algún lugar en el sur o el oeste del estado mexicano de Puebla. (Díaz, Rodgers y Byland, 1993, s.p.)

El códice Borgia es indiscutiblemente una de las herramientas más significativas que plasmaron la esencia de los mitos precolombinos; las creencias, tradiciones y formas de conducirse de los antiguos hombres que habitaron América.

Se ha hecho mención con anterioridad que para que un mito cobre vida, requiere de mecanismos complejos a realizar para reafirmar su valía en el plano terrenal. Es por ello, que debe existir una propuesta del fiel en sus plegarias. Es decir, en algunas de las complejas y estereotipadas fórmulas de las plegarias a los dioses es posible descubrir que, más allá de una mera petición, hay la formulación de un convenio en un marco de reciprocidad. Ya la plegaria misma, como acto ritual, es considerada un trabajo que el fiel realiza en beneficio del dios al que la dirige. Esta es tan solo una forma en que las narraciones míticas cobran vida.



Figura 10, Autor desconocido, Lámina 21, Tezcatlipoca Rojo y Tezcatlipoca Negro en el juego de pelota, pintura sobre piel de venado, Austria, 1976, disponible en el facsímil del Códice Borgia.

La consagración canónica del ritual descansa hoy en una tradición oral denominada “costumbre”, cuyo origen corresponde a las enseñanzas que recibieron los padres originales de la especie humana de los propios dioses. Esta creencia deriva, a su vez, de una vieja concepción de que el culto nació en el tiempo del mito, como una forma de reconocimiento jerárquico entre los dioses. Así lo contó fray Gregorio García, a principios del siglo XVII, en relación con los antiguos mixtecos (*Origen de los indios del Nuevo Mundo*, libro V, cap. IV):

Estando pues, estos dioses padre y madre de todos los dioses en sus palacios y corte, tuvieron dos hijos varones muy hermosos, discretos y sabios en todas las artes. El primero se llamó Viento de Nueve Culebras, que era nombre tomado del día en que nació. El segundo se llamó Viento de Nueve Cavernas, que también fue nombre del día de su nacimiento... Estando, pues, estos hermanos en la casa de sus padres gozando de mucha tranquilidad, acordaron de hacer ofrenda y sacrificio a los dioses sus padres, para lo cual tomaron unos como incensarios de barro con unas brasas sobre las cuales echaron cierta cantidad de beleño [nombre aplicado erróneamente por los españoles al tabaco, a principios de la Colonia, por la semejanza que creyeron encontrar en la forma y propiedades de ambas solanáceas] molido en lugar de incienso. Y esta dicen los indios que fue la primera ofrenda que se hizo en el mundo... Hacían asimismo oración, votos y promesas a sus padres, y pedíanles que por virtud de aquel beleño que les ofrecían y los demás sacrificios que les hacían que tuviesen por bien hacer el cielo y que hubiese claridad en el mundo, que se fundase la tierra, o por mejor decir apareciese, y las aguas se congregasen, pues no había otra cosa para su descanso sino aquel pequeño vergel. Y para más obligarles a que hiciesen esto, se punzaban las orejas con unas lancetas de pedernal para que saliesen gotas de sangre. Lo mismo hacían en las lenguas, y esta sangre la esparcían y echaban sobre las ramas de los árboles y plantas con un hisopo de una rama de un sauce, como cosa santa y bendita. (López, tercera parte, 2016, p. 28).

A partir de estos relatos, es posible identificar que las costumbres y las tradiciones míticas son un aparato bien diseñado que lleva dentro una serie de elementos que lo refuerzan constantemente; como es el caso de los ritos que se practican de forma personal o colectiva que se manifiestan a través de lienzos en la pintura mural, en la creación de códices o manuscritos, en la escultura, en las trazas arquitectónicas, en la magia, la ideología, la religión y toda la estructura cosmogónica que se transmite de generación en generación y que sustenta al mundo arcaico, en este caso, en el territorio americano.

Para entender mejor la influencia de los dioses sobre los días tenemos que explicar cómo se medía el tiempo en el México antiguo. En toda Mesoamérica se llevaban dos tipos de cuentas calendáricas: una abarcaba el año solar de 356 días; otra, el ciclo adivinatorio de 260, donde veinte signos de los días se combinan con trece números. Cuando se agotaba toda posible combinación de los trece números con veinte nombres se cerraba la cuenta:  $13 \times 20 = 260$ , de ahí que tuvieran que transcurrir 260 días para que se repitiera la combinación del mismo signo del día con el mismo número. Las veinte unidades de 13 días se llamaban trecenas. (Libura, 2002, p. 7).

En cada día se manifestaba la influencia de un dios distinto. El orden en que aparecían era fijo e inalterable. La naturaleza de los dioses definía las propiedades del tiempo. Los días llevaban nombres asociados con los fenómenos naturales, los animales, las plantas y los objetos. (Libura, 2002, pp. 7-10).

Los dioses iban arribando al mundo con ocasión de sus respectivas fiestas para realizar la protección que correspondía a sus poderes particulares. (López, tercera parte, 2016, p. 33). Este es el eje central de la cosmovisión mesoamericana, es la organización de los ritos que acontecían de acuerdo a los tiempos que se iban suscitando.

Sin embargo, hay que tener presente que las interpretaciones de las pistas del pasado mesoamericano son vestigios, códices, manuscritos, pinturas, esculturas, joyería, plumería, etc., que todavía podemos admirar en estos días. Krystina Libura (2002) afirma que siempre que se manifiesten los dioses serán fascinantes y siempre guardarán su misterio. Nunca lograremos comprenderlos completamente y mucho menos ahora que sus adoradores ya se fueron y nos dejaron tan sólo la huella pictórica de sus creencias. Mirando a los dioses podemos entender más al hombre que los adoraba. (p. 9).

Entonces, para hallar a los hombres que respetaban, amaban o temían a un panteón integrado por personajes que estaban íntimamente ligados a reflejar la naturaleza humana y terrenal en todos los aspectos; es básico, entender el tiempo de los dioses. El tiempo-espacio mítico se divide en procesual y limitáneo. Durante el tiempo procesual los dioses persiguen la fijación definitiva y al final pierden su carácter proteico. En el tiempo-espacio limitáneo se preparan tanto la conexión como el tránsito entre el tiempo-espacio mítico y el mundano. (López, tercera parte, 2016, p. 41).

Al analizar el principio de una parte considerable de las creencias acerca de la conformación y dinámica del cosmos se refiere a los procesos casuales que se dan en diferentes ámbitos espacio-temporales del cosmos. La causa primera (la motivación y la acción por medio de las cuales la Divinidad Única inició el movimiento a partir de la distinción del tiempo y el espacio) queda en la imposibilidad de toda imaginación: pero a partir de la división divina en dos personas (a partir de la existencia de dos principios opuestos complementarios), la dinámica cósmica fue enlazando acontecimientos y, más aún, enlazando los distintos ámbitos de tiempo y espacio.

Las creencias proyectan explicaciones de las cadenas causales que el hombre descubre o cree descubrir en el mundo, remontando con ellas las barreras mundanas en busca de muy remotas concatenaciones que den cuenta de los orígenes. Así aplica el hombre los criterios de su propia experiencia. Hay que tener en cuenta que los límites de la creencia coinciden con los de nuestra actividad psíquica. Las creencias incluyen nuestros pensamientos, deseos, esperanzas, anhelos... Son, incluso, los presupuestos de nuestras percepciones. Quedan grabadas en nuestras obras materiales como mensajes para todos aquellos que posean las llaves culturales de la decodificación. No en vano aseveraba José Ortega y Gasset: "las creencias, más que tenerlas, las somos". (López, tercera parte, 2016, p. 44).

Ya que se ha establecido la costumbre de enviar ofrendas a las divinidades en el México antiguo, además de la forma en que se contaba el tiempo, y como se ubicaba el espacio terrenal y el territorio de las divinidades.

Los hombres reflejan su realidad a través de lo que creen, si ponen toda su esencia en esos seres sobrenaturales, además de que se ha dicho que la psicología de los fieles tiene mucho que ver con lo que piensan y esperan, entonces la mitología mesoamericana posee esas características y por supuesto, que todo el aparato ideológico se vuelca en esos principios.

Pasados seiscientos años del nacimiento de los cuatro dioses hermanos [Tlatlauhqui Tezcatlipoca, Yayauhqui Tezcatlipoca, Quetzalcóatl y Omitecuhtli Huitzilopochtli], hijos de Tonacatecuhtli [y Tonacacihuatl], se juntaron todos cuatro y dijeron que era bien que ordenasen lo que habían de hacer y la ley que habían de tener.

Y todos cometieron a Quetzalcóatl y a Huitzilopochtli que ellos dos lo ordenasen, por parecer y comisión de los otros dos.

Hicieron luego el fuego y fecho, hicieron medio Sol, el cual, por no ser entero, no relumbraba mucho, sino poco.

Luego hicieron a un hombre y a una mujer: al hombre le dijeron Uxumuco y a ella, Cipactónal. Y mandáronles que labrasen la tierra, y a ella, que hilase y tejiese. Y que de ellos nacerían los macehuales, y que no holgasen, sino que siempre trabajasen.

Y a ella le dieron los dioses ciertos granos de maíz, para que con ellos curase y usase de adivinanzas y hechicerías, y así lo usan hoy día facer las mujeres.

Luego hicieron los días y los partieron en meses, dando a cada uno veinte días, y así tenían dieciocho, y trescientos sesenta días en el año...

Hicieron a Mictlantecuhtli y a Mictecacihuatl, marido y mujer, y éstos eran dioses del infierno, y los pusieron allá.

Y luego criaron los cielos, allende del treceno, e hicieron el agua y en ella criaron a un peje grande, que se dice Cipactli, que es como caimán, y de este peje hicieron la tierra...

Y para criar al dios y a la diosa del agua se juntaron todos cuatro dioses e hicieron a Tlaltecuhli y a su mujer Chalchiuhtlicue, a los cuales criaron por dioses del agua, y a éstos se pedía cuando tenían de ella necesidad.

Del cual dios del agua dicen que tiene un aposento de cuatro cuartos, y en medio de un gran patio, do están cuatro barreñones grandes de agua: la una es muy buena, y de ésta llueve cuando se crían telarañas en los panes y se añublan. Otra es cuando llueve y se hielan; otra, cuando llueve y no granan y se secan.

Y este dios del agua para llover crio muchos ministros pequeños de cuerpo, los cuales están en los cuartos de la dicha casa, y tienen alcancías en que toman el agua de aquellos barreñones y unos palos en la otra mano, y cuando el dios de la lluvia les manda que vayan a regar algunos términos, toman sus alcancías y sus palos y riegan del agua que se les manda, y cuando atruena, es cuando quiebran las alcancías con los palos, y cuando viene un rayo es de lo que tenían dentro, o parte de la alcancía...

Después, estando todos cuatro dioses juntos, hicieron del peje Cipactli la tierra, a la cual dijeron Tlaltecuhli, y píntalo como dios de la tierra, tendido sobre un pescado, por haberse hecho de él.

*Nahuas.*

(Garibay, 1965, pp. 25-26).

Al leer el mito de la creación, es posible ver como la jerarquización es un dato muy importante a resaltar para el mundo mexica. La primera pareja divina, de los cuales no hay datos específicos, puede verse como la base de ese mundo primario. A partir del

nacimiento de sus cuatro hijos, pasa un tiempo para que estos decidan organizarse y darles vida a los elementos en la Tierra; se menciona la creación de la pareja de dioses encargados del líquido vital, el agua y del mismo modo, tomaron en cuenta a las deidades encargadas de la muerte. El acto más grande del génesis es el hombre mismo, quien viene siendo una parte de los dioses, una "partícula divina", que llega al nivel terrenal y que, para poder llevar un orden, es necesario, la instauración de un anuario o guía.

Si los mitos son el reflejo de nuestra psique, este fragmento acerca del origen de la vida para la cultura nahua, es la prueba sólida de la expresión, de las manifestaciones humanas. Hay que observar que era importante para los pueblos fundadores en América, en este caso, para el pueblo mexica. La contemplación de la naturaleza es un punto notable a mencionar, ya que gran parte de las pistas que aún podemos observar radican plenamente en detallar el entorno que los rodeaba, la fauna y la flora. La lectura que se tiene es la explicación a la existencia humana, al origen de todos los elementos está inspirada en los fenómenos naturales que acontecían.

El responder a las cuestiones primordiales acerca del porqué de la vida, porqué el día, la noche, la lluvia, el fuego y hasta para explicar actividades cotidianas como la caza, la agricultura, etcétera, eran las preocupaciones de los antiguos mexicanos y que aún continúan siendo tema en la actualidad. Cada mito da razón a estas preguntas, da la forma y sentido a los cimientos de un pueblo que forjó una historia que aún perdura hasta nuestros días. Las narraciones sobre el génesis nahua continúan con el siguiente relato:

Dos dioses, Quetzalcóatl y Tezcatlipoca bajaron del cielo a la diosa Tlaltecuhli, la cual estaba llena por todas las coyunturas de ojos y de bocas, con las que mordía, como bestia salvaje.

Y antes de que fuese bajada, había ya agua, que no saben quién la creó, sobre la que esta diosa caminaba.

Lo que viendo los dioses dijeron el uno al otro: "Es menester hacer la tierra".

Y esto diciendo, se cambiaron ambos en dos grandes sierpes, de los que el uno asió a la diosa de junto a la mano derecha hasta el pie izquierdo, y el otro de la mano izquierda al pie derecho.

Y la apretaron tanto, que la hicieron partirse por la mitad, y del medio de las espaldas hicieron la tierra y la otra mitad la subieron al cielo, de lo cual los otros dioses quedaron muy corridos.

Luego, hecho esto, para compensar a la dicha diosa de los daños que estos dos dioses la habían hecho, todos los dioses descendieron a consolarla y ordenaron que de ella saliese todo el fruto necesario para la vida del hombre.

Y para hacerlo, hicieron de sus cabellos árboles y flores y yerbas; de su piel, la yerba muy menuda y florecillas; de los ojos, pozos y fuentes y pequeñas cuevas; de la boca, ríos y cavernas grandes; de la nariz, valles y montañas.

Esta diosa lloraba algunas veces por la noche, deseando comer corazones de hombres, y no se quería callar, en tanto que no se le daban, no quería dar fruto, si no era regada con sangre de hombres.

*Nahuas.*

(Garibay, 1965, p. 108).

Los aparatos mitológicos vienen directamente del interior del ser humano, el *homo sapiens* (del latín, *homo* “hombre” y *sapiens* “sabio”), se ha definido y redefinido a sí mismo de numerosas maneras a través de la historia, otorgándose de esta manera un propósito positivo o negativo respecto de su propia existencia. Existen diversos sistemas religiosos e ideales filosóficos que, de acuerdo a una diversa gama de culturas e ideales individuales, tienen como propósito y función responder algunas de esas interrogantes existenciales.

Es desde ahí, que el hombre diseña ideologías y cosmovisiones que a lo largo de la historia se han ido desarrollando distintas concepciones míticas, religiosas, filosóficas y científicas respecto del ser humano, cada una con su propia explicación sobre el origen del hombre, trascendencia y misión en la vida. Por lo tanto, el mito de la creación es un decurso mitológico-religioso que le da sentido a los temas más importantes para el hombre: el génesis propio, así como de todo el universo que lo rodea. Desde tiempos inmemoriales, todas las civilizaciones han desarrollado su propia cosmovisión e ideología que sustenta todos los aspectos, desde el ámbito personal al social, pasando por cultura, religión, política, jerarquía, costumbres, tradiciones y cualquier tipo de expresión.

El ser humano se expresa de diferentes maneras para compartir sentimientos, costumbres y conocimientos. Uno de los fenómenos característicos y especificativos del hombre es su función simbolizadora, que es la capacidad que tiene de expresar realidades bajo formas simbólicas.

Los símbolos son signos convencionales y, por ello, sólo pertenecen al mundo humano. El símbolo, viene pues, a identificarse con un signo arbitrario, una realidad que, por convención admitida, remite a otra. (Mercado, s.f., p. <http://www.monografias.com/trabajos35/comportamiento-humano/comportamiento-humano.shtml>).

Así que, en esta búsqueda de símbolos, la lectura común, en definitiva, es la que esta dictada por la herencia de generación en generación, el hombre como ser social y con la capacidad para expresarse verbalmente, visualmente, artísticamente, culturalmente, políticamente, religiosamente o en cualquier otro terreno siempre ha narrado lo que ocurría a su alrededor y al mismo tiempo, realiza un acto de reflexión para darle una explicación a cualquier tópico que le inquieta.

Este pensamiento es el de los primeros hombres, el de los precolombinos, que a través de las pistas que aún pueden verse, es que nos damos cuenta de la importancia que tienen hasta nuestros días. Los mitos prehispánicos son la forma en que los mortales hallaron fe, esperanza, consuelo o hasta temor; paralelamente, dándole orden a las actividades, a lo que les preocupaba, a lo que sentían e incluso a lo que al parecer no tenía una razón o lógica.

“La verdadera historia se convierte en una conversación en la cual el autor/fotógrafo simplemente es el participante principal.”

Darcy DiNucci  
Revista Print, 1996.  
(Ritchin, 2010, p. 119).

Al hablar de la fotografía y del discurso que se aborda en la presente investigación, hay que decir que ambos tópicos se encuentran conectados al término “mito”. Estos relatos extraordinarios que son los cimientos de las antiguas civilizaciones representan la base de las naciones actuales en el mundo. Y así como la frase de arriba, es importante destacar que las imágenes capturadas a través del objetivo de una cámara vienen determinadas por la visión del fotógrafo.

Para Vilém Flusser (1990), la cámara es al fotógrafo lo que el arma al cazador, la cámara se alista para tomar fotografías, procura sorprenderlas, las acecha. Aunque el fotógrafo no trabaja (en el sentido en que usamos aquí la palabra) hace algo: produce, procesa y abastece símbolos. Siempre ha habido personas que estén haciendo algo similar a eso: escritores, pintores, compositores, contadores, administradores, etcétera. Durante el proceso, estas personas producen objetos: textos, pinturas, partituras, presupuestos, proyectos. (pp. 23-26).

Estos productos que Flusser menciona, no son solo recursos, se transforman en medios. Los apoyos a la información son inminentemente estas creaciones. Al considerar la cámara (o cualquier aparato, para esa cuestión) desde un ángulo así, podemos ver que está hecha para producir símbolos; ella produce superficies simbólicas de acuerdo con algún principio contenido en su interior. La cámara ha sido programada para producir fotografías, y cada fotografía es la realización de una de las virtualidades contenidas en ese programa. (Flusser, 1990, p. 27).

Si los aparatos fotográficos fueron creados para la producción de imágenes, es necesario poner énfasis que por sí sola realiza el acto mecánico; sin embargo, debe haber alguien detrás de estos dispositivos para que dicha función se complemente. El fotógrafo es quien toma la decisión, como el francés Henri Cartier Bresson predicó siempre con la idea de atrapar el instante decisivo, versión traducida de sus “imágenes a hurtadillas”. Congelar un momento en el tiempo es algo que solo un autor es capaz de hacer y no solo ser producto de una cámara por sí sola.

Entonces, el fotógrafo se encarga de descubrir las virtualidades escondidas en el programa; maneja la cámara, la voltea, la examina y mira a través de ella. Si el fotógrafo examina el mundo a través de la cámara, lo hace no porque esté interesado en el mundo, sino porque está en busca de las virtualidades todavía no descubiertas en el programa de la cámara que le permitan producir nueva información. Su interés está concentrado en la cámara, el mundo “exterior” es un

pretexto para realizar las virtualidades contenidas en el programa. En síntesis: el fotógrafo no trabaja, no pretende cambiar el mundo: busca información para realizarla en una fotografía. (Flusser, 1990, p. 27).

Flusser refiere que las historias se cuentan a través de la visión particular de cada autor, de cada fotógrafo que nos señala hacia donde deberá ver el lector. Por lo tanto, quien crea una imagen es la influencia y el indicador más directo de cada escena capturada, congelada. El artista opera el aparato fotográfico para configurar sus ideas y obtener una efigie que mostrar. No obstante, y actualmente con los medios masivos de comunicación y el avance acelerado de la tecnología, pareciera que todo se puede construir y el concepto de "realidad" seguirá en tela de juicio.

La ambigüedad de las fotografías puede provocar y motivar al lector a cuestionar sus significados. Una fotografía puede generar suficiente confusión y curiosidad en el lector para que éste sea estimulado a buscar voces alternativas, a echar un vistazo al texto que acompaña a hacer *click* en la imagen e ir a otra página o ventana. A su vez, los medios digitales aseguran que el espectador puede explorar ciertas ideas que surgen de la búsqueda o seguimiento de temas casi como en una conversación. La ventaja de esta forma de exploración es su apertura: la fotografía genera múltiples preguntas tanto o más que las respuestas que ofrece.

Si se voltea a ver el pasado, el hombre en sus primeras estrategias de sobrevivencia utilizaba la representación pictórica como un tipo de auxilio simbólico en el acto vital de la caza; y como el cazador de cabezas amazónico, para apoderarse de las destrezas de su enemigo se apropiaba de él en sustancia e identidad. En ambos casos, todo se produce en el marco de una práctica social y con asiento en la materialidad de un sustrato donde se concreta el acto efectivo de la magia. (Vélez, s.f., p. 166).

En la forma imperfecta del símbolo, tal como Levi-Strauss definía para la eficacia simbólica y Freud enunciaba bajo el concepto de omnipotencia de las ideas. Conceptos estos que pertenecen al orden del pensamiento mágico y que se amparan en el dispositivo fotográfico a través de su origen genético; asunto que Barthes define como el "efecto de realidad" (en *The rustle of language*, 1968, s.p.); "la fuente de su potencia mitológica, esa confusión entre artificio y naturaleza" (Jay, 1994, p. 442.) (Vélez, s.f., p. 166).

Si la magia es ingrediente para la producción de fotografías, entonces sería conveniente dar un salto al momento por el cual atravesamos, ya que como se ha hecho ahínco, la nuestra es la era y la civilización de la imagen. Este concepto sin duda, es muy amplio y abarca diferentes estratos del pensamiento, marcos disciplinarios, contextos o experiencias. Para la profesora francesa Martine Joly (1999) se explica del siguiente modo: "Entendemos que indica algo que, aunque no siempre sea visible, se vale de ciertos rasgos visuales y depende de la producción de un sujeto imaginario o concreto, la imagen pasa por alguien que la produce o la reconoce." (p. 16).

Pero si el acercamiento a la imagen viene directamente determinado por una arista específica, todo cambia. Es decir, desde la vista de la antropología, será un detonante para poner atención en los modos de visión, como la imagen evoca apariencias sobre presencias y ausencias, como pensaba Walter Benjamín: "La

imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos." (Chame, 2009, p. [fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=125&id\\_articulo=1159](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=125&id_articulo=1159)).

La fotografía siempre ha tenido un alto valor documental, representa el testimonio de la humanidad, ha registrado la historia social como la individual. Estos registros aparecen en diarios, revistas, libros y claro, en los álbumes de familia. La imagen fotográfica ha hecho visible el mundo. Desde la perspectiva antropológica, la fotografía se constituye como un medio para comunicar significados sociales, para representar realidades posibles y sobre todo como parte de una organización simbólica.

Las fotografías son discursos visuales, cargados de expresiones de nuestra cultura, del universo histórico, de la cotidianidad social entendida como lenguaje de signos. Comprender una fotografía es recuperar significados que ella tiene, su intencionalidad, los símbolos de una época y una forma de encarar una visión del mundo. (Chame, 2009, p. [fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=125&id\\_articulo=1159](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=125&id_articulo=1159)).

La fotografía está llena de símbolos que expresan significados. Es el hombre el que vive en un universo simbólico construido por el lenguaje, el arte, la religión y el mito. El mito, es quien permite al hombre expresar lo visible y lo invisible, en él están las explicaciones sobre el origen y el destino. A través de los mitos, los hombres dejan de vivir en el mundo cotidiano para pasar a una dimensión de naturaleza sagrada, donde interviene la imaginación y el deseo.

Para ilustrar esta idea, es importante ver la Figura 11, en donde se expone la "mítica" fotografía de Agustín Víctor Casasola titulada *Villa y Zapata en la silla presidencial*. Este hecho fue inmortalizado el 6 de diciembre de 1914, e enaltece el momento en que Pancho Villa, Emiliano Zapata y otros revolucionarios posan para la cámara en el salón presidencial de la República, tras llegar victoriosos a la capital. Villa está sentado en la silla que había sido símbolo del poder de Porfirio Díaz. Momentos antes, ambos habían insistido cordialmente en que fuera el otro quien tomara asiento. Finalmente, Zapata consiguió que Villa tomara posesión del mismo.

La imagen está tan profusamente llena de detalles, de matices que es un auténtico friso de la Revolución. Formalmente, su estructura piramidal, ordenada por hileras en profundidad, enmarcada por las piernas de los personajes y el sombrero de Villa en el primer plano y cerrada (por la derecha) por el enorme cuerpo y rostro de Rodolfo Fierro, nos invita a recorrer la escena con detenimiento. Se puede apreciar a los líderes: el mestizo Villa, expansivo, extrovertido, siempre dicharacho, es el único personaje que mira hacia su derecha, como comentando algún detalle con sorna. Por su parte, el indio Zapata, introvertido, sobrio, al acecho, con un puro en la mano, mira a algún punto a la izquierda de la cámara, como otros muchos personajes de la escena, como si hubiera entrado alguien de improviso o alguien les estuviera dando indicaciones. (s.a., s.f., p. <https://soymenos.wordpress.com/2014/01/06/historia-de-una-foto-encuentro-de-villa-y-zapata-en-ciudad-de-mexico/>).



Figura 11, Agustín Víctor Casasola, *Villa y Zapata en la silla presidencial*, plata sobre gelatina, México, 1914, disponible en el Archivo Casasola.

Al equiparar metafóricamente a la fotografía con el mito, es interesante destacar que Adolfo Columbres (s.f.) señala que el tiempo del mito es el del inicio, donde todo comienza, pero está en relación con el tiempo histórico porque siempre busca repetirse, por eso es que se dice que el tiempo mítico es circular; allí el hombre, en esa repetición, expresa su deseo de recuperar lo perdido. El mito va a distinguir, algunos hechos como importantes y por eso les da una significación especial, al mismo tiempo que los transforma en imágenes fijadas. Tal vez, esta sea la razón por la que suele decirse que: "toda imagen es un mito que comienza su aventura". (s.p.)

Ya que la fotografía es una especie de huella o testigo del objeto que se captura, de aquí surge la idea principal que se plantea en este estudio. Ese devenir entre la realidad y lo imaginario. La fotografía como arte emociona, sensibiliza, nos hace pensar, soñar, meditar. En la actualidad, la fotografía atraviesa por una constante evolución, ubicada en una era fragmentada, cargada de símbolos, y, por lo tanto, es indispensable detenerse y citar los aspectos de cultura y así tener un sentido de pertenencia y poner en manifiesto las identidades sociales.

Las imágenes se producen y resignifican dentro de una compleja red social que muestra las decisiones, contradicciones, mensajes y recuperan nuestra memoria cuestionando la idea de veracidad. Ya que las imágenes pertenecen a un contexto cultural, dicho en palabras de John Berger se lee así: "Dicho contexto vuelve

a situar a la fotografía en el tiempo, no en su propio tiempo original, sino en el tiempo narrado. Ese tiempo narrado se hace histórico cuando es asumido por la memoria y las acciones sociales". (Chame, 2009, p. fido.palermo.edu/servicios\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\_articulo.php?id\_libro=125&id\_articulo=1159).

Vemos en una fotografía aquello que conocemos, comprendemos, imaginamos. Vemos con nuestra experiencia social, cultural e individual. Las fotografías involucran una mirada socio-cultural de la realidad y corresponden al imaginario de una época. Las imágenes a pesar de ser capturadas en un instante determinado, si son observadas en otro tiempo, siguen cobrando fuerza, parece que se despiertan para convertirse en el reflejo de la ideología y experiencia propia del lector.

Es la imagen que carga de sentido al acontecimiento y lo instala en otro espacio y otro tiempo. Al igual que el mito, la fotografía expresa lo visible y lo invisible, pasando de un mundo real a uno representado. La fotografía es ficción como el rito, simula ser lo que no es, se vuelve puesta en escena, involucra al cuerpo, los gestos, los movimientos y aporta símbolos que adquieren sentido en un contexto socio-cultural desde el que se la ve. (Chame, 2009, p. fido.palermo.edu/servicios\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\_articulo.php?id\_libro=125&id\_articulo=1159).

Es así como el mito y la fotografía se unen para dar origen a toda una cosmovisión, la cual, desde la era presente nos toca observar y descubrir a través de los modelos y mecanismos actuales que son los elementos idóneos para la creación de imágenes. El citar el pasado y las raíces ancestrales es indispensable para reinventar el presente y proyectar el futuro. Especialmente, en las disciplinas artísticas resulta el ingrediente perfecto para la creación fotográfica. A continuación, se muestra un fragmento de la pensadora venezolana Celeste Olalquiaga:

Constituida por imágenes, la cultura urbana es como un salón de espejos cuyos reflejos se reproducen hasta el infinito. Frente a la perfección de sus imágenes tecnológicas, la ciudad y el cuerpo se convierten en ruinas [...] Vivimos en un paisaje transitorio, donde nuevas ruinas se amontonan constantemente sobre otras. En medio de estas ruinas nos buscamos a nosotros mismos. (Olalquiaga, 1993, s.p.)

Para Olalquiaga es idóneo hacer una reflexión acerca del papel de la fotografía y del apoyo que esta tiene de la tecnología. Anteriormente la fotografía analógica ofrecía testimonios que debían esperar tiempo para ser producidas. El proceso en el laboratorio fotográfico era largo y el detalle requería un gran esfuerzo. Actualmente, los avances tecnológicos avanzan rápidamente y la producción de imágenes es de alcances estratosféricos. Tal pareciera que cada que se crea una efigie, por su naturaleza digital lleva consigo la consigna de transformarse en algo efímero, pasajero, que solo deja una huella o testimonio y que será sustituida por otra imagen.

Una analogía que puede apoyar a ilustrar la importancia de la fotografía es evocar el mito de escrita por el romano Publius Ovidius Naso, más conocido como Ovidio, incluido en el libro *Metamorphoseon (Las metamorfosis)* (2007),

... en el que se habla de un hombre que nació de las entrañas de una ninfa de cabellos azules -Liríope-, la cual fue envuelta por la "sinuosa corriente" del río

Cefiso, que la atrapó en la profundidad de sus aguas, y en su perfidia turbulenta abusó sexualmente de ella. De este tortuoso, delirante y acuoso acontecimiento nace Narciso, rebosante de hermosura.

La madre, al consultarle a Tiresias, el gran sabio de los oráculos, acerca del nacimiento de su hijo y, sobre todo, de su inminente destino, descarga la sentencia que le tienen preparados dioses y parcas: “Llegaría a ver los largos días de una vejez avanzada [...], si no llega a conocerse”. La condena dictada por el oráculo consistía en que la vida de Narciso podría ser de largo aliento y pasividad; si de ninguna manera se encontrase directamente con su propia belleza y si por algunos avatares de la contingencia del destino mirara de frente su imagen, se consumiría en la muerte, sentencia que no determina absolutamente el futuro, sino que permite un margen de salvación. Nadie entendió las misteriosas palabras del oráculo, entrando estas en la indiferencia que solo le da el pasar de los años. La infancia y la juventud de Narciso se debatían entre la tierna belleza de su cuerpo, rostro y cabellos, y una soberbia enérgica y atractiva, elementos que le impidieron conocer algún ser en el mundo que le tocara el corazón; simplemente se dedicaba al pastoreo. En una de las jornadas regulares de trabajo tuvo un encuentro particular con una ninfa. Esta, la resonante Eco, con su cuerpo y su voz, fue condenada, a causa de sus ligeros amoríos y constante charlatanería con los dioses, a repetir entre muchas palabras únicamente las últimas; sustraída a corear el final de las frases, devuelve las palabras que ha oído incansablemente; su cuerpo, desperdigado en infinidad de partes irrigadas por muchos lugares de Gea. Eco, al ver a Narciso, se enamora profundamente de él, lo sigue entre los montes sin ser vista, lo observa detenidamente entre los sotillos; no obstante, Narciso la escucha.

Él, quien no se había enamorado nunca, que llevaba una larga lista de rechazos, recibió una maldición en la voz de la diosa Némesis: “Así ame él, ojalá; así no consiga al objeto de sus deseos”. Cuenta Ovidio que había en los bosques una fuente de agua totalmente apacible y cristalina, de una quietud asombrosa nunca antes tocada por ningún pastor, animal, ni nenúfar alguno, ni siquiera la rama de un árbol había enturbiado el grandioso espejo de agua, hasta llegar a tal punto que el bosque que lo rodeaba permitía que su superficie no fuese atravesada por los rayos del sol. Este fue el lugar indicado para que Narciso descansara de su extenuante jornada de caza:

Y mientras ansía calmar la sed, nació otra sed; y mientras bebe, cautivado por el reflejo de la belleza que está viendo, ama una esperanza sin cuerpo; cree que es cuerpo lo que es agua. Se extasía ante sí mismo y sin moverse ni mudar el semblante permanece rígido como una estatua tallada en mármol de Paros.

Sintiendo que la imagen que acaba de ver es la de un ser lejano y tangible, sumerge sus brazos para tocarlo y besarlo; “no sabe qué es lo que ve, pero lo que ve le quema, y la misma ilusión que engaña sus ojos, lo excita”, y de manera colosalmente crédula intenta atrapar en prófugas imágenes. Sin saberlo estaba cumpliendo con los designios del oráculo: mientras contemplaba la engañosa imagen –se conocía a sí mismo– se agotaban los cortos instantes de vida, “se muere por sus propios ojos”.

Y después de haber comprobado que sus movimientos eran los mismos que se reflejaban en el agua, se percata de que es él mismo su propio reflejo: la imagen que se manifiesta ante sus ojos le produce tantos sentimientos encontrados que se ha comprendido en sí, se ha enamorado de sí e implora: “Que pueda yo al menos contemplar lo que no me es posible tocar, y dar así pábulo a mi desdichada locura”. Este profundo dolor le quita la vida, y frente a su imagen, se rasgó las vestiduras y su pecho relució en la fuente: Apenas vio esto en el agua, de nuevo cristalina, no soportó más, sino que, como suele fundirse la rubia cera a fuego lento, [...] va siendo devorado poco a poco por aquel oculto fuego. (pp. 133-135). Es así como Eco, hasta el final, calca las últimas palabras de Narciso, envuelto entre el dolor de la muerte lenta y la inaprehensión de su único amor. Curiosamente, todos los que en algún momento lo amaron, lloraron su muerte, y los sonidos de los lamentos se escuchaban en el eco del bosque. Cuando fueron a recuperar el cuerpo inhabitado, no encontraron rasgo alguno; en vez de cuerpo, encontraron una flor amarilla, con pétalos blancos, una flor grande y solitaria que lleva inscrito el nombre de *Narkisos*<sup>7</sup>.

El mito de Narciso nos suscita una suerte de designio o conjuro, tal vez condena o tragedia para la fotografía, para ese deseo de vernos, adularnos en la imagen, en el espejo de agua. En palabras de Ovidio:

LA GRAFÍA DE LA LUZ

¿Para qué intentas en vano atrapar fugitivas imágenes? [...] Esa sombra que estás viendo es el reflejo de tu imagen. No tiene entidad propia; contigo vino y contigo permanece. (Ovidio, 2007, s.p.)

El mito de Narciso es fundamental para entender el mundo que envuelve la fotografía, un universo que ha caminado y sigue caminado de la mano de los avances tecnológicos. El juego de espejos que la cámara tiene, así como todos los mecanismos que producen imágenes, son herramientas para plasmar el reflejo de las inquietudes del hombre. Esa necesidad de conocerse a sí mismo y al entorno que lo rodea, es una manifestación de la gama de ideas que han llevado a la humanidad a producir efigies. Sin embargo, actualmente, las fotografías nacen a cantidades estratosféricas.

Al situar a Narciso con la práctica fotografía de manera habitual –vivencias, rituales o pragmatismos cotidianos–, y al entablar un diálogo con la tragedia clásica, podemos extrapolar lo siguiente. Mientras que el hombre, a través de la fotografía puede reconstruir lo que ella misma configura como su pasado, ubicando la ascendencia que la conforma en la lógica de los árboles genealógicos, y así poder fijar los instantes-rituales que lo posibilitan como institución, también ha podido conocerse a sí mismo, ha visto paulatinamente su imagen de frente y han sido imágenes tan importantes que se archivan, se miran y se muestran con pasión.

¿Qué sucedía cuando los seres humanos no dominaban ni poseían los medios de la técnica fotográfica, ni los recursos de la pintura? ¿Acaso, no se habían visto jamás reflejados? Como vemos, los relatos son intrínsecos a los grupos sociales, a los individuos, y tal vez la palabra, las historias de los abuelos en los momentos de ocio permitía a las nuevas generaciones aprehender su propia historia. Es claro que la modernidad, momento del imperialismo de la imagen, le permitió a la clase burguesa, a la media, a los pobres y campesinos verse, aunque a escalas diferentes, en fotografías.

<sup>7</sup> La mitología griega habla de *Narkisos*, en griego *Ναρκισσος*, que deriva de la palabra *narkào*, “narcótico”.

Desde los inicios del siglo XX, la cámara –tanto de cine como de vistas fijas- fue un factor fundamental que permitió la masificación de la imagen fotográfica. Se trataba de un artilugio de la modernidad que captaba imágenes directamente “del natural”; vistas que posteriormente se popularizarían y permitirían que miles y miles de personas pudieran contemplar los rostros, personajes y lugares antes vistos. Tanto las imágenes móviles (el cinematógrafo) como las imágenes fijas (tarjetas postales, fotografías en periódicos, revistas ilustradas y álbumes) constituyeron los inicios de una modernidad visual que dejaba atrás el referente pictórico, y que inauguraba lo que después se conocería como el fotoperiodismo: imágenes instantáneas, la carencia de pose, y la documentación de una realidad con registros inéditos. (Escorza, 2012, pp. 183-201).

Durante la época de 1900 a 1910 se volvió más frecuente observar en los eventos públicos la presencia de la cámara de cine y de los fotógrafos de prensa, ocupando espacios comunes, tal y como puede verse en la imagen de Porfirio Díaz con el representante de Francia en México, y en donde se asoman tres cámaras de fotografía y una de cine –en el costado derecho de la fotografía-. El autor de esta imagen formaba parte de un grupo de “cazadores de imágenes” y captó, quizá sin proponérselo, una imagen de su propio trabajo en las personas que se ven a la derecha (Figura 12).



15. Sinafo-INAH, inv.-352110. Porfirio Díaz y embajador francés, 1910.

Figura 12, Autor desconocido, *Porfirio Díaz y embajador francés*, plata sobre gelatina, México, 1910, disponible en la Fototeca Nacional del INAH.

Retomando la gama de momentos por los que atraviesa un fotógrafo en el acto de la creación de una imagen; es posible encontrar que esta contiene la esencia del sujeto fotografiado.

Por así decirlo, cuando nos encontramos con la imagen de un ser amado ausente, pareciera que la fotografía contuviera al ser mismo; podemos llorar sobre el papel, darle besos a la foto o voltear el portarretratos del amado cuando se le es infiel. Es “la misma labor de Sísifo: subir raudo hacia la esencia y volver a bajar sin haberla contemplado, y volver a empezar”. (Barthes, 1990, p. 120).

En esto mismo consiste la desgracia del mito de Narciso descrito anteriormente: ver su imagen en el agua, querer tocarla, besarla, desgarrarla, poseerla, pero únicamente se encuentra con su fastuosa e inmaterial imagen y, por tanto, frente a su falsedad y con su realidad.

Al respecto, Mircea Eliade señala: Un objeto o un acto no es real más que en la medida en que imita o repite un arquetipo. Así, la realidad se adquiere exclusivamente por repetición o participación; todo lo que no tiene un modelo ejemplar “desprovisto de sentido”, es decir, carece de realidad. (Eliade, 1994, pp. 39-40).

Es aquí donde la fotografía adquiere su valor, en esa capacidad de reconfigurar la realidad a través de un proceso mecánico controlado por el momento en el que el fotógrafo dispara y así recrea su propio enfoque de la realidad, imitando lo que la propia experiencia, conocimientos y sentir del autor ofrecen a esta nueva efigie.

En la fotografía analógica, el rollo fotográfico contiene sus películas “en blanco”, no han sido tocadas por ningún rayo de luz, y lo primero que refleja es el sujeto o instante que queda ante la imagen. A diferencia, en el caso de Narciso que se refleja en el agua, cristalina, similar a un espejo, sin que fije en el tiempo ni en la materia sus movimientos, la imagen ronda su presente; al sujeto la refleja la fotografía, un “espejo con memoria” –según se le llamaba al daguerrotipo en 1861–, y esta sí que puede inmovilizar la imagen para siempre, ¿para qué?, ¿para recordar?: “Recordar quiere decir seleccionar ciertos capítulos de nuestra experiencia y olvidar el resto”. (Fontcuberta, 2004, p. 58).

Para Joan Fontcuberta es indispensable señalar que el fotógrafo se vuelve selectivo, que solo elige lo que considera fundamental y el restante no queda inmortalizado, desaparece. Es por ello que cualquier creación fotográfica rescata personajes o hechos determinados, equivalente a realizar una reflexión de lo que se desea documentar, y solo quedarse con la imagen congelada que evoca y plasma visualmente lo que se pretende expresar. Cabe distinguir que la imagen no permanece del todo.

La insinuación de una posible relación o apostasía entre espejo e imagen está en el sentido simbólico en que el espejo devuelve inmediatamente la figura que se posa frente a él; una especie de dependencia de la mirada y una correspondencia entre lo que se ve y lo que se mira, entre el que ve y el que se mira. El espejo se nos muestra como la verdad y refleja la realidad de lo que muestra; de allí surge la falsa sensación de Narciso: “El espejo nos suministra no solo la pura verdad, sino también la revelación y la sabiduría”. (Fontcuberta, 2004, p. 38).

Este es el mismo juego de espejos que la cámara fotográfica posee y que pinta con la luz imágenes que representan a la realidad.

La discusión y la deliberación entre espejo y fotografía, se hace posible al incluir el factor tiempo: mientras que el primero imprime el reflejo en la facticidad del presente, siendo su naturaleza la de traslucir el instante del ahora, careciendo de memoria –este no tiene archivo, pues replica instantáneamente los mismos movimientos que hace su reflejo, por lo que así somos el reflejo de un espejo–; con la fotografía se pelea la urgencia de fijar el presente, pero no lo logra: se convierte en pasado, condena a la reminiscencia, es el juego de disparar la cámara y congelar un presente que se desdibuja, que se desvanece cada vez más rápido. Fotografiar es una de las maneras para reinventar lo real, también para reinvertirlo –en la medida que emplea los beneficios que le da la imagen para aumentar el capital de la representación visual–; es una licencia para extraer del mundo cotidiano las imágenes de sí, imágenes que le sirven a su discurso de institución, el beneplácito de la memoria selectiva y el consentimiento para olvidar. Si se analiza de este modo, al igual que los mitos, la fotografía y, por ende, los autores de estas imágenes, entran entre la ficción y lo real: ¿apariencia o huella? ¿Mentira o indicio? Sin estos pares dialécticos, sería muy difícil desenmarañar la trama del mito, el espejo y la fotografía, al igual que la del relato fotográfico y la de la imagen amorosa de Narciso, como también la naturaleza discursiva que pone a hablar a la imagen en pro de unos ejercicios particulares de control en el armazón de las narraciones legítimas.

La fotografía se nos muestra comúnmente como el instrumento inequívoco para fijar el mundo que vemos, y es así como nos damos la patente para sentir que lo que vemos en las imágenes es la verdad, pero caemos en la decepción narcisista –casi de manera inconsciente– de creer que en la imagen está lo real, que se ha logrado capturar con la objetividad que permite la cámara el mundo del afuera, el “otro”. La fotografía constituye una representación del entorno, de lo real, más no es la realidad en sí, ya que lleva una carga, un índice impreso por el autor y posteriormente por quien lo observa.

Tal pareciera una obstinación en la fotografía, al mostrar que el referente, el que se captura por los rayos de la luz, siempre está ahí, intacto, “inmóvil como una estatua de mármol”, inservible. Con el soslayo del doble –del que habla Barthes–, la terrible traición del acto hipócrita al que se refiere Fontcuberta y el memento mori de Sontag se construye, entonces, un triángulo analítico para ubicar a la fotografía, a su naturaleza, en el juego de la identidad y la alteridad, entre la relación ilusoria de la apariencia y la realidad, entrando en el mismo “error de Narciso [...]”, en una suerte de progresión que opera desde la belleza simplemente observada hacia su carácter engañoso”. (Tola, 2006, p. [https://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=3426746&orden=0](https://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=3426746&orden=0)).<sup>8</sup>

Se trata aquí de desmitificarla en el sentido de desmontar su encarnación falaz en la vida y en la verdad, estando más ligada a sus contrarios: a la muerte y a la mentira.

Entendiendo que la cámara fotográfica es un artefacto para la captura de lo que está desapareciendo, analogía que se hace entre el fotografiar y el disparar un arma de fuego, siendo las dos igualmente fáciles de operar, Sontag plantea:

<sup>8</sup> Tola, E. *Sic amet ipse licet, sic non potiatu amato*” (ov., met. iii, 405): Narciso en las redes de la inversión. *Revista de Estudios Clásicos*. (2006). Argentina, Universidad del Cuyo, número 33, recuperado de [https://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=3426746&orden=0](https://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=3426746&orden=0).

Hay algo depredador en la acción de hacer una foto. Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente. Así como la cámara es una sublimación del arma, fotografiar a alguien es cometer un asesinato sublimado, un asesinato blando, digno de una época triste, atemorizada. (Sontag, 2001, p. 31).

Para Susan Sontag, el fotografiar es indagar en lo más profundo del sujeto fotografiado, es casi similar a dispararle con un arma. Es mostrar que hay más allá de lo que se percibe, es esa construcción de las ideas, conceptos o realidades. Buscar una imagen como tarea arqueológica o antropológica para hallar las pistas de un pasado que se desvanece con cada instante que las manecillas del reloj avanzan. Sin embargo, antes de que se desaparezca, queda un registro, una efigie que va formando una historia, un testimonio que prevalece a pesar del paso del tiempo.

Con Barthes existe –en la fotografía– una insistencia obstinada en repetir lo que nunca más se podrá repetir, un eterno retorno a la mirada de la muerte, al instante que ahora es muerte; por eso, cuando se toma una fotografía, “vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro.” (Barthes, 1990, p. 46).

Para Roland Barthes los sujetos fotografiados son como fantasmas que aparecen en las imágenes, y coincide con Susan Sontag, al decir que ese instante es efímero y que solo prevalece la confirmación del hecho a través de la propia imagen.

2.1 VALIDACIÓN DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA A TRAVÉS DE LOS MEDIOS DE PUBLICACIÓN

En un principio se le dedicó demasiada reflexión inútil a la pregunta de si la fotografía es un arte. Pero la cuestión fundamental, si la invención misma de la fotografía no habría transformado la naturaleza entera del arte, nunca se planteó.  
Walter Benjamin.  
(Ritchin, 2010, p. 151).

Tal cual lo describe el filósofo, crítico literario, traductor y ensayista alemán, Walter Bendix Schönflies Benjamin, hay que reflexionar sobre los avances tecnológicos y, por lo tanto, la influencia que ejercen en todos los aspectos de la vida del hombre, desde la arista individual hasta la colectiva, permeando en la sociedad, la cultura, la política, el arte, la religión, etc. Es por ello que al fijar su reflexión hacia la fotografía, es innegable pensar no sólo en esta como disciplina artística, también ver los cambios que se produjeron gracias a su invención y por lo tanto como su lugar e importancia han ido evolucionando de la mano de la ciencia y la tecnología.

Un término muy importante que redundaba en esta reflexión, es el de “comunicación”, que se refiere a un medio concreto, pues si bien la sola palabra engloba todas aquellas actitudes cargadas de una intencionalidad de comunicar; igualmente es cierto que los diferentes medios que componen el sistema responden a unas funcionalidades distintas, con unos recursos propios y con respuestas peculiares. Por eso es conveniente situar a la fotografía en su propio terreno expresivo que sea posible reflexionar acerca de sus cualidades comunicativas de la misma.

Desde el punto de vista de la transmisión, el escritor e historiador español Román Gubern Garriga-Nogués subdivide a los medios de comunicación en dos grandes grupos: de transmisión temporal y de transmisión espacial; a su vez, la fotografía queda emplazada en el subgrupo de los mensajes icónicos estáticos de transmisión temporal; es decir, la fotografía, además de ser una imagen fija, es un medio de comunicación capaz de salvar la barrera del tiempo, venciendo el carácter efímero propio de otros medios que ofrecen un contacto único con el receptor que nos mueve al olvido.

Debido a esta dimensión temporal de la fotografía es posible efectuar tantas consultas como deseemos, promoviendo unos cambios en cuanto a sus significados relacionados con las alteraciones de las culturas y sus estimaciones. Pero todavía no se ha llegado a una particularidad que detalle lo peculiar de la misma, porque decir “mensaje icónico estático” equivale a xilografía, litografía, fotografía o fotograbado. (Susperregui, 1987, p. 194).

Una de las diferencias que puede dar luz a esta cuestión es la naturaleza manual o mecánica de cada una de estas manifestaciones icónicas, grupo compuesto por fotografía

# Capítulo 2

## Fundamentos conceptuales de la imagen fotográfica

y fotografiado. Si el fotografiado es un procedimiento que consiste, a partir de una ilustración original, dibujo, pintura, etc., elaborar un soporte para la impresión bien sea tipográfica, offset o heliograbado, la fotografía crea directamente imágenes originales y de primera generación.

Por lo tanto, es posible decir que la fotografía es un medio de producción de imágenes de carácter estático y apto para permanecer un largo período. Pero aquí no acaban las implicaciones de la fotografía respecto a los otros medios de comunicación. Si se enlaza con el pensador franco-canadiense Jean Cloutier, la imagen fotográfica queda ubicada dentro de los *self-media* o “medios de comunicación personales”.

Para este autor el término *self-media*, en contraposición a los *mass-media* expresa los nuevos medios de comunicación ligeros, nacidos de la mano de la tecnología moderna, que permiten a cada individuo convertirse en emisor y receptor de sus propios mensajes. Esta concepción de *self-media* aplicada a la fotografía tiene interés desde el punto de vista de la producción comunicativa, ya que, comparado con otros medios que necesitan de una gran organización y complejidad, el operador de una cámara fotográfica puede controlar las diferentes etapas que esta tecnología exige. (Susperregui, 1987, p. 194).

Sin embargo, las aplicaciones más frecuentes superan el nivel de *self-media*, al ser la fotografía al mismo tiempo una parcela de información que participa como complemento en otros medios de comunicación de masas como pueden ser el cine, la prensa y la televisión. Pero, sobre todo, es la prensa la que por sistema recurre a las imágenes fotográficas, ocupando un espacio tan significativo que, al hablar de la misma, el texto no se puede dissociar de la fotografía.

Haciendo un recuento histórico, la prensa es el medio de comunicación de masas más antiguo y en un principio resolvía su finalidad solamente con el texto acompañado esporádicamente de algunos grabados. Pero el descubrimiento de la fotografía implicó una relación fraternal entre la imagen fotográfica y el texto, descubrimiento a partir del cual se crea una dependencia hacia la imagen como referencia y marco de sucesos, casi obligando al redactor a ceñirse sobre aquello que la fotografía refleja y testimonia. (Susperregui, 1987, p. 194).

Aún, los medios impresos siguen ocupando un lugar importante dentro de la comunicación y es fundamental el gran apoyo que tiene por parte de la fotografía.

Ahora, la imagen es un componente básico de la cultura actual, por esto su estudio e indagación induce una reflexión sobre su impacto social en los procesos de comunicación visual. Por mencionar un ejemplo, la divulgación científica no puede prescindir de su uso, ya que considera a la imagen como un medio de expresión que resulta en un elemento fundamental para la descripción, explicación y caracterización de grupos sociales. (Reche, 2012, p. 118).

El arte en general, con su flexibilidad multidisciplinaria ha atravesado fronteras y se convierte en un vehículo por donde transita información de diversa naturaleza; es decir, no sólo lleva un significado estético, sino que conjuntamente una enorme gama de valores y matices que van enriqueciendo al resto de las disciplinas. Para esta investigación, es conveniente referirse a una de las áreas del conocimiento que intervienen en esta empresa, es decir, la arqueología. Ya que esta rama del conocimiento ha sido una de las más conectadas a las artes: primero, a través del dibujo, la pintura, la litografía, el grabado y

que, con el paso del tiempo y los avances tecnológicos, comenzó y sigue apoyándose en la fotografía, como elemento indispensable para redescubrir nuevos horizontes.

Para ilustrar esta idea, es necesario mencionar a uno de los “fotógrafos viajeros” -de quienes se hablará más adelante-, el francés Claude-Joseph Désire Charnay, quien, al realizar expediciones por México, se encontró con lugares increíbles que plasmaría a través de su lente y que publicaría en sus diarios de viajero y libros para dar a conocer dicho conocimiento. En la imagen siguiente, se puede apreciar el Palacio de las Monjas, en Chichen-Itza; específicamente el frente del lado izquierdo, (Figura 13).

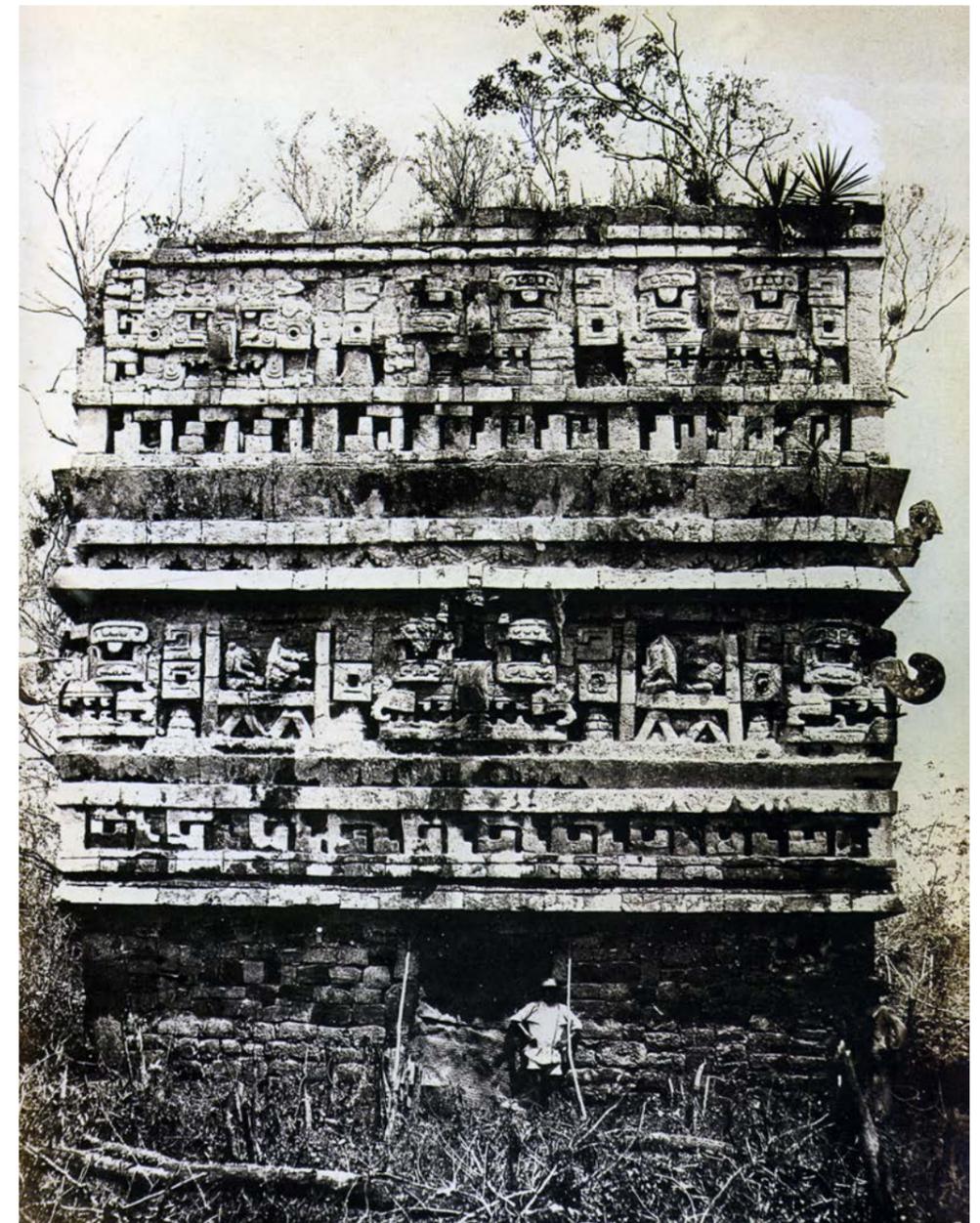


Figura 13, Claude-Joseph Désire Charnay, *Palais des Nonnes, à Chichen-Itza; Façade de l'Aile Gauche (Palace of the Nuns, Chichén-Itzá; Façade of the Left Wing; Palacio de las Monjas, Chichen-Itza; Frente de la izquierda (Palacio de las Monjas, Chichen-Itza, Frente de la izquierda))*, impresión de plata albúmina, México, 1860.

Esta fotografía encaja en el principio que se describe anteriormente, es decir, en la flexibilidad de la disciplina fotográfica como generadora de conocimiento y apoyo de otra gran área del saber, es decir, de la arqueología –en este caso-. Los registros documentales constituyen un gran acervo visual que ha permitido estudiar, analizar, conocer y difundir el pasado de la humanidad a través de estas imágenes. Inclusive acervos tan importantes como el de la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia cuentan con efigies significativas como la de Désire Charnay, una de las “joyas gráficas” para la arqueología.

La imagen fotográfica, más allá del hecho artístico, constituye un referente visual para la documentación de un contexto social determinado; constituye un medio de comunicación cuyo contenido, es al mismo tiempo revelador de información y detonador de emociones. (Reche, 2012, p. 118). Esta naturaleza diversa de la imagen le permite entrar en varios campos de conocimiento, que deja ver una amplia gama de matices, significados, ideas, mensajes, en otras palabras; es la puerta a un mundo que se inventa y se reinventa constantemente.

No obstante, aún existe cierto prejuicio en cuanto a la utilización de la fotografía como instrumento de investigación, hecho que puede atribuirse a la fuerte atadura multisecular, a la tradición escrita como forma de transmisión del saber y a la resistencia por aceptar, analizar e interpretar la información cuando ésta no es transmitida según los cánones tradicionales de la comunicación escrita. (Kossoy, 2001, p. 25).

Del mismo modo, hay que considerar que el hecho fotográfico ha transcurrido por un sinnúmero de análisis teóricos, técnicos, sociológicos, antropológicos, que le han permitido constituirse como un fenómeno de estudio presente en la comunicación. (García y Farías, s.f., p. 101). Así mismo la ampliación conceptual del término “documento” también favoreció el tratamiento de la fotografía como tal. (Kossoy, 2001, p. 26).

La fotografía es más que una prueba: no muestra tan sólo algo que ha sido, sino también y ante todo demuestra que ha sido. (Barthes, 1997, p. 24). Por lo tanto, como bien lo indica Roland Barthes, es así como la imagen fotográfica encuentra su validez a través de todos los medios que la difunden, ya sean de carácter riguroso o informal. La sociedad se halla en un universo infinito de imágenes que constantemente se van generando y que van integrando el inmenso e interminable acervo del decurso de la humanidad y de cómo esta percibe su entorno. Para muestra tan solo es cuestión de voltear a ver las redes sociales, las cuales se van alimentando segundo a segundo con imágenes de diversos temas, con ejecución de técnica o intención, o quizás, con la ausencia de ambas; pero que, de todas formas, atraviesa por un escrutinio y genera un proceso de validación.

Según Philippe Dubois, la fotografía:

... se ve, así como este medio mecánico, óptico-químico, pretendidamente objetivo, del que con frecuencia se ha dicho en el plano filosófico, que se realizaba “en ausencia del hombre”, implica de hecho ontológicamente la cuestión del “sujeto”, y más especialmente del “sujeto en marcha. (Dubois, 1994, p. 12).

Este sujeto motivado por algún deseo es quien congela un fragmento de lo real, en un lugar y una época determinada; actúa, así como un “filtro cultural” al realizar el encuadre y disparar. A su vez, el registro visual documenta la propia actitud

del fotógrafo frente a la realidad; su estado de espíritu y su ideología acaban transparentándose en sus imágenes. (Kossoy, 2001, p. 35).

Esta dualidad de la imagen fotográfica como un proceso de comunicación que puede ofrecer información de una actividad en un contexto determinado, no sólo por lo que muestra la imagen, sino también por lo que nos informa del autor. Es aquí donde una carga de significados y significantes se hacen presentes, es lo evidente en la efigie y también lo que se no se ve y no se refleja en dicha imagen. Es decir, la proyección del artista que deja parte de su esencia, de su perfume en dicha obra.

En palabras de la exposición *Yo uso perfume para ocupar más espacio*, que estuvo en el Museo de Arte Carrillo Gil en 2010, es posible articular un dispositivo autocrítico que pone en tela de juicio a la figura del artista y los roles en el mundo del arte, suscitando una reflexión en torno a temas como: los clichés del artista romántico y bohemio, el poder de la creación y el estatus, la legitimidad moral del arte, la valoración crítica y los discursos, el talento y la creatividad, la responsabilidad del artista contemporáneo, el mercado y la institucionalidad del arte, entre otros. La metáfora del perfume se refiere a la institucionalidad del arte. Desde la llamada posmodernidad y su actitud celebratoria, se hizo común aceptar que todo vale artísticamente, una vez que cualquier cosa puede ser una obra de arte y por tanto cualquiera es un artista. (Congost, 2009, p. [http://carlescongost.blogspot.mx/2010/04/yo-uso-perfume-para-ocupar-mas-espacio\\_9756.html](http://carlescongost.blogspot.mx/2010/04/yo-uso-perfume-para-ocupar-mas-espacio_9756.html)).

Willy Kautz (2010) realiza una reflexión sobre la idea y el papel del “artista”. Ya que tan solo mencionar el vocablo, es tema para pensar en un mundo de arte o en palabras de Arthur Danto, de su ensayo *The art world* (1964), al tiempo que el genio artístico y la “metafísica” eran desmitificados por tendencias teóricas que especulaban respecto a los significados del arte en su emparejamiento con el ámbito de cultura en general. En ese marco, cuando el arte se hacía consciente de su dependencia con relación a las interpretaciones y los mundos del arte en cuyo ámbito las obras existen, la figura del artista empezaba a fraguar nuevos atributos. “[...] uno debería de ser capaz de ser un expresionista abstracto la próxima semana, o un artista pop, o un realista, sin sentir que ha concedido algo [...]”, dijo Andy Warhol en una entrevista en 1963. (Danto, 1997, s.p.).

Ese mundo fue el testigo del dismantelamiento de la valoración estética formalista, del objeto autónomo de las vanguardias pragmáticas, de modo que, la figura del artista, desde que cualquier cosa puede candidatearse al estatuto de arte, también adquirió nuevos e imprecisos atributos. Esto ha provocado diversas reacciones y claro, reflexiones acerca de ¿quién es el artista?, ¿qué hace? O ¿cómo lo hace? Hay que resaltar que las experiencias artísticas suscitan un estado de excepción donde al espectador se le pide reflexionar acerca de lo que en su ámbito cotidiano.

La metáfora del perfume alude entonces en primera instancia a las formas de la institucionalización del arte, es decir los mecanismos que le dan visibilidad en un mundo donde cualquier cosa puede convertirse en arte de un momento a otro. El perfume es, entonces, una sustancia invisible que al aplicarse transforma las cosas: les otorga estatus, las disloca, las impregna de manera tal que, aun de manera momentánea, puedan circular o visibilizarse como algo distinto a lo que realmente son.

El artista ya no es entonces una entidad subjetiva aislada en su romanticismo, sino un modelo socio-profesional multifacético. Por lo mismo, si existe un artilugio para incorporar un “yo”, un sujeto de la creatividad, éste ha de ser un efecto de sociabilidad, una institución histórica, antes que una subjetividad natural. El perfume es, entonces, un método para la privatización fugaz de todo lo que no nos pertenece. Trata de la captura de “esencias” para su traspaso a las superficies que moldea la atmósfera circundante, así como a todos los que se impregnan de su vapor. El perfume en tanto esencia enfrascada es, por lo tanto, una captura de estamentos, una ciencia para proporcionar el gusto, una escala para acercar lo conveniente y también para repeler lo que no es bienvenido. El perfume es una dosis de estatus aplicada a cualquier superficie. Pese a, se debe tener en cuenta que esto no significa que sea superficial. (Kautz, 2010, p. 4).

De esta manera, cuando pensamos al artista nos percatamos de la imposibilidad de definir su posición más que a partir de los modos que se inscribe en una red cultural globalizada: una esfera que define sus prácticas de acuerdo a la ausencia de marcos estables, en la cual los dispositivos de montaje y las experiencias artísticas se han convertido en la norma. (Kautz, 2010, p. 4).

La fotografía, como todas las disciplinas artísticas requiere de los medios necesarios para no solo darse a conocer, sino también para ser legitimada. Es así como los medios publicitarios, ya sea, tal cual se ha mencionado anteriormente: desde su inserción de apoyo en la prensa y todos los soportes gráficos; después su paso por la institucionalidad en el arte, acarreado una oleada de eventos que la hizo ganar su lugar en los museos y los acervos del mundo; y actualmente, su explosión masiva, hecho que se le alude al Internet, a las redes sociales y a todos los portales digitales; es como esta misma encuentra su validación, sus argumentos y fundamentos que la constituyen como un hecho real pero que paralelamente, la apoyan como un escenario que se construye. Esta dualidad se expondrá más adelante en este texto.

Fotografiar es apropiarse del objeto fotografiado. Significa colocarse a sí mismo en una cierta relación con el mundo que parece generar conocimiento y, por lo tanto, poder.”  
Susan Sontag.  
Estados Unidos, (1933-2004). Escritora.

La reflexión de la escritora y directora de cine estadounidense Susan Sontag acerca de lo que significa tomar una fotografía, viene determinada por la palabra clave: la apropiación. El capturar un momento, un hecho específico, un sujeto; congelar un instante determinado es indiscutiblemente el apoderarse de dicho fenómeno. Tal parece que la cámara lo atrapa y que el fotógrafo lo hace suyo y que le imprime su toque a esta asimilación. Sin embargo, esta apropiación no es solo por el simple hecho de hacerla, en ella, se lleva la empatía de relacionarse con el suceso o personaje fotografiado, sino que conjuntamente, produce conocimiento.

Aunque los avances tecnológicos podrían contradecir esta idea. En el mundo digital, en el que cada imagen es un mosaico maleable, la distancia se agranda. La fotografía que deja de ser automáticamente un mecanismo de registro, pierde su capacidad para “apropiarse del objeto fotografiado” y lo que hace es simularlo. En la era de la imagen, la relación con el mundo que se ofrece puede no ser de conocimiento ni poder, sino algo más parecido a la presunción.

Es por ello, que, en este inciso, se pretende aproximar a la veracidad como una cualidad que se sujeta a discusión por su naturaleza. Inicialmente es posible cuestionar, ¿si una imagen sigue valiendo más que mil palabras? Para responder, primeramente, basta con voltear a ver a nuestro alrededor, ahí es fácil descubrir que la fotografía está en todas partes; casi todo lo fotográfico se vuelve banal, pero a la vez continúa con su “perfume”, en otras palabras, su “esencia artística” impregnada. Por otro lado, hay una mayor conciencia de su manipulación. Por ello, es indispensable preguntar ¿cuáles son las realidades que constituyen la imagen fotográfica?

De acuerdo a Vilém Flusser, la realidad es “todo lo que nos depara el camino hacia la muerte, por lo tanto, aquello que nos interesa. (Flusser, 1998, p. 24). Para analizar la imagen fotográfica como mediadora de un mensaje es necesario distinguir las realidades que la constituyen. Es puntual, mencionar a Kossoy, quien establece la existencia de dos realidades: la primera realidad y la segunda realidad. (Kossoy, 2002, pp. 36-37).

Detalladamente, Boris Kossoy (2002) dice que la primera realidad es el pasado en su esencia. El hecho innegable de lo que no vuelve a ocurrir, independientemente de que esa información pase o no a la imagen registrada. Dentro de la primera realidad es posible encontrar la existencia de otra dimensión, que es la realidad interior. (p. 133).

Esta se encuentra en la vivencia de las cosas, en otras palabras, en las historias de las personas registradas, los contextos individuales que son invisibles a las cámaras fotográficas.

Para ilustrar esta idea, es interesante observar el trabajo de Carl van Vechten quien retrato al artista plástico Salvador Dalí en 1939. Cuando Dalí posó en este escenario, nos deja ver elementos como el fondo, la iluminación o el vestuario que él eligió. No obstante, no se sabe o no hay garantía de que sí lo que hay fuera de ese espacio es lo que capta la cámara. Todo el encuadre que se lee a través de los cortes de imagen está englobado en esta realidad. Todos los aspectos registrados, aunque alterados, están expuestos a varias interpretaciones, lo que hace de esta imagen algo que va hacia el interior, (Figura 14).



Figura 14, Carl van Vechten, *Salvador Dalí*, plata sobre gelatina, Estados Unidos, 29 de noviembre de 1939. Disponible en Van Vechten Collection at Library of Congress.

La segunda realidad es la realidad del asunto representado, independientemente del soporte escogido para el efecto (papel, caja de luz, soporte digital, etc.) Se trata del asunto captado dentro de una primera realidad y que puede no corresponder a la verdad. Esta segunda realidad incluye también otra dimensión: la realidad exterior. Esta, a su vez, “es la cara aparente y externa de una micro-historia del pasado”. (Kossoy, 2002, p. 34).

Esto es, la imagen incluida dentro de los límites físicos de la fotografía. En esta realidad están todas las formas incluidas en el soporte bidimensional, delimitadas por el borde de la hoja, independientemente si corresponden o no a la realidad. Se trata por lo tanto del fenómeno de la imagen. Por ejemplo, la imagen titulada *The Rape of Africa* (La violación de África) del fotógrafo estadounidense David LaChapelle, enseña un acto de representación, pero en ellos no es posible saber las verdaderas inquietudes personales de LaChapelle, o la hora del día, si estaba de buen humor, etc. En este cuadro, a pesar de ver que es una obra que está inspirada en la obra de Boticelli, *Venus y Marte* (1484), y en donde aparece la modelo Naomi Campbell. No es de esperarse que las reflexiones surjan, es decir, preguntarse, ¿cómo el artista logra poner sobre el terreno de lo banal a lo bíblico y lo mitológico? Puede ser ¿una vuelta de 360° a las imágenes más icónicas del arte? Seguramente cada lector lo juzgará de acuerdo a su experiencia y conocimientos; en una entrevista David LaChapelle revela lo siguiente:

“I chose Naomi Campbell to represent Venus and Africa, a continent that has been raped for its resources.” (“Elegí a Naomi Campbell para representar a Venus y África, un continente que ha sido violado por sus recursos.” David LaChapelle.

Aunque no es posible percibir a través de la imagen captada de qué forma lo ha vivido desde la experiencia personal el propio David LaChapelle. Sólo muestra todo el escenario engalanado por los personajes ricamente ataviados y en una escenografía con mucho color, matices y contrastes. Además de irse al Pop Art como Andy Warhol para retomar representaciones icónicas de marcas comerciales y apoyo de celebridades. Todo para devolver al arte el valor de *cosa mentale*<sup>9</sup>, tal y como Leonardo la había definido ya en el Renacimiento. (Figura 15).

<sup>9</sup> Cuando Leonardo escribió aquello de que la pintura es “cosa mentale” seguro que no imaginó las vueltas que a esta frase se le iba a dar en los siglos siguientes a su muerte. Seguro que de haber sido consciente de la gravedad de la afirmación la hubiese matizado más: hubiese dicho, quiero pensar yo, que sí, que es cosa “mentale” pero aún más “sensuale”. Que, si sólo es “sensuale”, no sirve, que, si sólo es “mentale”, tampoco. Que el pensamiento sin acción lleva a la locura; que la acción sin pensamiento a la estupidez. Que del mismo modo que el funabulista se deja llevar por encima del cable con la máxima concentración para que la locura de jugarse la vida no se convierta en un hecho fatal, el pintor se adentra en la grasosa y untuosa inexactitud de la pintura. Que cuanto más loca sea la aventura más cuerda habrá de estar el aventurero. (Cerde, Pepe. (4 de septiembre de 2011.) *De la “cosa mentale”, de “la cosa sensuale” y de la pintura*. Recuperado de <https://pepe-cerde.blogia.com/2011/090401-de-la-cosa-mentale-de-la-cosa-sensuale-y-de-la-pintura..php>)



Figura 15, David LaChapelle, *The Rape of Africa (La violación de África)*, color, Estados Unidos, 2009.

Entre las dos realidades de Kossoy identifica una tercera, que se anexa a las anteriores: la realidad de la fotografía. Ésta está provista de la intención del artista, de sus ideologías, tendencias, gustos, etc., y alimentándose de la primera y segunda realidad, puede proceder a la construcción de nuevas realidades. (Kossoy, 2002, p. 47).

Abre así el campo a múltiples interpretaciones, como la duda, la desconfianza, el engaño, la trampa, todo un universo de escenarios posibles. Es en esta realidad en la que el fotógrafo se inserta.

El espacio de representación está constituido por estas tres realidades que a su vez pueden provocar no solamente la ilusión de lo real (construcción de realidades) sino también puede dar margen a intuiciones en relación a los aspectos que no son visibles en la imagen. Aspectos que se pueden deducir, imaginar o descifrar en los códigos visuales de la imagen. Por eso se dice habitualmente que “una fotografía vale más que mil palabras”, aunque esta idea resulte falsa, porque todas las fotografías dependen de la perspectiva del operador. Las “mil palabras”, son por lo tanto todo tipo de imaginación por parte del receptor al visualizar las tres realidades.

Antes de que apareciera la fotografía en el siglo XIX, era la pintura la que se ocupaba de la representación de lo real. En este ámbito la pintura pretendía expresar los valores de la naturaleza, el realismo y la exteriorización del alma, es decir, la “transformación del mundo por el pensamiento, la materia por la idea.” (Medeiros, 2000, p. 55).

Aunque, por más que la pintura intente acercarse a la sensación de lo real, la idea “barthesiana” de que “un retrato pintado, por parecido que sea (...) no es una fotografía”, (Barthes, 1997, p. 40) nos resulta acertada.

Exteriorizar la individualidad del artista potenció la creación de escenarios que crean la ilusión de realidad (la ficción) que la imagen fotográfica permite crear y que asegura de forma efectiva las pretensiones de un público creativo que tiene preferencia por la

manipulación. Se manifiesta así, porque, aunque durante un tiempo la fotografía fue vista como portadora de lo real, ahora permite que el mismo medio sea la ilustración de lo que nunca ha sido. ¿Y no ha sido así en toda su historia? Robinson y Rejlander habían probado en el siglo XIX que la fotografía podía ser un medio perfecto para crear/modificar escenarios, hablando de montajes fotográficos de escenarios imaginados. El autor busca en ella que se vea el truco a fin de que el espectador admire su técnica. La intención de la obra es mostrar la disposición del artista hacia el poder. (Figura 16).



Figura 16, Oscar Gustav Rejlander, *Rejlander el pintor presentando a Rejlander el voluntario*, impresión de plata albúmina, Suecia, 1873.

Esto hace que el hecho fotográfico nos permita formular la siguiente acción: realidad construida (ficción)=más bello que la fotografía=verdad. Para evidenciar la anterior relación nos acercaremos a las palabras de Susan Sontag sobre las capacidades fotográficas para la construcción de nuevos cánones de belleza: “La capacidad que la cámara tiene de transformar la realidad en algo bello, proviene de sus relativas debilidades como medio de comunicar la verdad.” (Sontag, 1977, s.p.).

Joan Fontcuberta (2004) también es de la opinión que toda la foto es manipulada (incluso la fotografía documental) y que fotógrafos humanistas como Eugene Smith o Sebastião Salgado se basan en no “dar forma a la verdad sino a la persuasión” (p. 154). Esto significa que toda fotografía es de alguna manera alterada (porque está en los genes humanos la manipulación) y que por ello la imagen es más bella.

Por esta razón, se puede deducir que si fotografía es la verdad y al mismo tiempo, es una realidad construida (ficción, manipulación); entonces la verdad es ficción (dentro del terreno de la fotografía). Es decir, la ficción dice la verdad, autentifica el valor de las cosas. Para agregar otro sustento a este argumento, Fontcuberta afirma que “el buen fotógrafo es el que miente bien la verdad”. (Fontcuberta, 2004, p. 15).

Para englobar las ideas anteriores que conceden a la verdad un lugar primordial, es significativo volver a la parte inicial donde Susan Sontag habla del empoderamiento que hace el fotógrafo para apropiarse de la imagen que captura, de ese instante y que va determinado por factores diversos (época, cultura, tradición, religión, tecnología, sociedad, arte, etc.) La palabra clave para la escritora es “poder”, esa cualidad que adquiere el fotógrafo al tomar un instante, un grano de arena del tiempo.

Ahora, al hacer la relación del concepto de verdad y poder, desde las aristas filosóficas, es necesario mencionar a Michel Foucault, que analiza estas cualidades y su interacción para determinar las consecuencias que provoca en el mundo. Cabe señalar, que junto con Susan Sontag, destacan uno de estos rasgos: el poder. En palabras del propio Michel Foucault (2000):

Lo importante, creo, es que la verdad no está fuera del poder ni sin poder (no es a pesar de un mito del que habría que recoger la historia y funciones, la recompensa de los espíritus libres, el hijo de largas soledades, el privilegio de los que han sabido liberarse. La verdad es de este mundo; se produce en él gracias a múltiples coacciones. Y detenta en él efectos regulados de poder. Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su “política general” de la verdad: es decir, los tipos de discurso que acoge y hace funcionar como verdaderos o falsos, el modo como se sancionan unos y otros; las técnicas y los procedimientos que están valorizados para la obtención de la verdad; el estatuto de quienes están a cargo de decir lo que funciona como verdadero. (p. 143).

De acuerdo a la idea de Michel Foucault, cada sociedad en su determinada época construye su realidad, su verdad y, por lo tanto, se ve directamente afectada por su entorno, es decir, la cultura, las tradiciones, la política, la religión, el arte, la ciencia, la tecnología, así como todos los hechos que se experimentan como se ha hecho mención anteriormente con Sontag. Si esa reflexión se ve desde la lente de la fotografía, incluso esta se ve influenciada por los aspectos anteriormente mencionados.

Para apoyar esta idea, Foucault (2000) dice que la verdad es producto de las instituciones –algo que ya se ha señalado con anticipación en este texto-; y que estas, junto con los discursos científicos; a su vez se someten a una constante incitación económica y política (necesidad de verdad tanto para la producción económica como para el poder político); es objeto bajo diversas formas, de una inmensa difusión y consumo (circula en aparatos de educación o de información, cuya extensión es relativamente amplia en el cuerpo social, a pesar de algunas

limitaciones estrictas); es producida y transmitida bajo el control no exclusivo pero dominante de algunos grandes aparatos políticos o económicos (universidad, ejército, escritura, media); y finalmente, es el envite de todo un debate político y de todo un enfrentamiento social (luchas “ideológicas”). (p. 144).

Nuevamente Sontag y Foucault se complementan para decir que, si la verdad viene directamente determinada por las instituciones, del tiempo que les toca vivir y de todos los elementos que interfieren en ellas, por lo tanto, la fotografía se ve influenciada por todos estos aspectos. Simplemente es cuestión de voltear un poco para ver el recorrido histórico de esta disciplina artística que atravesó por diversos cambios influenciados por los adelantos en la ciencia y la tecnología.

Y para hacerlo más específico, es posible ver que en un principio en la fotografía se...

... rastreaban cuestiones de representación y verosimilitud, marcadas por las vivencias personales; tal vez no estaban muy enfocadas a las pretensiones teóricas. Aspiraban tan sólo a contribuir a una poética de la fotografía -aunque entendida esta como una forma de mediación intelectual y sensible con el mundo-. Inicialmente partía de la asunción de que estábamos inmersos -y lo estamos cada vez más- en una cultura visual dominada por la televisión, el cine e Internet. Las imágenes que nos proporcionan todos estos medios tienen como base a la fotografía, es decir es su metafísica. (Fontcuberta, 2017, p. 9).

Este papel convierte los productos de la cámara en materiales que trascienden lo meramente documental en tanto que discurso de verificación, para asumir en cambio un valor simbólico cuyo análisis resulta pertinente acometer al enjuiciar los regímenes de verdad que cada sociedad autoasigna. (Fontcuberta, 2017, p. 9). De acuerdo a Joan Fontcuberta, si Descartes propuso el *cogito, ergo sum*, es decir, “pienso, luego existo”. En cambio, para su coetáneo Gassendi era *ambulo, ergo sum*, que quiere decir que este existía gracias al movimiento y a la acción. Es así como Fontcuberta determina que nuestra condición de *homo pictor*, responde al principio de “fotografía, luego existo”; porque no cabe duda que la cámara se ha convertido en un artilugio principal que nos incita a aventurarnos en el mundo y a recorrerlo tanto visual como intelectualmente: nos demos cuenta o no, la fotografía también es una forma de filosofía. (Fontcuberta, 2017, p. 17).

Al realizar estas reflexiones, nos damos cuenta de que es necesario, no solo ver la idea antigua que consideraba a la fotografía como sinónimo de verdad, de registro fidedigno de la realidad, sino paralelamente, ver que la fotografía constituye un aparato, una ideología con tintes filosóficos que continua con una transformación constante, que se construye, se deconstruye y vuelve a surgir con nueva fuerza y nuevos modos de expresión. Al mismo tiempo, tal cual las palabras de Susan Sontag asegurando que la fotografía es un acto de apropiación por parte del autor y que a través del análisis de Michel Foucault que dice que cada sociedad edifica sus realidades y que, en esta, es donde el fotógrafo se encuentra inmerso para originar sus creaciones. Pero no todo en fotografía es verdad absoluta, es por ello que el siguiente apartado lo explicará detalladamente.

“La fotografía, como sabemos,  
no es algo verdadero.  
Es una ilusión de  
la realidad con la cual  
creamos nuestro propio  
mundo privado.  
Arnold Abner Newman.  
Estados Unidos, (1918-2006). Fotógrafo.

La ilusión de la realidad es subjetiva, el fotógrafo Arnold Abner Newman, quien asegura que la fotografía no es una verdad absoluta. Es una especie de ilusión, con toques de alquimia, una puesta en escena y la exteriorización del sentir y del mundo privado del artista.

Nuevamente hay que voltear a ver la historia de la fotografía, donde la estética funge como el hilo conductor. El matemático y físico francés François Jean Dominique Arago glosó memoria y mirada en el bautismo público del daguerrotipo en 1839, sin duda eso fue una clarividencia que avecinaba el futuro utilitario del nuevo medio; sin embargo, pasó por alto la importancia de otros padrinos como fueron la curiosidad y el espectáculo. No en vano Daguerre procedía del mundo del espectáculo y tras idear el diorama concibió el daguerrotipo como una atracción de feria: algo asombroso que el público pagaría por ver. (Fontcuberta, 2017, p. 28).

Al retomar los conceptos de curiosidad y espectáculo, viene a la mente la masificación de este medio, que vio sus primeros pasos gracias a los “daguerroteros” que, con la invención del cine, crearon un nuevo espectáculo de masas que despertó la curiosidad en toda la población mundial. Pero, por otra parte, la fotografía, asediada por la urgencia y enormidad de requerimientos documentales, se limitará a ser una ocupación de masas. Sin embargo, en la actualidad la fotografía ya se encuentra dentro del espectáculo y crece a cada momento con la generación de millones y millones de imágenes digitales.

Uno de los aspectos a destacar, es esa ambigüedad entre la verdad y la ficción en la fotografía. Para ello, es necesario ver que, en la cúspide de esa ubicuidad, la imagen establece nuevas reglas con lo real. Hoy tomar una fotografía ya no implica tanto un registro de un acontecimiento como una parte sustancial del mismo acontecimiento. Acontecimiento y registro fotográfico se funden. (Fontcuberta, 2017, p. 28).

Antes se creía, en las interpretaciones de corte indexial de la fotografía que algo del referente se incrustaba en la imagen; por el contrario, ahora, algo de la fotografía es lo que se incrusta en el referente. Ya no hay hechos desprovistos de imagen ni la documentación y transmisión del documento gráfico son fases indisociadas del mismo suceso.

Simplemente hay que echar un vistazo a las décadas de los sesenta y setenta, donde la imagen fotográfica comienza a ser utilizada como documento de (y en) obras de cariz conceptual y performativo. De este modo, la fotografía obtiene el

marco de artisticidad que, en varios sentidos, había estado buscando durante 150 años. Esa colisión entre fotografía y *performance* plantea interesantes cuestiones teóricas e historiográficas relacionadas con la interacción entre un medio de representación (la fotografía) y una práctica supuestamente basada en la presencia (la *performance*), con el lugar que les corresponde a estos modos de hacer en los relatos de la historia del arte y el potencial crítico (político, democratizador, contra-institucional) que atesoran este tipo de manifestaciones. (Foster, Bois y Buchloh, 2006, s.p.). (Chevrier, 2007, s.p.).

La posterior evolución de la fotografía, su normalización e institucionalización durante los años ochenta en un contexto de “vuelta al orden”, que condicionará el tránsito desde el ámbito del fotoconceptualismo (en que la fotografía es apenas un registro, una imagen “pobre”, nunca autónoma, que dialoga con textos, acciones, intervenciones en el paisaje, etc.) hacia la estructura del *phototableau* (la “forma cuadro”), que dispone un espacio para el neopictorialismo basado en la puesta en escena y sitúa a la fotografía en el plano de una nueva autonomía formal. Estos conceptos, fotoconceptualismo y *phototableau*, han sido utilizados por historiadores del arte tan influyentes como Benjamin Buchloh y Jean-François Chevrier, que han acudido a ellos en sus reflexiones sobre el impacto de las nuevas formalizaciones y discursos fotográficos en el arte de las últimas décadas. (Foster, Bois y Buchloh, 2006, s.p.). (Chevrier, 2007, s.p.).

Un punto muy importante a destacar es que todo intento de documentación neutral y aséptica estaba destinado al fracaso. (Fontcuberta, 2017, p. 67). Es decir, el fotógrafo crea imágenes que tienen la intención de representar algo. Hay que señalar que existe una gran cantidad de hipótesis que atañe a nuestros modelos de construcción de la realidad.

El filósofo Karel Kosik (1967) se plantea: “¿Puede ser que la realidad no sea conocida con exactitud a no ser que el hombre se reconozca en ella? Esta opinión implica que el hombre se conoce y sabe qué aspecto tiene y qué es, independientemente del arte y de la filosofía. Pero, ¿cómo el hombre sabría todo esto? ¿De dónde obtendría la certeza de que lo que se sabe representa correctamente la realidad y no constituye sólo una mera representación?” (s.p.)

De este primer acercamiento con el concepto de realidad, se puede deducir que la realidad se construye de acuerdo a las eras que les toca vivir a los individuos, a los conocimientos y experiencias de los hombres, es el reflejo de su entorno, ideas, cultura, tradiciones, ciencia, sabiduría, etc. Todo este gran conglomerado va construyendo las realidades individuales tanto colectivas y con ello, los modelos de representación de la misma.

Hay que mencionar, que, dentro de la fotografía, es posible hallar imágenes en las que se advierta claramente la ficción de la escena construida y, sin embargo, habrá otras que, aunque pensadas, prefabricadas y ensayadas, se realicen con la pretensión de “estética documentalista”, cercana al fotorreportaje y a la literalidad de la imagen.

En ambos casos cabría la referencia a lo que Allan Douglass Coleman (s.f.) llama el “modo dirigido” (*the directional mode*) en el que el fotógrafo crea conscientemente una escena valiéndose de la supuesta veracidad que le ofrece el medio y la supuesta credulidad del espectador. (s.p.).

El espacio indefinitorio por el que se mueve la escenificación constituye un lugar de tránsito difícilmente clasificable que enriquece sobremanera la práctica fotográfica y le otorga un enorme potencial artístico. Una imagen creada lleva en sí, una pretensión narrativa y establece un juego estético conformado por una intencionalidad, fruto de diversas hibridaciones entre otras disciplinas como la pintura, el cine, la publicidad, la literatura. Y también, la experiencia personal, los imaginarios, los sueños, los recuerdos. (Benito, 2014, p. 21).

Sin embargo, cada fotografía, ligada a la experiencia estética personal, puede o no hablar del autor en sí mismo, en ocasiones, se establece una distancia entre “sujeto creador-objeto-sujeto espectador” abriéndose múltiples posibilidades entre lo que es representado y su significado.

A manera de volver a ver hacia atrás, desde su nacimiento en 1839,

... la fotografía inaugura una serie de debates que giraban en torno al valor artístico de esta disciplina. Para algunos, la fotografía sólo representaba una mera herramienta auxiliar o un espejo que reflejaba la realidad. Sin embargo, desde sus orígenes la fotografía intentó alcanzar un estatus artístico acudiendo a la escenificación como medio para crear imágenes que dialogaban con las prácticas pictóricas y teatrales de la época. Ese impulso ficcional basado en la escenificación fue una constante en los discursos fotográficos hasta que a principios del siglo XX la fotografía directa (straight photography) sustituyó al pictoralismo como corriente fotográfica dominante. (Albarrán, s.f., p. 195).

El 19 de agosto de 1839 el proceso inventado por Niépce y Daguerre había sido dado al mundo por la Nación Francesa, que a su vez decide conceder un generoso apoyo económico a Daguerre y este pasó a la historia como inventor de este medio, a pesar de que no era el único que trabajaba en procedimientos similares. Otro personaje que abordaba las mismas preocupaciones y que se esforzaba en realizar estos procesos fue Hippolyte Bayard, quien también estaba muy cerca de descubrir la fotografía. Así que este, al sentirse marginado, despreciado y ahogado económicamente, decide denunciar esta situación y expresarse, creando la que tal vez sea la primera “ficcionalización” de la historia de la fotografía. Bayard se autorretrata fingiéndose ahogado, una escena acompañada de un texto en la que se representa metafóricamente ahogado, privado de la ayuda económica que el Estado francés ha decidido dedicar a Daguerre en detrimento de otros autores que, como él, estaban trabajando en procedimientos similares, (Albarrán, s.f., p. 195),<sup>10</sup> (Figura 17).

<sup>10</sup> *Le cadavre de monsieur que vous voyez ci-derrière est celui de M. Bayard, inventeur du procédé dont vous venez de voir les merveilleux résultats. À ma connaissance, il y a à peu près trois ans que cet ingénieux et infatigable chercheur s'occupait des perfectionnements de son invention. / L'Académie, le roi et tous deux qui ont vu ses dessins, que lui trouvait impartais, les ont admirés comme vous les admirez en ce moment. Cela lui a fait beaucoup d'honneur et ne lui a pas valu un liard. Le gouvernement, qui avait beaucoup trop donné à M. Daguerre, a dit ne pouvoir rien faire pour M. Bayard et le malheureux s'est noyé. Oh! Instabilité des choses humaines! Les artistes, les savants, les journaux se sont occupés de lui pendant longtemps et aujourd'hui qu'il y a plusieurs tours qu'il est exposé à la morgue, personne ne l'a encore reconnu, ni réclamé. Messieurs et Dames, passons à d'autres, de crainte que votre odorat ne soit affecté, car la tête du monsieur et ses mains commencent à pourrir, comme vous pouvez le remarquer".* (Frizot, Michel. (1994). Les rélevations photographiques. Nouvelle histoire de la photographie. Francia, Bordas, p. 30.)



Figura 17, Hippolyte Bayard, *El ahogado*, impresión de plata albúmina, Francia, 1840. Disponible en el Acervo de la Biblioteca Nacional de Francia, París.

Primer relato de ficción fotográfico, antecedente lejano de las prácticas fototextuales contemporáneas, escenificación que pone de manifiesto la mendacidad del medio, así como su dependencia de otros lenguajes y contextos a la hora de generar significados. Desde sus orígenes, la probidad de la fotografía queda puesta en entredicho. (Albarrán, s.f., p. 195).

Bayard, junto con autores como Gustave LeGray y Henri Le Secq, pertenece a una primera generación de fotógrafos artísticos que van a defender los valores plásticos y estéticos de la fotografía tratando de mantener una independencia radical con respecto a los usos comerciales -y, en consecuencia, vulgarizados- del medio. En un contexto marcado por el proceso a la autonomía del arte en las sociedades burguesas de mediados del siglo XIX, la fotografía deberá buscar su legitimidad artística en los modelos estéticos de la pintura, en sus temáticas, ámbitos de difusión, léxico estético, significado social y en los modelos historiográficos que rigen su estudio. (Albarrán, s.f., p. 196).

Al mismo tiempo, en un momento de creciente interés hacia la historia y el resto de las disciplinas científicas, la fotografía se va a convertir en el medio -supuestamente transparente- a través del cual surge el conocimiento, la información se difunde y comparte para generar nuevas reflexiones.

El espacio fotográfico se convierte en una especie de caja escénica en la que el fotógrafo puede situar cuidadosamente a los personajes, sirviéndose del montaje, de la manipulación, de la edición. El fotógrafo no se conforma con captar el mundo tal y como es - o como lo vería a través de su objetivo- sino que lo reordena, lo manipula en función de un gusto estético y una concepción muy concreta. Tal y como explica Marc Mélon (1988):

Manipular la fotografía, retocarla y fragmentarla para reconstruirla en un orden artificial confesado equivale a manipular el mundo y a dominar su orden. Este trabajo de fragmentación de lo real y de reordenación de las figuras en el conjunto de la imagen se puede asimilar con el trabajo de la ley moral, que separa el bien del mal y salva al mundo, sometiéndolo a un orden nuevo. De este modo, Rejlander ilustra el poder de la ley moral, al mismo tiempo que pasa por ser su producto. (p. 82).

Anteriormente se ha hablado del fotógrafo y pintor sueco Oscar Gustav Rejlander, y de su obra, *Rejlander el pintor presentando a Rejlander el voluntario*; donde, el autor busca en ella que se vea el truco a fin de que el espectador admire su técnica. La intención de la obra es mostrar la disposición del artista hacia el poder. El fotógrafo reinventa su realidad, brinda una nueva postura, y además evidencia la construcción ficticia de dicha imagen. La construcción de la realidad es producto de las intenciones del fotógrafo, que funge como un juez determinante que selecciona los elementos, personajes y escenario donde aparecerán en escena.

Al retomar ese momento en la historia de la fotografía, es específico, a finales del siglo XIX, esta disciplina experimenta un proceso de popularización y socialización impulsado por los avances técnicos que van a suponer un considerable abaratamiento de los materiales fotográficos -cámaras, películas, procesos de revelado-; algo que en adelante hará más accesible una actividad hasta entonces reservada a unos pocos profesionales e iniciados -recordemos el conocido eslogan de Kodak: "Usted pulse el botón, y nosotros hacemos el resto"- . (Albarrán, s.f., p. 202).

Gracias a estos avances técnicos que simplificaban la práctica fotográfica, esta va a apelar a todo tipo de técnicas de manipulación y escenificación con el fin de producir imágenes artísticas. Procesos que requerían un profundo conocimiento de los rudimentos del oficio fotográfico, así como la disponibilidad de un costoso equipo. Se levantaba así una barrera entre los profesionales artistas y los aficionados, faltos de formación técnica y gusto estético.

Esta facilidad y comodidad en las prácticas fotográficas, no sólo ayudaron a facilitar la propagación de esta disciplina; sino que esta misma, atravesará por cambios importantes que permitirán la diversificación de las técnicas y, por lo tanto, de las obras finales, cargadas de elementos que se agregan por medio de la edición, por ejemplo. También, al abrir un mundo de posibilidades, los temas del mismo modo se presentan como un gran abanico de opciones para hallar nuevas formas de expresión. Aunque, no todo se

engloba en el mundo estético y de la creatividad. Esta socialización a escalas mayores de la fotografía ha reproducido y sigue continuamente reproduciendo imágenes espontáneas, que no necesariamente siguen los caminos del arte.

El nuevo credo moderno va a desplazar a las antiguas técnicas de intervención otorgando más protagonismo a la cámara-máquina en detrimento de la manualidad artesanal del trabajo pictorialista. El fotógrafo ya no va a construir la realidad poniéndola en escena ante el objetivo. En adelante la capturará con su cámara, robándole al mundo fragmentos fugaces en cuyo trascurso, al menos en teoría, no va a intervenir. De este modo, la modernidad de la straight photography va a superar la antimodernidad escenificada del pictorialismo. Sin embargo, durante buena parte del siglo XX, los discursos modernistas de cariz antiteatral relegarán la escenificación fotográfica a un segundo plano hasta que cierta postmodernidad la recupere en una especie de vuelta a lo reprimido. (Albarrán, s.f., pp. 207-208).

Para ilustrar dicho fenómeno es puntual voltear a ver la obra del artista, docente, ensayista, crítico y promotor de arte español especializado en fotografía, Joan Fontcuberta (2004), pues su obra se inscribe en una línea crítica de la concepción de la fotografía como evidencia de lo real. Muchos de sus trabajos versan sobre el "poner en duda" la verdad que se le otorga a las imágenes fotográficas. Se posiciona en una línea de cuestionamiento y duda hacia la veracidad de la imagen fotográfica. Afirma que:

(...) Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable, lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad (...) (s.p.)<sup>11</sup>

No sólo sus obras fotográficas, sino también sus trabajos teóricos, tienen una intención apelativa hacia los observadores de las imágenes, apela a una conciencia crítica, a la desconfianza crítica, contra la postura de verdad absoluta de cierta línea de concepción de la fotografía. Fontcuberta se autodenomina un escéptico, por lo que sus trabajos se basan en el cuestionamiento del concepto preestablecido que se tiene de la fotografía, el cual se asienta sobre la idea de reflejo fiel de la realidad.

Entonces, uno de los proyectos más interesantes de Joan Fontcuberta es el que documentaba la epopeya de Ivan Istochnikov, piloto del *Soyuz 2*, el único cosmonauta reconocido como perdido en el espacio y cuya embarazosa desaparición fue ocultada por el régimen comunista, (Fontcuberta, 2017, p. 153), llamado *Sputnik*.

Aquí el fotógrafo español, tuvo que documentarse acerca de la historia de la Unión Soviética (URSS) así como del momento histórico que le tocó vivir. A partir de ello, el artista crea una historia llena de ficción para abordar como la escenificación en la fotografía es fundamental para darle peso y argumentos a poner en duda la veracidad de este medio y disciplina artística.

Ivan Istochnikov fue un cosmonauta ruso que desapareció en plena misión

espacial a bordo del *Soyuz 2*, en 1968. Como las autoridades soviéticas no eran  
<sup>11</sup> Igualmente frase y teoría reforzada en la exposición fotográfica del mismo autor: *Imago, ergo sum*, 1997.

capaces de explicar los hechos y no se podía perjudicar la imagen la URSS durante la carrera espacial, el astronauta fue borrado de la memoria colectiva: se le eliminó de las fotografías oficiales y su familia fue exiliada a Siberia. Todo parece cuadrar a primera vista y, si lo afirma un museo, no puede ser mentira. ¿O sí? (Vicente, 2015, p. <https://www.lavanguardia.com/ciencia/ciencia-cultura/20150521/54431792790/joan-fontcuberta-ivan-istochnikov-cosmocaixa-sputnik.html>).

La historia del cosmonauta que nunca existió nació en 1997, año en que se estrenó la exposición; “en aquella época, en que la URSS se desmoronaba y no había las herramientas de búsqueda actuales, el relato era muy plausible. Pero nunca he mentado, siempre he dejado pistas para que el espectador descubriese el engaño”; explica Fontcuberta. La más clara de estas evidencias es que él es Istotchnikov: ambos comparten cara e incluso nombre (prueben de traducir Joan Fontcuberta al ruso). Algunos detalles, como un pequeño RD-2D<sup>12</sup> rojo en el interior de la Soyuz o una botella de Vodka con un mensaje dentro como último rastro de Istotchnikov desvelan la sutileza con la que el fotógrafo pretende sembrar la duda en el visitante.

“Quiero desmontar el lenguaje autoritario de los museos o los académicos. ¿Por qué tenemos que creer algo por el simple hecho de que lo veamos expuesto?”, se pregunta el artista. Añade que, si su obra fuera mostrada en una galería simplemente sería la “excentricidad de un artista”, pero al estar en un museo pasa a ser considerado como “un hecho verdadero”. Asegura que un mismo discurso se interpreta de forma distinta dependiendo del escenario. Fontcuberta ha querido probar qué sucede trasladando a Istotchnikov a un escenario nuevo: por primera vez, Sputnik se pudo ver en un museo de ciencia como el CosmoCaixa. (Vicente, 2015, p. <https://www.lavanguardia.com/ciencia/ciencia-cultura/20150521/54431792790/joan-fontcuberta-ivan-istochnikov-cosmocaixa-sputnik.html>).

Se trata de una intervención paródica, una acción de intoxicación informativa que sirve para llamar la atención sobre los peligros de la credulidad. Aquí, el artista se convierte en cronista para contar la supuesta historia de la primera iniciativa de la Fundación Sputnik (organismo creado para rehabilitar la memoria histórica y divulgar el programa espacial soviético): la tragedia del cosmonauta Ivan Istotchnikov (la traducción más aproximada al ruso de Joan Fontcuberta, anteriormente especificado); perdido en el espacio en extrañas circunstancias.

Para dotar a la historia de autenticidad, el artista recurre a una gran cantidad de documentos históricos. (s.a., s.f., p. <http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/sputnik/105>).

A continuación, se muestra el retrato de Istotchnikov autoría de Fontcuberta, (Figura 18).



Figura 18, Joan Fontcuberta, *Retrato oficial del astronauta Ivan Istotchnikov, (Joan Fontcuberta en realidad)*, blanco y negro, España, 1997. Disponible en la serie Sputnik, <https://www.fontcuberta.com/>

<sup>12</sup> R2-D2 es un personaje de ficción del universo de *Star Wars*. Es un droide astromecánico, contraparte y amigo de C-3PO. (<http://www.starwars.com/databank/r2-d2>)

Como se ha visto en la obra de Joan Fontcuberta, poner en duda la veracidad del valor de la fotografía es tema fundamental y de reflexión que ha estado presente desde su surgimiento. En conclusión, partiendo desde la idea de realidad, ¿qué se puede decir de esta? ¿Es un acontecimiento dado o nosotros la construimos? Es una pregunta que nos ha acompañado a través del tiempo. Y en la fotografía se crea una duda similar. A través de su lente, el fotógrafo ¿encuentra la imagen o la construye? La imagen construida hace explícita la intención del artista de armar previamente una escena para la cámara.

Por lo tanto, si la fotografía se ha manifestado desde hace más de un siglo, ahora, con la llegada de las tecnologías digitales, las estrategias de manipulación de la imagen se han popularizado a tal grado que prácticamente cualquier persona tiene acceso a ellas. Aquí se abre un campo vasto para la construcción de nuevas ideas, la economización de los costos de producción, el reciclaje de imágenes y la mezcla de soportes y estilos.

Paralelamente, la imagen construida está permeada de procesos interdisciplinarios: performance, instalación, escenografía, teatro, etcétera. En cuestiones narrativas se presenta una tendencia a manejar el retrato y autorretrato, la apropiación de temas pasados y la re-significación de objetos y signos culturales; se tiende al collage, al fotomontaje digital y al 3D. Con lo digital, las técnicas se extienden y emergen nuevas estéticas. Y por supuesto se presentan nuevas herramientas de software. (Abraham, 2015, p. <http://www.yaonic.com/breve-historia-de-la-fotografia-construida/>).

Esta diversificación de temas, técnicas, comunicación entre disciplinas y temas, ha abierto la brecha a nuevas discusiones entre fotógrafos que continúan trabajando en plataformas análogas y otros, que se enfocan en el entorno digital. No obstante, es innegable que la fotografía viene a ofrecernos un campo complejo y pantanoso, pleno de propuestas y nuevos que modifican la relación fotógrafo-cámara. En este panorama se cultivan nuevas y frescas formas de representar la realidad. (Abraham, 2015, p. <http://www.yaonic.com/breve-historia-de-la-fotografia-construida/>).

Por último, ya que en las diferentes épocas han emergido fotógrafos que trabajan imágenes de un gran número de temas, inquietudes o citas, es conveniente voltear a ver el trabajo fotográfico de Joel-Peter Witkin (Nueva York, 1939); quien representa obras muy peculiares. Witkin suele involucrar temas y cosas tales como muerte, sexo, cadáveres (o partes de ellos) y personas como enanos, transexuales, hermafroditas o gente con deformaciones físicas. Sus complejos tableaux a menudo evocan pasajes bíblicos o pinturas famosas.

Dentro del vasto acervo de Joel-Peter Witkin, una de sus imágenes, *Las Meninas* (*Self-Portrait after Velázquez*), (*Las Meninas [Autorretrato según Velázquez]*), precisamente cita la obra de *Las Meninas* o *La familia de Felipe IV*, del pintor español Diego Velázquez, (Figura 19) y uno de los hitos más importantes de la historia del arte. Witkin hace una representación de figuras híbridas e inusuales. La interacción de lo visual, el espacio real y proyecciones simbólicas conciernen al rol de las figuras en la pintura tan bien como en la corte real, indican en primer lugar el sistema de jerarquía de ese tiempo y el esfuerzo de Velázquez de obtener una alta posición en ella.



Figura 19, Diego Velázquez, *Las meninas* o *La familia de Felipe IV*, óleo sobre lienzo, España, 1656. Disponible en el Museo del Prado, Madrid, España.

Witkin en su paráfrasis mantiene el papel principal de la infanta Margarita dándole una nueva apariencia, una mujer que ha perdido su tren inferior y cuyo cuerpo está reducido a la parte superior de su tronco, así mismo aparece sostenida por un miriñaque que nos recuerda el vestido de la pintura original. Su compañía consiste en un perro echado a sus pies, una figura masculina y un híbrido que recuerda las figuras de la pintura *Guernica* de Pablo Picasso, también Velázquez ha sido reemplazado por el propio fotógrafo al igual que el cortesano de la puerta por Jesucristo.

En la fotografía de Joel-Peter Witkin la complicada alegoría al pintor español es transformada en un himno al otro, al cuerpo considerado por muchos como deforme o anormal, para él es el mejor pretexto para realizar su versión personal de la obra del pintor cortesano y de invitar al espectador contemporáneo a tomar parte de la dimensión social de la deformidad del cuerpo, de la desviación de lo normal y de aceptar el derecho de cada persona de disponer de su cuerpo como quiera, (Faccini, 2011, p. <http://lamoviolacineclub.blogspot.mx/2011/11/joel-peter-witkin-despierta-las-meninas.html>), (Figura 20).



Figura 20, Joel-Peter Witkin, *Las Meninas (Self-Portrait after Velázquez)* (*Las Meninas [Autorretrato según Velázquez]*), gelatinobromuro de plata sobre papel, Estados Unidos, 1988.

El tiempo irá llevando de la mano las transformaciones de la fotografía, la cual irá alimentando los procesos creativos que se hallan inmersos en estas metamorfosis que se ve identificada en las problemáticas culturales y sociales. Estas ramas abren nuevos horizontes que cuestionan los límites en el arte, retan lo dado como realidad y lo construido como ficción; se preguntan, mediante la imagen, hasta donde hay verdad o escenificación en la fotografía.

La fotografía es,  
un mismo instante,  
el reconocimiento simultáneo  
de la significación de un hecho  
y de la organización rigurosa de  
las formas percibidas visualmente  
que expresan y significan  
ese hecho.

Henri Cartier-Bresson.  
Francia, (1908-2004). Fotógrafo.

La historia es la ciencia que tiene como objeto el estudio del pasado de la humanidad y como método, el propio de las ciencias sociales. (Carr, 1985, s.p.) (Tuñón, 1985, s.p.)<sup>13</sup> Entonces, si la historia se va construyendo desde el ámbito personal y social, la cual a su vez depende de la época que se vive, del momento político, social, cultural, tradicional y artístico; la historia es una parte fundamental que ayuda a validar el devenir de la humanidad. En la fotografía, hay algo similar, como dice el padre del “instante decisivo” y de quien se abordará más adelante, el fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson, quien dice que todos los elementos dispuestos en una imagen, la forma en que se presentan, detonan para brindarle significado a esos mismos hechos retratados. Es así, como esta disciplina artística se incluye en otras disciplinas, en específico en la historia, donde cumple una función primordial de validación de los acontecimientos históricos o en apoyo de la construcción de los mismos.

Desde una fecha muy temprana de la historia de la fotografía, el nuevo medio fue estudiado como auxiliar de la historia. En una conferencia pronunciada en 1888, George Francis invitaba a coleccionar sistemáticamente fotografías por considerarlas “la mejor representación gráfica posible de nuestras tierras, de nuestros edificios y de nuestros modos de vida”. El problema que se plantea es si se debe prestar crédito a esas imágenes y hasta qué punto debe hacerse. A menudo se ha dicho que “la cámara nunca miente”. (Burke, 2005, pp. 25-26).

Pero en nuestra “cultura instantánea”, que lleva a tantos de nosotros a grabar películas de nuestra familia o de todo lo que nos acontece, sigue viva la tentación de poner en duda si estas representaciones son realistas.

Los periódicos llevan mucho tiempo utilizando la fotografía como testimonio de autenticidad. Al igual que las imágenes televisivas, esas imágenes suponen una gran aportación a lo que el crítico Roland Barthes llamaba el “efecto realidad”. En el caso de las viejas fotografías de ciudades, por ejemplo, sobre todo cuando se amplían hasta llenar toda una pared, el espectador llega a experimentar la vívida sensación de que, si quisiera, podría meterse en la fotografía y ponerse a caminar por la calle. (Burke, 2005, p. 26).

<sup>13</sup> Edward H. Carr. *¿Qué es la Historia?* España, Ariel, 1985; Manuel Tuñón de Lara. *Por qué la Historia.* España, Aula Abierta Salvat, 1985. El pasado, ese país extraño, fluido y mudable, sometido siempre a los cambios que impone el presente, sufre extrañas convulsiones en tiempos de crisis general: nada de él queda incólume (Juliá Santos, 2 de febrero de 2014).

En la fotografía, hay una narración subjetiva e igualmente, puede existir la fotografía “objetiva” o “documental”. Esta opinión la comparte mucha gente, o al menos así solía ocurrir. La idea de objetividad, planteada ya por los primeros fotógrafos, venía respaldada por el argumento de que los propios objetos dejan una huella de sí mismos en la plancha fotográfica cuando ésta es expuesta a la luz, de modo que la imagen resultante no es obra de la mano del hombre, sino del “pincel de la naturaleza”. En cuanto a la expresión “fotografía documental”, empezó a emplearse en los Estados Unidos durante los años treinta (y poco después se acuñaría la expresión “película documental”), para designar las escenas de la vida cotidiana de la gente sencilla, sobre todo los más pobres, vistas a través de la lente de Jacob Riis (1849-1914), Dorothea Lange (1895-1965) o Lewis Hine (1874- 1940) quien estudió sociología en la universidad de Columbia y calificó su obra de “fotografía social”. (Samuel, 1994, pp. 315-336), (Figura 21).



Figura 21, Lewis Hine, *Power house mechanic working on steam pump*, (*Mecánico de la casa de máquinas trabajando en la bomba de vapor*), plata sobre gelatina, Estados Unidos, 1920.

Sin embargo, las fotografías realizadas por Hine, están influenciadas por su contexto social y político. Estas imágenes fueron realizadas con fines publicitarios para campañas de reforma social y al servicio de instituciones tales como, la *Charity Organisation Society*, el *National Child Labour Committee*, o la *California State Emergency Relief Administration*. De ahí que su interés se centre, en la mano de obra infantil, en los accidentes laborales o en la vida en los barrios bajos. (La fotografía realizó una contribución análoga en las campañas en favor de la eliminación de estas injusticias). Esas imágenes tenían generalmente por objeto despertar la simpatía del público.

En cualquier caso, la selección de los temas e incluso de las posturas que hicieron los primeros fotógrafos a menudo siguió el ejemplo de la pintura, la xilografía y el grabado, mientras que los fotógrafos más recientes no dudaron en citar o aludir a sus predecesores. La textura de la fotografía también transmite un mensaje. Por citar el ejemplo de Sarah Graham-Brown, “una foto de un suave color sepia emana el aura serena de las cosas pasadas”, mientras que la imagen en blanco y negro puede “transmitir una sensación de cruda realidad”. (Douglas y Greenawav, 1953, p. 247).

Algunos fotógrafos intervinieron más que otros con el fin de adecuar objetos y personas a sus intenciones.

A partir de su descubrimiento e implementación, la fotografía constituyó “un registro de vida” que permitió dar a conocer las características, modos y costumbres de la sociedad en la cual se desarrolló. Desde entonces, “el documento visual” atesora infinidad de códigos y matices que los investigadores han tratado de desentrañar y clarificar. Así, para muchos, toda fotografía es un documento a partir de su concepción y depende del momento histórico, la ideología que denote y el criterio estético de su autor, la representación que se haga de la imagen realizada.

Una premisa se dedica a ver el sustento histórico que hace a la fotografía “un documento social”, como lo definiera la fotógrafa francesa Gisele Freund, con un gran criterio filosófico y emocional. Bien es cierto que, desde fines del siglo XX, se inició una corriente que pone en crisis la idea hegemónica de la fotografía como recorte, registro o realidad sustentada, independientemente del soporte tecnológico que la registre.

Es verdad que cuando se analiza el concepto de la fotografía, en este caso como documento, y aun incurriendo en áreas filosóficas, salta el criterio de la tecnicidad de la imagen, o sea del soporte que la sustenta. Desde nuestra mirada, la fotografía está relacionada con la historia y con el devenir de los tiempos, por lo cual tenemos es fácil remitirse a ella para poder interpretar el criterio asumido. (Incorvaia, 2009, pp. 127-129).

Toda fotografía contiene información que puede ser decodificada según los parámetros culturales y sociales donde se desarrolla, también. Peter Osborne alude a la unidad distributiva y la forma predominante siguiendo el criterio de Greenberg de la fantasía ideológica de un “medio”. Así, considera que:

Se produce una ilusión constitutiva basada en la unificación imaginada y llevada a la práctica mediante el proceso tecnológico concreto (óptico/mecánico/químico) y una serie determinada de funciones sociales (solemnización de lo festivo/ documentación/ pornografía/ publicidad/ /vigilancia/ entre otros).

Concluyendo la identificación del proceso (fotografía) con una cualidad de la experiencia particular (la imagen fotográfica). (Incorvaia, 2009, pp. 127-129).

La fotografía documental, tal como la consideramos hoy, nace prácticamente junto con la fotografía en sí. Las llamadas "excursiones daguerreanas", derivación del primer soporte patentado (el daguerrotipo), darán cuenta de paisajes y territorios puestos a disposición de la asombrada mirada del siglo XIX. Y será con el *calotipo* que se tendrá una concepción más precisa del alcance que la imagen puede llegar a dar en ese entrecruzamiento entre el arte y la técnica. Con la aparición del colodión húmedo, en 1851, la fotografía se afianza en territorios hasta ese momento inexplorados, iniciando una ruta que transita entre la alegoría, la composición artística y el documento bélico. Así, nombres como Gaspard-Félix Tournachon (Nadar), Julia Margaret Cameron y Lewis Carroll en la creación y Roger Fenton (Figura 22) y Mathew B. Brady en la lucha, darán impulso a un fenómeno que se instala en el ideario colectivo.



Figura 22, Roger Fenton, *Guerra de Crimea, Gen Brown y sus soldados*, placas de colodión húmedo, Estados Unidos, 1855. Disponible en la División de Impresiones y Fotografías de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos.

El último cuarto del siglo XIX, traerá consigo la tecnificación y popularización de la fotografía a través del proceso de placa seca, conocido como gelatino-bromuro que abrirá el camino hacia el siglo XX, transitando la imagen por la abstracción, la investigación técnica y el descubrimiento de nuevos enfoques, que deambulan entre lo cinematográfico y lo espontáneo, la denuncia social y el testimonio. El último cuarto del siglo XIX, traerá consigo la tecnificación y popularización de la fotografía a través del proceso de placa seca, conocido como gelatino-bromuro que abrirá el camino hacia el siglo XX, transitando la imagen por la abstracción, la investigación técnica y el descubrimiento de nuevos enfoques, que deambulan entre lo cinematográfico y lo espontáneo, la denuncia social y el testimonio.

Esta categorización "del pasado", puesto que al momento de su obtención se constituye en "lo que ha sido", determina su carácter de documento dentro del ámbito de la investigación histórica. La íntima relación que se establece entre el objeto y el sujeto, es algo que aún tiene una singular vigencia. Este fenómeno que todavía transita entre lo emocional y lo filosófico. Muy bien establece la autora Marie-Loup Sougés que "al ser la fotografía un medio de implantación reciente en la historia, acusa de manera frontal las filiaciones de quienes escriben su historia", al referirse, según su concepto, que aún no tenemos la distancia suficiente como para emitir un juicio preciso.

La historia de la fotografía como una rama de la investigación documental y/o como una ciencia interdisciplinaria difiere según los países y las culturas que la aprehendieron. La fotografía, al igual que cualquier otra disciplina de las artes visuales, es un referente de su cultura y de su tiempo. Referente a esto, es interesante citar nuevamente a Susan Sontag:

Tomar fotografías es un recurso para dar fe de una experiencia, pero también para negarla cuando la experiencia se limita a la búsqueda de lo fotogénico, cuando la experiencia se convierte en imagen, en souvenir. El viaje se convierte en una acumulación de fotografías [...] La mayoría de los turistas sienten la necesidad de colocar la cámara entre ellos y aquello que encuentren que les parezca extraordinario. Inseguros de otras reacciones, toman una foto. (Sontag, 1977, s.p.).

Las palabras de Sontag son otro ejemplo para indicar el camino de la construcción histórica en la fotografía asegurando que las imágenes son los recursos que dan validez o que pueden invalidar acontecimientos determinados. Cuando los hechos parecen "posados" el valor disminuye. Sin embargo, la nueva maleabilidad de la fotografía en el entorno digital pone en duda la idea de Sontag y, es un punto de partida para discutir. Conforme lo digital desestabiliza a la fotografía en tanto registro fiel de lo visible, su nueva flexibilidad la conecta con otros enfoques que antes habrían sido rápidamente rechazados o considerados imposibles.

Tal parece que otra de las categorías de la fotografía es la originalidad y la espontaneidad de la experiencia que entran en juego, y tienen la oportunidad de ser revividas. Otro pensador importante, el historiador del arte y ensayista francés, Georges Didi-Huberman (2008) dice:

Ante una imagen -tan reciente, tan contemporánea como sea-, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen

tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira. (p. 32).

Anteriormente se ha dicho que la fotografía no es un reflejo de la realidad. Se trata de representaciones o configuraciones que sólo citan ciertos elementos o lo que el fotógrafo desea mostrar. Huberman señala y confronta la propia condición humana, la cual intrínsecamente es limitante ante la condición enigmática de la imagen en la que confluyen elementos diversos que se nos presentan a la vista, aunque no siempre, por diferentes razones, sean evidentes, estos también pueden venir ocultos a través de conceptos.

Estrictamente para disciplinas como la historia, la historia gráfica toma a la fotografía como un generador complementario de conocimiento, mientras que en la historia ilustrada la fotografía sólo acompaña o ilustra un conocimiento o discurso histórico dado. Aun cuando en ambas la relación entre imagen y discurso puede estrecharse en grado sumo, en el primer caso la fotografía sirve como elemento base a partir del cual se escribe el discurso histórico, mientras que en el segundo la fotografía es sólo una acompañante. (Pérez, 1998, p.11).

El poder de la imagen siempre ha sido enigmático y generador de otros títulos a lo largo de la historia de la humanidad que va de la mano de la disciplina fotográfica. Como se ha hecho mención anteriormente, con artefactos como el daguerrotipo se abrió una gran gama de posibilidades que al principio no cobraron el impacto o relevancia deseada. Pero con el correr de los años, el modo de registrar los acontecimientos cotidianos como los más extraordinarios fueron captados a través de la lente de la cámara. De esta forma la fotografía se convirtió en el único medio para construir la historia del mundo.

Durante mucho tiempo se le otorgó la categoría de “espejo de la realidad” a la fotografía. Como cualquier disciplina estética, comenzó a abrirse camino en otras áreas del saber para cooperar en el quehacer y generar la inter y multidisciplinaria. La fotografía ha sido tan noble que ha podido insertarse en áreas científicas como apoyo. Uno de los momentos más importantes a destacar de los usos de la fotografía, es el apoyo en los medios gráficos, es decir, en el caso de la prensa.

Por ejemplo, en México en los tiempos de la Revolución, la fotografía se comenzaba a popularizar, y se convirtió en una de las herramientas indispensables para ilustrar los hechos que acontecían cada día. Es cuando, surgen personajes como Agustín Víctor Casasola y Miguel Casasola, quienes fueron los pioneros del fotorreportaje. La obra de los Casasola representa el primer estilo de reportaje auténtico en la fotografía latinoamericana. De sus fotografías de la Revolución mexicana nació el archivo, en pleno auge de su producción pasando por la década de 1930, cuando muere, y posteriormente sus hijos continúan la labor hasta la década de 1970.

La colección presenta una visión amplia de la sociedad, que abarca una diversidad de aspectos como la industria, el transporte, la urbanización, la criminalidad, la publicidad, el deporte, las artes, las diversiones y los retratos de los habitantes de la capital en su devenir cotidiano. La adquisición, en 1976, del archivo Casasola por parte del gobierno mexicano, a través del Instituto Nacional de Antropología e Historia, dio origen a la Fototeca Nacional del INAH, a la que el gobierno encomendó el resguardo de los materiales tomados por los hermanos Casasola y algunos otros fotógrafos entre 1895 y

1972. La colección se envió al ex convento de San Francisco en Pachuca, Hidalgo, donde permanece hasta la fecha. El Fondo Casasola de la Fototeca Nacional está integrado por 483.993 piezas y el 43% se encuentra digitalizado y disponible para su consulta en el catálogo automatizado del Sistema Nacional de Fototecas.

Una de las piezas más representativas es la imagen titulada *Francisco Villa y Siete Leguas al frente de sus Dorados*, de Agustín Casasola, (Figura 23), que es una fotografía donde aparece Pancho Villa montado en su caballo con sus seguidores, los llamados villistas, tras él que data del año de 1914, en plena Revolución Mexicana. En el centro aparece Villa en su caballo, dejando bajo él un espacio vacío que acentúa la sensación de que el caballo viene hacia el espectador. Al fondo se puede apreciar un pueblo y toda una fila de gente que sigue el camino.



Figura 23, Agustín Casasola, *Francisco Villa y Siete Leguas al frente de sus Dorados*, placas de colodión húmedo, México, 1914. Disponible en el Archivo Casasola y el Archivo General de la Nación.

Esta es la prueba de que los Casasola representan un icono en los terrenos documentales más sobresalientes que ayudan a concebir la historia de México. Y así como este archivo que constituye uno de los documentos más fidedignos, existen diversos no sólo en México sino en el resto del mundo. La fotografía es la mejor forma de transformar y formar la historia de las naciones y claro, de forma individual, de las personas.

Sin embargo, estas concepciones no son completamente cerradas, ya que lo que se pretende establecer en este estudio, es ver como la fotografía puede ser la evidencia que autentifique un tema en específico, como los mitos creadores en la cultura nahua. Entonces, la fotografía se puede poner en duda, desde que se realizan las reflexiones acerca de saber si lo que está mostrando el fotógrafo es lo que realmente acaeció en la escena. La ambigüedad de la fotografía entre documento para validar y, por otro lado, en la prueba de la mentira fabricada es similar al concepto de las concepciones en las áreas históricas que pueden ser manipuladas en favor de ciertos sectores de la sociedad.

El mundo de la fotografía está evolucionando de la mano de las nuevas tecnologías y con ello, llega la era de la postfotografía, de la cual, se describirá a detalle en el siguiente inciso. Cuando la imagen impresa ya ha quedado desposeída de la intriga del revelado; cuando las nuevas tecnologías, la era digital, ha aniquilado la habilidad y la manufactura del proceso; cuando la fotografía ya no es un género documental (y la credibilidad deja de ser su gran virtud), nace esta nueva era en la que la imagen “ya no aparece en su estado puro, sino que se mezcla e hibrida con otros planteamientos expresivos, ya sea pintura, vídeo, dibujo o instalación”. (s.a., 2013, p. <http://basespostfotografia.blogspot.mx/>).

## 2.5 POSTFOTOGRAFÍA

La verdadera historia se convierte en una conversación en la cual el autor/fotógrafo simplemente es el participante principal.

Darcy DiNucci.  
Revista Print, 1996.

La ambigüedad de las fotografías puede provocar y motivar al lector a cuestionar sus significados. Una fotografía puede generar suficiente confusión y curiosidad en el lector para que éste sea estimulado a buscar voces alternativas, a echar un vistazo al texto que acompaña a hacer clic en la imagen e ir a otra página o ventana. A su vez, los medios digitales aseguran que el espectador puede explorar ciertas ideas que surgen de la búsqueda o seguimiento de temas casi como en una conversación. La ventaja de esta forma de exploración es su apertura: la fotografía genera múltiples preguntas tanto o más que las respuestas que ofrece. (Ritchin, 2010, p. 119).

Los tiempos que vamos viviendo pasan tan rápido como el abrir o cerrar de ojos, o tal vez como una estrella fugaz que aparece velozmente dejando una estela de luz, o en este caso de experiencias y herramientas que día a día nos permiten ver la vida con otros ojos. La fotografía del mismo modo, atraviesa por estas transformaciones.

Una primicia importante es reconocer que la información no es un derecho del consumidor, sino la consecuencia de llevar a cabo una determinada búsqueda, incluso en el mundo virtual. Estos saltos entre el mundo análogo y el mundo virtual traen consigo el mismo principio: si se ahonda a través de la investigación sobre un tópico o sujeto determinado, lo que podemos conseguir es una fuente interminable de datos. La idea de buscar en una imagen diferentes variantes de ideas, conceptos y realidades ha cambiado mucho desde la invención del daguerrotipo.

Para ilustrar los alcances de esta idea, basta con voltear a ver el proyecto del sitio *web* del *New York Times* titulado *Bosnia: Uncertain Paths to Peace*. [*Bosnia: Caminos inciertos hacia la paz*].

Este sitio de Internet se presentó en el verano de 1996, cuatro años después del derramamiento de sangre entre serbios, croatas y musulmanes y la firma de los “Acuerdos de Paz de Dayton”. La idea era crear un ensayo fotográfico que se alejara de la escandalosa violencia gráfica de la guerra, en el que se mostraron sobretodo imágenes para describir la vacilante creación de la paz. Otro objetivo, era el de aprovechar las nuevas plataformas y estrategias ofrecidas por la Red -a diferencia de la narrativa lineal impresa- para crear grupos de discusión, contextualización de la información, imágenes panorámicas, la voz reflexiva del fotógrafo, en lugar de imitar el ensayo impreso. (Ritchin, 2010, p. 124).

Este fue un trabajo exhaustivo que no solo involucró a los fotógrafos que habían trabajado intensamente en Bosnia, como el francés Gilles Peress, sino que conjuntamente, acercaron a los protagonistas y personajes principales de las imágenes, a los espacios donde fueron retratados y claro, la idea principal, era retar algunas de las limitaciones de la narrativa convencional sin perder el interés del lector por completo. Recrear sensaciones, como la de navegar por una vista panorámica de 360 grados de un cementerio serbio repleto de fosas vacías que alguna vez albergaron cuerpos, -los familiares habían estado extrayendo los féretros por temor a que fueran profanados por enemigos vengativos-. La tecnología permitía al lector acercarse a la tierra, a las tumbas vacías, como si mirara a través de un periscopio. (Ritchin, 2010, pp. 129-130).

Este proyecto fue motivo para que varios autores analizaran el hecho. En la revista *Print*, Darcy DiNucci escribió: “A pesar de que algunas personas seguramente tendrán que lidiar con la lentitud que ofrece la banda ancha para las presentaciones, el sitio en efecto es pionero de una nueva forma de hacer periodismo. No hay manera para que los visitantes simplemente permanezcan sentados y sean arrasados por las noticias, se les estimula para que busquen el camino que los involucre, para mirar el contexto en profundidad y para formular y expresar una respuesta. La historia real se convierte en una conversación en la que el autor/fotógrafo simplemente es el participante más destacado”.

Joe Goia, en la publicación electrónica *Salon*, lo llamó “las consecuencias McLuhanescas de la fotografía liberada de los confines de la reproducción material” en respuesta a la relativa insustancialidad de las imágenes en la pantalla: “Parecen apenas un tanto más permanentes que los momentos que suponen registrar. De rápida descarga, las fotografías se presentan con la facilidad y ligereza de los sueños”. (Ritchin, 2010, pp. 131-132).

Aunque toda lectura es una conversación entre el lector y el autor, la narrativa no lineal y con hipervínculos es más parecida a la tradición oral. Resulta entonces, un intercambio de ideas entre los participantes, ya que cada uno sigue sus argumentos, su intuición y abordan el tema de acuerdo a ello. Y tal parece que se vuelve al “mito”, a la “ilusión”, esos dos grandes conceptos que están presente en la vida del ser humano desde tiempos inmemorables, desde que el inicio de la cuenta de las eras arrancó y desde que el hombre adopta el lenguaje oral y gráfico para expresarse y a la par, para immortalizarse a través de sus obras.

La cultura nahua no es ajena a estos ideales, el hallar el medio para manifestarse, para difundir, orientar e informar sobre los hechos importantes o cotidianos. *Bosnia: Caminos inciertos hacia la paz* es tan solo una de las tantas citas que han revolucionado el quehacer fotográfico. Las redes sociales también representan un canal para la expresión con un gran espacio para la interactividad entre los usuarios. Sin embargo, esta apertura comunicativa puede resultar peligrosa si no es tratada con responsabilidad.

Aunque los recursos literarios avancen, como las notas a pie de página, las anotaciones y capítulos con múltiples finales, el hipertexto se aprovecha de la preferencia del entorno digital por la no linealidad. La Red es ya el hipertexto por excelencia y evoluciona con rapidez hacia una aproximación que incluiría todos los libros del mundo. En contraste de que el hipertexto es información global y con el mayor espectro para difundir cualquier dato, puede ser un medio individualizante. Le permite al lector hacer click en una sola palabra, imagen, o parte de ella o en una sección completa para luego continuar leyendo o buscando según se decida. La lectura se convierte en una aventura estimuladora o frustrante, en donde las intenciones autorales a menudo son cuestionables.

Desde la visión metafórica, es posible ver al hipertexto como el poema *Delta* de Adrienne Rich de 1987, que apoya el papel de la fotografía como un medio en constante transformación con los siguientes argumentos:

Si has creído que este escombros es mi pasado  
Hurgando en él para vender fragmentos  
Entérate de que ya hace tiempo me mudé  
Más hondo al centro de la cuestión  
Si crees que puedes agarrarme, piensa otra vez:  
Mi historia fluye en más de una dirección  
Un delta que surge del cauce  
Con sus cinco dedos extendidos  
(Ritchin, 2010, p. 134).

El espectador se detiene a ver una imagen y es quien decide hacia qué dirección debe voltear para seguir el rastro de información e ir develando datos. La interactividad es tan diversa que todo puede ser una cadena de información que brinca de un *link* a otro: pie de foto, cuadro o la imagen completa, todos como puntos de un "tour" que el lector puede navegar para ir hallando información. No obstante, esta búsqueda es individualizante, ya que aísla al lector de la realidad, del mundo y lo enjaula en una realidad virtual, donde todo lo físico desaparece y solo queda lo digital.

En este mundo globalizado, sin embargo, las diferencias distintivas y admirables entre los tipos específicos de la fotografía regional, tanto en la naturaleza de las sociedades que cada una representa como en sus estrategias convencionales -por ejemplo, una aproximación mexicana en tanto más metafísica frente a un formalismo alemán más frío- pueden verse reducidas en este caldo de Internet en donde la velocidad es crucial y las sutilezas a menudo desaparecen. Es decir, la fotografía no es un lenguaje universal, y con miles de millones de imágenes individuales flotando en la Red con tan poco contexto, resulta difícil entender muchas de sus referencias culturales. (Ritchin, 2010, pp. 138-140).

Es así como tomando el caso de la cultura mexicana, una sociedad ricamente ataviada por una historia milenaria y con un acervo inmenso de tradiciones y colores, puede resultar de difícil entendimiento para un lector que no ha nacido ni vivido en esta latitud. Es así como celebraciones como la de "Día de muertos" puede resultar alejada para los otros pueblos del resto del mundo.

La festividad de "Día de muertos", en donde las tradiciones, creencias, religión y cultura se mezclan para dar origen a un ritual ancestral, mesoamericano que honra a los difuntos. Esta celebración lleva un alto grado de sincretismo religioso, producto de la conquista ibérica. Esta conmemoración es conocida como "Día de los Fieles Difuntos" y "Todos los Santos". Cabe señalar que el culto a la muerte en México viene desde la época precolombina, teniendo días específicos marcados en el calendario mexicana. Posteriormente, los evangelizadores cristianos fusionaron esta tradición con las propias para poder implantar el cristianismo entre dichos pueblos.

Para los primeros mexicanos, era muy común la práctica de conservar los cráneos como trofeos y mostrarlos durante los rituales dedicados a la muerte. El festival que se convirtió en el Día de Muertos se conmemoraba el noveno mes del calendario solar mexicana, cerca del inicio de agosto, y se celebraba durante un mes completo. Las festividades eran presididas por la diosa Mictecacíhuatl y su esposo, Mictlantecúhtli, ambos señores de la muerte. Las ceremonias eran dedicadas a la celebración de los niños y las vidas de parientes fallecidos. La siguiente imagen muestra la flor típica de estas celebraciones, cempasúchil (nombre científico: *Tagetes erecta*; en náhuatl *cempohualxochitl*, que podría traducirse como "veinte flores" o "de los cuatrocientos pétalos"); esta es una hierba anual de 60 cm a 1 m de altura que florece de manera muy vistosa, debido al color de sus flores amarillo o fuerte color naranja, después de la temporada de lluvias. Es muy aromática al estrujarse, (Alonso, 2016, p. <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2016/10/31/que-significa-flor-cempasuchil>), (Figura 24).



Figura 24, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Cempaxochitl*, color, México, 2016.

Esta tradición no es fácil de comprender para el resto del mundo, el concepto de “ofrendas” no se concibe del mismo modo, por ejemplo, para los pueblos anglosajones que para los latinoamericanos o asiáticos por mencionar algunas culturas. Lo mismo ocurre con los miles de imágenes que se generan a diario, las experiencias e ideas van variando de acuerdo a las diferentes latitudes geográficas como tiempos que van suscitando.

La evolución de la visión fotográfica, como el amor, ha ido ligada a una cuestión de distancia. Los grandes clásicos del siglo XIX se caracterizan por una aprehensión generosa del espacio. Para los fotógrafos con más reputación estadounidenses que se dedicaron a documentar expediciones geográficas y geológicas como William Henry Jackson, Timothy H. O’Sullivan, Carleton E. Watkins entablaron un diálogo con un paisaje que los sobrepasaba. El sentido de exclamación, la sensación de grandeza que se experimenta ante el patrimonio monumental o hacia la naturaleza exuberante, se traduce en un efecto de escala. La cámara retrocede para ganar ángulo de visión y llenar así el encuadre con el máximo de maravillas (de ahí el formato panorámico que tanto abunda en las tomas de la fotografía documental decimonónica). El fotógrafo se empequeñece para magnificar la escena que contempla. El alejamiento indica respeto y admiración, como en el protocolo de palacio unos pasos rituales deben separar al súbdito del emperador.

Es así que fotógrafos como el estadounidense William Henry Jackson, cuyas imágenes influenciaron la creación del “Parque nacional de Yellowstone”; también se dedicó al dibujo y la pintura. Entre los temas tratados en sus trabajos artísticos en el oeste del país están el entorno de los amerindios, trabajadores del tren y paisajes naturales. Su obra llamó la atención del Dr. Ferdinand Hayes quien lo invitó a participar en su expedición a través del río *Yellowstone* en Wyoming. Sus imágenes del entorno natural causaron sensación. Debido al interés generado en el público, el congreso declaró el “Parque nacional de Yellowstone” en 1872. Gran parte de este logro se debe al trabajo de Jackson. En la imagen que se aprecia abajo, se puede ver parte de la increíble belleza natural con la que cuenta el área de Yellowstone, (Figura 25).



Figura 25, William Henry Jackson, *Upper Firehole, from Old Faithful cráter, (Ojo de fuego superior, del viejo cráter fiel)*, placas de colodión húmedo, Estados Unidos, 1872.

Estas imágenes han conformado archivos y biografías del paso del tiempo en el mundo y del caminar del hombre por este. Sin embargo, este no es el tipo de acercamiento que busca la fotografía. Tal cual las palabras del corresponsal gráfico de guerra y fotoperiodista húngaro Robert Capa, seudónimo de Endre Ernő Friedmann, quien aseguraba:

“Si tus fotografías no son lo suficientemente buenas es porque no estás lo suficientemente cerca.” Ese acercamiento es precisamente ya un pasado caduco, pues la fotografía en ese tránsito por la modernidad ha representado un acercamiento al objeto. La fórmula lineal mundo observado-artista-imagen-espectador es sustituida por otra en la que percepción, espacio y mundo ocurren simultáneamente y sin jerarquía. (Fontcuberta, 2017, p. 145).

Otros artistas contemporáneos han planteado la recuperación de civilizaciones perdidas; tal que las falsas maquetas arqueológicas del escultor Charles Simmonds o los falsos mandalas de Richard Purdy; en el ámbito de la estricta creación visual, sobresaldrían las arquitecturas virtuales de James Casebere y Thierry Urbain. De este último en concreto la serie *Babylon* puede interpretarse en una clave en la que el sarcasmo suplente a la melancolía. Palacios, bibliotecas y templos de una urbe considerada en la antigüedad como una de las siete maravillas del mundo aparecen ante nuestros ojos siguiendo los patrones de la documentación arquitectónica y arqueológica, con impecables juegos de luces, líneas y texturas.

Pero detrás de la aséptica presencia de estas imágenes se dispara nuestra alarma interior: nadie pudo haber fotografiado tales lugares, ninguna cámara presencié la suntuosa elegancia de los jardines colgantes. En entonces cuando la ilusión aparece como primera impresión. El punto de vista de la cámara elude la realidad de un *kit* de montaje con el que el fotógrafo, encima de la mesa de estudio, ha elaborado ese bricolaje histórico para retroceder al espectador a la cultura mesopotámica. El resultado es una arqueología tan deseable como imposible, la ficción poética que encierra el anhelo utópico de retener un tiempo muerto. Este tipo de trabajos se sitúan en el marco de una simulación fácilmente detectable que sirve de coartada a un trabajo plástico. (Fontcuberta, 2017, p. 165).

Estos trabajos no solo han buscado a las civilizaciones asiáticas. En América paralelamente se desarrollan proyectos de esta naturaleza. En México, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), ha desarrollado cientos de investigaciones que a forma de piezas de rompecabezas van avanzando en el quehacer histórico, geográfico, cultural, arqueológico, antropológico, político, social, artístico y tradicional del país gracias al rastreo del pasado. Dentro de estos estudios, a través de su canal en *YouTube*, -el sitio web dedicado a compartir vídeos que presenta una variedad de clips de películas, programas de televisión y vídeos musicales, así como contenidos amateurs como videoblogs y *YouTube Gaming*-; es aquí donde el INAH difunde sus actividades e investigaciones.

Uno de los trabajos más admirables del INAH en *YouTube* es la serie de videos en donde, de forma virtual es posible ver los sitios arqueológicos que alguna vez fueron ciudades habitadas por los primeros pobladores de este país. A través de los estudios que han arrojado los equipos multidisciplinarios de esta institución mexicana, fue posible recrear los templos, palacios y complejos de ciudades completas para que cualquier usuario que navegue por el sitio descubra como fue ese pasado. Uno de estos videos cuenta y documenta el esplendor del Templo Mayor, (Figura 26).



Figura 26, Autor anónimo, *El Templo Mayor*, recreación digital en color, México, [s.f]. Disponible en el video *Zona Arqueológica de Templo Mayor. Versión Introdutoria* en INAH TV.

Pero la fotografía está pasando por ella misma, pues en estos casos, el paisaje se despoja de la dimensión temporal para hacer relucir su esqueleto de formas esenciales, porque el paisaje no pertenece al universo de las cosas vivas, sino al universo de las cosas vivas. Construir el paisaje implica expresar el lugar y el lugar es el espacio hecho cultura, el espacio apropiado por la conciencia. La crisis del paisaje como género surge al cuestionar bajo qué dispositivos ideológicos, culturales y estéticos el entorno se articula justamente como paisaje. (Fontcuberta, 2017, p. 166).

Por su parte las imágenes rebosan ambigüedad y contradicen el principio de "identificación del lugar" que supuestamente atribuimos a la fotografía documental: vemos paisajes anodinos, mares de rocas y arena que tanto podrían pertenecer al Medio Oriente como al planeta *Arrakis*.<sup>14</sup> Resulta imposible discernir si se trata de ruinas auténticas o de ruinas artificiales; el ángulo de visión es excesivamente amplio y los restos arquitectónicos se esconden minúsculos en el dilatado diálogo de montes y llanuras. Nuestra cultura se recrea en la desmemoria histórica y en la ficción.

La historia de la fotografía la han escrito consecutivamente coleccionistas, conservadores, críticos y naturalmente historiadores. Pero ha llegado un momento en que también participan los fotógrafos, los creadores, los artistas, haciendo, como Machado prescribía, camino al andar.

<sup>14</sup> *Arrakis* es un planeta ficticio ideado por Frank Herbert en su serie de novelas de la saga de *Dune*. También conocido como *Dune* por su geografía compuesta casi en su totalidad por un desierto de dunas de arena, *Arrakis* es presentado en las novelas como el centro alrededor del cual gira el universo de *Dune* en muchas formas. (Herbert, Frank. (2003). *Dune*. España, Ediciones Debolsillo, (s.p.)).

Teóricos como Anne Tronche quien dice: "Lo que se evidencia en el contexto de nuestra modernidad más reciente es que la imagen afirma ser imagen de otra imagen";<sup>15</sup> y su corolario de priorización del archivo como espacio de experiencia.

El fotógrafo Joan Fontcuberta reflexiona en una entrevista con *El Independiente* en 2017 sobre cómo ha cambiado la imagen en estos años de "vorágine" tecnológica. Su conclusión es rotunda: "la fotografía, tal y como la conocíamos, ha muerto".

La fotografía ha perdido sus valores fundamentales como anclaje histórico: la verdad, la memoria y el archivo, explica. "¿Lo podemos entonces llamar fotografía? Desde una perspectiva sociológica y cultural es distinto, también tecnológicamente es otra cosa". Ni es necesariamente verídico lo que refleja (para eso está el Photoshop), ni su función es el recuerdo y, además, ha pasado a ser efímera. Eso es lo que le lleva a Fontcuberta a afirmar que esto que hacemos ahora "no es fotografía, es otra cosa". Él lo llama "postfotografía". (García, 2017, p. <https://www.elindependiente.com/economia/2017/01/27/la-fotografia-ha-muerto-viva-la-postfotografia/>).

Fontcuberta se hace consciente de que la fotografía se puede poner en tela de juicio desde sus antiguas cualidades que la categorizaban como una institución de verdad, memoria o archivo. Es por lo tanto que los avances tecnológicos van determinando los cambios que sufre como disciplina y es por ello que, gracias a los *softwares*, es posible editar cualquier imagen. Del mismo modo, no es imperante que una fotografía represente un recuerdo e incluso dichas imágenes se vuelven fugaces cual estrellas.

Cuando la imagen impresa ya ha quedado desposeída de la intriga del revelado; cuando las nuevas tecnologías, la era digital, ha aniquilado la habilidad y la manufactura del proceso; cuando la fotografía ya no es un género documental (y la credibilidad deja de ser su gran virtud), nace esta nueva era en la que la imagen "ya no aparece en su estado puro, sino que se mezcla e hibrida con otros planteamientos expresivos, ya sea pintura, vídeo, dibujo o instalación". (s.a., 2013, p. <http://basespostfotografia.blogspot.mx/>).

"La fotografía es el arte que más vivo ha entrado en el nuevo siglo. La revolución digital ha permitido un ensanche tan amplio de sus fundamentos, que en su enriquecimiento caben casi todas las posibilidades; incontrolable infinitud que acapara cualquier disciplina artística sin establecer fronteras previas. En el siglo XXI la fotografía se ha convertido en algo sustancialmente diferente de lo que fue en el siglo XX", analiza Sema D'Acosta, comisario de la muestra *Afterpost. Más allá de la fotografía*, que reflexiona en torno a lo que significa una imagen fotográfica actualmente, planteando un escenario abierto donde el espectador pueda sacar sus propias conclusiones. (s.a., 2013, p. <http://basespostfotografia.blogspot.mx/>).

La postfotografía es el tránsito de la fotografía analógica a la fotografía en soporte electrónico como una revolución en la que la imagen adopta una nueva estructura íntima que permite una actuación sobre su unidad básica, esto es el *píxel*. A través

<sup>15</sup> Anne Tronche, responsable en la programación del Festival Mois de la Photo de París de noviembre de 2004 que se desarrolló bajo el título de *Histoire, Histoires: du Document a la Fiction (Historia, Historias: del Documento a la Ficción)* que se abanderó bajo el concepto del enfrentamiento "documento-versus-ficción". (Ficciones documentales en Joan Fontcuberta. *La cámara de...*, op. cit., p. 169).

del píxel es ahora como se opera el tratamiento de la imagen con procesadores gráficos como *Photoshop*, en mayor medida, o muchos otros diferentes que permiten alterar el resultado real de la captura fotográfica (el gesto fotográfico), la cual se relega a un primer paso en el proceso de alteración de lo representado y no como antaño en el que se trataba de un proceso inamovible de captación de la realidad. Así pues, de las posibilidades actuales de manipulación de la imagen se derivan nuevas situaciones que pueden afectar la ética del proceso en tanto en cuanto se le dé un determinado uso. (Collado, 2014, p. <https://www.elmundo.es/cultura/2014/06/05/538f5071268e3eb25a8b458b.html>).

Empero, algunos fotógrafos y teóricos como Joan Fontcuberta opinan que mediante esta manipulación se puede hacer una labor pedagógica sobre el nuevo medio a través de su trabajo de construcción de realidades con las que pretende denunciar de algún modo el manejo de los poderes económicos y políticos que se suceden en el medio. Desde el punto de vista de este fotógrafo español, este fenómeno se puede enfrentar desde tres perspectivas: la práctica artística, el comisariado y la teorización. En este último sentido podemos recurrir a trabajos suyos como *A través del espejo* o *Gogglegramas* y a textos como *Por un manifiesto postfotográfico*, publicado como suplemento cultural en el diario *La Vanguardia* donde sostiene que, ante la revolución fotográfica en la que vivimos, se hace preciso redefinir los nuevos roles y resolver los interrogantes que se suscitan con el actual estatuto de la imagen. (Collado, 2014, p. <https://www.elmundo.es/cultura/2014/06/05/538f5071268e3eb25a8b458b.html>).

Es decir, para la postfotografía no sólo basta la jerga técnica, ya ha pasado mucho desde los tiempos en que se substituyó la plata por el silicio y de los haluros por los píxeles; esta es una reflexión más profunda que requiere verlo desde otra arista, desde la perspectiva sociológica en donde las capacidades de transmisión y difusión de redes crean un nuevo paradigma. Volviendo a las palabras de Joan Fontcuberta, la postfotografía es definida como “la fotografía adaptada a nuestra vida on-line”. Ante estas nuevas formas de expresión desarrolla su propia propuesta a modo de manifiesto para la creación post-fotográfica:

1. Sobre el papel del artista: ya no se trata de producir obras sino de prescribir sentidos.
2. Sobre la actuación del artista: el artista se confunde con el curador, con el coleccionista, el docente, el historiador del arte, el teórico... (cualquier faceta en el arte es camaleónicamente autoral).
3. En la responsabilidad del artista: se impone una ecología de lo visual que penalizará la saturación y alentará el reciclaje.
4. En la función de las imágenes: prevalece la circulación y gestión de la imagen sobre el contenido de la imagen.
5. En la filosofía del arte: se deslegitiman los discursos de originalidad y se normalizan las prácticas apropiacionistas.
6. En la dialéctica del sujeto: el autor se camufla o está en las nubes (para reformular los modelos de autoría: coautoría, creación colaborativa, interactividad, anonimatos estratégicos y obras huérfanas).
7. En la dialéctica de lo social: superación de las tensiones entre lo privado y lo público.

8. En el horizonte del arte: se dará más juego a los aspectos lúdicos en detrimento de un arte hegemónico que ha hecho de la anhedonia (lo solemne + lo aburrido) su bandera.

9. En la experiencia del arte: se privilegian prácticas de creación que nos habituarán a la desposesión: compartir es mejor que poseer.

10. En la política del arte: no rendirse al glamur y al consumo para inscribirse en la acción de agitar conciencias. En un momento en que prepondera un arte convertido en mero género de la cultura, obcecado en la producción de mercancías artísticas y que se rige por las leyes del mercado y la industria del entretenimiento, puede estar bien sacarlo de debajo de los focos y de encima de las alfombras rojas para devolverlo a las trincheras. (Collado, 2014, p. <https://www.elmundo.es/cultura/2014/06/05/538f5071268e3eb25a8b458b.html>).

En el manifiesto de Joan Fontcuberta sobre la postfotografía, lleva al autor, al fotógrafo, no sólo a los términos ya conocidos de la producción creativa, que lo transforma en una especie de curador que reflexiona y selecciona. Además de que el contenido de la imagen queda en un plano secundario que además incluye la deslegitimación de la originalidad de la obra de arte para darle paso a las apropiaciones, inclusive caber en la pérdida de autoría. Otro aspecto importante de las nuevas cualidades de la fotografía es la pérdida de lo privado para abrirle la puerta a lo público. Paralelamente se pierde esa idea de immaculación acartonada de la imagen que sólo vale por el glamour o la estética para darle paso a su esencia original: la reflexión, la búsqueda de la consciencia.

Haciendo ese recorrido histórico por la fotografía, se pueden percibir esos grandes saltos que ha dado, ya que en los tres primeros lustros del siglo XXI llegó el surgimiento de la llamada web 2.0 y la revolución de los dispositivos móviles. Estos dos hitos han cambiado profundamente la manera de hacer y diseminar la fotografía en el inicio del nuevo milenio. Una vez pasada la primera mutación fotográfica fundamental, el tránsito de lo químico a lo digital, el Internet se ha convertido en un medio ambiente que ha propulsado la acumulación, re-mezcla y circulación de la fotografía de una forma inimaginable. (Colorado, 2014, p. 4).

Este es un momento sin precedente en la historia, donde el ser humano analiza y cuestiona lo que ocurre en su entorno fotográfico, que es rebasada por la velocidad a la que se han generado las transiciones tanto tecnológicas como de comunicación. Esto ha llevado a generar una serie de reflexiones y cuestionamientos que giran en torno a la legitimidad del profesional y artista ante las miles de personas que producen imágenes a cada instante. ¿Siguen siendo válidos los criterios de valoración fotográfica que se heredaron de las vanguardias? ¿Cómo se están alterando las nociones de autor y de originalidad?

Entre los autores que se han dedicado a descifrar este panorama se encuentran Fred Ritchin, Clément Cherox, José Luis Brea, Charlotte Cotton, Erik Kessels, Geoff Dyer, Joachim Schmidt o Martin Parr, por mencionar sólo algunos. Pero quizá el más destacado de todos es el fotógrafo, curador, editor, comisario, educador y teórico Joan Fontcuberta.

El tránsito de lo químico a lo digital implicó una primera revolución que trastocó el modo de hacer y diseminar la fotografía. Desde la presentación del daguerrotipo en 1839 este medio ha ido buscando y encontrando su propio idioma y su lugar específico en la historia del arte. La fotografía alcanzó un punto fundamental

de madurez durante las vanguardias comprendidas entre 1925 y 1945; dio un vuelco en 1958 cuando Robert Frank presentó su trabajo *Les Américains* y en los sesentas tuvo en el posmodernismo un terreno ideal donde el arte conceptual le acogió y elevó a un medio de expresión de cualidades inigualables. Para el fin de siglo la reflexión teórica, intelectual, despegaba con aplomo en figuras como Susan Sontag o Roland Barthes. Y es en la última década del siglo XX cuando se consolida la tecnología para crear imágenes fotográficas de modo electrónico en un entorno digital. A partir de ese momento la fotografía inicia un segundo momento crucial. (Colorado, 2014, p. 8).

En el siglo XXI la fotografía sigue más viva que nunca, sin embargo, su manera de hacerla, difundirla y entenderla ha cambiado de manera profunda. A la par de la fotografía digital vino otra revolución: la del Internet. Sin embargo, hasta que se rebasó la frontera del siglo XXI ambas tecnologías llegaron a un punto de madurez y de difusión generalizada. La proliferación de dispositivos móviles que combinan una poderosa computadora conectada a Internet por vía inalámbrica y una cámara incorporada, que lo mismo registra fotografía fija que video, ha puesto en manos del gran público posibilidades cuyos alcances apenas se comienzan a comprender.

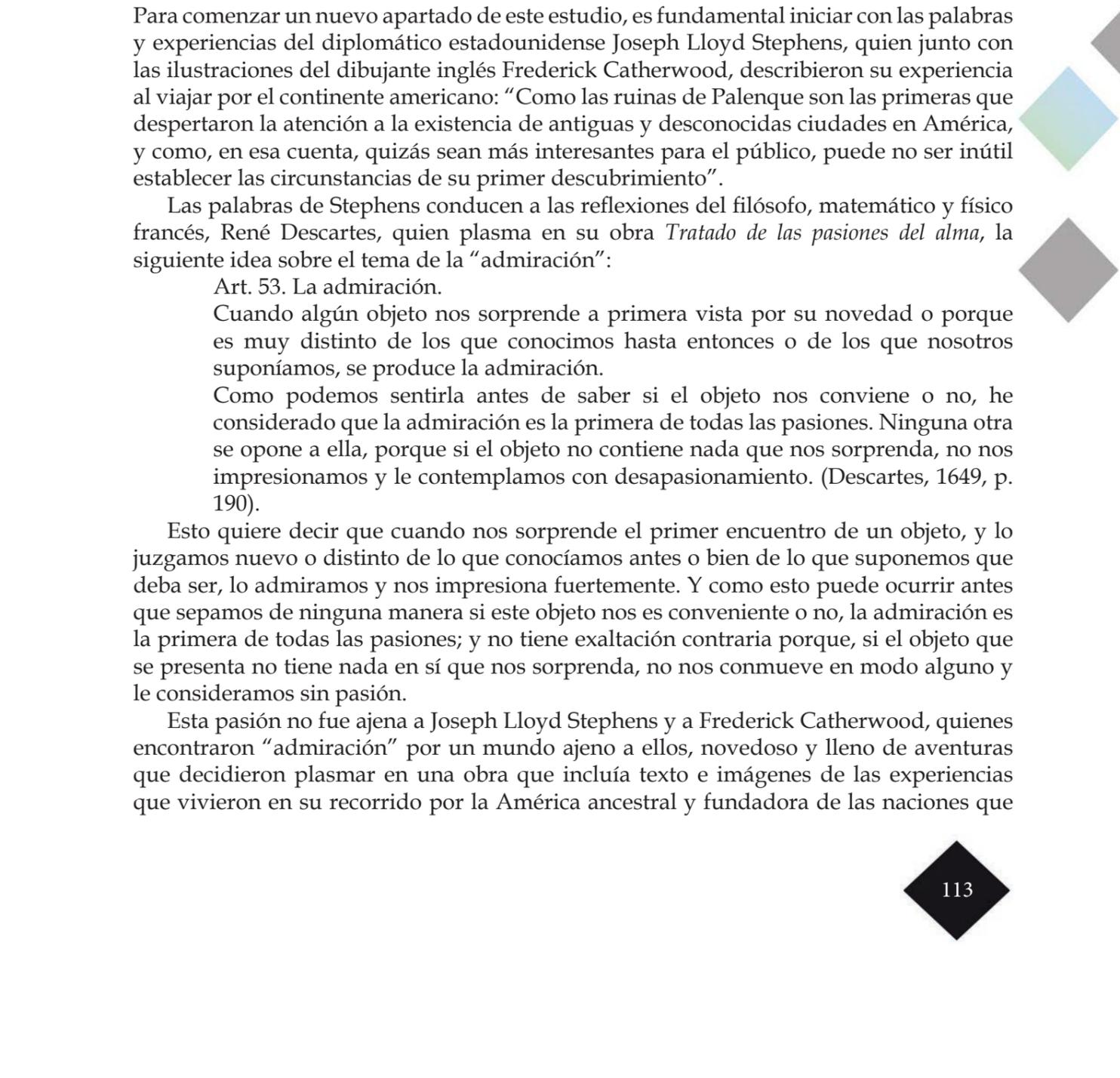
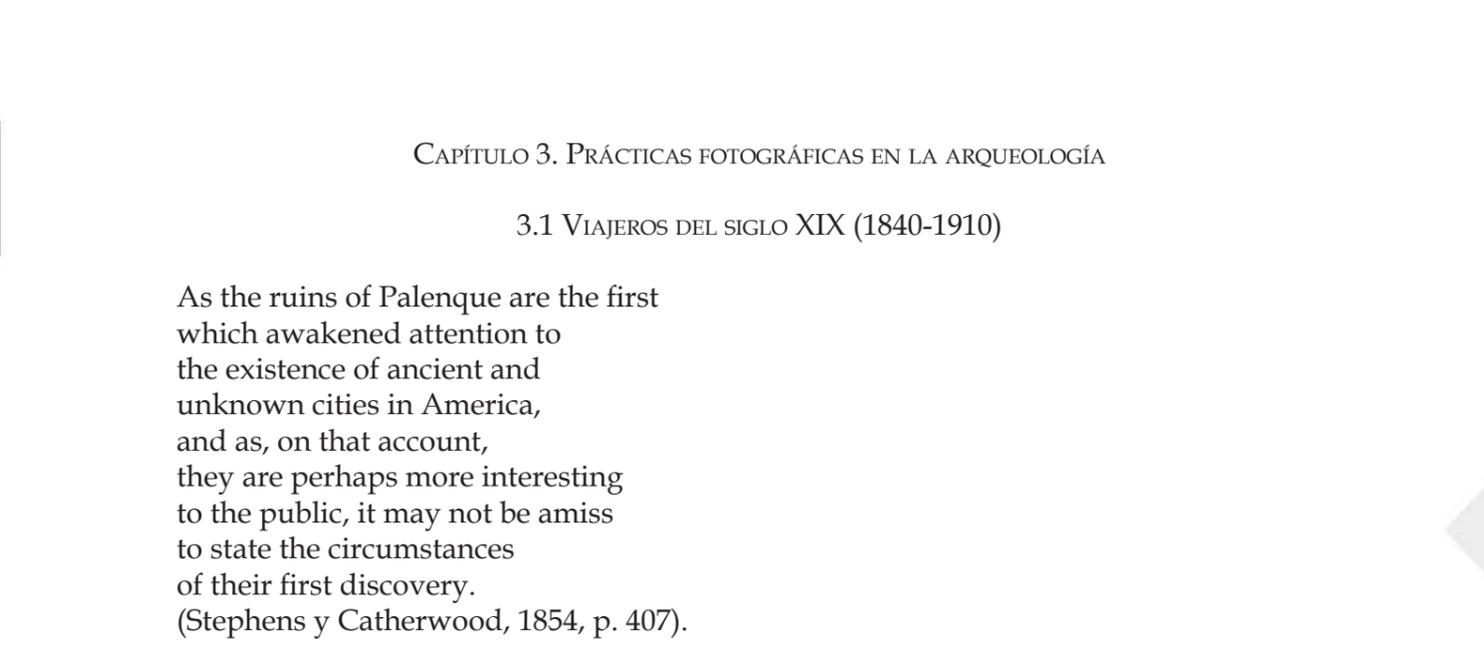
José Luis Brea, fallecido estudioso del arte, se decantó por el concepto de *e-image* y habló de una “era posmedial”. (s.a., 2014, p. <http://www.irudi-uba.com/project/fotografia-postfotografia-eimagen-digital/>).

Para él, esta época estaba caracterizada por un “panorama abierto, desjerarquizado, y descentralizado, en el que las actuaciones difícilmente podrán ser organizadas conforme a los objetivos de organización de consenso reguladores de la esfera medial actual – en términos de medios de masa, productores de grandes audiencias unificadas.” (Brea, 2002, p. 21).

Por su parte Fred Ritchin, profesor de fotografía e imagen en la *Tisch School of Fine Arts de la New York University* habla de meta-fotografía e hiper-fotografía. (Sánchez, s.f., p. <http://www.elpais.com.uy/cultural/fotografos-autores-fred-ritch.html>). Claudia Laudanno explica que “El término post-fotografía describe un conjunto categorial más amplio, en el que se inscriben todos los fenómenos recientes de reproducción cibernética y masmedática de la imagen analógica. Allí, los códigos icónicos, iconográficos y semánticos, se someten a una serie infinita de contaminaciones, travestismos e hibridaciones de géneros.

La imagen es ahora intervenida, modificada, confeccionada. En este sentido, como sistema signifiante, la fotografía contemporánea no sólo concierne a la simple reproducción automática del mundo, sino también a su reinstalación ficcional. [...] [La postfotografía es un] término con el que se acuña el caudal de imágenes que desde cámaras, teléfonos móviles o tabletas se realizan a diario y que todavía necesitan ser definidas en su ontología. La postfotografía desafía la ontología de la fotografía analógica y abre la puerta a un complejo espacio creado por las tecnologías, sistemas de representación y las prácticas artísticas y cinematográficas contemporáneas que tienen a lo digital como su seña de identidad.” (s.a., 2014, p. <http://www.irudi-uba.com/project/fotografia-postfotografia-eimagen-digital/>).

La fotografía ha sido y sigue constantemente rebasada por ella misma, a través de nuevas herramientas y de la tecnología que permite plasmar lo que en el pasado parecía impensable, imposible. Del mismo modo, autores y creativos de todo tipo, a la par de personas sin conocimientos en áreas estéticas, generan una gran cantidad de imágenes diariamente que van alimentando el gran acervo de imágenes que constituyen la historia de la humanidad, la presencia y el legado del hombre. Es así como la postfotografía seguirá moviéndose para desplazarse por nuevos horizontes que sigan diversas vertientes de información, conocimiento y difusión de ideas.



# Capítulo 3

## Prácticas fotográficas en la arqueología



### 3.1 VIAJEROS DEL SIGLO XIX (1840-1910)

As the ruins of Palenque are the first which awakened attention to the existence of ancient and unknown cities in America, and as, on that account, they are perhaps more interesting to the public, it may not be amiss to state the circumstances of their first discovery. (Stephens y Catherwood, 1854, p. 407).

Para comenzar un nuevo apartado de este estudio, es fundamental iniciar con las palabras y experiencias del diplomático estadounidense Joseph Lloyd Stephens, quien junto con las ilustraciones del dibujante inglés Frederick Catherwood, describieron su experiencia al viajar por el continente americano: “Como las ruinas de Palenque son las primeras que despertaron la atención a la existencia de antiguas y desconocidas ciudades en América, y como, en esa cuenta, quizás sean más interesantes para el público, puede no ser inútil establecer las circunstancias de su primer descubrimiento”.

Las palabras de Stephens conducen a las reflexiones del filósofo, matemático y físico francés, René Descartes, quien plasma en su obra *Tratado de las pasiones del alma*, la siguiente idea sobre el tema de la “admiración”:

Art. 53. La admiración.

Cuando algún objeto nos sorprende a primera vista por su novedad o porque es muy distinto de los que conocimos hasta entonces o de los que nosotros suponíamos, se produce la admiración.

Como podemos sentirla antes de saber si el objeto nos conviene o no, he considerado que la admiración es la primera de todas las pasiones. Ninguna otra se opone a ella, porque si el objeto no contiene nada que nos sorprenda, no nos impresionamos y le contemplamos con desapasionamiento. (Descartes, 1649, p. 190).

Esto quiere decir que cuando nos sorprende el primer encuentro de un objeto, y lo juzgamos nuevo o distinto de lo que conocíamos antes o bien de lo que suponemos que deba ser, lo admiramos y nos impresiona fuertemente. Y como esto puede ocurrir antes que sepamos de ninguna manera si este objeto nos es conveniente o no, la admiración es la primera de todas las pasiones; y no tiene exaltación contraria porque, si el objeto que se presenta no tiene nada en sí que nos sorprenda, no nos conmueve en modo alguno y le consideramos sin pasión.

Esta pasión no fue ajena a Joseph Lloyd Stephens y a Frederick Catherwood, quienes encontraron “admiración” por un mundo ajeno a ellos, novedoso y lleno de aventuras que decidieron plasmar en una obra que incluía texto e imágenes de las experiencias que vivieron en su recorrido por la América ancestral y fundadora de las naciones que

hoy se levantan. Tal como Descartes dice, para Stephens y Catherwood reconocer algo con lo que jamás habían tenido contacto o conocimiento representó esa motivación para ir descubriendo un universo que los cautivo y que transformaron esa motivación en un objetivo: la creación de un libro para difundir la documentación obtenida en sus viajes.

Ya que se ha comenzado con palabras de Stephens y Catherwood, se debe decir que pensar en la fotografía realizada por extranjeros llegados a México durante el siglo XIX, es nombrar igualmente al francés Claude-Joseph Désiré Charnay (1828-1915), el matrimonio Le Plongeon; Alice (1851-1910) y Augustus (1825-1908), al Capitán Teobert Maler (1842-1917) y el científico Sir Alfred Percival Maudslay (1850-1931).

La intención inicial de los fotógrafos viajeros era la de “descubrir”. Como Descartes lo analiza en su tratado, es parte de la naturaleza humana. La fotografía es un lenguaje, una forma de expresión y al pensar en ubicarnos en ese tiempo, es pensar en las limitaciones que existían –de cualquier naturaleza: política, social, cultural, tecnológica o geográfica-. El trasladarse a otros espacios alejados de lo que comúnmente veían o conocían, les permitió observar con una “visión fresca” cada uno de los espacios que visitaron.

En los albores del siglo pasado y entre las múltiples miradas de fotógrafos viajeros que llegaron al país, floreció un arte que continúa sorprendiendo a todo el mundo. En México suele considerarse escribir con luces, el significado etimológico de “fotografía” [photos- y -graphis]. A fuerza de ser equívoca, esta significación no puede resultar más equivocada.

“Fotografía” debe leerse como el dibujo de la luz –remitido al informe sobre el daguerrotipo (1839) de François Arago, quien define las imágenes “fotográficas” como “imágenes dibujadas por lo más sutil y penetrante que hay en la naturaleza: los rayos luminosos”-. Así, en el momento de acuñación del término, el *graphis* de la fotografía es el dibujo y no la escritura, y el sujeto de la actividad fotográfica es la luz, y no el fotógrafo. Ahora bien, conforme se desarrolla la actividad fotográfica, décadas mediante, el fotógrafo se reconocerá más y más como sujeto de la acción fotográfica; pero de esto a escribir con luz. (Moreno, 2012, p. <http://www.letraslibres.com/mexico/hector-garcia-y-el-dios-del-fuego>).

A lo largo de los años, la fotografía, que puede ser interpretada como elemento de conocimiento y como obra de arte, con frecuencia; a la vez que información y arte, es un instrumento de comunicación sujeto a muchas metamorfosis y a toda clase de manipulaciones. La historia de la fotografía no puede ser únicamente la historia de una técnica. Cada momento histórico presencia el nacimiento de unos particulares modos de expresión artística, que corresponden al carácter político, a las maneras de pensar y a los gustos de la época. El gusto no es una manifestación inexplicable de la naturaleza humana, sino que se forma en función de unas condiciones de vida muy definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución. (Freund, 2015, p. 7).

Desde el siglo XIX, varios de los diarios y libros de los fotógrafos viajeros, describen minuciosamente los paisajes y todo lo que va aconteciendo a su alrededor, sino también a las personas, costumbres, animales, arquitectura, al igual que los estados mental y físico de dichos autores. Aunque no todo se cierra a que los viajeros de esa época llevarán una libreta de viaje y el impulso por descubrir lugares inexplorados por ellos, el fotógrafo debía contar con un equipo completo que corresponde a las cámaras, objetivos, productos

químicos, placas de cristal, agua destilada en cantidad, recipientes graduados, cubetas y demás aditamentos necesarios para realizar su trabajo. Hay que destacar que el reto no solo consistía en tener habilidades en el manejo de la cámara o en las técnicas de revelado, sino que el “viajero” tenía que estar preparado física y mentalmente para soportar los embates climáticos y la rudeza de sus empresas arqueológicas.

Este interés por la cultura mexicana, viene reforzando los hechos políticos y sociales que acontecían desde la publicación del libro de Charnay hasta que el presidente Benito Juárez manda a fusilar al emperador Maximiliano. En esos tiempos, la *Commission Scientifique du Mexique* realiza sesiones semanales, necesarias para el proyecto “colonizador” de Napoleón III. Sin embargo y a pesar de los esfuerzos realizados, el transcurso de los hechos, nos deja ver que los planes de re-conquista europea no tuvieron éxito.

Por otra parte, hay que mencionar que la fotografía siempre ha representado un papel primordial como generador de conocimiento, al ilustrar cada uno de los instantes históricos, políticos, culturales, sociales, religiosos, artísticos, antropológicos o arqueológicos, tal es el caso del objeto de este estudio.

Es por ello, que, durante el siglo XIX, la generación de conocimientos estuvo ligada al descubrimiento y popularización de la fotografía. Por esta razón, la manera más eficiente de demostrar un acontecimiento histórico o la existencia de ciudades prehispánicas, era a través de las imágenes fotográficas. Así es como los álbumes de culturas prehispánicas tuvieron un gran auge durante este siglo, como muestra de veracidad y del quehacer científico.<sup>16</sup>

Al mencionar a un prodigio de la imagen, es indispensable retomar el nombre de Teobert Maler, ya que cuidaba en exceso la exactitud de la captura, pues tenía el rigor científico como eje principal para la ejecución de sus tomas fotográficas; rayó en la manía de mover las estelas<sup>17</sup> mayas para fotografiarlas con la luz adecuada y volverlas a colocar en su posición original. (Debroise, 1998, p. 128).

Este trabajo minucioso será más adelante, la fuente principal de los epigrafistas, encargados en interpretar las inscripciones mayas. Maler, también reconstruyó varias estelas fragmentadas en sus fotografías, tomando los diversos pedazos a una misma distancia y con una iluminación homogénea, y recomponiendo los elementos a manera de fotomontaje. (Gutiérrez, 2008, p. 131).

Teobert Maler, de origen alemán nacido en 1842, estudió arquitectura e ingeniería en Karlsruhe. Al mudarse a Austria, se enrola como cadete en la Primera compañía de Pioneros voluntarios y llega a México a bordo de la fragata austriaca *Bolivian* en los primeros días de 1865, donde se quedó hasta su muerte. (Gutiérrez, 2008, p. 127).

“Teoberto”, como fue renombrado ya estando en México, recorre gran parte de la República; desde Jalisco hasta Guerrero y la Mixteca Baja. (Debroise, 1998, p. 126). El primer portafolio fotográfico de Teoberto Maler se titula *Viaje del Capitán Maler de Acapulco a Tehuantepec* de 1874. Durante el periodo que permanece en

16 “La invención de la fotografía constituyó una respuesta a las inquietudes artísticas y fuerzas históricas que subyacían bajo el Romanticismo. Gran parte del impulso que concluyó en su descubrimiento procedía de una búsqueda de la Verdad y lo Natural.” (Janson, Horst Waldemar. (1991). *Historia general del arte*. España, Alianza, p. 1039.)

17 Estela.- 1. f. Monumento conmemorativo que se erige sobre el suelo en forma de lápida, pedestal o cipo. (*Definición de estela*. Recuperado de [www.rae.es](http://www.rae.es)).

Oaxaca, instala un estudio de retratos que se anuncia, bajo el encabezado de *Fotografía Artística*. Un segundo portafolio llamado *Viaje del Capitán Maler a las ruinas de Mitla* es editado en 1875. (Gutiérrez, 2008, pp. 27-28).

Otros personajes antes mencionados y de gran relevancia, son el matrimonio Le Plongeon, quienes descubrieron una pieza muy importante del mundo maya y por la cual, ambos son muy reconocidos: el *Chac Mool* de Chichén Itzá. (Rodríguez, 2012, s.p.) Establecidos en México desde 1873, Alice Dixon contaba con 21 años de edad y había sido educada por su padre, un fotógrafo londinense y su madre, le inculca la inquietud hacia la literatura, la historia y la música. En 1871 conoce a quien se convertiría en su esposo, Augustus Le Plongeon, quien tenía una diferencia de edad de 25 años. Ambos tenían un fuerte interés por las culturas antiguas de América.

A su llegada en agosto de 1871, permanecieron seis meses en Mérida, y de ahí se desplaza a los pueblos cercanos para fotografiar a la gente, el paisaje y los edificios de las ciudades mayas. De mayo a julio de 1874 viajan a Izamal, posteriormente, en noviembre a Chichén Itza. Alice escribió un diario entre 1873 y 1876, donde documenta sus memorias de viaje. Sobre las fotografías que tomaba, a mano realizaba anotaciones. Estas fotografías en su mayor parte las imprimían y revelaban ellos mismos. (Rodríguez, 2012, s.p.).

Durante su estancia en Chichén Itza, se encuentran con la efigie antes mencionada, el *Chac Mool*, que es una escultura mesoamericana que aparece al principio del Período Posclásico en diversos sitios de la región. El término fue acuñado en 1875 por el explorador Augustus Le Plongeon, quien observó este tipo de esculturas por primera vez en Yucatán, y, por lo tanto, el propuso un nombre maya yucateco. Una de las esculturas más peculiares de la arqueología mexicana es sin duda la que el *Chac Mool*, encontrada principalmente en las zonas de Chichén Itzá y Tula. Se trata, en la mayoría de los casos, de una figura humana reclinada hacia atrás, con las piernas encogidas y la cabeza girada, en cuyo vientre descansa un recipiente circular o cuadrado, (Figura 27).



Figura 27, Alice Le Plongeon, Augustus Le Plongeon y el hallazgo del *Chac Mool*, impresión a la albúmina, México, [s.f.]

Posteriormente se han encontrado otras esculturas de este tipo en diferentes lugares de Mesoamérica, si bien son más abundantes en Tula, Hidalgo, y en Chichén Itzá, Yucatán, sin olvidar que en la ciudad de México se han hallado varias, como la que se recuperó en 1943 en la calle de Venustiano Carranza, que está labrada en el típico estilo azteca, o la excavada frente al adoratorio de Tláloc en la etapa II (1390 d.C.) del Templo Mayor de Tenochtitlan, la cual aún conserva sus colores originales.

En la siguiente imagen se puede observar la escultura de la principal zona arqueológica de la ciudad de México, (Figura 28). El *Chac Mool* del Templo Mayor, está en su ubicación original, donde es posible distinguir sus pigmentos genuinos, el azul maya, el ocre, blanco y amarillo que conforman la paleta de colores mesoamericana y que representan motivos y orientaciones hacia la veneración del dios del agua y los sustentos del mundo mexicana: Tláloc Tlamazqui. Es una de las referencias más interesantes del recorrido por el antiguo recinto y centro del mundo nahua.



Figura 28, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Chac Mool de cerca*, color, México, 2016.

El *Chac Mool* parece un enigma, ya que tiene diferentes interpretaciones acerca de su significado y/o función. Por un lado, cabe aclarar que siempre han sido encontradas en contextos sagrados, es decir, asociadas a pequeños altares, como en el caso de Tula y Chichén Itza, a juegos de pelota, o directamente relacionadas con el dios de la lluvia,

como lo vemos en esta imagen en el Templo Mayor de los tenochcas. Se le han atribuido dos funciones diferentes: como altar en el que se colocaba la ofrenda dedicada al dios, ya fueran alimentos, corazones u otros dones y como piedra de sacrificios. Como se ha señalado antes, incluyendo la efigie del Templo Mayor, la mayoría corresponden al Posclásico, es decir, a los años 900-1521 de nuestra era.

Por lo tanto, es posible seguir afirmando que el universo precolombino estuvo plagado de la admiración y veneración del entorno que rodeaba al hombre, de las cuestiones mitológicas, de las cosmogonías, que son el objeto de estudio de esta investigación. Al mismo tiempo, es posible afirmar que, de nuevo, en el caso de Alice y Augustus Le Plongeon, la fotografía no solo es el vehículo, sino la herramienta ideal para la generación de conocimiento, al convertirse en el documento y prueba del sujeto a estudiar, además de ser el apoyo multidisciplinario que, al poseer esa cualidad de ser flexible, apoya a otras áreas del pensamiento a descubrir las interrogantes, en este caso, del mundo prehispánico en México.

Otro de los fotógrafos viajeros enlistados anteriormente, es el científico inglés, Alfred Percival Maudslay, quien viajó a Copán (Honduras), Quiriguá y Tikal (Guatemala), Palenque, Yaxchilán y Chichén Itzá (México) entre 1882 y 1891. Maudslay contaba con una formación en geología, botánica y zoología. Durante el año de 1882, encarna una apuesta junto con Désiré Charnay, con el objetivo de “descubrir” y llegar primero al sitio maya de Yaxchilán a orillas del Usumacinta, del cual ambos habían escuchado por medio de habitantes cercanos a la región. Maudslay resultó ganador de la apuesta por llegar dos días antes que Charnay. (Debroise, 1998, p. 131).

Aun así, ambos trabajaron el sitio en conjunto durante su estancia en él. Maudslay realizó moldes de yeso de los elementos que fotografiaba. Tomó registro de estelas y lápidas labradas, documentó la fauna, la flora y aspectos de la vida cotidiana de los indígenas. Todo ello lo conjuntó en su obra *Biología Centrali-Americana, Archeology (1889-1902)*. (Debroise, 1998, pp. 131-132).

A partir de la década de 1870 en México se experimentarán cambios sustanciales dentro de la política. El regreso de Maler en 1885, los viajes del matrimonio Le Plongeon entre 1881 y 1884, el recorrido que realiza Charnay en sus últimos años de trabajo (1881-1886) y la travesía de Maudslay de 1882 a inicios de 1900, estarán bajo un contexto histórico muy diferente al de la cuarta década y mediados del siglo XIX. Tras las guerras de Reforma y la derrota del segundo imperio, se consolida la República. Durante esta etapa de restauración, surgen institutos de ciencias, liceos, periódicos y revistas, que se dedican a estudiar la identidad y los problemas nacionales. La ciencia y la tecnología crecen aceleradamente. Este hecho es notable en los equipos fotográficos utilizados por los viajeros, quienes viven el momento de transición entre la sucesión de varios procesos fotográficos, así como cambios técnicos en los modelos de cámaras y formatos de placas negativas e impresiones en positivo. (Ibarra, 2014, s.p.).

Seguramente la esencia es encontrar que el aspecto a considerar en el terreno de la fotografía es el avance científico y tecnológico que provee de herramientas que ayudan a hacer más simplificado el camino de los fotógrafos. Este no ha sido sencillo, como se ha hecho hincapié anteriormente. La época que les tocó vivir a los primeros fotógrafos

viajeros tuvo diferentes factores que determinaron los resultados obtenidos, el momento histórico por el que atravesaron fue afectado por las guerras en México, además del factor climático, el cual influyó no solo en las tomas, sino en el estado físico y mental de estos aventureros. Del mismo modo hay que considerar las cámaras que se utilizaban en ese tiempo, aparatos muy complejos, inclusive debían ser transportados en carretas, jalados por animales o cargados con grandes dificultades.

Pero no solo el talento y la admiración nació de los personajes extranjeros antes mencionados al interior del país, del mismo modo, comenzaron a resaltar nombres, que más tarde conformarían un gran número de fotógrafos mexicanos que plasmaron a través de sus lentes, las escenas del México que les tocaba experimentar. Por ejemplo, en Puebla, Lorenzo Becerril, quién fue capitán de la caballería mexicana y luchó contra los franceses en la batalla de Puebla de 1862. Entre 1870 y 1915, regentó un estudio fotográfico en dicha ciudad especializado en retratos. En 1873 comenzó a producir tipos mexicanos.

No solo la arquitectura representó una fuente muy prolifera para la creación de archivos gráficos en México. Otro tema tabú, y mitológico que es inquietud e importante para el hombre, es la muerte. Exponentes como Juan de Dios Machain, quién dejó una extensa colección de retratos *post mortem* tomados en Ameca, Jalisco, desde finales del 1800 hasta 1930, que documentan los ritos funerarios rurales en México.

Antiguamente fotografiar a los seres queridos que habían pasado a otra vida era un ritual popular. En el siglo XIX la tasa de mortalidad era mucho más alta debido a enfermedades como el tifus, la difteria y la cólera. La muerte estaba muy presente incluso en la cultura: en ese entonces la corriente artística que dominaba Europa era el Romanticismo, por lo que los sentimientos y las emociones eran enaltecidos. Muchos artistas idealizaron la muerte y el amor.

A mediados del siglo XIX la fotografía se volvió mucho más accesible, antes era sólo un privilegio del que podían gozar las personas adineradas. La idea de captar la muerte simbólicamente nació en el barroco con el tema *memento mori*, que significa “recuerda que morirás”. Además, a diferencia de nuestros tiempos, realizar un retrato no era cosa tan sencilla como ahora lo son los *selfies*; se requería cierto conocimiento. Es por eso que solo fotografiaban lo que consideraban verdaderamente importante.

Se acostumbraba que las fotografías de muertos tuvieran elementos simbólicos: relojes de mano con las manecillas indicando la hora en que murieron, una rosa apuntando hacia abajo que significaba que eran jóvenes o vestidos con las ropas de su profesión. Los retratos *post mortem* se pueden clasificar en tres tipos: los que en las imágenes aparecen como si estuvieran vivos, los que simulaban estar dormidos y en los que aparecían en su estado natural, ya sea en el ataúd o el lecho de muerte.

También fueron muy comunes las fotografías de niños muertos. Debido a las condiciones de salud la tasa de mortalidad infantil era mucho más elevada. Las familias solían tener entre ocho y diez hijos, por lo que era normal que al menos uno, no llegara a ser adulto. Esas fotografías de padres con sus hijos fallecidos eran el único recuerdo material que conservarían de sus criaturas. Rosas, varas de nardo y azucena eran elementos que figuraban en las fotos para representar su inocencia.

En nuestro país a este rito se le llamó “la muerte niña”. Juan de Dios Machain fue un fotógrafo jalisciense que recopiló más de cien retratos de niños muertos. Por lo general trabajó en Jalisco y Oaxaca retratando a los pequeños de esas regiones. (s.a., s.f., p. <http://www.elgrafico.mx/viral/20-06-2016/fotografiar-muertos-curioso-arte-del-pasado>).

Machain, el fotógrafo del pueblo de Ameca, Jalisco, realizó este trabajo a finales del siglo XIX y principios del XX.

En ocasiones, Machain se movía hasta las casas de los niños difuntos para capturarlos en su entorno y con su gente. En sus obras, los paliativos del ritual y del recuerdo ayudan a sobreponerse a la pérdida. La muerte de un niño pone en estrecha cercanía los extremos de principio y fin, así como el de nacimiento y muerte. Una gran cantidad de fotografías tomadas en lugares como Jalisco, Guanajuato y ciudad de México, testimonian una antigua costumbre que buscaba atenuar el dolor de la injusta muerte prematura. (s.a., s.f., p. [https://es-la.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=1278930995468675&id=224616894233429](https://es-la.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1278930995468675&id=224616894233429)).

La muerte en la infancia, la de los “angelitos”, y su entrada directa al Paraíso es una de las imágenes más emotivas dentro de la tradición pictórica mexicana, particularmente en las pinturas religiosas del siglo XIX y la fotografía del siglo XX. El tema de la muerte, misterioso y avasallante, no es fácil de tratar, pero su representación ha obsesionado al hombre desde la más antigua historia. Cuando, además, el interés recae en la representación de la muerte en la infancia, el tema hace vibrar las fibras más sensibles de cualquier persona. La Virgen y los “angelitos” se retratan con elementos iconográficos -descritos en la *Leyenda* (De la Vorágine, 1996, s.p.)- como portar una corona, algunas veces de flores, o sostener una palma o flor en las manos, todas indicaciones claras del triunfo sobre la muerte y la entrada gozosa al Paraíso. (Gómez, 2016, p. <http://www.sinembargo.mx/05-11-2016/3111099>).

En la tradición católica cuando mueren los pequeños que han recibido el bautismo y que “no tienen uso de razón”, sus funerales no deben estar plagados de desconsuelo. La despedida debe tejerse con momentos casi alegres, ya que ese niño -ese “angelito”-, fue escogido para ir al cielo. La desazón indescriptible de perder un hijo se sublima a través del ritual para lograr una catarsis y, al final, la atesorada resignación. Este ritual agrídulce -prácticamente en desuso- alaba la entrada del pequeño al Paraíso eterno.

Retratos, resultado de este rito, se identifican dos tipos: en uno, se mostraba al infante como si estuviera dormido y su realidad de fallecido únicamente se indicaba exaltando su inocencia -acompañándolo con los elementos iconográficos descritos en La *Leyenda*- como elemento que le hacía merecedor Paraíso. Otro tipo de retrato muestra al protagonista en actitud de vivo, y su estado de muerte sólo se puede inferir por la presencia de alguno de los elementos antes mencionados o, en algunos casos, porque se encuentra una explicación dentro de la composición cartelas que aluden a la defunción y que acompañan el retrato.

La naturaleza religiosa y, sobre todo, emotiva del ritual, permitió que los retratos de niños difuntos adoptaran las nuevas tecnologías, como la fotografía, para, una vez más, coronarse ante el olvido. Como bien lo apunta Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás* (2003), “desde que se inventaron las cámaras en 1839,

la fotografía ha acompañado a la muerte. Puesto que la imagen producida con una cámara es, literalmente, el rastro de algo que se presenta ante la lente, las fotografías eran superiores a toda pintura en cuanto evocación de los queridos difuntos y del pasado desaparecido”. (Sontag, 2010, s.p.).

El fotógrafo de este momento íntimo y agrídulce tenía la tarea de capturar la imagen del pequeño, imagen que los padres llevarían como “recuerdo tangible que lo fija en la memoria hasta el momento del reencuentro final en la otra vida”. (Gutiérrez, 1998, s.p.).

Es ahí, donde Juan de Dios Machain y sus imágenes, cobran un gran valor y un significado, son, además de ser duras, cargadas de tristeza, parece que el dolor vivo del deudo contrasta con el cuerpo infantil y quieto, permiten reconocer que el ritual del “velorio de angelitos” mantuvo un patrón esencialmente católico, pero también, gracias a ellas, se puede saber que el rito se practicaba -con diferencias formales y sustanciales- en comunidades sin influencia cristiana. A continuación, se puede apreciar uno de los momentos más íntimos de una familia captados por parte de Machain, en el retrato es posible ver a la familia, de origen humilde: una mujer, la madre, custodiada por dos hombres y frente a ellos, el pequeño, dormido sobre su ataúd, ataviado para su partida y rodeado por flores que ornamentan la escena (Figura 29).



Figura 29, Juan de Dios Machain, *Retrato de niño muerto con su familia*, placas de colodión húmedo, México, ca. Fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Colección particular.

La historia de la fotografía mexicana se puede remontar al estudio Cruces y Campa y al Imperio de Maximiliano. Era una época en la que las novedades tecnológicas llegaban rapidísimo -muy similar al tiempo que nos toca vivir-; el descubrimiento del daguerrotipo en Francia, ocurre en 1839, pero ya para diciembre de ese mismo año se encuentran los primeros registros tomados en Veracruz y en la catedral de la ciudad de México. Estas imágenes se encontraron tiempo después en Rochester.

Esto significa que el génesis de la fotografía mexicana arranca pocos meses después del descubrimiento de Louis Daguerre en 1839, quien inventa el daguerrotipo, un objeto con un positivo y un negativo a la vez y donde las imágenes quedan atrapadas en una placa de cobre cubierta con plata bruñida, parecido a un espejo. Será hasta los años sesenta cuando en papel se comenzarán a imprimir las primeras imágenes. Para ilustrar la imagen, es posible admirar la estructura de un daguerrotipo, (Figura 30). Este invento revolucionó la forma en la que el hombre percibía todo lo que lo rodeaba, fue más allá, y comenzó a competir contra la pintura y todas las técnicas de impresión antiguas.



Figura 30, Autor anónimo, *El Daguerrotipo*, color, [s.p.], [s.a.]

Con respecto a estos hechos, hay que señalar que unos meses después de que Louis Daguerre presentó en París su daguerrotipo, el grabador francés Jean Louis Prelier Dudoille llegó a la ciudad de México y en la plaza mayor montó una de estas cajas negras de madera con placas de metal para ofrecer una demostración al público del proceso casi mágico de “aparecer” una imagen. Era 26 de enero de 1840, cuando Prelier hizo la primera toma de la Catedral Metropolitana con intenciones de comercializar la cámara parisina, y así la fachada del recinto

quedó “perfectamente copiada” sobre una placa metálica. Crónicas periodísticas recuperadas en el libro *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, de Rosa Casanova y Olivier Debrouse, relatan que el francés repitió el ejercicio con el mercado El Parián, el Calendario Azteca, la escultura de Carlos IV: El Caballito, entre otros. (s.a., 2015, p. <https://www.google.com.mx/amp/m.excelsior.com/expresiones/2015/01/27/1004914/amp>).

Fueron las primeras imágenes que se hicieron en la ciudad de México hace cerca de 175 años con lo que se introduce la fotografía a México. Ahora están en la colección George Eastman House de Rochester (Nueva York). La imagen que se distingue abajo, es precisamente la primera imagen de Jean Louis Prelier que tiene como sujeto, a la Catedral Metropolitana. Cabe señalar que esta fotografía ha sido objetos de exposiciones como *México a través de la fotografía* (2013), que tuvo como sede el Museo Nacional de Arte y claro, la recreación de este icono de la historia de la fotografía en México que realizó el fotógrafo Arturo Talavera, quien a manera de homenaje al nacimiento de la imagen en el país replicó estos daguerrotipos con la misma técnica y material en enero del 2015; (Figura 31).



Figura 31, Jean Louis Prelier Dudoille, *Catedral Metropolitana y el mercado “El Parián”*, Daguerrotipo, México, enero de 1840. Gift of Eastman Kodak Company: ex-collection Gabriel Cromer GEH NEG: 23121 76:0168:0139 Courtesy of George Eastman House, International Museum of Photography and Film.

Los relatos de prensa detallan que Prelier llegó al Puerto de Veracruz donde tomó la fortaleza de San Juan de Ulúa, y viajó a la ciudad de México para vender en ochenta pesos cada una de las dos cámaras Giroux que traía desde París. Entonces se dedicó a hacer fotos en la calle como mera demostración del invento; pero ante el poco entusiasmo de la gente, decidió subastar las cajas.

Arturo Talavera detalla que la “magia” de la técnica radica en la placa de cobre cubierta por una capa de plata, y luego otra de mercurio; en algunos casos incluso se les daba un baño de cloruro de oro para sensibilizar lo más posible el metal y así calcar la escena al recibir la luz natural. Antes de cubrir el metal, debe pulirse hasta conseguir un reflejo como espejo, por lo que preparar una placa puede tardar hasta un año. El revelado con vapor de mercurio hacía peligroso el proceso al que se le atribuyeron males producto de la inhalación de este componente. (s.a., 2015, p. <https://www.google.com.mx/amp/m.excelsior.com/expresiones/2015/01/27/1004914/amp>).

Para el fotógrafo, el daguerrotipo ofrece una de las imágenes más puras de esta disciplina artística, al ser literal un holograma, y en ese sentido señala que la estética de estas primeras imágenes es muy definida y bella, a pesar de su antigüedad. Debroise describe en el libro que la daguerrotipia obliga a ver de otra manera al ofrecer detalles que escapan al ojo en una vista tradicional. “La imagen fotográfica resulta distinta, incomparable, porque copia las cosas con tal escrupulosidad de detalles que supera a tal ponderación”, argumenta el historiador. (Casanova y Debroise, s.f., s.p.).

Por otra parte, los hermanos Julio, Guillermo y Ricardo Valletto abrieron su estudio fotográfico en 1865 en la calle de Plateros -ahora Madero- del Centro Histórico de la ciudad de México. Eran tiempos en los que el poder político lo tenía el emperador Maximiliano de Habsburgo. Ellos experimentaron los hechos históricos, políticos y sociales que influyeron en la vida del país, es decir, la invasión norteamericana en 1847, la guerra entre liberales y conservadores, la guerra civil, la invasión francesa, la etapa del Porfiriato y la revolución. A pesar de todo, la casa fotográfica permaneció abierta por cincuenta años.

Hay que recordar que la fotografía de estudio del siglo XIX tiene una poderosa carga teatral: telón, manejo de unificación virtual, objetos que forman parte de la representación, como son la pose de los personajes, el vestuario y un director de escena, que en este caso es el fotógrafo. Allí está el nexo. Los hermanos Valletto llevaron el arte escénico a la fotografía de manera muy exitosa, aunque no hayan sido los únicos en haberla referenciado. Tenía una relación próxima y cotidiana con el teatro lo cual se refleja en sus imágenes ya que fueron hijos de un actor español que vino a México en los años treinta.

En sus retratos emulaban a la pintura de retrato de gente influyente y adinerada; copiaban las representaciones pictóricas de las cortes con sus reyes y princesas, porque las burguesías buscaban imitar a la aristocracia europea y a sus códigos. Por ejemplo, una mujer de clase alta quería un retrato como la moda fotográfica dictaba desde París y eso lo podían hacer los hermanos Valletto. No solo era un acto por imitación, sino que era una forma de pertenecer a la Modernidad. Aunque predominaba este tipo de trabajo otros le dedicaron más tiempo al paisaje, la estereoscopia (una especie de *new master* de otros lugares del mundo; otra forma de conocer otros sitios a los cuales no era posible trasladarse fácilmente), el

fotoperiodismo, la fotografía publicitaria o la científica. (Casanova y Debroise, s.f., s.p.).

Las intenciones e inquietudes de los recién adheridos a esta disciplina artística que nacía de la mano de los avances tecnológicos de dicha etapa, estaban determinados por el entorno que los rodeaba, por los intereses u objetivos que perseguía cada fotógrafo y que finalmente conforman un gran apartado del conocimiento. Más allá de las técnicas, de los temas a tratar y del tiempo, el valor de registro de las imágenes de fotógrafos viajeros mexicanos y foráneos es un tesoro invaluable que difícilmente se puede ignorar. Muchas de estas imágenes aún constituyen la base y la historia de este arte que evoluciona de la mano del tiempo que le toca vivir.

Y hablando de esos tiempos, algo que es tan fundamental, son las herramientas que se utilizan en esos tiempos. Por ejemplo, volviendo a esa era de los “fotógrafos viajeros”, en la expedición realizada por Stephens y Catherwood en 1841 a México se sabe que utilizó una cámara daguerriana,<sup>18</sup> para complementar los registros que el dibujante Catherwood estaba realizando con ayuda de la cámara lúcida.<sup>19</sup> La fotografía desde que fue descubierta, experimentó una diversificación en cuanto a cámaras y procesos, así es como en un principio se utilizaron cámaras de daguerrotipos, ambrotipos y ferrotipos,<sup>20</sup> posteriormente se utilizarían cámaras fotomecánicas.<sup>21</sup>

Como se ha mencionado en párrafos anteriores, la habilidad y destreza del manejo de la cámara para lograr una buena toma, eran completamente necesarios. En algunos casos es difícil conocer el tipo de cámaras utilizadas durante las primeras etapas trashumantes de los extranjeros. Comenta Gutiérrez Ruvalcaba, respecto a Teoberto Maler: “si bien no es posible determinar específicamente qué cámaras empleó en la primera etapa de su obra, es fácil inferir que, en su trabajo cotidiano, tuvo que hacer labores de cuidado de la madera de éstas ya que, en su itinerancia, los cambios de temperatura y humedad eran comunes, como tuvo

18 Debroise, Olivier. *Fuga mexicana...*, op. cit., p. 117. La cámara daguerriana era la que producía daguerrotipos. El daguerrotipo, es un positivo directo, constituido por una placa de cobre como soporte, sensibilizada con yoduro de plata; éste último compuesto es el formador de la imagen. La pieza presenta un empaque protector, sellado herméticamente, constituido por un estuche que lo protege y decora. Fue inventado y patentado en 1839 por Louis Jaques-Mandé Daguerre, quien retoma y prácticamente se apropia el trabajo realizado primeramente por Nicéphore Niépce. La presentación de estas piezas iba de la llamada placa completa (21.5 x 16.5 cm) hasta la conocida como dieciseisavo de placa (5.5x4.1 cm). Valdez Marín, 2001, págs. 12-13.

19 Newhall, Beaumont. (2002). *Historia de la fotografía*. España, Gustavo Gili, (s.p.) La cámara lúcida o cámara lúcida. Es un aparato óptico en el que, por medio de prismas o espejos, se proyecta la imagen virtual de un objeto exterior en una superficie plana sobre la cual puede dibujarse el contorno y las líneas de dicha imagen. ([www.rae.es](http://www.rae.es))

20 Ambrotipo. Proceso realizado con colodión húmedo, el cual produce una imagen positiva directa sobre una placa de vidrio; también es conocido como positivo al colodión o daguerrotipo de los pobres. Este proceso fue patentado por James Ambrose Cutting en 1854. Ferrotipo. También llamado *tintype*, es un proceso fotográfico derivado del ambrotipo, pero en una placa de hierro. (Valdez Marín, Juan Carlos. [2001]. *Glosario de términos empleados en conservación fotográfica*. México, SINAFO-INAH, p. 8 y 16).

21 Cámaras fotomecánicas. Los procesos fotomecánicos. Dentro de estos se ubican el fotograbado, técnica utilizada para realizar los registros arqueológicos. El fotograbado fue inventado por Karel Václav en 1879, a partir de los trabajos realizados por Henry Fox Talbot en 1852 su uso fue principalmente en la industria editorial. (Valdez Marín, Juan Carlos. [2008]. *Conservación de fotografía histórica y contemporánea fundamentos y procedimientos*. México, SINAFO-INAH, [s.p.]

que ser el encerado de la madera para su conservación y durabilidad, así como la prevención de la oxidación de los elementos metálicos.” (Gutiérrez, 2008, pp. 124-126).

La mayoría de estos fotógrafos viajeros realizaban ellos mismos las tomas fotográficas, procedimiento que constaba primero en emulsionar la placa de vidrio, realizar la captura y posteriormente revelarla. Finalizando con la reproducción de la imagen en positivo por medio de una impresión. Respecto a Charnay “las imágenes fueron impresas por el propio autor y el tiraje todavía limitado por las consideraciones técnicas. En sus viajes siguientes de 1881-1882, y 1886, la técnica se ha modificado sustancialmente, y aunque las cámaras seguían siendo pesadas y frágiles máquinas de difícil manejo, las manipulaciones eran ahora más sencillas, rápidas y seguras”. (Debroise, 1998, p. 122).

En 1871 el matrimonio Le Plongeon inicia los preparativos para su viaje a México y deciden utilizar placas de colodión húmedo,<sup>22</sup> así como cámaras estereoscópicas para tomar las fotografías. Además, Le Plongeon construye una caja en la que todo su equipo necesario para capturar las imágenes era empacado en pequeños compartimentos que después pudieran ser rearmados para servir como cuarto oscuro y lavabo. Es probable que Le Plongeon conociera ya el modelo de cámara realizado por Archer<sup>23</sup> quién había sido de los primeros en utilizar el colodión como sustancia para emulsionar las placas de vidrio y que construye una cámara propia para éstos, es decir, que incluía su laboratorio de revelado portátil en ella. Durante la década de 1880 se da la transición de las placas secas de colodión a las placas secas de plata-gelatina. El colodión fue utilizado en fotografía, en 1848, por Gustave Le Gray, y retomado posteriormente por Frederick Scott Archer, en 1851 perfeccionó el método. Este compuesto se empleaba tanto para la elaboración de negativos como de positivos, y existían dos variantes, conocidas como colodión húmedo y colodión seco. El colodión húmedo se utilizó en los procesos de ambrotipia, ferrotipia y negativos con soporte de vidrio. Mientras que el colodión seco, en la elaboración de impresiones de papel y, dependiendo del tipo de superficie que proporcionaba a las impresiones se le conoció como colodión seco-mate o colodión seco-brillante. (Valdez, 2008, p. 56).

De acuerdo al cuadro de procesos fotográficos de Ritzenthaler, Mary Lynn, Gerard Munoff and Margery Long. (Valdez, 2008, p. 14). Los tipos de impresión y tipos de negativos (placas emulsionadas) mayormente utilizados por los fotógrafos viajeros en el periodo abordado en este ensayo (1850 a 1900), son los siguientes:

22 Colodión. Coloide aplicado en la fotografía en 1848 por Gustave Le Gray y posteriormente por Frederick Scott Archer en 1851. Este compuesto se empleaba para la elaboración de negativos y de positivos. (Valdez Marín, Juan Carlos. *Glosario de términos...*, op. cit., p. 11). El colodión fue utilizado primero para tratar heridas, posteriormente se encontraron sus propiedades para ser utilizadas en la fotografía. El colodión, era una solución pegajosa de algodón pólvora éter que se secaba rápidamente formando una película transparente a prueba de agua. (Harding, Colin. [2012]. *Cámaras clásicas*. España, Tikal, España, p. 28).

23 Frederick Scott Archer (1813-1857), en abril de 1853, presentó una cámara hecha sobre un diseño suyo en una reunión de la Sociedad Fotográfica. Su cámara era a la vez un cuarto oscuro portátil, en la parte trasera había dos mangas de terciopelo negro por donde el fotógrafo metía las manos para manipular la laca y sensibilizarla, revelarla y fijarla. Una ventana de color ámbar le permitía ver lo que hacía. Las bandejas y las botellas de productos químicos se almacenaban dentro de la cámara. Las cámaras de colodión plegables, basadas en el diseño de Archer, fueron manufacturadas y vendidas por Thomas Ottewill & Co. Desde 1854. (Harding, Colin. *Cámaras clásicas...*, op. cit., p. 28).

- Impresión a la albúmina<sup>24</sup>- período de 1851 a 1895
- Impresiones de colodión-periodo de 1865 a 1912
- Impresiones de gelatina/bromuro<sup>25</sup>-periodo de 1881 hasta principios del siglo XX
- Placas de colodión húmedo-de 1851 a 1880
- Placas secas de colodión-periodo de 1860 a 1883
- Placas secas de gelatina<sup>26</sup>-periodo de 1887 a 1915

Las fotografías de estos personajes, representan un acervo documental de la historia y en especial, del mundo prehispánico de México. El asombro y la admiración por las zonas arqueológicas en este país americano, serían el parteaguas de un arte en crecimiento y que comenzaría a cimentar las bases de testimonios que van contando la biografía de estos recintos antiguos. Es aquí donde es necesario comenzar a contar la historia de los protagonistas de este apartado en este estudio.

The existence of most of these ruins was entirely unknown to the residents of the capital; -but few had ever been visited by white inhabitants;- they were desolate, and overgrown with trees. For a brief space the stillness that reigned around them was broken, and they were again left to solitude and silence. (Stephens, 1843, p. 10).

El párrafo de arriba de John L. Stephen dice que: “la existencia de la mayoría de estas ruinas era completamente desconocido a los residentes de la capital; -pero pocos habían sido visitados alguna vez por los habitantes blancos-; estaban desolados, y cubierto de árboles. Por un breve espacio la quietud que reinó a su alrededor estaba rota, y estaban de nuevo dejados a la soledad y el silencio”. Debió ser muy impactante encontrarse con un lugar abandonado y desolado para el explorador, escritor y diplomático estadounidense John Lloyd Stephens y su compañero de viaje, el explorador, dibujante, arquitecto y fotógrafo inglés Frederick Catherwood.

John Lloyd Stephens (28 de noviembre de 1805–13 de octubre de 1852) participó destacadamente en la investigación de la civilización maya, y fue figura central en la planeación del ferrocarril de Panamá. Martin van Buren, presidente de los Estados Unidos en 1839, envió a Stephens como embajador especial a América Central, la cual se desintegró tras una guerra civil mientras Stephens se encontraba

24 Albúmina. Coloide empleado como sustrato fotográfico extraído de la clara de huevo. La albúmina fue utilizada en el siglo XIX para producir impresiones fotográficas en papel, comúnmente llamadas impresiones de albúmina, así como para la elaboración de negativos con soporte de vidrio. (Valdez Marín, Juan Carlos. *Glosario de términos...*, op. cit., p. 8).

25 Gelatina/bromuro. Tipo de coloide que está conformado por la gelatina (proteína en estado coloidal de origen animal) en el cual se disolvían sales de bromuro yodo o cloro. Con esta solución se recubría la placa de vidrio. El negativo de gelatina/bromuro proporcionaba buena definición tonal y se empleaba en diferentes tipos de papeles fotográficos, tanto en albúmina como en papeles de sustrato plata/gelatina, incluidas algunas imágenes en colodión mate. (Valdez Marín, Juan Carlos. *Conservación de fotografía histórica...*, op. cit., p. 68).

26 Placas secas de gelatina. Este tipo de placa negativa proporcionaba buena definición tonal y se empleaba para diferentes tipos de papeles fotográficos, tanto de albúmina como de sustrato de plata/gelatina, incluidas algunas imágenes en colodión mate. Parte de la producción fotográfica de finales del siglo XIX y de las tres primeras décadas del XX, se realizaba a partir de este tipo de negativos. La distribución homogénea de la emulsión sobre la placa de vidrio es básica para diferenciarla de las placas de colodión húmedo. Las copias obtenidas con este tipo de negativos se realizaban por proyección, por lo que los formatos fotográficos resultaban muy variados, desde contactos de placa hasta gran formato como los fotomurales. (Valdez Marín, Juan Carlos. *Glosario de términos...*, op. cit., p. 24).

allí. El libro *Incidentes de viaje en América Central, Chiapas y Yucatán* es una reseña detallada de los eventos que Stephens presenció en ese proceso. Además, el libro recogió datos de antiguas ciudades mayas, y los acompañó con las ilustraciones del arquitecto y dibujante Frederick Catherwood, su compañero de viaje. La descripción superó en detalle y exactitud a la información hasta ese momento recabada sobre las ciudades mesoamericanas.

En su primer viaje Stephens y Frederick Catherwood visitaron Copán llegando por Honduras Británica, actualmente Belice, y Stephens llegó a comprar el terreno de Copán por la suma de \$50. Posteriormente visitaron Quiriguá en donde Catherwood creó excelentes ilustraciones de las estelas que Stephens publicó años más tarde en su obra. Los registros de Quiriguá son los primeros que se conocen sobre el sitio. Stephens continuó su exploración en un segundo viaje a Yucatán, el cual dio origen a un libro subsecuente. Stephens aportó valiosos registros gracias a su laborioso trabajo en Palenque, de donde publicó varios documentos junto a unas maravillosas ilustraciones de Catherwood. Exploró el Templo de las Inscripciones, el Templo del Sol, el Templo de la Cruz, el Templo de la Cruz Foliada y el Palacio del Gobernador. (Stephens y Catherwood, 2008, s.p.).

Frederick Catherwood (Hoxton, Inglaterra, 27 de febrero de 1799-Isla de Terranova, Canadá, 20 de septiembre de 1854) fue un explorador, dibujante, arquitecto y fotógrafo inglés. Su interés por el arte clásico lo llevó a visitar las ruinas de Taormina, de Mesina y de Siracusa en Sicilia. De ahí, realizó viajes a Grecia, Turquía, Líbano, Egipto, Colombia y Palestina realizando dibujos y aguafuertes de los yacimientos encontrados. De estos viajes realizados, son famosos y extraordinarios los dibujos que realizó en Baalbek. (Casares, Cantón, Colell, et ál, 1998, s.p.).

Posteriormente, se hizo famoso por sus exploraciones de las ruinas de la civilización maya en compañía del escritor estadounidense John Lloyd Stephens.

En el año 1836 conoció a John Lloyd Stephens en Londres, con quien forjó una gran amistad. Tras leer el relato de las ruinas de Copán publicado por Juan Galindo, decidieron visitar América Central a fin de completar esa documentación con más datos e ilustraciones. Los expedicionarios alcanzaron su objetivo en 1839 y se mantuvieron juntos durante los años siguientes, visitando y documentando decenas de yacimientos arqueológicos, muchos de ellos por vez primera.

Juntos publicaron el libro *Incidentes de viajes a Centroamérica, Chiapas y Yucatán*, 1841, con textos de Stephens e ilustraciones basadas en los dibujos de Catherwood. Para la realización de sus dibujos, Catherwood utilizó cámara lúcida obteniendo espléndidos resultados.

Stephens y Catherwood volvieron a Yucatán para realizar nuevas exploraciones, publicando posteriormente *Incidentes de viajes a Yucatán*, 1843. Para la realización de sus dibujos, Catherwood llevó también una cámara fotográfica (daguerrotipo) con la intención de documentar los hallazgos. Sin embargo, la cámara solo fue empleada para congraciarse con sus anfitriones mexicanos, sacando retratos de los mismos.

En los siguientes años, Catherwood publicó *Vistas de antiguos monumentos de América Central, Chiapas y Yucatán* en 1844, donde incluyó 25 litografías en color de aguafuertes,

de varias ruinas. Ambos personajes fueron fundamentales que fueron pioneros en el área de la arqueología. Al visitar lugares que no habían visto antes, represento un momento crucial para darle importancia a un área antes inexplorada y desconocida para la mayoría de las personas. De estos libros, es importante destacar una de las imágenes, es decir la *Fachada del edificio principal del castillo de Tulum*, en donde Frederick Catherwood plasma toda su creatividad y talento para capturar a través de las artes gráficas el esplendor de los edificios antiguos en México, (Figura 32).



Figura 32, Frederick Catherwood, *Fachada del edificio principal del castillo de Tulum*, litografía, México, 1844, disponible en el libro *Vistas de antiguos monumentos de América Central*.

Lo más trascendental de Stephens y Catherwood, es quizás, primero ubicarlos en el tiempo, es decir, a principios de los años cuarenta del siglo XIX, es muy interesante ver la forma en que se resolvía la documentación, primero, en un terreno ajeno a ellos, y, en segundo término, con las herramientas, ciencia y tecnología con la que se contaba en ese período. Su trabajo dio fruto plasmado en cuatro volúmenes descriptivos e ilustrados sobre los vestigios mayas que exploraron y que fueron de la preferencia del público de esa época, que se interesaba en los libros de viajes sobre las antiguas culturas de América. Cubrieron más territorio y examinaron más sitios mayas –cuarenta en total– que ningún arqueólogo anterior.

La calidad de su aportación fue de gran relevancia. Aún hoy en día es fuente de consulta sobre temas arqueológicos: ofreció descripciones y medidas exactas de las estructuras, admiró los logros de los antiguos mayas sin caer en especulaciones desmedidas sobre el origen de la cultura, y su estudio siempre estuvo guiado por un meticuloso razonamiento que lo llevó a la conclusión de que la civilización maya era una creación puramente autóctona, refutando con ello las afirmaciones de algunos de sus antecesores de que esta cultura tenía sus orígenes en Asia o en Egipto, en la misteriosa Atlántida, o en las tribus perdidas de Israel. (González, 2015, p. <http://www.diariodelsureste.com.mx/precursores-de-la-arqueologia-maya-john-lloyd-stephens-y-frederick-catherwood/>).

Este es el punto medular del trabajo de Stephens y Catherwood, la cualidad de representar, de documentar, de darle forma y vida a la historia gráfica de los recintos ancestrales en México. Sus imágenes son realmente parteaguas de muchos fotógrafos y a la vez, es una especie de máquina del tiempo. Gracias a estas ilustraciones es posible seguir las pistas del paso de las eras y los cambios de las zonas arqueológicas que quedaron plasmadas en sus obras.

Para ilustrar este punto, es posible ver el grabado de Frederick Catherwood sobre el *Teocalli, en Chichén Itzá. El Castillo*, (Figura 33), una obra que ilustra uno de los iconos fundamentales en cuanto a historia, arqueología, cultura y turismo en México. Se trata sin duda del edificio más importante de Chichén Itzá, y su ubicación en la plaza principal del sitio –en el centro mismo de la ciudad– da cuenta de su relevancia en los ámbitos político y religioso. Tras el abandono de la ciudad, el Castillo conservó su aureola de prestigio, su papel simbólico, y en la época de la conquista aún recibía visitas de peregrinos que acudían a realizar ceremonias en honor a los dioses de la lluvia.

El principal cronista de Yucatán, fray Diego de Landa, se refiere a él, aun cuando llevaba siglos abandonado. En los siglos posteriores fue uno de los edificios, no sólo de Chichén Itzá sino del área maya, que más admiración provocaba entre los viajeros y exploradores que visitaron el sitio. Fue explorado y restaurado a fines de la década de los veinte y principios de los treinta del siglo XX, y ahora recibe miles de visitantes al año, en especial durante los equinoccios de primavera y otoño. (s.a., 2016, p. <http://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-castillo-chichen-itza-yucatan>).

Aunque en comparación con las de otras construcciones, la del Castillo es una decoración más bien austera, la estructura no deja de ser el elemento más notable de la ciudad por sus dimensiones y su simétrica armonía.

Se trata de un basamento con escalinatas por los cuatro lados, las cuales conducen a un templo en la plataforma superior, formado por un santuario central con dos pilares interiores. Contiene una subestructura en la que se ve un friso con representaciones de jaguares, una escultura de *Chac Mool* y un trono de jaguar pintado de rojo y con incrustaciones de jade y concha. El acceso a la subestructura es mediante un túnel moderno, excavado sobre la escalera original. Es probable que el Castillo estuviera dedicado al culto de Kukulcán, pues por su orientación, en los equinoccios de primavera y otoño se dibuja –en uno de los muros laterales de la alfarda y mediante un juego de luz y sombra– una serie de triángulos que simulan el cuerpo de una serpiente. (s.a., 2016, p. <http://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-castillo-chichen-itza-yucatan>).



Figura 33, Frederick Catherwood, "Teocalli, en Chichén Itzá". *El Castillo*, grabado. México, 1839-1840. Disponible en John L. Stephens. *Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas and Yucatan*.

Y retomando la idea de la documentación, es posible ver como un espacio arquitectónico se transforma gracias a los cambios, al transcurso de los años y del mismo modo, los mecanismos, las herramientas y la tecnología van renovando las configuraciones de la realidad. Es por ello, que la siguiente imagen del Castillo de Chichén Itzá nos da una visión más actualizada de este edificio emblemático, (Figura 34).

Sin menospreciar a la tecnología, es indispensable valorar el gran esfuerzo que hicieron John Lloyd Stephens y su compañero Frederick Catherwood, otorgando una nueva visión de un mundo que, del mismo modo, fue un descubrimiento, algo nuevo para ambos. Tan solo imaginar que, a principios de octubre de 1839, los dos hombres zarparon de Nueva York en el *Mary Ann*. Después, al llegar a Belice, Stephens buscó el medio más rápido para trasladarse a Copán. Navegaron hacia Punta Gorda, luego hacia Livingston, navegaron por el Río Dulce hasta el lago de Izabal, de donde se dirigieron por tierra a Copán, pasando por Chiquimula y Esquipulas, en un viaje lleno de incidentes que aún hoy en día no es fácil de realizar.



Figura 34, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *El Castillo. Chichen Itzá*, color, México, 2015.

Durante el trayecto, Stephens registraba sus experiencias directas en notas detalladas: incidentes de viaje, personajes curiosos y, desde luego, las ruinas. En tanto, Catherwood dibujaba los edificios y templos de los sitios seleccionados por su amigo y compañero de viaje. Un día de 1839, estos dos intrépidos exploradores subieron los escalones en ruinas de los templos y palacios de la ciudad maya de Copán. Éstos habían sido cubiertos por la selva, y sus orígenes olvidados por los habitantes de la región. Ambos eran los primeros occidentales en valorar lo que ante sí veían, mientras exploraban las inmensas terrazas y palacios que habían sido abandonados misteriosamente siglos atrás. Invasidos por la emoción, examinaron las inscripciones incomprensibles, pasaron sus manos sobre relieves y estucos creados con sorprendente destreza, y exploraron las oscuras habitaciones con ayuda de lámparas de aceite. Al poner manos a la obra en Copán, Stephens observaba: (González, 2015, s.p.).

Era un campo enteramente nuevo: no había manuales ni guías, todo era tierra virgen. No podíamos ver diez metros adelante y nunca sabíamos con qué toparíamos a continuación. En una ocasión nos detuvimos a cortar las ramas y las lianas que ocultaban el frente de un monumento, para luego cavar alrededor y desenterrar un fragmento que asomaba de la tierra. Me incliné con ansiedad que me cortaba la respiración, mientras los indios trabajaban y desenterraban un

ojo, una oreja, un pie o una mano; y cuando el machete resonó contra la piedra cincelada, aparté a los indios y quité la tierra suelta con mis propias manos. La belleza de la escultura, la solemne quietud de la selva, perturbada sólo por el alborozo de los monos y el parloteo de los loros, la desolación de la ciudad, y el misterio que la cubría, todo creó un interés mayor, de ser posible, que el que había sentido hasta entonces entre las ruinas del viejo mundo. (Stephens, 1843, s.p.).

Ambos viajeros tuvieron que pasar por una serie de peripecias para poder ver materializadas sus experiencias a través de la literatura de Stephens y de la sensibilidad de Catherwood. Estas imágenes y los libros que editaron conforman la documentación que da bases a los estudios arqueológicos en las zonas arqueológicas del sur de México. Es como una cápsula del tiempo que permite ver los cambios y con ello, los estragos que las condiciones climáticas han hecho con los recintos antiguos.

Paralelamente, hay que reconocer que estas ilustraciones constituyen la evidencia del pasado prehispánico. Es parte de la documentación histórica que conforman las bases de disciplinas científicas como la arqueología, la antropología y la historia. La obra de John Lloyd Stephens y de Frederick Catherwood, son referentes de trabajos de investigación, incluso de una de las instituciones mexicanas que se dedican a la preservación, difusión y resguardo de las zonas arqueológicas y monumentos históricos del país, el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

*Il y a cinq ans, lorsque je partis à la recherche de ces ruines merveilleuses, mon intention était d'en faire une étude approfondie et de traiter le sujet moi-même.* (Désiré, 1863, p. 11).

Désiré Charnay en sus propias palabras: "Hace cinco años, cuando me fui en la búsqueda de estas maravillosas ruinas, mi intención era hacer un estudio completo y tratar el tema yo mismo." Otra de las figuras emblemáticas, un fotógrafo pionero en la exploración de tierras ajenas a su propia ubicación geográfica es este hombre. Claude-Joseph Désiré Charnay (2 de mayo de 1828, Ródano-Alpes-París-24 de octubre de 1915) fue un explorador, arqueólogo y fotógrafo francés, famoso por sus fotografías de las ruinas de las antiguas civilizaciones precolombinas en México. De hecho, se le considera el pionero de la fotografía arqueológica. Uno de sus más grandes logros fue haber descubierto las ruinas mayas de Comalcalco en el estado mexicano de Tabasco. Désiré Charnay aparece en la siguiente imagen, (Figura 35):



Figura 35, Napoleon Sarony, *Désiré Charnay*, virado en sepia, Estados Unidos, 1878.

Con las propias palabras de Désiré Charnay, es la descripción de su experiencia por el continente americano, él comenta que cuando escribió este libro, ya tenía cinco años que había partido de su hogar para salir a la búsqueda de las ruinas, que él denomina “maravillosas” y que captaron toda su atención para permitirle descubrir un mundo que parecía lejano, inalcanzable e inimaginable. El primer fotógrafo arqueólogo dice también que su intención era hacer un estudio a profundidad y de tratar el sujeto por el mismo, y así fue.

Claude-Joseph Désiré Charnay llega a México en 1857, fecha en que comienza la Guerra de Reforma.<sup>27</sup> Su arribo se debe al conocimiento que adquiere al leer *Incidents of travel in Yucatan* (1843), escrito por el diplomático estadounidense Joseph Lloyd Stephens. Este libro le genera gran interés por conocer las ruinas americanas del área maya descritas por Stephens e ilustradas por el dibujante inglés Frederick Catherwood, de quienes se ha hecho mención anteriormente. Charnay solicitó al Ministerio de Instrucción Pública francés, que le envíe a México para realizar una “vuelta científica y fotográfica al mundo”,<sup>28</sup> la cual empieza por Estados Unidos y de ahí pasa a México.

Es a principios de 1859 que inicia su recorrido arqueológico, pasando por los estados de Oaxaca, Chiapas, Yucatán y Campeche. Resulta notable durante su trayecto, el diario de viaje que realizó, describiendo anécdotas personales y costumbres de la vida en México. Este tipo de literatura viajera, no fue ajena a los demás exploradores y extranjeros que llegaron por este tiempo. Durante su estancia, escribían con detalle una especie de bitácora con fines de reconocimiento para el estudio del lugar.

Désiré Charnay publicó en 1862 sus reflexiones etnológicas, al igual que su anecdotario personal. Y lo más importante, lo cual conecta a este trabajo de investigación; el viajero francés publicó un álbum de 49 fotografías de monumentos prehispánicos (Debroise, 1998, p. 119), que lleva por título *Cités et Ruines Americaines*, la cual fue patrocinada por el Segundo imperio francés.

Este interés por la cultura mexicana, viene reforzando los hechos políticos y sociales que acontecían desde la publicación del libro de Charnay hasta que el presidente Benito Juárez manda a fusilar al emperador Maximiliano. En esos tiempos, la *Commission Scientifique du Mexique* realiza sesiones semanales, necesarias para el proyecto “colonizador” de Napoleón III. Sin embargo y a pesar de los esfuerzos realizados, el transcurso de los hechos, nos deja ver que los planes de re-conquista europea no tuvieron éxito.

Afirma Debroise (1998), con respecto a las primeras publicaciones sobre arqueología mexicana realizadas por Stephens y Charnay: “aunque sus intenciones sean científicas, en esta etapa inicial fotografían como artistas: no buscan tanto la precisión como el efecto, la espectacularidad. Su obra, en ese sentido, resulta ambigua: si bien abren el camino de la fotografía arqueológica, a la postre resultan más bien forjadores de una visión específica de México”. (p. 118).

<sup>27</sup> La Guerra de Reforma sucede entre los años de 1857 y 1861.

<sup>28</sup> Esta idea de recorrer el globo terrestre para realizar exploraciones y descubrimientos, no era ajena al contexto cultural. Se había publicado *Excursions Daguerriennes, représentant les vues et les monuments les plus remarquables du globe* en París durante la década de 1840, libro realizado por François Lerebours, presentado a manera de álbum con litografías que mostraban vistas capturadas en Europa, África y Norteamérica y que Charnay conocía. (Debroise, Olivier. *Fuga mexicana...*, op. cit, p. 118).

Por el contrario, para el Mtro. Eduardo Matos Moctezuma, curador de la exposición *La memoria revelada. El surgimiento de la fotografía arqueológica. Claude Désiré Charnay* (México, 2014);

... durante el siglo XIX, los artistas -dibujantes, grabadores y pintores-, eran indispensables para plasmar los edificios, esculturas y materiales arqueológicos y dejar constancia de ellos. Sin embargo, con el uso de la fotografía (que por entonces empezaba) y su aplicación a la arqueología se pudo ampliar, de manera significativa, los alcances de esta nueva tecnología que permitía captar los vestigios del pasado mesoamericano.

Durante sus primeros viajes a México, el francés Claude Désiré Charnay llegó junto con otros caminantes de su época como Stephens y Le Plongeon, pioneros del uso de la cámara fotográfica aplicada a la arqueología. Las fotografías realizadas por el fotógrafo viajero francés, indican, entre muchos otros aportes para la arqueología, el estado que guardaban los edificios en aquel momento. Charnay tuvo interés en dar la escala de los monumentos, al colocar personas junto a ellos. (s.a., 2014, p. <http://www.sanildefonso.org.mx/expos/memoriarevelada/>).

Al ilustrar este punto, es importante analizar una de las obras más representativas de Charnay, es decir la fotografía tomada en la zona arqueológica de Palenque (Figura 36), que muestra las estructuras de forma lateral y en la cual se alcanza a descubrir la torre: un paisaje en ruinas que vuelve a cobrar vida por la visita del viajero francés y de los pobladores de la región que se ubican en el camino. Se puede ver la carreta con la que transportaban los pesados aditamentos del fotógrafo, y para coronar la escena, es el propio Claude Désiré Charnay, quien se encuentra en la cima de la torre posando, contento de haber llegado hasta ese punto. Hay que reconocer que estas imágenes tienen un valor inédito y de gran valor, ya que la tecnología no era tan sofisticada como hoy en día. Además, como se ha mencionado, el esfuerzo físico y mental de estos viajeros también fue determinante para la realización de estos viajes.

Ambas visiones acerca de la percepción de las primeras fotografías que se registraron de los recintos y vestigios arqueológicos en México por fotógrafos viajeros nacionales y extranjeros son válidas. Sin embargo, la postura del Mtro. Matos Moctezuma parece la más idónea, ya que rescata el valor estético, arqueológico, antropológico, histórico, cultural, social y hasta ergonómico de las imágenes de las aventuras de estos personajes, como es el caso de Claude Désiré Charnay.

Otro de los puntos importantes a destacar era sortear los difíciles terrenos para llegar a los sitios arqueológicos, tomar fotografías en esa época no era un tema menor. Se utilizaba la técnica del colodión húmedo, donde la placa debía permanecer húmeda durante el procedimiento de toma y revelado de las imágenes. El fotógrafo debía llevar consigo el laboratorio a fin de preparar la placa antes de la toma y proceder a revelarla inmediatamente. (s.a., s.f., p. <http://pueblosoriginarios.com/recursos/colecciones/charnay/charnay.php>).

Estos detalles les dan mayor valor a las fotografías que Désiré Charnay realizó en la época en que se encontraba en México. Similar a los otros “fotógrafos viajeros”, Claude-Joseph Désiré Charnay recorrió diferentes espacios en México que tienen gran importancia para reflexionar acerca del pasado.

“No hay nada en este mundo que no tenga un momento decisivo.”  
 Jean-François Paul de Gondi  
 (Cardenal de Retz),  
 Francia, (1613-1679). Político y memorialista.

En las décadas de los años veinte y treinta muchos artistas e intelectuales extranjeros se sintieron atraídos por nuestro país, que se encontraba envuelto en las secuelas del movimiento social de principios de siglo, pugnando por enriquecer la educación y la cultura. El interés que despertaron en todo el mundo, las acciones que se emprendieron en este campo, hizo que muchos de ellos compartieran esa inquietud y decidieran vivir en México participando activamente en los proyectos que se llevaron a cabo. En la actualidad puede observarse la importancia que tuvo esa época, en la casi fascinación que ha despertado la promoción de la vida y la obra de personajes como Diego Rivera y Frida Kahlo. (Estrada, 1944, p. 24).

Aparecieron fotoperiodistas como es el caso de Agustín Víctor Casasola, quien inició su carrera trabajando para diferentes periódicos de la capital mexicana en 1894. En 1900 adquirió su primera cámara y comenzó a ilustrar sus artículos. Casasola se convirtió en uno de los principales cronistas de la revolución. En 1911 fundó la Agencia Fotográfica Mexicana, donde reunió a fotógrafos como Manuel Ramos, Hugo Brehme y Eduardo Mellado, y con el tiempo se convirtió en una organización capaz de competir a nivel internacional con otras agencias fotográficas. A partir de entonces, el papel de Casasola no sólo fue el de fotógrafo y periodista sino también el de archivista fotográfico de *El Imparcial* tras su clausura en 1911. Estas imágenes, junto con otras que había coleccionado durante largo tiempo, le inspiraron la publicación en 1921 de su *Álbum histórico gráfico*.

Otra figura importante para el apartado histórico de la fotografía mexicana es Antonio Garduño, quien desde la ciudad de México documentó los hechos que ocurrieron en esta región durante la revolución. Organizó concursos fotográficos para lugares como la “Exposición Mundial de Sevilla” (1928) y aportando fotografías y traducciones al italiano a revistas como *Helios*, de la que nombrado editor en 1931. H. J. Gutiérrez paralelamente popularizó sus imágenes de la revolución gracias a la creación de tarjetas postales.

Guillermo (Wilhelm) Kahlo, padre de la pintora Frida Kahlo, alemán de nacimiento, emigró a México en 1891 y se casó con la hija del fotógrafo oaxaqueño Antonio Calderón. Para 1901, Kahlo abrió su propio estudio en la ciudad de México. Al principio trabajó para *El mundo ilustrado* y el *Seminario Ilustrado*, pero a partir de 1904 recibió numerosos encargos del Gobierno para inventariar los monumentos arquitectónicos de México. En 1910 finalizó un inventario fotográfico de la arquitectura eclesiástica colonial española en México. Casi 200 de estas imágenes fueron publicadas más tarde en la obra *Iglesias de México* del Dr. Atl. (Estrada, 1944, p. 24).

En seguida, se puede ver la imagen del altar y detalles del interior del Templo de La Enseñanza, (Figura 37); el conjunto artístico fue diseñado como una gran unidad, tanto estilística como iconográficamente, y en una perfecta integración con la arquitectura.



Figura 36, Claude-Joseph Désiré Charnay, *El Palacio. Palenque*, impresión a la albúmina, México, 1882, disponible en el libro *Cités et ruines américaines*.

A ambos lados de la nave se colocaron retablos de menor tamaño que responden al barroco anástilo y cumplen con su función didáctica; quedan comprendidos en el tramo central de la nave, entre el arco del coro y el estribo del presbiterio, y están estructurados por un zócalo, seguido por la predela y un solo cuerpo.

Los dos retablos del lado derecho, fotografiados por Kahlo, están dedicados, el primero, a La Inmaculada Concepción (que es también un retablo-relicario, ya que contiene pequeños nichos que resguardan veneradas reliquias de santos) y, el segundo, a San Juan Nepomuceno, el santo ejemplar del sacerdocio, muy venerado en el siglo XVIII, acompañado de San Cayetano y San Estanislao de Kotska, símbolos de la santidad juvenil, colocados en bellas pilastras-nicho, ornamentadas con roleos y relieves. La escultura que se contempla en la foto dentro del fanal fue sustituida con la imagen de la Virgen de la Salud que actualmente está. En la parte media, entre los dos retablos, se colocó el púlpito, con su puerta de ingreso. (s.a., s.f., p. <http://www.fcgs.mx/contenido.aspx?p=FichasKahloes>).



Figura 37, Guillermo Kahlo, *Interior del Templo de La Enseñanza*, plata sobre gelatina, México, ca. 1908. Disponible en Colección Ricardo B. Salinas Pliego/Fomento Cultural Grupo Salinas."

Por otra parte, Kahlo también registró la fachada de este templo (Figura 38).

"Una de las más notables joyas de la última etapa del barroco en la Ciudad de México es el templo de La Enseñanza, tanto por su arquitectura como por sus retablos. Fue construida como parte del conjunto de un convento femenino y un colegio para la enseñanza de mujeres —de ahí su nombre—, fundado por la ilustre criolla María Ignacia Azlor y Echevers, con el fin de establecer a la Compañía de María en la Nueva España. Consiguió la autorización real para su fundación en febrero de 1752. La edificación del convento inició en 1754 y la de la

iglesia, en 1772, cuando ya había muerto la madre Azlor. Fue concluida en 1778 y consagrada a la Virgen del Pilar. Se desconoce quién fue el arquitecto de tan importante obra; se le ha atribuido, sin embargo, a Francisco Guerrero y Torres.

Su particular y angosta fachada-portada, remetida y enmarcada por dos grandes estribos almohadillados, se compone de dos cuerpos y remate; y utiliza pares de columnas tritóstilas en ellos. En la calle central destaca el arco rebajado mixtilíneo, un nicho con San José y una ventana abocinada donde va la pequeña escultura de la Virgen del Pilar. Completan la iconografía las esculturas de San Miguel Arcángel, San Juan Nepomuceno, San Ignacio de Loyola y San Benito Abad, además de un relieve de la Santísima Trinidad en el remate. El resultado fue una obra barroca de la modalidad neóstila, por haber utilizado columnas como apoyos. Al interior, la iglesia, que muestra una integración perfecta, fue ornamentada con un conjunto de nueve retablos, pinturas, tribunas y coros, distribuidos en una original planta alargada con los extremos ochavados.

La fotografía de Kahlo nos introduce en esa extraordinaria nave mostrando el amplio arco trilobulado del sotocoro, sobre el que va el coro alto con la típica reja divisoria y las bellas tribunas de madera reservadas con su celosía. Y a la inversa: el fotógrafo, colocado bajo del coro, captura el gran conjunto del interior hacia el altar y el monumental retablo. Simétricamente distribuidos, se observan los retablos de madera tallada y dorada; arriba, las tribunas de madera; a los lados del altar mayor, los dos coros para las monjas, y sobre ellos, las grandes pinturas con temas marianos (La Asunción y La Inmaculada Concepción) ejecutadas por Andrés López en 1779. Al centro, el retablo barroco de modalidad anástila —sin apoyos—, en madera tallada y cubierto con oro de hoja, dedicado a la Virgen del Pilar, se ve como un gran arco abocinado cuyas formas, igual que las de la calle central, se van replegando. Allí fueron colocadas múltiples esculturas hechas de telas engomadas, con partes de madera, bellamente policromadas." (s.a., s.f., p. <http://www.fcgs.mx/contenido.aspx?p=FichasKahloes>).



Figura 38, Guillermo Kahlo, *Templo de La Enseñanza*, plata sobre gelatina, México, ca. 1908. Disponible en Colección Ricardo B. Salinas Pliego/Fomento Cultural Grupo Salinas."

La diversidad de los temas fotográficos es tan variada como la imaginación. Solo hay que detenerse a ver que, desde sus inicios, que la necesidad del hombre era la de preservar todo lo que se podía, la de capturar, documentar los hechos que marcaban su existencia y que a la vez le daban sentido. Es ahí, donde el fotoperiodismo hizo su entrada triunfal. Uno de los exponentes de este género, es Manuel Ramos, quien fue de los primeros fotógrafos de prensa, y trabajó principalmente en la ciudad de México.

En 1903, su fotografía de la cogida que sufrió el torero "Segurita" publicada bajo su firma en *El Imparcial*, fue la primera fotografía firmada que apareció en la prensa mexicana. Ramos se incorporó a la Agencia Fotográfica Mexicana de Casasola e hizo una amplia cobertura de la Decena Trágica de 1913. Más tarde la arquitectura y el paisaje se convirtieron en los temas principales de su obra. Su libro *México moderno* fue publicado en 1937. (s.a., s.f., p. [https://www.getty.edu/research/tools/guides\\_bibliographies/photography\\_mexico/fotografos.html](https://www.getty.edu/research/tools/guides_bibliographies/photography_mexico/fotografos.html)).

La historia de la fotografía mexicana se puede remontar al estudio Cruces y Campa y al Imperio de Maximiliano. Era una época en la que las novedades tecnológicas llegaban rapidísimo -muy similar al tiempo que nos toca vivir-; el descubrimiento del daguerrotipo en Francia, ocurre en 1839, pero ya para diciembre de ese mismo año se encuentran los primeros registros tomados en Veracruz y en la catedral de la ciudad de México. Estas imágenes se encontraron tiempo después en Rochester.

Es por ello que, al ubicarnos hasta el año de 1920, volvemos a encontrar fotógrafos viajeros, en el surgimiento de la fotografía moderna en México, y es ahí donde surgen nombres como el del estadounidense Edward Weston (1886-1958) y la italiana Tina Modotti (1896-1942), quienes arribaron a la capital del país en agosto de 1923 atraídos, como muchos otros artistas de vanguardia, por el renacimiento cultural que se produjo poco tiempo después de concluida la fase armada de la Revolución Mexicana.

"A través del ojo fotográfico se puede ver el mundo bajo una nueva luz; un mundo en su mayor parte inexplorado y desconocido; un mundo que aguarda ser descubierto y revelado."

Edward Weston, Estados Unidos, (1886-1958). Fotógrafo estadounidense.

Descubrir el mundo de la fotografía va más allá de la complejidad del funcionamiento de las cámaras, es ir en busca de una imagen y para ello, otro de los representantes primordiales de esta "oleada" de artistas que vinieron a México a recorrer sus caminos, sus lugares escondidos y sus tesoros ancestrales es el siguiente personaje, del cual se detallará la importante referencia que representa para este trabajo de investigación.

Entre los artistas extranjeros que en el México posrevolucionario coincidieron con la búsqueda de introspección y valoración profunda de lo propio emprendida por nuestros hombres de cultura, destaca el fotógrafo norteamericano Edward Weston.

Llamado al país por el entusiasta interés que había recibido su trabajo en una época de extraordinaria efervescencia cultural, la realidad que aquí encontró le ofreció temas, percepciones, sensibilidades e intercambios con otros artistas, elementos que, en conjunto, habrían de modificar su propio lenguaje. A través de él, Weston expresó su propia mirada profunda de México, enriqueció sus principios artísticos y realizó un aporte estético y técnico a la práctica de la fotografía en nuestro país. (Tovar, 1944, p. 20).

Edward Weston (24 de marzo de 1886-1 de enero de 1958) fue un fotógrafo

estadounidense que se caracterizó por utilizar una cámara fotográfica de placas con un formato de 18 X 24 cm y emplear el primer plano en temas naturales para obtener formas poco corrientes. (Sougez y Pérez, 2003, pp. 458-459).

Fue uno de los fotógrafos más importantes de la fotografía directa y cofundador del Grupo *f/64*. (Bieger, 2007, pp. 730-739). Nacido en Highland Park, Illinois, es considerado uno de los fotógrafos más importantes del siglo XX. Estudia fotografía en el Illinois College of Photography. Después de un viaje a Nueva York, donde conoce a Alfred Stieglitz, Paul Strand y Charles Sheeler, abandona el pictorialismo para dedicarse a la fotografía directa.

Para descifrar las bases e influencias de Weston, es necesario transportarse a principios del siglo XX, donde Alfred Stieglitz, Edward Steichen y otros fotógrafos forman el movimiento *Photo-secession* en Estados Unidos. Con la misma intención que el pictorialismo, dotar a la fotografía de voz propia. Alfred Stieglitz afirmaba:

Desde entonces comencé mi lucha, o mejor, mi esfuerzo consciente por el reconocimiento de la fotografía como un medio nuevo de expresión que fuera respetado en su propio derecho, sobre las mismas bases que cualquier otra forma de arte. (Braulio, 2017, p. <http://www.theimagen.com/la-belleza-lo-sencillo-edward-weston/>).

A partir de este movimiento y con las aportaciones de otros fotógrafos, como el estadounidense, Paul Strand, se desarrolló lo que se llamó "fotografía directa". Un movimiento que quería al medio un nuevo estatuto, que la fotografía nada tenía que tomar prestado de otras artes, como la pintura. Por fin se empieza a ver la fotografía como un medio con expresión propia y ya no trata de asemejarse a la pintura. Edward Weston, evoluciona con estos movimientos del pictorialismo de sus inicios, y a partir de 1920 realiza una fotografía más natural, centrándose en la búsqueda de la forma desvelada por el cuerpo humano desnudo, las formas de los vegetales y otros elementos naturales como las conchas o las curvas de una duna.

Para 1923, Weston viaja a México con su hijo Chandler y Tina Modotti, quien lo introduce al más importante ambiente artístico de la época, formado por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. Durante su breve estancia en México realizó retratos magistrales, entre los cuales destacan el de Lupe Marín y el de Tina Modotti, de quien hace también una serie de desnudos. (s.a., 2017, p. <http://fotografica.mx/fotografos/edward-weston/>).

La pareja Weston-Modotti, que llegó procedente de los Estados Unidos, era portadora, sin duda, de una "nueva mirada" que, en alguna medida influida por el arte pictórico monumental de los muralistas mexicanos (José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro, Fermín Revueltas, Jean Charlot, Ramón Alva de la Cana, Máximo Pacheco, etc.) y por los trabajos de artistas como Luis Márquez, pionero de la fotografía folclórico-poética en nuestro país, comienza a explorar, con gran rigor y enorme sensibilidad, los terrenos de la abstracción y el subjetivismo teniendo como referentes visuales muchas de las imágenes cotidianas de la realidad nacional. (De la Vega, 2015, p. [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias\\_detalle&id\\_noticia=5775](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=5775)).

El desarrollo de la fotografía de vanguardia en México se vincula profundamente con las primeras y más logradas manifestaciones del cine vanguardista cultivado en nuestro país a partir de fines de los veinte, fenómeno que sin embargo posee antecedentes que

pueden rastrearse tiempo atrás, cuando, en los primeros años de esa misma década, fotógrafos como el mencionado Luis Márquez o Roberto A. Turnbull comienzan a incursionar en el medio fílmico, abriendo con ello nuevas opciones creativas que a su vez sientan las bases de otra concepción del arte cinematográfico.

En esa época en que Edward Weston y Tina Modotti arribaron a México, otros fotógrafos como Roberto A. Turnbull comienzan a incursionar en el cine. Y es Turnbull quien comienza a reunirse con un grupo de pintores y bohemios entre los que se encontraban Rafael Salas, Mona Alfau, Felipe Teixidor, Jean Charlot, Germán y Lola Cueto y otros, con quienes compartía su gusto por viajar a los alrededores de la ciudad de México, sitio donde tomaba fotografías de tema paisajístico. Turnbull filmó a finales de 1921 dos documentales: Uxmal y Chichen Itzá y San Juan Teotihuacan, antes y ahora. De la Vega, 2015, p. [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias\\_detalle&id\\_noticia=5775](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=5775)).

Es así como es posible observar que para Roberto A. Turbull también forma parte de los artistas que han dedicado su trabajo a la arqueología y que comenzaron a rescatar el pasado que, en cada etapa de la historia de México, resurge para citar los elementos que conforman la identidad de dicha nación.

Pero no solo los artistas mencionados, fueron forjando la biografía de la fotografía mexicana, es por ello que comienzan a resaltar nombres como los de Manuel y Lola Álvarez Bravo, Emilio Amero y Agustín Jiménez, principalmente; aunque del mismo modo, es interesante ver el trabajo de extranjeros como Henri Cartier-Bresson, Paul Strand, Anton Bruehl o Josef Albers que vinieron a enriquecer este proceso de transformación en la fotografía.

En este sentido, la obra que Edward Weston produjo en México es parte viva de la tradición de nuestra fotografía y de nuestra cultura. Sus vínculos con los muralistas; con José Vasconcelos; con el movimiento estridentista; con la generación joven de fotógrafos mexicanos, entre quienes destacaba Manuel Álvarez Bravo; con otros artistas foráneos que, como él, participaban con pasión en el movimiento cultural mexicano, dieron a su trabajo carácter y marcadas resonancias de lo que ocurría a su alrededor, en el arte y la sociedad. Así se explica su mirada original hacia el arte prehispánico y la estética popular, las tradiciones, la vida cotidiana y el paisaje de México. A continuación, aparece en uno de los retratos más emblemáticos del artista (Tovar, 1944, pp. 20-21), (Fig. 39).

Para Weston y su arte renovador, México era un espacio que se descubría y se transformaba ante la mirada de los artistas. Puede decirse que su contribución más importante es que fue el precursor de las tomas fotográficas a indígenas mexicanos. (Estrada, 1944, p. 24). Edward Weston tenía una visión muy particular sobre México y su gente, la originalidad de las propuestas plásticas del fotógrafo y su genuina expresión artística. Porque Weston es ante todo un fotógrafo de la modernidad, que creó imágenes plásticas de inédita belleza. Un hombre de vanguardia que se compromete con su quehacer artístico cotidiano. Sus creaciones foto-plásticas nos muestran un pueblo mexicano fiel a su ser nacional y a sus tradiciones populares. Un pueblo hecho de barro y de sol, de luces y de sombras. (Garduño y Mendoza, 1944, pp. 27-28).

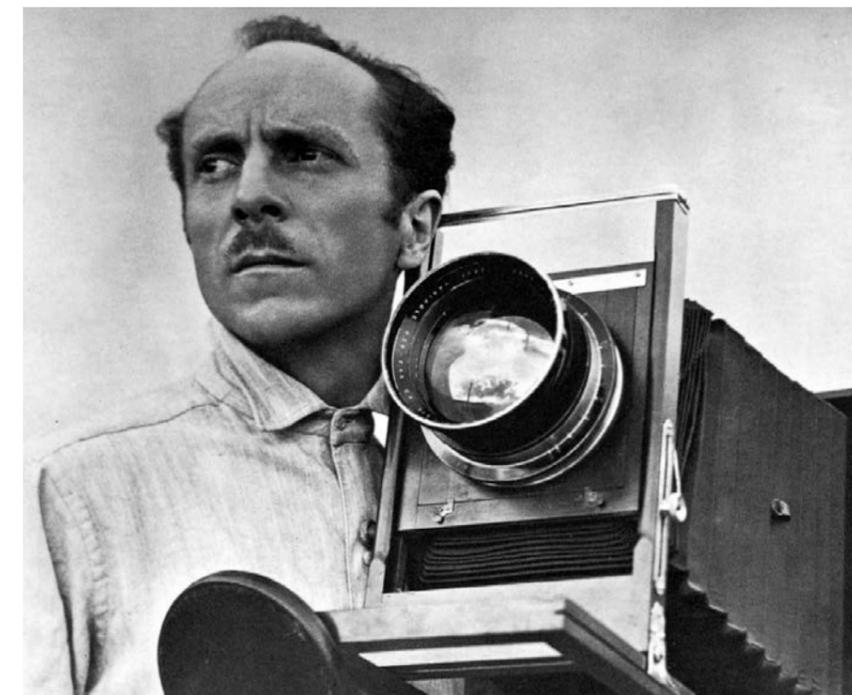


Figura 39, Tina Modotti, *Edward Weston, retrato*, plata sobre gelatina, México, 1923, disponible Av. Veracruz 42, Telephone Ericsson, Condesa 38.

En la obra mexicana de Weston la visión objetiva y la interpretación subjetiva de la realidad están en un equilibrio desusado, nuevo, único. Su pupila y el ojo insomne de su lente hacen que el espectador se enfrente a imágenes desconcertantes, pocas veces vistas. Es iniciador en la proposición de imágenes abstractas sin precedente en la fotografía pictorialista publicada en esa época. Él no pretende hacer pintura con la cámara sino arte fotográfico. La fotografía es fotografía en Weston. Insólita es su forma de concebir la imagen. (Garduño y Mendoza, 1944, p. 28).

En los productos artísticos de Weston no hay rebuscamientos ni mentira. La honestidad en la mirada del artista es quizá la razón por la cual impresiona gratamente a los intelectuales mexicanos de vanguardia de los años veinte. Ahora bien, el trabajo de Weston detona innumerables polémicas en el mundo intelectual mexicano en lo referente a la imagen fiel, directa, genuina, en contraposición la fotografía pictórica. Se piensa que es en México donde desaparece definitivamente el pictorialista Weston y termina de nacer el Weston vigoroso y auténtico que señalará rumbos originales y legítimos en la fotografía artística hasta nuestros días.

Tina Modotti -su discípula-, Anita Brenner, Guadalupe Marín de Rivera y Nahui Olin aparecen en sus imágenes de mujeres, en retratos y desnudos. La sensación de realidad que se percibe en los desnudos de Weston no inhibe la belleza del cuerpo femenino, sino que la resalta, la hace brillar en plenitud. Estos desnudos se consideran históricos por su relevancia y valor. (Garduño y Mendoza, 1944, p. 28).

Existe, por así decirlo, una “concepción westoniana” de la imagen fotográfica y que el código visual del artista rompe violentamente con las formas establecidas en su época, ya que él usa la cámara como un permanente instrumento de expresión creativa. Weston nos dice, en sus escritos, que la fotografía artística debe dejar de imitar a la pintura y desarrollarse en su espacio y posibilidades técnicas naturales, trascendentes y únicas. Este fotógrafo fue un constante y activo creador de imágenes. Weston es influenciado por México y Weston ejerce su influencia sobre México. (Garduño y Mendoza, 1944, pp. 28-29).

En sus escritos personales Weston revela con asombro que fue en México donde sintió la tierra a través de las expresiones elementales de los campesinos y de su arte popular. Así, la luz mexicana le enseñó a Weston a enfrentar el objeto y percibir la silueta, la imagen y la plenitud de las formas. No hay máscaras en Weston, es sencillo y abierto al mundo que perciben sus ojos. (Garduño y Mendoza, 1944, pp. 28-29).

Para ilustrar el párrafo anterior cabe destacar que tras unos cuantos días de haberse establecido en su primera casa en la ciudad de México, Tina y Edward acudieron a ver los nuevos murales de Rivera. Edward estaba impresionado y habló poco. Ambos trabajaban con monocromías; ambos mostraban suficiente interés en la estructura cubista como para intentar una comparación con las escenas de desván de Weston de 1920-1921, o de su *Scene Shifter* con los telares de los *Tejedores*. Estos acontecimientos marcaron un amplio impacto en la obra posterior del fotógrafo norteamericano. Antes, al referirse a las pocas iglesias coloniales que había visto, escribió que “nada que pudiese registrar añadiría algo a su belleza”. Al mismo tiempo, le preocupaba que el singular exotismo, lo pintoresco y lo bonito de tantas de las cosas que veía en México lo orillaran a hacer fotografía pictorialista.

Una de las imágenes más emblemáticas sobre México por parte del artista tiene su origen el 22 de noviembre, cuando Edward y un grupo de amigos hicieron un día de campo en las pirámides de San Juan Teotihuacan y Weston hizo varias tomas de tan fotografiado lugar. En Teotihuacan capturó por lo menos dos asombrosos detalles de la pirámide. El más conocido fue tomado desde el nivel del suelo y muestra el costado de la roca intersectando la hierba silvestre, unas cuantas nubes en el cielo, y la brillante luz opacándolo todo. Puede ser que la luz que registró en ella demostrara cómo un papel ligeramente satinado parecía reflejar la luz y confiriera a la imagen más vitalidad, aunque menos carácter artístico que el paladio (Conger, 1944, p. 40), (Imagen 40).

También subió parte de las escalinatas e hizo una toma de las cumbres de las dos pirámides y unas cuantas nubes. En este caso Weston redujo las pirámides a una simple metáfora y creó una obra de arte que deberíamos llamar minimalista. Curiosamente, la imagen que él prefería era una que tomo desde la cima. En ella se ve el valle, los cerros y unas pocas nubes, sin siquiera una sombra de las ruinas. Escribió: “La mejor, no de las ruinas, sino del campo circundante; un típico paisaje mexicano”. (Conger, 1944, p. 40).



Edward Weston - "Pirámide del Sol, Teotihuacán", 1923 - Gelatin silver print - Collection of SFMoMA. On view in "Photography in Mexico" On view from March 10 until July 8th.

Figura 40, Edward Weston, *Pirámide del Sol*, plata sobre gelatina, México, 1923, disponible la colección de SFMoMA y en Center for Creative Photography, Tucson, Arizona.

Con estas experiencias, el fotógrafo estadounidense siguió enriqueciendo su estancia en México y para concluir, es importante leer las últimas palabras que Edward Weston le dedicó a México en su *Diario*, en el otoño de 1926, después de haber tenido una estancia de 33 meses:

Estos últimos años en México han marcado mi vida y mi pensamiento. No tanto el contacto con mis amigos artistas cuanto la proximidad, si bien menos directa, con una raza primitiva. Antes de México había estado rodeado por la típica muchedumbre de burgueses norteamericanos, salpicada por unos cuantos amigos refinados. No sabía nada de la sencilla gente campesina. Y me ha refrescado su expresión elemental –me ha hecho sentir la tierra. (Weston, 1973, p. 190).

Gracias a estas palabras en su diario es posible seguir las huellas del artista para descubrir que fue un apasionado por su profesión y por el lugar que lo llevo a salir de su “zona de confort” y descubrir que más allá de los cánones establecidos para la fotografía, como naciente disciplina artística, había un campo más amplio que no se acababa con imitar a la pintura, sino que descubriría con cada paso temporal y marcado por los avances tecnológicos, un sinfín de propuestas, temas, técnicas y valores que llevarían a la fotografía a caminos impensables. Es así como Edward Weston es un innovador en la materia.

“Fotografiar, es poner la cabeza, el ojo y el corazón en el mismo punto de mira.” (Cartier-Bresson, 2003, p. 11).

El acto fotográfico puede definirse de diversos modos. Como se ha mencionado anteriormente, para algunos pensadores como Vilém Flusser, resulta casi como la cacería,

donde el fotógrafo se convierte en el “cazador ávido” para hallar a su presa y en donde una acción mecánica provoca la generación de imágenes. Para el considerado en Francia, “monumento nacional” y el fotógrafo más importante del siglo XX, Henri Cartier-Bresson, toma un sentido que tiene que ver con el instinto, con la experiencia y con algo más que solo un “proceso mecánico”.

Para Cartier-Bresson, el acto fotográfico tiene que ser producto de la razón, de la visión y por supuesto, del corazón, que se conjugan en un instante para generar una imagen que inmortalizará dicho momento para la posteridad. Y por mucho tiempo, estas efigies han representado gran parte del acervo histórico de la humanidad. Además de constituir la prueba o testimonio de algún suceso de cualquier naturaleza (personal, social, político, cultural, tradicional, artístico, arqueológico, antropológico, biológico, artístico, etc.). Para ello, es necesario hondar un poco en la biografía del admirado fotógrafo francés y se iniciará viendo la imagen del protagonista de esta sección de este estudio a continuación, (Fig. 41).

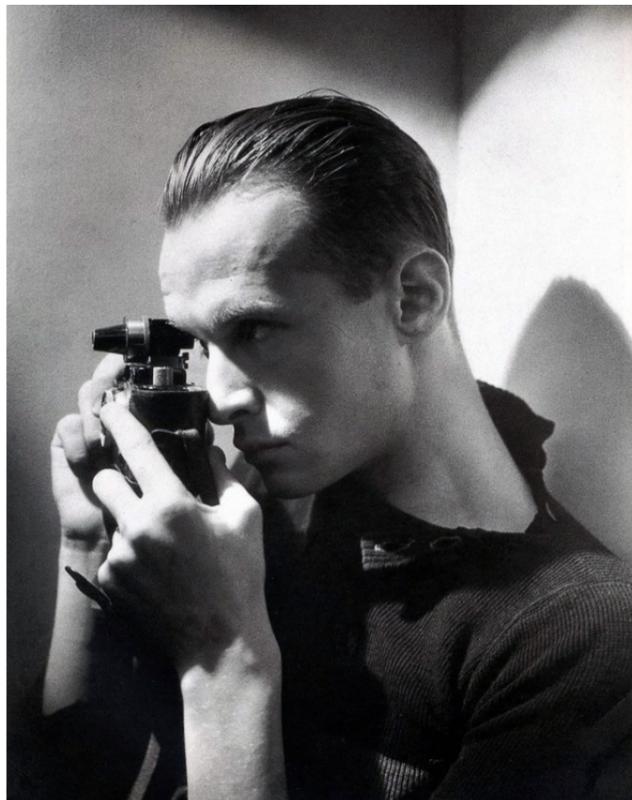


Figura 41, [s.a.] *Un joven Henri Cartier-Bresson*, plata sobre gelatina, [s. l.], 1935, disponible en © George Hoyningen-Huene © The Museum of Modern Art, New York.

Henry Cartier-Bresson (22 de agosto de 1908-3 de agosto de 2004) (Kimmelman, 2004, p. <http://www.nytimes.com/2004/08/04/arts/henri-cartierbresson-artist-who-used-lens-dies-at-95.html>); fue un célebre fotógrafo francés considerado por muchos el padre del fotorreportaje. Predicó siempre con la idea de atrapar el instante decisivo, versión

traducida de sus “imágenes a hurtadillas”. A lo largo de su carrera, tuvo la oportunidad de retratar a personajes como Pablo Picasso, Henri Matisse, Marie Curie, Édith Piaf, Fidel Castro y Ernesto “Che” Guevara. También cubrió importantes eventos, como la muerte de Gandhi, la Guerra Civil Española, donde filmó el documental sobre el bando republicano *Victorie de la vie*, la SGM, en la que estuvo en la Unidad de Cine y Fotografía del ejército galo o la entrada triunfal de Mao Zedong a Pekín. Cartier-Bresson fue el primer periodista occidental que pudo visitar la Unión Soviética tras la muerte de Stalin.

Henri Cartier-Bresson ha recorrido el mundo con el más ligero de los equipajes. Con ello no aludo solamente a la famosa Leica, la caja mágica y portátil que le ha permitido convertirse en un hombre invisible entre la multitud, y, sobre todo, escapar a todo correr de escuelas donde la perspectiva se aprende trazando líneas, para así poder surcar las carreteras de Europa en compañía de André Pieyre de Mandiargues. Más adelante recorrerá los caminos de Asia donde los acontecimientos le saldrán al paso, y donde las escenas de la calle se le ofrecen como si el mundo entero se hubiera convertido en un estudio a cielo abierto. (Cartier-Bresson, 2003, p. 7).

“El más ligero de los equipajes” es la vieja lección que no se aprende, pero que una vez comprendida nos acompaña siempre; la que le ha permitido a Henri Cartier-Bresson ausentarse como persona, borrarse para recoger mejor el instante, pero dándole un sentido a la instantánea; captar a Alberto Giacometti andar con el mismo paso que sus estatuas, y a Faulkner en mangas de camisa gobernando lo imaginario; ver en las nubes y las humaredas de la India, ver la forma del destino en un pavo real que despliega sus plumas... (Cartier-Bresson, 2003, p. 8).

Esto quiere decir que el célebre fotógrafo tuvo la oportunidad de viajar a diferentes escenarios en distintos continentes y que acompañado de su cámara Leica, pudo hacerse invisible y así capturar un suspiro, un instante y hacerlo inmortal. Esta característica de la fotografía de Cartier-Bresson es su sello indiscutible y con esta visión fue capaz de traspasar las barreras del idioma y culturales para regalarnos una visión más sencilla de los momentos en que nos identificamos con sus fotografías.

En la escritura de Henri Cartier-Bresson reconocemos por completo su estilo: testimonio, leyenda o dedicación, siempre se trata de un arte breve, una improvisación lograda gracias a un sentido de la fórmula casi infalible (por ejemplo esta frase cazada al vuelo acerca de una *Suite para violonchelo solo*, de Juan Sebastián Bach: “es música para bailar, justo antes de morir”), y que supone el mismo gusto por el instante decisivo que en fotografía aunque los retoques y los arrepentimientos estropeen un poco el oficio. Cartier-Bresson descubrió en sí mismo este don, escribiendo un prefacio, arte poético en tinta china, que pronto se convirtió en referencia para los fotógrafos. (Cartier-Bresson, 2003, p. 9).

Desde sus orígenes la fotografía no ha cambiado salvo en sus aspectos técnicos. La fotografía parece una actividad fácil; es una operación diversa y ambigua en la que el único denominador común entre los que la practican es la herramienta que se usa.

Fotografiar es retener la respiración cuando todas nuestras facultades se conjugan ante la realidad huidiza; es entonces cuando la captación de la imagen supone una gran alegría física e intelectual. Fotografiar, es poner la cabeza, el ojo y el

corazón en el mismo punto de mira. [...] Es un modo de gritar, de liberarse, no de probar ni de afirmar la propia originalidad. Es una manera de vivir.

La fotografía “fabricada” o puesta en escena no me interesa. Y si la valoro en algún sentido, no puede ser más que a partir de un punto de vista psicológico o sociológico. [...] El aparato fotográfico es para mí como un cuaderno de esbozos, el instrumento de la intuición y de la espontaneidad, el dueño del instante que, en términos visuales, cuestiona y decide a la vez. Para “significar” el mundo, hay que sentirse implicado con lo que el visor destaca. [...] Hay que fotografiar siempre partiendo de un gran respeto por el tema y por uno mismo. (Cartier-Bresson, 2003, pp. 11-12).

Estas afirmaciones en el diario de Henri Cartier-Bresson nos dejan ver que buscaba la originalidad, ante todo, lo natural, lo que fluía en determinado tiempo y que era justo lo que sus ojos congelaban a través del disparo de la cámara. No buscaba crear imágenes teniendo el control de todo, sino que en la reflexión se encontraba con su fuente de inspiración y lo dejaba suceder para así poderlo captar. Esa revelación le permitía construir significados y cada disparo era como dibujar, bocetar. Y lo más esencial, en su diario plasma una palabra que lo aglutina todo: “respeto”. El respeto es lo que le da sentido a todo y, por lo tanto, hay que ver a la disciplina fotográfica con esa arista, así como a la selección de temas que se desean abordar.

Para hablar del momento decisivo comencemos con esta frase:

“No hay nada en este mundo que no tenga un momento decisivo.” Cardenal de Retz..

Durante su vida, Henri Cartier-Bresson dedico su vida a reflexionar, a buscar en sus caminatas y con su Leica como prolongación de su ojo, la oportunidad de tomar fotografías del natural como si fueran flagrantes delitos. A él lo inspiraba el deseo de atrapar en una sola imagen lo esencial que surgía de una escena.

En sus propias palabras, de acuerdo al viajar el fotógrafo francés asegura: “Circulé bastaste, pese a que no sepa viajar. Me gusta hacerlo con lentitud, poniendo atención en los cambios entre países. En cuanto llego, siempre siento el deseo de establecerme ahí para llevar la vida del país, en la mayor medida de lo posible.” (Cartier-Bresson, 2003, pp. 16-17).

Al descubrir más sobre este fotógrafo francés, es importante destacar la siguiente frase plasmada en su obra *Fotografiar del natural*:

Nunca he sentido pasión por la fotografía “en sí misma”, sino por la posibilidad de captar -olvidándome de mí mismo- en una fracción de segundo, la emoción que el tema desprende y la belleza de la forma. En otras palabras, una geometría desvelada por lo que se ofrece.

El disparo fotográfico es uno de mis cuadernos de esbozos. (Cartier-Bresson, 2003, p. 33).

Cartier-Bresson realizaba ejercicios reflexivos en la ejecución de su disciplina, él sentía que el acto fotográfico era generador de “bocetos”, por así llamarlos. Su obra fue expuesta en el parisino museo del Louvre en 1955. Fue cofundador de la Agencia Magnum. Junto a su esposa, la también fotógrafa Martine Frank, creó en 2000 una fundación encargada de reunir sus mejores obras, situada en el barrio parisino de Montparnasse. En 2003, Heinz Bütler dirigió la película suiza *Henri Cartier Bresson: Biographie eines Blicks*, documental biográfico interpretado por el

propio Cartier-Bresson además de Isabelle Huppert, entre otros. Para algunos, Cartier-Bresson es una figura mítica en la fotografía del siglo XX. Uno de sus biógrafos, Pierre Assouline, lo ha llamado “el ojo del siglo”. En 1982 recibió el Premio Internacional de la Fundación Hasselblad. (s.a., 2016, p. [https://web.archive.org/web/20111021033514/http://henricartierbresson.org/hcb/HCB\\_bio74\\_03\\_fr.htm](https://web.archive.org/web/20111021033514/http://henricartierbresson.org/hcb/HCB_bio74_03_fr.htm)).

De todos los conceptos fotográficos, seguramente no existe ninguno más famoso que el célebre “instante decisivo” acuñado por Henri Cartier-Bresson. El fotógrafo francés es considerado uno de los grandes maestros de la historia fotográfica. David Präkel señala que este importante fotógrafo nacido en Chanteloup, Seine et Marne (Francia) es “considerado por muchos el padre de la fotografía de calle y el fotoperiodismo, como se ha señalado anteriormente.” (Präkel, 2010, p. 48).

A pesar de haber nacido en el seno de una familia muy rica, Henri Cartier-Bresson decidió decantarse por una azarosa vida de fotógrafo. Pudo elegir una cómoda posición en la industria textil, heredada de su padre, pero su vocación artística fue más fuerte. El modernismo de la década de 1930 fue de gran importancia para la fotografía, que se vio influida por muchos de los “ismos” de las vanguardias: constructivismo, dadaísmo, cubismo, futurismo, surrealismo, etcétera. París embelesó a buena parte del panteón de las deidades fotográficas: Eugène Atget, Brassai, Berenice Abbott, Man Ray, Robert Doisneau, Walker Evans... Cartier-Bresson no fue la excepción. (Sougez, 2007, p. 464).

El concepto del “instante decisivo” no sale de la nada, como indica el aforismo latino *ex nihilo nihil fit* (nada surge de la nada, o de la nada, nada proviene). Por aquellos tiempos, los fotógrafos privilegiaban crecientemente a la fotografía tomada “al vuelo”, la famosa “instantánea” en contraposición a los complejos y claustrofóbicos procedimientos de la fotografía de estudio decimonónica. “Se había acabado la época de posar en forma organizada, ahora se captaba el mundo inmóvil en movimiento.” (Jean-Noël, 2003, p. 13).

Esta época, marcada por la originalidad (recordemos los experimentos de Man Ray o László Moholy-Nagy), también dejó su huella en el joven Cartier-Bresson, quien afrontó los temas cotidianos y sociales con la estética de aquel tiempo. (Sougez, 2007, p. 464). Peter Stepan afirma que Cartier-Bresson creó con su fotografía una contraparte visual de la escritura automática surrealista. A lo largo de su vida, este fotógrafo defendería la importancia de no forzar la fotografía, sino dejarla fluir. (Stepan, 2008, p. 99).

La influencia de París y de los años treinta acompañó a Cartier-Bresson durante toda su vida. Henri supo entender que en la fotografía había una capacidad única de capturar el tiempo, de suspenderlo y mantenerlo vigente de forma indefinida. Él mismo afirmó: “La fotografía es, para mí, el impulso espontáneo de una atención visual perpetua, que atrapa el instante y su eternidad.” (Cartier-Bresson, 2003, p. 35). Cartier-Bresson trasluce su intranquilidad ante la fugacidad de los momentos y el eterno correr del tiempo cuando escribe que:

De todos los medios de expresión, la fotografía es el único que fija el instante preciso. Jugamos con cosas que desaparecen y que, una vez desaparecidas, es imposible revivir... Para nosotros, lo que desaparece, desaparece para siempre

jamás: de ahí nuestra angustia y también la originalidad esencial de nuestro oficio. (Cartier-Bresson, 2003, p. 18).

El concepto del "instante decisivo" comenzó a cobrar forma. Si la fotografía era una religión, el "instante decisivo" se convirtió para Cartier-Bresson en su dogma fundamental. Justamente, este concepto forma parte de las leyendas que la historia de la fotografía nos ha traído a lo largo de su devenir desde su creación y es al mismo tiempo, el argumento ideal que apoya el tránsito de este proyecto que transita entre la fotografía con su cualidad de documento que captura la realidad y claro, al mismo tiempo y gracias al paso de las nuevas tecnologías, poner a prueba su cualidad de real.

De la vasta obra de Cartier-Bresson, una que sintetiza claramente la noción de "instante decisivo" es la célebre fotografía *Tras la estación St. Lazare* (1932). Esta imagen es una auténtica rebanada dentro de una secuencia narrativa donde existe claramente un antes (el hombre caminando por la escalera arrojada en el suelo) y un después (el aterrizaje) que anteceden y preceden al hombre que parece estar suspendido, flotando en el aire. El espejo de agua, imperturbado, muestra una simetría vertical perfecta de la forma triangular del hombre en movimiento. Medio segundo antes o después y la imagen sería totalmente diferente, (Fig. 42).



Figura 42, Henri Cartier-Bresson, *Place de l'Europe. Gare Saint Lazare*, plata sobre gelatina, Francia, 1932.

Después de analizar esta obra es importante destacar su valor por el transitar de la fotografía y claro, para el objetivo primordial de este estudio. La importancia de la imagen como un documento que es capaz de construir realidades, que es capaz de construir "mitos" y conjuntamente, es el medio más utilizado como "evidencia" de un fenómeno o hecho que se desea constatar.

Henri Cartier-Bresson es un personaje, sin duda, indiscutiblemente necesario para entender las bases de la fotografía que continúa transformándose a través de los avances tecnológicos, de la época que le toca vivir y hasta de las coordenadas geográficas por las cuales, les toca transitar a los artistas de la lente como bien lo demuestra Cartier-Bresson con su considerable carrera y acervo de imágenes, como este momento capturado en la zona arqueológica de Teotihuacan, (Fig. 43).



Figura 43, Henri Cartier-Bresson, *México. 33-8*, plata sobre gelatina, Francia, 1934.

La magia de la fotografía  
es metafísica. Lo que ves en ella  
no es lo que viste en ese momento.  
La verdadera habilidad de la fotografía  
es la mentira visual organizada.  
Terence Daniel Donovan.  
Inglaterra, (1936-1996). Fotógrafo inglés.

Se ha hablado anteriormente de la ilusión, esa percepción o interpretación errónea de un estímulo externo real. O tal vez como una esperanza cuyo cumplimiento parece especialmente atractivo. De cualquier forma, la fotografía también forma parte del mundo de las “ilusiones” y para ello, ha buscado los canales adecuados para manifestarse desde que se realizaron las primeras tomas de la catedral de la ciudad en México, antes narrado en este texto.

Ahora, en cuanto a la metafísica, se dice que viene del latín *metaphysica*, y a su vez del griego *μετά [τά] φυσικά*, “más allá de [la] naturaleza”;<sup>29</sup> es la rama de la filosofía que estudia la naturaleza, estructura, componentes y principios fundamentales de la realidad. Esto incluye la clarificación e investigación de algunas de las nociones fundamentales con las que entendemos el mundo, como entidad, ser, existencia, objeto, propiedad, relación, causalidad, tiempo y espacio.<sup>30</sup>

Este largo recorrido que ha atravesado la fotografía en México, desde la ilusión, la alquimia y la metafísica, evidentemente lleva una carga con valor histórico, cultural, social, político, artístico fundamentales para su consolidación como arte. Dentro de este largo camino, la década de los ochentas y hasta el tiempo que sigue y seguirá corriendo, esta disciplina artística ha sido motivo de grandes transformaciones no solo en su herramienta principal, es decir, la cámara, sino los conceptos que de ella van emanando. Dando lugar a un lenguaje propio: la fotografía.

Asimismo, uno de los mayores logros de esos años fue la concepción de la fotografía como un ente propio con límites y alcances ajenos a otras manifestaciones plásticas. Gracias a esta circunstancia se creó en 1980 la Bienal de Fotografía. Por otro lado, sectores

29 Metafísica. (1999). *Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. Diccionario de la lengua española*. España. 23.ª edición, Espasa, 2014.

Audi, Robert. *Metaphysics. The Cambridge Dictionary of Philosophy*. Reino Unido, Cambridge University Press, 2 edición, (en inglés).

Metafísica. *Diccionario filosófico marxista*. Recuperado de <http://www.filosofia.org/enc/ros/meta1.htm>. Fecha de recuperación 7 de noviembre de 2017.

30 Walsh, Henry; Grayling, A.C.; Withington Wilshire, Bruce. *Metaphysics. Encyclopædia Britannica*. Reino Unido. En inglés: «metaphysics, the philosophical study whose object is to determine the real nature of things—to determine the meaning, structure, and principles of whatever is insofar as it is.» Traducc. “metafísica, el estudio filosófico cuyo objeto es determinar la naturaleza real de las cosas, determinar el significado, la estructura y los principios de todo lo que sea en la medida en que sea.”

Carey, Rosalind. *Russell's Metaphysics. Internet Encyclopedia of Philosophy*. En inglés: «The primary sense of “metaphysics” examined here in connection to Russell is the study of the ultimate nature and constituents of reality.» Traducc. “El sentido primario de “metafísica” examinado aquí en relación con Russell es el estudio de la naturaleza última y los constituyentes de la realidad.”

de fotógrafos que tenían diferentes intenciones, a saber:

- Recrear su mundo interior
- Buscar un enfoque más esteticista de la realidad
- Enfatizar en la creación de imágenes
- El montaje de escenarios
- La formación de fotografías lúdicas
- Procurando una inmejorable calidad técnica

A diferencia de aquellos que veían en la fotografía social la necesidad de profundizar en el contenido y descuidaban en gran medida los aspectos formales. Sin embargo, existen quienes lograron encontrar un equilibrio dialéctico y generaron una obra de alta calidad y con un fuerte contenido temático; solo por citar algunos ejemplos están: Mariana Yampolsky, Graciela Iturbide, Pedro Meyer y Gerardo Suter, (Monroy, 2010, p. <https://www.mexicodesconocido.com.mx/historia-de-la-fotografia-en-mexico.html>). (Fig. 44).

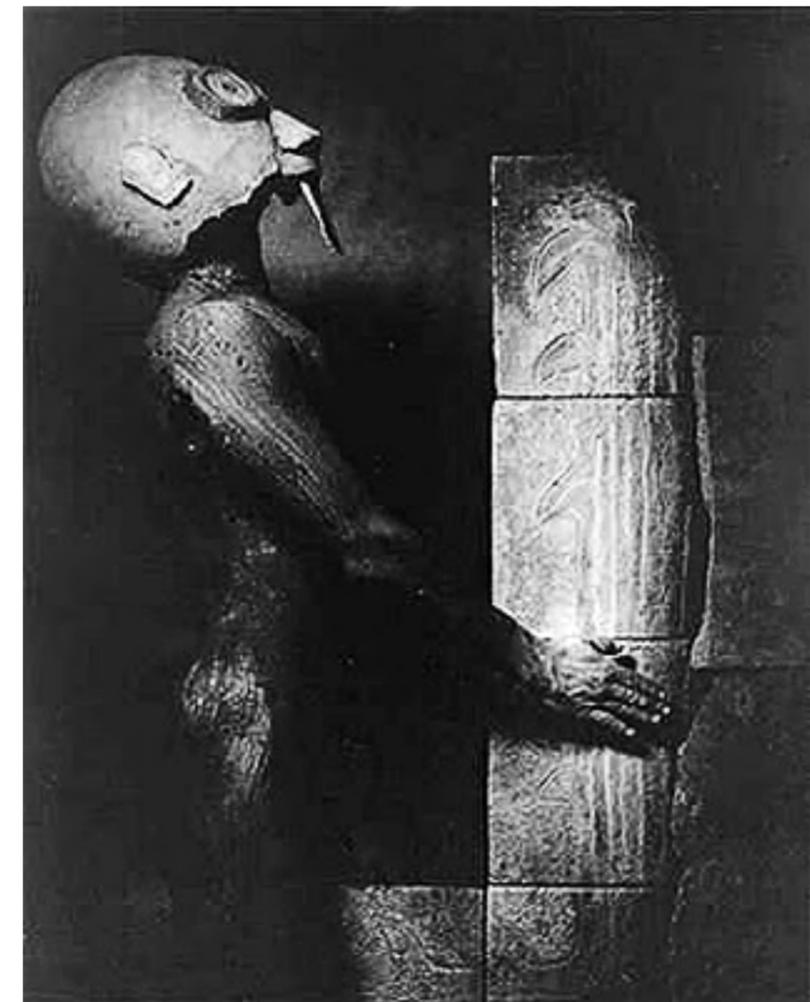


Figura 44, Gerardo Suter, *Tlaloc*, plata sobre gelatina, Estados Unidos, 1999.

Los quehaceres de la fotografía se han ampliado, sus maneras de realización también, y esta disciplina se ha extendido más allá de lo imaginable. El *Centro de la Imagen* es la institución oficial y el eje organizador de los eventos, de cursos y conferencias, de la edición de diversas publicaciones y promueve las Bienales de Fotografía y –desde 1994– las de Fotoperiodismo. También es promotor del conocido *Fotoseptiembre*, donde se da la oportunidad de exhibir y conocer los materiales creados en el país tanto de profesionistas como de diletantes de la imagen.

Entre los jóvenes que se inician en este arte, las posibilidades son infinitas gracias a los avances tecnológicos fotográficos y de la computadora. Hay quienes siguen fieles a la tradición de la cámara, del *tripié* y del trabajo de laboratorio; frente a quienes procuran encontrar en la fotografía un medio de comunicación que puede entretenerse con otros más, como la creación digital.

Por ejemplo, en la obra de Javier Orozco es posible encontrar al descubierto un mundo interior con elementos construidos y con una alta tecnologización y en la de Martirene Alcántara las líneas y segmentos arquitectónicos nos refieren un ángulo diferente e innovador del mundo exterior con el que se encuentra cotidianamente. Todos ellos forman parte de este mosaico tan rico que actualmente conforma nuestro país, sin dejar a un lado las nuevas aportaciones que abren más posibilidades a la fotografía mexicana, (Figura 45).

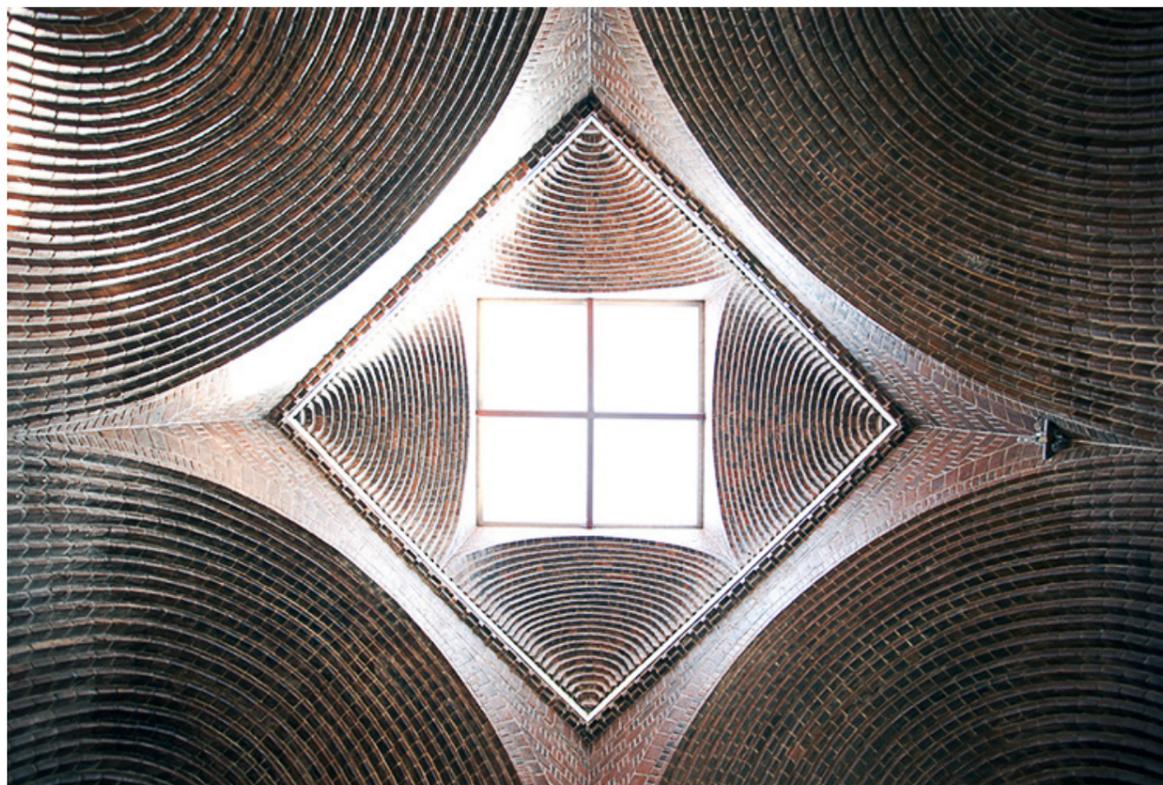


Figura 45, Martirene Alcántara, *Capilla del panteón del arquitecto Carlo Mijares Bracho*, color, México, 2011.

Lo que es notable y muy gratificante es que hay cada vez más mujeres en esta disciplina, en un principio aparentemente circunscrito a los hombres. Asimismo, sobresalen las propuestas gráficas más acordes a satisfacer la demanda de trabajo, así como a complacer las necesidades expresivas y estéticas de estos tiempos que nos toca ver, vivir y registrar con el ojo vivaz de la cámara. (Monroy, 2010, p. <https://www.mexicodesconocido.com.mx/historia-de-la-fotografia-en-mexico.html>).

Un asunto de gran importancia para distinguir las diferentes etapas de la producción fotográfica mexicana es definir los cánones que dominaron el terreno artístico. Existía un solo camino para hacer imágenes y en las décadas de los setentas y ochenta, que fue el tema urbanista e indigenista. De una u otra forma los alumnos de Manuel Álvarez Bravo, evocaron la manera en que él hacía fotografía, que era poética visual y una metáfora muy marcada. Pero existía una fuerza de fotografía urbana que seguía los pasos de Nacho López y Héctor García.

Este lapso en el que sólo se hacía ese estilo de imagen, el fotógrafo que logró distinguirse fue Enrique Bostelmann, el más mediático que hacía un tributo a la fotografía mexicana tradicional, blanco y negro, documental, indigenista, era completamente alternativo, usaba objetos, construcciones, desnudos, no se casó en una sola forma de crear imágenes e hizo uso de elementos visuales y constructivos que no se acostumbraban. En esta etapa de la fotografía existe una marcada predilección por parte de los curadores, y hasta casi cuarenta años después, de ver sólo el indigenismo y urbanismo mexicano. Eso sin duda sentó las bases de estilo para nuevos fotógrafos y prevalecieron hasta la década de los 80. Había que retratar el indigenismo para estar en la jugada y que así te incluyeran en las exposiciones importantes extranjeras, (Figura 46).

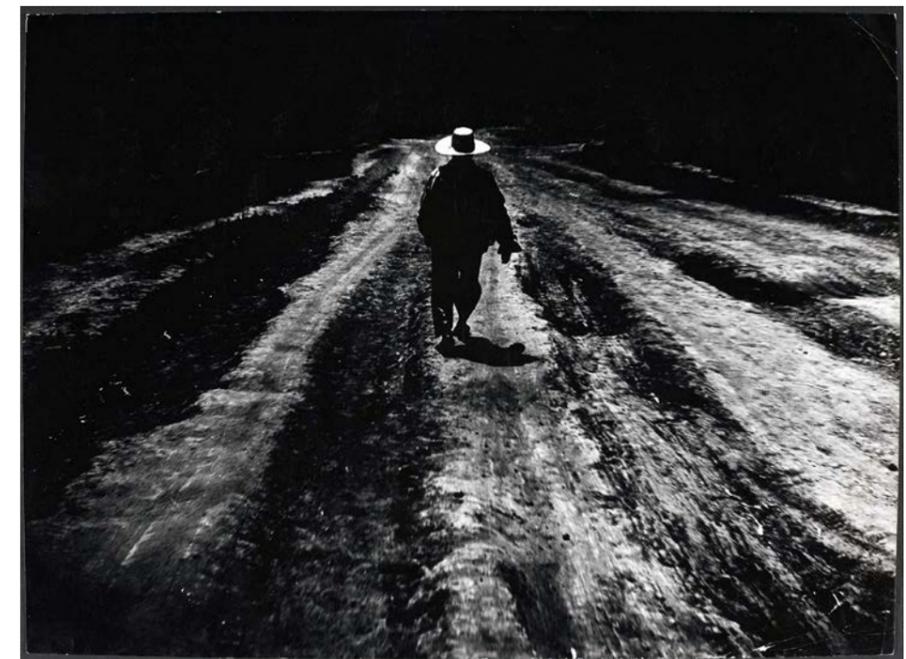


Figura 46, Enrique Bostelmann, *El caminante*, gelatinobromuro de plata sobre papel, México, 1955. Incluida en la serie *América, un viaje a través de la injusticia*. Depósito de la Fundación Museo Reina Sofía, 2017.

En la década de los noventa se puede observar un importante quiebre en la forma de hacer y ver imágenes. Cuando la fotografía estaba llegando un hartazgo de codificación visual y un callejón sin salida, los fotógrafos nacidos en los sesentas y antes de esa década estaban haciendo foto en los ochentas y noventas. Aportaron con su obra sabiendo que la fotografía no debía ser completamente documental ni mucho menos indigenista.

La fotografía mexicana ha tenido un largo recorrido en la fotografía a nivel internacional, momentos de reconocimiento, examinación, auto-reconocimiento, momentos de quiebre, de revanchas generacionales y de cambios visuales y técnicos. Pero ¿qué ha definido a México como un país productor de imágenes? ¿Cuáles han sido los momentos cumbre en la fotografía mexicana? ¿Cómo se ha delimitado la imagen fotográfica de nuestro país? (Ortiz, 2016, p. <https://culturacolectiva.com/fotografia/la-fotografia-mexicana-a-traves-del-tiempo>).

Los puntos clave de la fotografía mexicana se definen por el reconocimiento internacional que obtuvo a partir de *La familia del hombre* en 1955. Esta exposición resultó ser fundamental para el fotoperiodismo, la fotografía documental y para la validación de la fotografía como objeto de arte donde Manuel Álvarez Bravo, su esposa Lola Álvarez Bravo y Riva Brooks participan y en la que por primera vez se reconoce a Don Manuel de forma internacional. A partir de esta muestra comienzan grandes eventos fotográficos de auto-reconocimiento para el país.

México voltea su atención al trabajo de Manuel Álvarez Bravo, (Fig. 47) y la Academia de Artes en 1975 le otorga el premio Nacional, propio de la institución después de una trayectoria de casi cincuenta años. El premio tiene tal impacto que los curadores internacionales fijan su atención en la producción fotográfica mexicana, y se preguntan qué había sucedido y qué se había producido durante casi treinta años en México. Años más tarde, Manuel Álvarez Bravo ingresa al Salón de la Plástica Mexicana quien lo invita a preparar una exposición de 100 imágenes de su autoría, lo que nadie esperaba de esa exposición fue que Don Manuel la preparó, pero no con sus fotografías, sino que cedió el paso a fotógrafos emergentes como Antonio Reynoso, Walter Reuter, Nacho López, Héctor García y los fotógrafos nuevos de ese momento como Lola Álvarez Bravo, Paulina Lavista, Graciela Iturbide y Aníbal Angulo.

Esto animó mucho a la comunidad fotográfica por la legitimación y validación que se le dio a la foto mexicana. Además de poner en la mira los trabajos y fotógrafos que nadie conocía, se reconoció a creadores que no tenían más de 10 años de producir imágenes como Graciela Iturbide y a ellos que iban a continuar con la legitimación de la foto en México, no se les estaba dando ese lugar ni la importancia debida. Era una forma de decirles “es bien importante lo que han hecho y lo que están haciendo”.

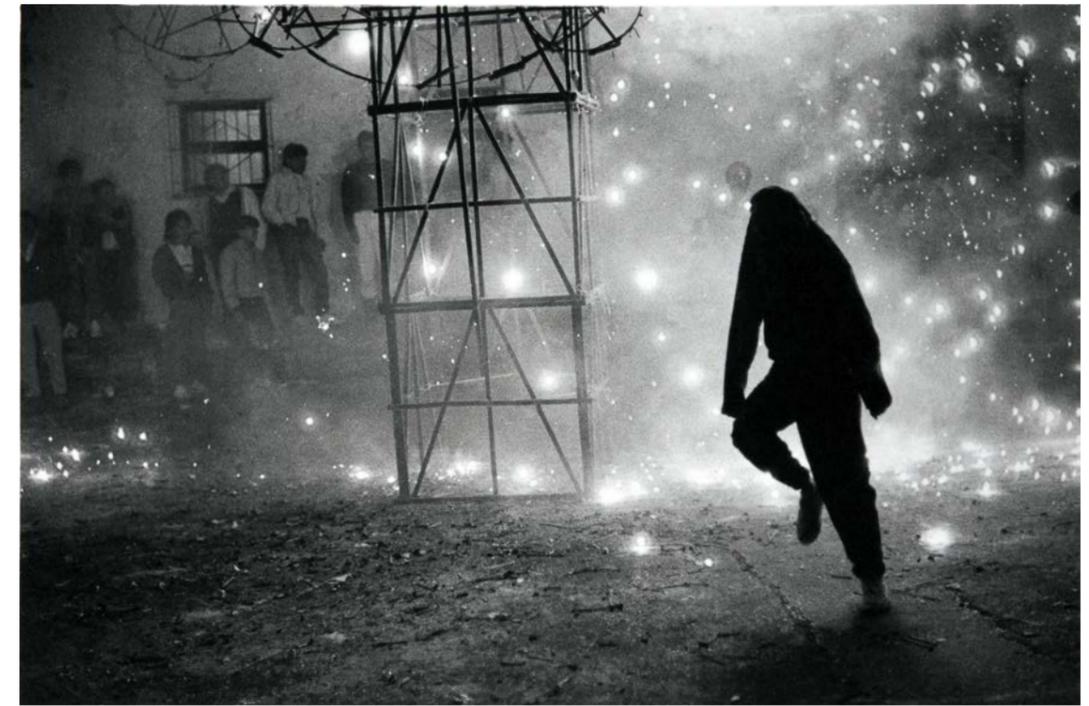


Figura 47, Manuel Álvarez Bravo, *Castillo en el Barrio del Niño*, impresión en plata sobre gelatina, México, 1990. Disponible en Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

Los indicios y las llamadas de atención de autorreconocimiento fueron tardíos, pero no pasados por alto. Pedro Meyer, Eugenia Meyer y Raquel Tibol realizaron el bien conocido Coloquio Latinoamericano de Fotografía celebrado en 1978 y que estuvo dividido en dos áreas, la expositiva y la que pertenecía propiamente a un coloquio.

Para el área expositiva se preparó una muestra que llevó por nombre *Hecho en Latinoamérica*. En aquel momento no se le llamó “Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía” porque no se sabía que vendría un segundo y hasta un quinto. Pero desde el inicio de la organización todas las expectativas fueron rebasadas, la convocatoria y aceptación de los fotógrafos que fueron invitados a participar en las diferentes actividades fue avasallante.

Este fue el segundo gran evento en el que se pone a la fotografía mexicana en la mira internacional y surge la primera invitación a fotógrafos latinoamericanos a participar fuera del continente. Pedro Meyer, Mario García Joya (cubano), Boris Kossoy (brasileño) y Paolo Gasparini (italo-venezolano), hicieron una presentación visual en el festival *Rencontres Internationales de la Photographie* en París, Francia que en ese momento era el festival más importante de fotografía en el mundo.

A partir de ahí comienzan a desprenderse muchas cosas positivas para la foto mexicana, quizá expositivamente la más importante es una muestra dentro de la Bienal de foto en Venecia que se llamó “Venecia 79 Fotografía”. Tuvo un voluminoso libro y una de las exposiciones incluidas en él fue precisamente “Hecho en Latinoamérica”. Pidieron

a Meyer y a Tíbol que hicieran una selección de la exposición que se hizo en el MAM (dentro del marco de las actividades del Coloquio Latinoamericano de Fotografía). Fue el compilado de imágenes más importante dentro de un evento de corte internacional como la Bienal de Venecia del 79, que sin duda empoderó a México en una lucha donde llevábamos la delantera, lucha en la que otros países que también producían buena fotografía eran ignorados.

Un asunto de gran importancia para distinguir las diferentes etapas de la producción fotográfica mexicana es definir los cánones que dominaron el terreno artístico. Existía un solo camino para hacer imágenes y en las décadas de los 70 y 80 fue el urbanista e indigenista. De una u otra forma los alumnos de Manuel Álvarez Bravo, evocaron la manera en que él hacía fotografía, que era poética visual y una metáfora muy marcada. Pero existía una fuerza de fotografía urbana que seguía los pasos de Nacho López y Héctor García.

Este lapso en el que sólo se hacía ese estilo de imagen, el fotógrafo que logró distinguirse fue Enrique Bostelmann, el más mediático que hacía un tributo a la fotografía mexicana tradicional, blanco y negro, documental, indigenista, era completamente alternativo, usaba objetos, construcciones, desnudos, no se casó en una sola forma de crear imágenes e hizo uso de elementos visuales y constructivos que no se acostumbraban.

En esta etapa de la fotografía existe una marcada predilección por parte de los curadores, y hasta casi 40 años después, de ver sólo el indigenismo y urbanismo mexicano. Eso sin duda sentó las bases de estilo para nuevos fotógrafos y prevalecieron hasta la década de los 80. Había que retratar el indigenismo para estar en la jugada y que así te incluyeran en las exposiciones importantes extranjeras.

En los años noventa se puede observar un importante quiebre en la forma de hacer y ver imágenes. Cuando la fotografía estaba llegando un hartazgo de codificación visual y un callejón sin salida, los fotógrafos nacidos en los 60 y antes de esa década estaban haciendo foto en los 80 y 90. Aportaron con su obra sabiendo que la fotografía no debía ser completamente documental ni mucho menos indigenista.

Lourdes Almeida, Adolfo Patiño, Anibal Angulo y Gerardo Suter son los que se niegan a hacer este tipo de imágenes y continuaron haciéndolo a su propia manera casi como Bostelmann. A ellos se les debe que la fotografía mexicana diera un vuelco y se comenzara a ver a México con otros ojos. Con este cambio viene un mayor flujo de publicaciones y de exposiciones tanto nacionales como extranjeras, con diferentes parámetros de ver, mucho más objetual.

Esta nueva etapa representa un cambio más para la fotografía en México, que se aleja de las formas tradicionales de construcción de imágenes. Es cuando se instituye el Centro de la Imagen, un espacio permanente y serio para la fotografía que comienza a mirar en los nuevos lenguajes y a revivir la Bienal de Fotografía que había dejado de celebrarse desde 1988. En la VI Bienal de Fotografía en 1994, se dan a conocer los nuevos lenguajes fotográficos y a hacer uso en forma mayoritaria. Esta tendencia se impone de tal forma que el documentalismo y el fotoperiodismo quedan en un segundo plano.

Los momentos en que se han hecho revisiones de fotografía no han sido fijados por el hombre, nada es tan automático. Cuando llegamos al año 2000 aún había

muchas cosas por solucionar, reflexionar y concluir del siglo XX. Incluso la explosión de la fotografía digital.

Desde el advenimiento de las cámaras digitales, con su proliferación y masificación se van creando nuevos paradigmas visuales. La vida digital vino hacer más fácil y rápida la producción de fotografías sin duda, pero hoy en día existe una multiplicidad de imágenes. Este paradigma resulta ser un poco engañoso ya que cada día se incrementa el número de creación de imágenes que en el resto de los 176 años que cumple formalmente la fotografía, se nota una producción muy amplia que no siempre se detiene a la reflexión o en la preocupación de la evolución de la imagen.

Hoy parece que existe un pantano visual en el que todos los fotógrafos se parecen, son muy iguales y es algo que tiene que ver con los procesos generacionales, pero el gran reto es para los nuevos autores que tienen que ir definiendo, reafirmando y sofisticando más sus métodos de trabajo y sus lenguajes para que se logren consolidar como autores fotográficos. (Ortiz, 2016, p. <https://culturacolectiva.com/fotografia/la-fotografia-mexicana-a-traves-del-tiempo>).

Un periodo en el que se genera una especie de explosión de los usos y tácticas de la fotografía. Un periodo en el que la foto no está sólo en las galerías, ni en la prensa ilustrada. Los usos y las técnicas de las fotografías se multiplican, se expanden, se mezclan los lenguajes. La relación entre el cine y la fotografía se estrechan. La fotografía construye sus propios espacios de exhibición y se define el oficio del fotógrafo en sus vertientes más importantes.

“Los trabajos en el centro ceremonial de Tlatelolco no dejan de arrojar sorprendentes hallazgos que dan cuenta del esplendor de la ciudad y reflejan su creciente bonanza.” (Guilliem, 2008, pp. 46-52).

Uno de los fotógrafos más dedicados y referente sin duda del imaginario social mexicano, productor de ilusiones y un arqueólogo en busca de las huellas del pasado es el caso de Salvador Guilliem Arroyo.

Arqueólogo, fotógrafo, guionista y más, Salvador Guilliem nació en la ciudad de México el 16 de septiembre de 1956. Es titulado en arqueología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) con el trabajo de tesis: *Ofrendas a Ehécatl Quetzalcóatl en México -Tlatelolco*, 1996. Cursó la Maestría en Estudios Mesoamericanos, en la UNAM. Además, ha tomado cursos de lengua náhuatl, con el Dr. Alfredo López Austin; iconografía, con el Prof. Mariano Monterrosa y diversos cursos de fotografía, ya que parte de su trabajo lo ha dedicado a esta disciplina. Inició su carrera dentro del *Proyecto Templo Mayor* como fotógrafo titular y coordinador del área de fotografía y fototeca (1978-1992). En 1992 fue designado Jefe del Departamento Zona Arqueológica Tlatelolco, donde se desempeña hasta la fecha también como investigador. (s.a., 2011, <https://tiemposdetlatelolco.wordpress.com/2011/02/23/arqueologo-fotografo-guionista-y-mas/>).

Es en el área de la fotografía, donde su trabajo se transforma en una de las visiones primordiales que se han retomado para esta investigación. Como fotógrafo profesional tiene material publicado en editoriales tales como: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Salvat, Hachette, Planeta, Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología

(CONACYT), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Artes de México, Azabache, IPGH, Jaka Book, y en diversos catálogos de exposiciones del Proyecto Templo Mayor presentadas en sedes como Francia, Japón, España, Alemania, Italia, Washington, Denver, Chicago. También ha publicado material fotográfico en diarios de circulación nacional como *El día*, donde se desempeñó como fotógrafo del suplemento cultural *El Gallo Ilustrado* de 1980 a 1984, y en *La Jornada*, *Uno más Uno* y *Tiempo Libre*. De 1978 a 1998 ha participado en 11 exposiciones fotográficas, de las cuales 7 son colectivas y 4 individuales. (s.a., 2011, <https://tiemposdetlatelolco.wordpress.com/2011/02/23/arqueologo-fotografo-guionista-y-mas/>).

Salvador Guilliem Arroyo hizo el hallazgo de la Caja de Agua del convento de Santiago en 2002, haciendo su puesta en valor social como museo de sitio para 2011. Además de haber participado en otros proyectos arqueológicos en Tlatelolco. Actualmente tiene a su cargo la Coordinación Nacional de Arqueología del INAH. Es interesante descubrir la zona arqueológica de Tlatelolco a través de las imágenes e investigaciones del arqueólogo y fotógrafo mexicano. Esta historia personal de Salvador Guilliem comienza su narración en 1968.

El 2 de octubre de 1968 cortó de tajo las exploraciones arqueológicas en Tlatelolco coordinadas por Eduardo Contreras Sánchez. Éste había relevado del mando a Francisco González Rul cuatro años antes, quien conjuntamente con Eduardo Matos, Braulio García, Alberto Ruz y Jorge Angulo habían recuperado el espacio que actualmente ocupan los monumentos prehispánicos de la zona arqueológica de Tlatelolco en la Plaza de las Tres Culturas, en contra del proyecto de los urbanistas dirigidos por Mario Pani. Desgraciadamente, los acervos arqueológicos, tanto materiales como documentales, tuvieron distintos destinos a los planeados por los investigadores. Así, el convento de Santiago –que había sido destinado por el entonces presidente de la República, Adolfo López Mateos, para ser la sede del Museo del Anáhuac y albergar dichos acervos– fue cedido en 1972 a la Secretaría de Relaciones Exteriores. (Guilliem, 2008, pp. 46-52).

Fue hasta 1987 cuando Eduardo Matos, en vista de los resultados del Proyecto Templo Mayor, propuso un proyecto interdisciplinario para Tlatelolco, con el objetivo primordial de comparar las ciudades gemelas de los mexicas, Tenochtitlan y Tlatelolco, mediante el estudio de sus contextos espaciales y temporales. De esta manera se buscaba un mejor conocimiento de la sociedad que cedió su nombre a nuestro país. Los trabajos se iniciaron el 13 de octubre de 1987, gracias al apoyo del Dr. David Carrasco, de la Universidad de Boulder, y un equipo de trabajo conformado por Francisco Hinojosa –jefe de campo–, Cecilia Urueta, Mónica Ross, Víctor Rangel y quien esto escribe. Los custodios Francisco Roldán, Julio Rosas y Félix Coronado, quienes resguardaban el sitio desde los sesenta del siglo XX, nos indicaron las áreas que no habían sido completamente exploradas. (Guilliem, 2008, pp. 46-52).

Así, frente a la plataforma de acceso del Templo de Ehécatl se localizaron varias ofrendas y entierros que habían sido depositadas siguiendo un acomodo muy cuidadoso, por lo que en su exploración se alternaron, de acuerdo con ese orden, excavaciones intensivas y extensivas. Fueron necesarias tres temporadas, que

culminaron en 1989, para explorar este complejo ceremonial compuesto por 54 ofrendas y 41 entierros humanos, de los cuales 35 fueron infantes, 1 adolescente y cinco adultos; de tres de estos últimos sólo se depositó el torso en oquedades circulares. También se encontraron ofrendas de cenizas y 20 ollas globulares que en su mayoría contenía infantes.

En 40 casos se encontró evidencia irrefutable de sacrificios: desmembramiento, mutilación, degollamiento y decapitación entre otros; asimismo, se detectó el uso de partes corporales como ofrendas a otros individuos. En total se recuperaron 2058 objetos, que fueron clasificados y analizados en contraste directo con las fuentes etnohistóricas. Esto nos permitió plantear que este complejo ceremonial representa una invocación del pueblo mexica a Ehécatl, dios tutelar del templo, junto con otras deidades de la fertilidad, realizada debido a la hambruna que generó la sequía de 1454. La investigación obligó a la búsqueda de los acervos documentales y arqueológicos de los años sesenta, para lo cual se recurrió a quienes participaron en esos trabajos, entre ellos Eduardo Contreras González, Jorge Angulo, Sofía Coronado y Francisco González Rul, que nos proporcionaron un apoyo invaluable al donar sus fotografías, planos, libretas de campo, muestrarios de piezas arqueológicas y, sobre todo, sus relatos. (Guilliem, 2008, pp. 46-52).

En sus propias palabras y a través de una entrevista realizada el 6 de diciembre de 2018, en el recinto ceremonial y entre los vestigios de la Zona Arqueológica de Tlatelolco, el arqueólogo y fotógrafo, el Mtro. Salvador Guilliem Arroyo describe su paso por la fotografía.

Para Salvador, la vida lo puso un día en el Hallazgo de Coyolxauhqui, el 24 de febrero de 1978, tres días después de su descubrimiento, gracias a uno de sus tíos que lo llevo a este sitio. Él recuerda que la pieza aún tenía color, y Francisco González Rul, el arqueólogo de edad más avanzada le dijo: “Oye muchacho, en esa cubeta se me fueron unas cositas de oro. Sácalas y déjamelas en la mesa de trabajo”. De ahí ya no salí y me quedé. Días después de la presentación, Eduardo Matos con Don Gastón García Cantú para fundar el Proyecto Templo Mayor el 28 de febrero de ese mismo año por instrucciones presidenciales. Esa fue su primera oportunidad de trabajar como ayudante de restaurador y después como ayudante de fotógrafo, para más tarde tomar el lugar de fotógrafo titular para hacer los registros diarios en el Templo Mayor. Él trabajaba muy de cerca con Eduardo Matos y es ahí donde plasma una de sus primicias que sin duda son parteaguas para este trabajo. (Guilliem, S. 2018, diciembre 8, comunicación personal).

Respecto al papel de la fotografía como registro documental y de acuerdo a su experiencia en el área de la arqueología, lo describe de la siguiente manera:

La fotografía cubre estos requisitos que son tan importantes para la arqueología: el registro de campo, el registro tridimensional. Y como a través del tiempo son documentos tan valiosos porque en ocasiones lo escrito, lo hablado, se va, se borra. (Guilliem, S. 2018, Diciembre 8, comunicación personal).

Después, el arqueólogo continúa con su anecdotario. Entonces gracias a la paciencia de Eduardo Matos, Guilliem comenzó a desarrollarse, a aprender la fotografía en la Casa de la Fotografía, con la beca de Pedro Meyer para los cinco cursos que llevaba el programa para convertirse en un profesional en

1980. Salvador comenzó a manejar cámaras profesionales de formato medio, formato grande de 4X5 y prácticas en formato 8X10 cada negativo, cada positivo. Y Enrique Bostelmann, Manuel Álvarez Bravo se dedicaban mucho, uno a la técnica, otro a la composición. Sobre todo, Manuel Álvarez Bravo a las anécdotas, de cómo se había convertido en fotógrafo. En la arqueología, Guilliem se apoyó con profesores como Carlos Navarrete, Román Piña Chan y Roberto García Mora para saber cómo hacer fotografía aérea, y todas las técnicas especializadas en el registro arqueológico. (Guilliem, S. 2018, diciembre 8, comunicación personal).

El 13 de octubre de 1987 Salvador Guilliem llegó a la Zona Arqueológica de Tlatelolco, donde aún permanece en la actualidad encabezando el *Proyecto Tlatelolco*, que cuenta con 30 exploraciones con un gran acervo de la historia arqueológica del espacio, un archivo técnico, miles de piezas de carácter arqueológico. Acerca de la conceptualización de la fotografía, el arqueólogo describe lo siguiente:

Hay una fotografía necesaria en el registro arqueológico y esa es una técnica muy depurada en el sentido estricto de ¿qué es lo que estás viendo? ¿Cómo lo estás viendo? Y vamos de lo general a lo particular, en un ámbito de un registro cotidiano. La otra parte de la fotografía para arqueología puede ser fotogrametría, fotografía aérea, fotografía subacuática [...] Al final de cuentas, la mejor fotografía es la “casual”; es cuando ya nos traiciona el inconsciente y lo que vemos lo logramos plasmar cuando el “otro”, el espectador lo puede apreciar y nos lo dice es cuando logramos el cometido de ser fotógrafos. Es muy diferente a pasar por toda una serie de técnicas, muy depuradas [...] Le digo a mis alumnos: “vean que es lo que quieren ver.” (Guilliem, S. 2018, diciembre 8, comunicación personal).

El cambio analógico a lo digital abrumo al fotógrafo, también en parte por situaciones como el terremoto del 19 de septiembre de 1985; sin embargo, Guilliem Arroyo no se detiene y sigue trabajando no solo en la Zona Arqueológica de Tlatelolco, sino paralelamente en todo lo que captura su atención en sus recorridos diarios para crear nuevas publicaciones. Pero tiene muy presente que es difícil elegir entre varias imágenes.

De acuerdo a los criterios de selección de imágenes, el Mtro. Salvador Guilliem asegura que:

Es muy complicado, por ejemplo, en el registro de campo dependo de varios arqueólogos, diferentes visiones. Para yo respetar el trabajo de mis colegas lo que yo hago es que casi todo lo manejo a panorámica o cuando veo algún detalle en la excavación o los informes reviso las imágenes para llegar al resultado final: publicación, cédula de exposición, guion temático, etc. (Guilliem, S. 2018, diciembre 8, comunicación personal).

Para obtener un registro arqueológico, como “en una sola fotografía decir más” es indispensable los detalles técnicos desde escoger el lente, la distancia, el no tocar nada, ni pisar a veces, hacer tomas por partes para al final pegarlas como una sola fotografía; ser suspendido por el aire para que la fotografía sea lo mejor posible. Todas esas situaciones, llevan a una sola imagen que al verse materializada todos los esfuerzos valen la pena de acuerdo a Guilliem Arroyo.

Para mis las mejores fotografías son cuando no las pensaba. Cuando realmente no la pensaba. Mi organismo se adaptaba al entorno. Doble obligación: cuidar la

calidad de la fotografía. (Guilliem, S. 2018, diciembre 8, comunicación personal). *Historia ilustrada del arte mexicano*, fue la primera ventana que tuvo el Mtro. Guilliem para dar a conocer su obra. “Cada paso es mayor la responsabilidad.” Asegura el arqueólogo y fotógrafo. Guilliem lleva más de treinta años en la arqueología. Para él en su entrega, el libro *Resistencia*, con su participación titulada *Tlatelolco y la posteridad*, basado en su historia, él dice que “es un sitio de dolor, pues lo que más hay es muertos”. Donde además comenta, que en una ocasión que llevo a sus pequeños hijos al espacio de la Plaza de las Tres Culturas, su pequeño hijo le entregó un par de balas de la masacre de 1968 y después de varias investigaciones lo que se revela es que se han hallado miles de cadáveres desde la época prehispánica hasta el último evento, el terremoto de 1985. Tlatelolco refleja dolor y muy pocas respuestas. (Guilliem, S. 2018, diciembre 8, comunicación personal).

Respecto a la gran interrogante, acerca de que, si la fotografía es documento o arte, el Mtro. Salvador afirma lo siguiente:

La fotografía es documento, arte, ambos. Para mí cuando se conjuga es cuando me dice algo. La forma en que las fotografías muestran un hecho, la forma en la que en el espacio bidimensional puede haber la tridimensionalidad de un objeto o personaje, se logra entender ese contexto, se logra conjugar arte y técnica, y a su vez lo convierte en un documento impresionante. Ahora lo más importante no todos son documentos conocidos. Ya que muchas imágenes permanecen guardadas en archivos personales y en el propio Instituto Nacional de Antropología e Historia. (Guilliem, S. 2018, diciembre 8, comunicación personal).

Cabe destacar que, dentro de la gran lista de puntos en su recorrido profesional, Salvador Guilliem Arroyo fue el primer fotógrafo en inaugurar una exposición temporal en el Museo del Templo Mayor en 1987. De igual forma, él considera que en la educación se debería sensibilizar acerca de la preservación de los archivos, de los documentos con valor histórico. Otro tema es el cuidado de los derechos de autor. Además, que los sistemas digitales son volátiles y se debería retomar como norma estos mismos. Los proyectos que se desarrollan y todas las imágenes que se producen se almacenan de forma digital, ya que ahora el acervo es impresionante. El maestro las clasifica por el trabajo que se ha hecho, temporalidad y nombre de la persona. Él dice: “Separo fotografía personal de la del trabajo.” (Guilliem, S. 2018, diciembre 8, comunicación personal).

Gracias a este recorrido, y desde la arista propia del Mtro. Salvador Guilliem Arroyo, es como se retoma su trabajo como una de las referencias principales para acervar que la fotografía cumple una función ambivalente, como documento y como arte del mismo modo, como se ve en la siguiente imagen (Fig. 48).

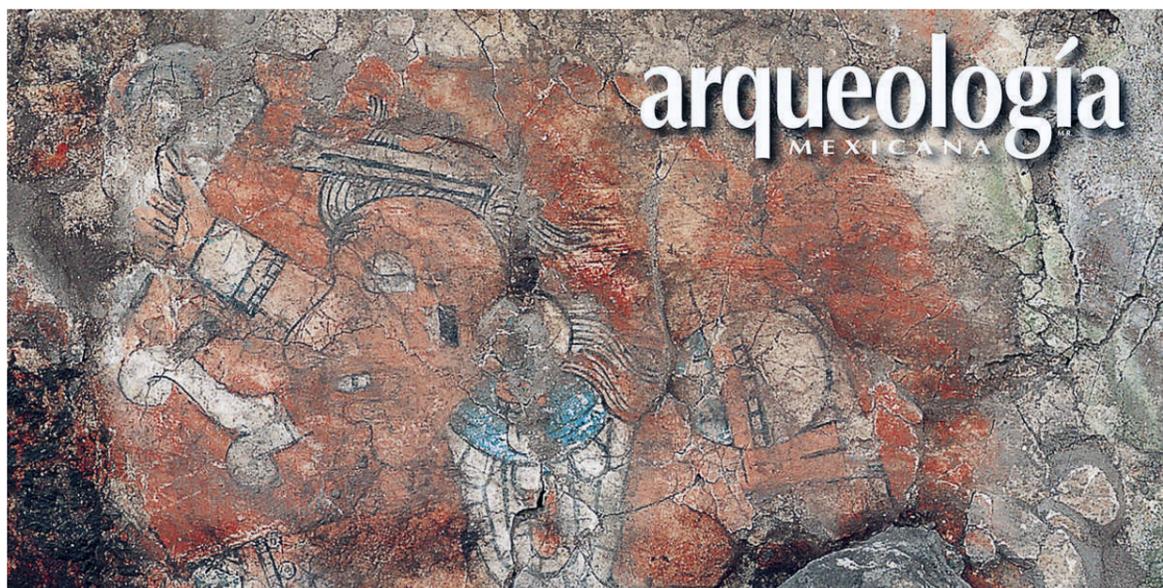


Figura 48, Salvador Guilliem Arroyo, *Cipactónal, deidad creadora y regente del tonalpohualli o calendario ritual mexica. Pintura mural descubierta en la parte central del Templo Calendárico, en Tlatelolco, color, México, [s.f.]*

Siempre me ha interesado ver. Siempre estoy observando la forma en que las sombras golpean el pavimento, la forma en que la luz resalta las texturas y los patrones en las paredes, las telas o las nubes, la forma en que las personas interactúan con su entorno

o la forma y el color entre sí. (Pérez, s.f., p. <http://estudioelias.com/why/>)

Jorge Pérez de Lara quien lleva varios años trabajando desde su lente para mostrar el mundo antiguo de México, las bases de la historia y la cultura. De acuerdo a sus palabras, el fotógrafo y arquitecto describe lo siguiente:

[...]La fotografía me permite ver mejor.

Algunas de mis pasiones más fuertes, culturas y viajes, son fuertemente visuales en la naturaleza. Nacen de la curiosidad de entender la manera en que otras personas miran e interpretan el mundo que les rodea.

Hay una frase que se ha quedado conmigo: "La belleza no es más que la promesa de la felicidad".

La fotografía me ofrece el privilegio de explorar formas de descubrir la belleza. Desde vastos paisajes y paisajes urbanos hasta objetos de arte, el infinito misterio de la cara humana o las pequeñas maravillas naturales de objetos dispuestos sobre una mesa. (Pérez, s.f., p. <http://estudioelias.com/why/>).

Gracias a esto es posible ver el grado de compromiso del artista. Acerca de los temas y áreas del conocimiento que aborda en su obra destacan las que a continuación describe en sus propias palabras:

[...] Mis áreas de interés y trabajo son arte, arquitectura, antigüedades, arqueología y fotografía comercial.

Utilizando la fotografía como punto de partida, también he desarrollado una técnica para trazar con líneas vectoriales con el fin de producir los dibujos de líneas que se utilizan comúnmente para estudiar inscripciones e imágenes en monumentos antiguos.

Actualmente estoy construyendo un sitio web sobre un tema que está en el centro de mi interés personal y profesional: el arte y la arquitectura mayas.

Mi trabajo durante muchos años también ha incluido la traducción de artículos de investigación y artículos sobre la antigua Mesoamérica para el recurso en línea *Mesoweb*.

Mis pasiones son la escritura y el arte maya, así como una curiosidad infinita por la historia, la arquitectura, la arqueología y el arte de casi cualquier rincón del mundo [...] (Pérez, s.f., p. <http://estudioelias.com/what/>).

Algunos de los libros en los cuales ha participado son: *El palacio presidencial* (colaborador de fotografía; 1987); *Catedrales de México* (Fotógrafo principal; 1992); *Caras ocultas de los mayas* (Fotografía y coordinación; 1998); *Los mayas: Reyes de la selva tropical* (colaborador de fotografía; 2000 y 2006); *Museo Nacional de Antropología* (Uno de los dos fotógrafos; 2005); *Señores de la creación* (Fotografía principal; 2005); por mencionar algunos. Así mismo, ha participado en diferentes publicaciones en línea, tales como *Fotografía de alta definición de la Tabla de la Cruz de Palenque*; *Un vistazo al inframundo acuoso*; *Un recorrido por Chichen Itza con una breve historia del sitio y su arqueología*; *Un recorrido por Copan con una breve historia del sitio y su arqueología*; por mencionar algunos.

Su capacidad para asimilar otros idiomas es lo mejor, así que el fotógrafo ha tenido la oportunidad de recorrer otras latitudes y continuar con su trabajo. Y de ahí es que se parte para analizar su obra, Actualmente, Pérez de Lara cuenta con una galería que incluye solo la arquitectura antigua de Mesoamérica (una gran parte de México y la mayor parte de América Central). De este trabajo como fotógrafo viajero es de donde se desprenden las imágenes que a continuación se presentan.

La cultura maya es motivo de admiración para este artista de la lente y, por lo tanto, en Labná, Jorge Pérez halló una fuente de inspiración y su musa. Labná es un yacimiento arqueológico de la civilización maya en el estado de Yucatán, México. Labná, significa en lengua maya *Lob*: viejo, ruín, abandonado; *Han*; casa. Casa vieja o abandonada (Barrera, et ál. 1980, s.p.). Labná está en el sudoeste del estado Yucatán al sur de Uxmal aproximadamente a 29 km del mismo; formando parte de la denominada zona Puck.

Este sitio ha sido motivo de atención por su mundialmente conocido arco, de notable perfección y fina ornamentación (s.a., 2019, p. <https://www.inah.gob.mx/zonas/160-zona-arqueologica-de-labna>). Dentro del sitio arqueológico podemos encontrar un palacio (*El Palacio*) de dos pisos. Con una longitud de 120 metros, es uno de los edificios más grandes en la montañosa región Puck. Desde *El Palacio*, hay un *sabe*, un camino ceremonial de piedra, que llega hasta un arco elaboradamente decorado (*El Arco*). Esta estructura tiene una anchura de 3 metros y una altura de 6 metros. Los relieves están en condiciones buenas. Al lado del Arco se erige *El Mirador*, que es un templo construido sobre una pirámide.

El manejo de espacios y elementos arquitectónicos demuestran la interacción que existió entre las entidades políticas. Cronología: 200 a. C. a 1000 d. C. Ubicación cronológica principal: Clásico Tardío y Posclásico Temprano, 800 a 1000 d. C.

La fotografía que se ve a continuación, es la muestra del gran detalle, de la cargada ornamentación, y por lo tanto de las señales de poder que existieron en dicho recinto. Jorge Pérez de Lara capta a través del lente esa esencia que se veía en los primeros fotógrafos viajeros como Désire Charnay. Sin embargo, lo más interesante es que ya no se trata de una visión extranjera, sino la nacional con esa revaloración y exaltación de la herencia histórica y cultural del país.

En *El Arco* es posible admirarlo como se ve actualmente, los colores rojizos, naranjas y amarillos que aún conservan la pigmentación original de la estructura. Para ello hay que trasladarnos a esta época, donde en la cultura maya, los centros del poder religioso, comercial y burocrático crecieron para convertirse en increíbles ciudades. De esto, una de las pistas y testimonios, es *El Arco* de Labná, (Fig. 49), que posee características como la forma de techar, conocida como bóveda maya o arco falso. Los edificios más comunes son: las pirámides (superposición de plataformas tronco piramidales), la cual sirve de basamento a los templos, los cuales suelen tener un elemento decorativo llamado crestería, que se sitúa en el techo y le añade altura al edificio.

Dentro de los elementos constructivos los mayas desarrollaron una especie de arco llamado bóveda maya, este elemento les permitía sostener sus edificaciones. Básicamente su arquitectura se basó en la piedra como principal material de construcción, las canteras y bancos de piedra caliza fueron los principales centros de abastecimiento de este material.

*El Arco* de Jorge Pérez de Lara nos permite ver a detalle lo que él considera importante, base de su trabajo y dedicación a la documentación y para evidenciar lo que aún tiene por ofrecer la cultura maya. A través de sus fotografías es posible volver al tiempo y descubrir las señales del pasado.



Figura 49, Jorge Pérez de Lara, *El Arco*, color, México, [s.f.] Disponible en la galería de la página <http://estudioelias.com/ancient-2/>.

Otra de las piezas magistrales dentro del acervo del maestro Jorge Pérez de Lara, se encuentran las vistas dedicadas a la zona arqueológica de Yaxchilán, (Fig. 50). Cabe señalar que como se ha hecho mención anteriormente, ya los fotógrafos del siglo XIX habían llegado antes. Esta urbe ha recibido distintos nombres a través del tiempo. Sin embargo, su nombre se lo debe a Teobert Maler, quien tomando el nombre de un arroyo cercano en cuyo cauce se ven piedras verdosas, aplicó a las ruinas el nombre de Yaxchilán, que es el que han conservado hasta hoy. Recientemente, el doctor Yuri Knorozov ha sugerido, a partir de la lectura fonética de los glifos, que posiblemente su traducción sería la de *La Gran Casa de la Culebra*.

Yaxchilán es un ejemplo del apogeo de las ciudades estado mayas durante el Clásico Tardío. La importancia de Yaxchilán no radica solamente en la belleza de arquitectura, sino también en sus 124 textos distribuidos en 30 estelas, 21 altares, 59 dinteles y siete inscripciones diversas, elaboradas en este periodo. Los textos narran el establecimiento de alianzas o conflictos bélicos, pero principalmente, estos monumentos contienen textos jeroglíficos y representaciones de los protagonistas de los diversos eventos, principalmente de los gobernantes, entre los que destacan Escudo Jaguar I (681 a 742 d. C.). Pájaro Jaguar IV (752 a 768 d. C.) y Escudo Jaguar II (771 a 800 d. C.). Ubicación cronológica principal: Clásico Tardío, 600 a 800 d. C.

El sitio es especialmente conocido por sus dinteles de piedra esculpidos en buen estado de conservación establecidos por encima de las puertas de las estructuras principales. Estos dinteles, junto con las estelas erigidas ante los principales edificios, contienen textos jeroglíficos que describen la historia dinástica de la ciudad. La gran alfombra verde, testigo del paso del tiempo y el sello característico de la selva son los colores que Jorge Pérez de Lara nos permite ver a través de su obra.



Figura 50, Jorge Pérez de Lara, *Yaxchilán*, color, México, [s.f.] Disponible en la galería de la página <http://estudioelias.com/ancient-2/>.

“Desde el siglo XIX, el paisaje ha sido una prolífera fuente de registro para los fotógrafos locales y viajeros que, a través de sus placas, daban a conocer nuestras riquezas naturales y arqueológicas al viejo mundo.” (García, 2013, p. <http://cecut.gob.mx/pc/texto/>).

Han pasado siglos desde que los fotógrafos viajeros extranjeros visitaron el territorio nacional en busca de esas huellas del pasado mexicano, para enviar estos documentos a los países de los cuales provenían, tal vez con una intención de asombro, de sorpresa, de descubrimiento y al mismo tiempo, con un sentido de evidencia, de documento para ilustrar sus investigaciones y justificar los patrocínios que recibieron para llegar hasta la antigua Mesoamérica. Dentro de esto hay un tema por excelencia y recurrente que actualmente sigue siendo abordado ricamente desde diferentes perspectivas: el paisaje.

Anteriormente se ha hablado de personajes como Claude-Joseph Désiré Charnay, Teobert Maler, Augustus Le Plongeon y Alice Dixon Le Plongeon quienes, entre otros, visitaron México durante la segunda mitad del siglo XIX. La fotografía permitió dar cuenta de los avances del país durante la época del Porfiriato, por este motivo la construcción de ferrocarriles fue registrada por Abel Briquet (1833- s/f) y William Henry Jackson (1843-1942), quienes no sólo cumplieron con el encargo oficial, sino que aprovecharon el tema para realizar espléndidas imágenes del paisaje a lo largo del país.

Guillermo Kahlo y Hugo Brehme llegaron en 1891 y 1908, respectivamente. Dos grandes fotógrafos de origen alemán que con gran maestría y excelente equipo fotográfico registraron la arquitectura y el paisaje mexicano. Recordando que del mismo modo en esta investigación se hizo referencia a la obra que resultó del encargo que le hizo el ministro José Yves Limantour a Kahlo, para ilustrar el libro destinado a conmemorar el Centenario de la Independencia de México en 1910, el cual incluye imágenes de monumentos arquitectónicos de todo el país. Hugo Brehme continuó con la tradición y temática de Guillermo Kahlo y realizó magníficas vistas, dadas a conocer al mundo por la publicación *México Pintoresco*, el libro más importante de fotografía de su tiempo, editado en 1926. (García, 2013, p. <http://cecut.gob.mx/pc/texto/>).

A lo largo del siglo XX nuestros grandes fotógrafos han tocado reiteradamente el tema del paisaje. Es difícil que alguno no lo hiciese, de manera directa o experimental; sin embargo, han sido pocos los enfocados de lleno y casi en exclusiva a este género, que de alguna manera pareció relegado durante décadas.

El paisaje contemporáneo ha cruzado el umbral de la era digital, con el rico bagaje aportado por la experiencia de los fotógrafos, y logran un espacio de expresión visual a partir de la nueva tecnología. Uno de los principales artistas que ha abordado la representación del paisaje de manera continua y prolífera, con la experimentación técnica, y el análisis como visor es Javier Hinojosa. Su mirada e interpretación a través de su mirada ha transformado algunas imágenes del basto y rico acervo visual del siglo XXI. Para hablar un poco más sobre el artista, es importante conocerlo.

Javier Hinojosa nació en la ciudad de México en 1956. Realizó estudios en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y se tituló como licenciado en Enseñanza Artística en Artes Plásticas por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). De 1980 a 1989 fue maestro de tiempo completo en la Escuela de Diseño del INBA y ha impartido cursos, diplomados y talleres en distintas universidades y centros culturales del

país. Coordina el diplomado de titulación *Fotografía Contemporánea: arte y oficios* en La Academia de San Carlos de la UNAM e imparte la cátedra *Especialidad internacional en fotografía* en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional Antropología e Historia (INAH).

Ha expuesto individualmente en distintos países de América Latina y Europa, en Estados Unidos, Canadá, China, Egipto, India, Indonesia y Nueva Zelanda. Destacan entre sus publicaciones la serie de cuatro libros *Espacios de la memoria*, que ilustran su visión del México antiguo; así como *Estaciones*, selección de fotografías del principal proyecto que lleva a cabo como becario del Sistema Nacional de Creadores de Arte FONCA (2001-2013).

Aunque su trabajo ha abarcado más de un solo motivo, sobresale su particular acercamiento a la naturaleza y el refinado tratamiento y estilización que impregna en las imágenes que capta en sus distintos viajes. Las múltiples curadurías que se han construido con su obra como objetivo principal hablan del ininterrumpido trabajo de Javier Hinojosa a lo largo de los años, el cual ha combinado con su carrera académica. (s.a., 2013, p. <http://cecut.gob.mx/pc/javier-hinojosa/>).

Javier Hinojosa, desde hace treinta años, ha colaborado en el terreno editorial con la reproducción de obras de arte y con el acervo de su archivo, y dentro de este gran archivo hay un apartado muy especial a las zonas arqueológicas, las cuales las ha recorrido casi en su total mayoría, destacando el apartado al el Estado de México como Teotihuacan, Malinalco, Teotenango, Calixtlahuaca, Tenayuca y Chimalhuacán. También no podían faltar las zonas arqueológicas de la ciudad de México como el Templo Mayor, Cuicuilco y Tlatelolco. Otro de los estados consentidos es Oaxaca, con los espacios de Dainzú, Monte Albán, (Fig. 51); Mitla, Yagul y Zaachila. A continuación, se muestra una de las vistas de Monte Albán que retrata el espacio principal donde se ubicaban los templos principales.



Figura 51, Javier Hinojosa, *Monte Albán, Oaxaca*, plata sobre gelatina, México, 2001.

Por cerca de cincuenta años ha entrenado la amplitud de la mirada, para extender esos horizontes en el plano bidimensional de la fotografía. Este expedicionario contemporáneo que guarda algo del espíritu de los fotógrafos viajeros del siglo XIX, sobresale con su vasta obra que maravilla a los espectadores.

En la vorágine de la “selfie exótica”, cuando la osadía humana intenta imponerse en primer plano sobre la naturaleza que de fondo se mantiene impertérrita, las imágenes de Javier Hinojosa nos devuelven de nuestro absurdo por asir lo inabarcable. Sus imágenes pobladas de cumbres, témpanos, dunas, frondas proyectadas al infinito, cactus que alzan sus pencas en comunión con el cielo, garzas semejantes a un Ícaro amazónico, forman un decálogo que nos demuestra el mundo como principio y fin.

De vocación viajero —calcula haber recorrido alrededor de 500,000 km., documentando sobre todo Áreas Naturales Protegidas y Reservas de la Biósfera en América Latina—, Javier Hinojosa ha entrenado por más de 40 años la amplitud de la mirada, para extender esos horizontes en el plano bidimensional de la fotografía. Este expedicionario contemporáneo que guarda algo del espíritu de los fotógrafos viajeros del siglo XIX, recibió la Medalla al Mérito Fotográfico el jueves 23 de agosto de 2018, en el 19° Encuentro Nacional de Fototecas, en Pachuca, Hidalgo. (s.a., 2018, p. <https://inah.gob.mx/boletines/7462-hacedor-de-imagenes-de-naturaleza-inmutable-javier-hinojosa-recibira-la-medalla-al-merito-fotografico>).

Hinojosa no parece habituarse a la vista que tiene frente a su estudio ubicado en Coyoacán, Ciudad de México: altas torres que obstruyen el panorama. Comenta que su relación con la naturaleza surgió en su infancia, durante las largas vacaciones estivales que pasaba en Michoacán junto a su abuelo, en un entorno de vegetación exuberante casi edénico. Y para ello, la vista de Teotihuacán que enseguida aparecerá, (Fig. 52).

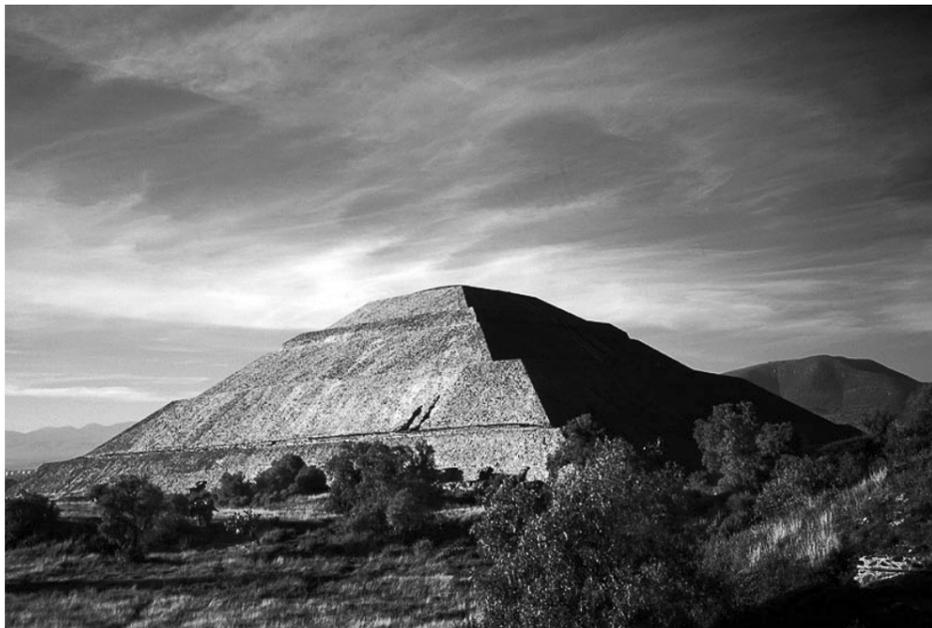


Figura 52, Javier Hinojosa, *Pirámide del Sol, Teotihuacan*, plata sobre gelatina, México, 2003.

Desde sus inicios formales en la fotografía, a finales de los años 70 y principios de los 80, su obra ha sido reconocida. Una mención honorífica en la Primera Bienal de Fotografía, y el Premio de Adquisición que obtuvo al lado de Pedro Meyer y Pedro Valtierra, en la tercera edición, parecían marcar un camino alrededor de la experimentación de la imagen. Una senda que se detuvo hacia 1985.

La experimentación mandó en mi trabajo en una primera etapa. Con Gerardo Suter y Lourdes Almeida formamos el Taller de la Luz para hurgar las posibilidades de la fotografía a través de la forma, interviniéndola de forma directa, la pintábamos, la rayábamos; pero también buscamos retomar procesos antiguos como la cianotipia y la goma bicromatada. Nuestra visión fue reconocida por un sector de la crítica que nos brindó oportunidades para exponer en espacios como el Museo de Arte Carrillo Gil.

El contenido de mis imágenes no estaba aún muy definido, pero sin saber el por qué en muchos momentos acudía a la naturaleza. Hasta mediados de la década del 80 experimenté mucho con la fotografía, y luego vino un periodo de búsqueda que dilató once años. (s.a., 2018, p. <https://inah.gob.mx/boletines/7462-hacedor-de-imagenes-de-naturaleza-inmutable-javier-hinojosa-recibira-la-medalla-al-merito-fotografico>).

Esa tregua terminó cuando en 1996 tomó un taller de platino-paladio con Julio Galindo y emprendió un proyecto de negativos digitales para procesos antiguos, que se tradujo en una exposición basada en la iconografía religiosa; después vino otra muestra, un “mano a mano” entre su fotografía y la escultura de Javier Marín, intitulada *Sueños compartidos*.

Su colaboración como fotógrafo de cabecera en el Proyecto La Pintura Mural Prehispánica en México, donde experimentó el trabajo en campo durante tres años; y después para la ONG Espacios Naturales y Desarrollo Sustentable que lidera Josef Warman, trazaron su sendero por la fotografía de la naturaleza, del que no se ha desviado en 20 años, en un andar por las Áreas Naturales Protegidas y Reservas de la Biósfera latinoamericanas. (s.a., 2018, p. <https://inah.gob.mx/boletines/7462-hacedor-de-imagenes-de-naturaleza-inmutable-javier-hinojosa-recibira-la-medalla-al-merito-fotografico>).

De alma inquieta que recuerda el espíritu aventurero de los artistas viajeros del siglo XIX, Javier Hinojosa reconoce que nada puede compararse con las vicisitudes que tuvieron que sortear personajes como Désiré Charnay, Timothy O’Sullivan, Hugo Brehme o Marc Ferrez, ni tampoco pretende dar a sus imágenes un aire bucólico o pictorialista; él concibe su tarea en dos vertientes: “la militancia por la conservación, porque cuidar la naturaleza conlleva nuestra sobrevivencia como humanidad; y el abordaje de la fotografía de la naturaleza desde distintas formas de expresión. (s.a., 2018, p. <https://inah.gob.mx/boletines/7462-hacedor-de-imagenes-de-naturaleza-inmutable-javier-hinojosa-recibira-la-medalla-al-merito-fotografico>).

Bien podría hacer fotografía de denuncia, mostrar manchones por tala clandestina o quemazones en bosques y en selvas, etcétera; pero prefiero plantear esta preocupación desde otra perspectiva: me gusta expresar lo hermoso de la

naturaleza como un mecanismo de autodefensa. (s.a., 2018, p. <https://inah.gob.mx/boletines/7462-hacedor-de-imagenes-de-naturaleza-inmutable-javier-hinojosa-recibira-la-medalla-al-merito-fotografico>).

Incluso en sus fotografías de arquitectura precolombina que han dado lugar a exposiciones y al libro como *Mayas: espacios de la memoria* y *Guardianes del México antiguo*, Javier Hinojosa expone a esas montañas construidas que son las pirámides, en su inexpugnable entorno natural: “trato de abstraer detalles, atrapar momentos de luz y sombra que brinden tridimensionalidad a las formas arquitectónicas, con su mezcla de delicadeza y fuerza expresiva.

A lo largo de estos más de 40 años, me ha tocado vivir y experimentar la madurez del lenguaje fotográfico, creo que uno mismo va formando parte en la creación de un nuevo alfabeto de las imágenes. Es un proceso de ida y vuelta. Dejé el laboratorio tradicional de plata gelatina, pero tengo mi laboratorio del siglo XIX con insoladoras y prensas de contacto. Tanto me gusta hacer impresiones digitales de buena calidad, como me fascina estar haciendo cianotipos o platinos. En el caso de la imagen análoga, el contacto con los materiales me produce placer: ver emerger las imágenes, producirlas, reproducirlas, experimentar con ellas. (s.a., 2018, p. <https://inah.gob.mx/boletines/7462-hacedor-de-imagenes-de-naturaleza-inmutable-javier-hinojosa-recibira-la-medalla-al-merito-fotografico>).

Como buen viajero, Javier Hinojosa ha ido aligerando el equipaje en sus travesías, que equivalen a siete vueltas a la circunferencia terrestre —hubo un tiempo que llevaba consigo una panorámica 6x17, una análoga 6x9 más una digital—, esos trayectos le han brindado invaluable regalos, como los vuelos de una pareja de cóndores en la cima de la montaña Chacaltaya, en Bolivia; de un quetzal y de una parvada de guacamayas en la selva centroamericana.

La fotografía es una de mis grandes pasiones, no me imagino haciendo otra cosa, me dio la oportunidad de conocer a muchas personas a las que admiro: Jan Hendrix, Mario Luna, Rubén Pax, Manuel Álvarez Bravo, Graciela Iturbide, Carlos Jurado, Rodrigo Moya, Gabriel Figueroa..., y a través de ellas, muchas miradas y formas de interpretación, de profesionalismo y de posicionamiento ante la vida, más allá de lo fotográfico. Así que este reconocimiento es en parte a las vivencias que he acumulado dentro de este oficio, que es un camino de búsquedas. (s.a., 2018, p. <https://inah.gob.mx/boletines/7462-hacedor-de-imagenes-de-naturaleza-inmutable-javier-hinojosa-recibira-la-medalla-al-merito-fotografico>).

Como se puede ver, otro de los fotógrafos viajeros más activos y creador de múltiples imágenes es sin duda, Javier Hinojosa.

Como un homenaje a los fotógrafos viajeros como Désiré Charnay, Teoberto Maler o Frederick Catherwood, Javier Hinojosa presentó la exposición *Guardianes del México Antiguo*, una muestra de más de 100 fotografías en blanco y negro que documentan el paso del tiempo en alrededor de 50 zonas arqueológicas de la República Mexicana. Setenta fotografías que documentan las ciudades mayas están impresas en Platino Paladium, técnica artesanal fotográfica del siglo XIX que, al ser trabajadas de esa forma, constituyen piezas únicas. El resto de la exposición lo conforman impresiones hechas en técnicas digitales como inyección de tinta o piezografías. Hinojosa explica que encontró en las técnicas modernas ciertas

características que le satisfacían como fotógrafo, como la “calidad, permanencia de la imagen y la gama tonal”. (Ramírez, 2014, p. <http://cuartoscuro.com.mx/2014/07/arqueologia-del-espiritu/>).

Quizás sea una búsqueda de un artista, rascar entre sus raíces, hacer un poco de “arqueología del espíritu”, dice, y agrega que se trata de buscar en las zonas arqueológicas el diálogo entre naturaleza y arquitectura. (Ramírez, 2014, p. <http://cuartoscuro.com.mx/2014/07/arqueologia-del-espiritu/>).

Es así como Javier Hinojosa rescata esa tradición de los fotógrafos viajeros y desencadena una nueva forma de crear imágenes y construir nuevas vistas a escenarios antes conocidos. Es una visión muy natural, que va desde esa remembranza del siglo XIX hasta las opciones que la tecnología ofrece actualmente.

El D.F. es una ciudad eterna, que no cambia. Es una ciudad fascinante en la cual como que puedo ver algo que se continúa. Es un lugar de encuentros, de intercambios, de convivencia, pero donde hay una armonía. Siempre veo armonía en ese bullicio. Cuando estoy en el Templo Mayor y veo a los vendedores, a las mamás con sus niños, a los cargadores, a la gente, estoy viendo algo que siempre ha estado. Para mí es un mundo fascinante. Me gusta mucho el lado imaginario de la Ciudad de México. (Krinsky, 2013, p. <http://cecut.gob.mx/pc/texto/>).

El maestro Eric Jervaise ha tenido la oportunidad de descubrir a México desde una perspectiva diferente, desde la arista internacional que su historia personal le trae a la memoria. En su libro titulado *México, visiones panorámicas del siglo XXI*, (2003), el fotógrafo francés explora la ciudad de México, y en especial, como lo hace mención en el texto con el que se inicia este apartado, describe desde su arista, la fascinación entre el caos y la armonía del centro histórico de la ciudad. En especial, el Templo Mayor, ese espacio considerado el centro del universo mexicana, sigue siendo el núcleo y el eje desde donde emerge la vida en esta latitud mexicana.

Para hablar del maestro, es indispensable decir que Eric Jervaise nació en Francia y reside en México desde 1972. Se dedica a la producción artística y a la docencia. En busca de expresión personal ha investigado las técnicas fotográficas pioneras (daguerrotipo, calotipo, ambrotipo, goma bicromatada) e investiga las máquinas de óptica pre-fotográficas y pre-cinematográficas (zoótropo, fenaquistiscopio, thaumatropio, praxinoscopio, zoopraxiscopio, peepshow o kinetoscopio). Las nuevas tecnologías de la imagen lo llevan a interrogarse sobre los formatos de la imagen como el aporte del movimiento en relación a la imagen fija (proyecciones, video arte).

Con una cámara panorámica del siglo XIX ha fotografiado la ciudad de México, los paisajes paraguayos y la frontera norte de México. El proyecto que desarrolla actualmente en el marco del Sistema Nacional de Creadores de Arte tiene por título *El jinete amarillo* e implica sus vivencias y circunstancias personales, un vínculo entre la aparición de la enfermedad y la muerte en su vida.

Sus piezas recientes responden a una búsqueda ontológica de la fotografía: los límites de la representación y la referencialidad. Asimismo, desarrolla un proyecto de postgrado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad sobre el tema de *La*

primera imagen, por la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos; el cual da una definición de la fotografía en el arte desde el punto de vista del creador.

Ha publicado varios libros: *México, visiones panorámicas del siglo XXI*, *Las fronteras de la visión*, *Reflexión panorámica sobre el paisaje paraguayo* y *Fotografías panorámicas de Oaxaca*. Sus fotografías pertenecen a la Fototeca Nacional y la Biblioteca Nacional de Francia, entre otras instituciones. (s.a., 2013, p. <http://cecut.gob.mx/pc/eric-jervaise/>).

Y en contraste a los “héroes de la historia de la fotografía”, Jervaise cree que el momento correcto en que la fotografía debió haberse tomado no existe. Tampoco la premeditación. O la pose. O el artificio del *cheese*, sonrían al pajarito. El momento se da o no se da y constituye, más que una oportunidad irrecuperable, una emoción. La fotografía, dice, es ojo, alma, corazón. No siempre ha sido así. Durante años, este fotógrafo de origen francés se ha dedicado a ahondar en los misterios técnicos de su arte.

Es un experto en la ciencia detrás de la cámara. Conoce los secretos químicos y físicos que permiten fijar y reproducir una imagen, extraerla del reino de lo real para perpetuarla en soportes materiales ajenos a su propia naturaleza y ontología. Su aprendizaje lo ha llevado a descomponer, entender, desgranar, desarmar, los elementos de la fotografía. Por mucho tiempo sus objetos de estudio han sido la luz, la óptica, la mecánica, la composición icónica, los procesos de fijación, la historia y la teoría en torno a esta actividad que lo mismo es destino que arte y profesión. (Carrera, 2003, p. <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/3021>).

Para hallar estas imágenes que ilustran la estética de la ciudad de México, fotografía el bullicio, la vitalidad, lo multitudinario, lo abigarrado, lo apocalíptico de un espacio donde lo mismo confluye lo moderno que lo antiguo, la risa que la desesperanza, la basura que el orden, el patriotismo y la patria destruida, el lugar común y el territorio de lo deslumbrante. La ciudad de México es sinónimo de contra-modernidad. Nunca nueva y nunca antigua. Siempre en construcción y sin embargo devastada. Inconclusa pero no póstuma. Muchedumbre y soledumbre, (Octavio Paz). (Carrera, 2003, p. <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/3021>).

Como se muestra en la siguiente imagen, (Fig. 53).



Figura 53, Eric Jervaise, *El Templo Mayor*, blanco y negro, México, [s.f.]

Pero más allá de la práctica fotográfica, el maestro Jervaise reflexiona acerca del papel de la fotografía, desde la idea y el concepto que represente, el porqué de que una persona se decide a dedicarse a la fotografía tiene que ver con tres orientaciones:

En cuanto a los aspectos, lo psicológico, sería que probablemente, la fotografía es un trabajo solitario, virtual, muy próximo del sueño personal. Lo económico, es que es una técnica, una tecnología de bajos recursos. Y lo sociológico, es que pertenece a una clase social, a la clase media y era uno de los medios más accesibles. Esos tres aspectos a aproximaciones son factores para que realmente uno escoja a la fotografía. (Jervaise, S. 2019, abril 26, comunicación personal).

Los métodos de producción que sigue el maestro Jervaise vienen a consideración de la métrica, pero más allá de eso, lo más importante es lo que nos permite la técnica y los intereses de uno. Hay que saber cómo funciona la cámara, como dice en sus palabras. Además, el fotógrafo agrega su experiencia y conocimientos para describir la razón por la cual uno toma fotografías y que es lo que nos hace ver la fotografía:

La metodología es obviamente conocer la función de la cámara, tener una base técnica, que nos mayormente compleja. Tomar fotos no es gran cosa. La metodología tendría que ver también qué significa tomar una foto. La parte de concepto, la parte conceptual, es ¿qué es hacer una fotografía? Eso podría ser parte de la metodología. ¿Para qué hago fotos? Desde el principio uno cree que hace fotos para registrar la realidad. Pero eso ya es una cosa que ya pasó. Ahora vemos que la realidad es una cosa extremadamente compleja, caótica. A la cual le damos ciertos sentidos, tratándola de explicar para poderla dominar pero que realmente la encerramos en unos marcos extremadamente reducidos de tiempos, de espacios, completamente locales, completamente parciales, cambiantes según las épocas. Entonces, al principio uno dice que hace fotografía para registrar la realidad. Y entonces creamos un concepto, una noción de que hay una realidad exterior que podamos representar. A nivel estético es más floja, más débil, de la aproximación a la razón por la cual uno toma fotografías. Uno deja que la fotografía hable por sí misma.

Uno deja que la fotografía hable por sí misma, crea su propia estética, sus reverberaciones, sensaciones, emociones, cuáles son sus cualidades propias, justamente para transmitir, experimentar una emoción. Frente a lo estético, es probablemente la que menos es asible, comprensible, la parte emocional, la parte sensible. Era muy sencillo hablar de la parte funcional, la cámara oscura, basada en los principios de la luz, la captura de lo visual, la representación fotográfica hasta tal punto muchos autores dicen que la realidad se ha transformado. Estamos viendo el mundo a través de fotografías. Estamos viendo a través de lo que nos impuso “el modo de ver fotográfico”. (Jervaise, S. 2019, abril 26, comunicación personal).

En cuanto a metodología, al maestro le gustan mucho las cámaras antiguas, los procesos antiguos, las cámaras oscuras. Jervaise siempre se ha remitido a los orígenes tecnológicos. Es por ello que su tesis de doctorado acerca de las *Fantasmagorias*, es una reflexión de los orígenes del medio fotográfico, es una aportación parcial a lo que es el desarrollo, la aparición de las imágenes técnicas. Una esencia, el inicio de algo. Él sabe que en el medio fotográfico hay algunos inicios tajantes, pero es parte de un gran, gran

movimiento, mucho más lento, que probablemente empieza en el siglo XV, es algo que tiene que ver con esa necesidad de controlar el espacio. Y todavía hasta la fecha, Jervaise considera que los fotógrafos seguimos en ese gran período, voluntad de dominio desde el individuo, del espacio, del tiempo, con una medida que construimos, que es controlable. Si empezamos a hablar de creencias religiosas, de mitos, estaremos muy lejos de la realidad que el mundo actual percibe.

Tiene que haber una visión crítica del fotógrafo documentalista. Es uno de los aspectos de la fotografía. Una de las funciones de la fotografía podría ser que registra y denuncia y da ver un estado de las cosas. En lo estético, la fotografía actual ya no se interesa mucho por el exterior, pero más bien es una búsqueda psicológica personal.

La fotografía ha creado un modo de ser. Los fotógrafos que vienen a México, al principio, tienen una visión muy distante, eurocentrista. La historia de la fotografía es eurocentrista, siempre habla de los mismos; que no hay nada más que descubrir. Y muy pocos tienen como José Antonio Rodríguez, como Carlos Córdoba, tienen una visión mucho más precisa, inquieta de lo que realmente caracteriza a la fotografía mexicana. (Jervaise, S. 2019, abril 26, comunicación personal).

También hay dos aspectos en la fotografía: la interpretación y la intervención dice el maestro Eric Jervaise. La interpretación, es, uno ve una foto, la imagina, la interpreta, hay una lectura, como decía Roland Barthes, connotativa, denotativa; hay una proyección. Lo denotativo tiene que ver con la relación al referente supuesto. La referencia era una fotografía famosa de Álvarez Bravo, el referente era un aparador de una tienda de óptica de los años treinta. La connotativa es la proyección, la parte estética sensible, que era parte de la interpretación. Es una de las partes de la fotografía, está la voluntad de lo que va a fotografiar el fotógrafo con su metodología, en lo que cree, en lo que piensa. Después está el producto, que está dado a ver y que está a la interpretación del espectador, del receptor, del público, del cliente. No eres el mismo fotógrafo si trabajas para *La Jornada* que para *El Reforma*. No son los mismos clientes, no son los mismos intereses, no defienden lo mismo y no quieren mostrar lo mismo.

Y aparte de la interpretación, regresamos al creador, está la intervención, la famosa fotografía “construida” como le llamaban, pero bueno, toda fotografía es construida. La fotografía construida es muy actual, en la estética de los millenians, de la no-culture, (no quiero saber nada, no quiero aprender nada, la experiencia de los ancianos no sirve). Es el sistema que los domina.

Los modos de ver, como Tomas Casadumont y su obra de autor, tomas en la noche de zonas arqueológicas son una nueva vista para la arqueología. Las fotografías antiguas del INAH son registros puros y duros, es metódico. Toda la metodología arqueológica. Probablemente el INAH se interesa en visiones más personales. Para el INAH la fotografía es un documento.

La fotografía es un documento de que creemos que es un documento. Es una convención de representación; la perspectiva como cualquier cosa. Es una representación simbólica, abstracta, donde hay una convención, la cual estamos convencidos los tres de que estamos viendo en la foto lo mismo: una representación de la pirámide. Tú le preguntas a tu abuela, ¿qué es una pirámide? Nunca te va a decir que es una foto. (Jervaise, S. 2019, abril 26, comunicación personal).

De las imágenes analógicas a imágenes digitales es un brinco técnico. Entre analógico y digital no hay diferencia porque las dos son unos registros convencionales, unas interpretaciones de una técnica. Las dos analógica tanto como lo digital, las dos son igualmente simbólicas. Porque la realidad visual y la realidad no es como esta en foto, nada que ver. Es una convención, una comunicación intelectual de la representación del mundo, es como la pintura, como el grabado, como el dibujo, como los tatuajes, como los dibujos de niños. Pero entre lo digital y lo analógico no hay diferencia. Analógico en el diccionario es: parecido a... Los dos son dos técnicas, dentro de la cámara es el mismo principio. Es el corazón del meollo, es el origen, ¿cómo representar el mundo que me rodea a través de un método.

La representación a través de la perspectiva clásica y de la óptica es una función que me sirve muy bien, como ser humano moderno. Es confiable, es representable y se basa sobre unos principios científicos. Es un modo de explicar el mundo tan distinto, tan diferente, tan válido, tan parcial como vertiginoso. Estamos metidos que la ciencia va a dominar el mundo. Si fuera el caso, el mundo sería muy diferente, menos injusto y un poco más equilibrado. La ciencia es el respaldo de ese modo de representación a través de los principios de óptica y de geometría, que nos permite cuadrar y cuadricular el mundo, es un dominio. La fotografía es la herramienta de una mirada metódica, controladora. Es interesante como ha transformado el mundo y el concepto del universo. La fotografía es constitutiva, un modelo de concepción del mundo. A la vez que crea, fue una revolución, un cambio brusquísimo. Por eso el cambio con la fotografía digital no es menor, implica muchas cosas, pero a nivel esencial, técnico es lo mismo. Poner un sensor en lugar de un cachito de película.

La fotografía analógica hace que unos se sientan más observados, un modo de hacer que es muy pobre. La instantaneidad en la difusión. La fotografía está transformando además de la relación a la intimidad, está transformando la relación a la memoria, para ustedes que trabajan con los arqueólogos, trabajan con la memoria. Como memorizar un sitio y después de cincuenta años volver a encontrar el sitio donde estuvo el precedente fotógrafo y volver a tomar la foto. La memoria no es universal ni absoluta, cambia con los momentos, con los tiempos. Cuál es la relación a la memoria que establece, porque la fotografía estableció una memoria de registrar un estado inmutable de las cosas. (Jervaise, S. 2019, abril 26, comunicación personal).

La memoria de lo digital no sé sabe a dónde llegará, porque será una “arqueología”. Se tendrá que hacer una selección, ya que son millones de imágenes. La fotografía crea. ¿A qué se va a parecer la memoria? Será cada vez más parcial y quedarán otra vez mitos de nuevo. Las épocas, los periodos fluctúan como decía Johan Huizinga, en su obra, *El otoño de la edad media*, decía que los periodos fluctúan entre épocas de alta brillantes intelectual y alta brillantes emocional. Se habla de una época intelectual a una época sensible. (Jervaise, S. 2019, abril 26, comunicación personal).

Es así como este recorrido por las diferentes culturas nos transporta por momentos y referentes importantes para este proyecto que versa sobre las evidencias fotográficas que validan mitos creadores y de la cual se hablará posteriormente para concluir esta investigación.

La ciencia es un mito,  
sólo que es el mito más hermoso,  
el único generalizable a toda  
la especie y quizás el más digno de respetarse.  
Antonio Escohotado.  
Escitor. España.

Al hablar de mitos, es indispensable reconocer que entre esta palabra y la fotografía hay ideas como la alquimia y la magia que encierran estos conceptos. Para que los mitos se generen debe haber una necesidad de explicación a un fenómeno, a un hecho, hasta para encontrar una tecnología y como dice el escritor español Antonio Escohotado, comparando a la ciencia al nivel de mito, ya que están ampliamente relacionados y para prueba, la fotografía.

La fotografía es disciplina, arte, documento o técnica. Esta ha sido la disyuntiva de este proyecto. Y lo de siempre: “La fotografía es instintiva, no se aprende”. (Berlutti, 2016, p. <https://medium.com/espanol/de-la-fotograf%C3%ADa-del-mito-de-la-fotograf%C3%ADa-no-se-estudia-a-mirar-el-mundo-a-trav%C3%A9s-del-lente-cf9769aa00b4>). Para la mayoría de la gente la fotografía es el hobby del fin de semana, la cámara último modelo, la “afición costosa”. Es una idea consecuencia directa, de la juventud de un arte/técnica que tiene menos de dos siglos de nacida y que aparentemente, carece de la solemnidad histórica de la pintura, o del evidente esfuerzo físico y mental de esculpir, cantar o componer.

La fotografía pareciera nacer de la cámara: el oficio del fotógrafo parece nacer de encontrarte de pie y hacer lo mejor posible con esa lujosa herramienta de la cual dispones. Quién mira desde afuera el nacimiento de una fotografía, solo observa lo evidente: al fotógrafo en concentración mientras la cámara parece hacer todo lo demás. No obstante, el proceso para llegar a ese momento, a ese clic infinito y hermoso, ese gesto de detener el tiempo, comenzó mucho antes. Comenzó probablemente desde que el fotógrafo despertó ese día. O una semana antes. Muy probablemente, hace un mes o un poco más. Hay quien diría una vida entera. El caso es que la fotografía que va a nacer cuando el fotógrafo decida que el momento de capturar el tiempo, llegó, es solo la consecuencia de un largo aprendizaje, de un proceso interno que tiene como última consecuencia: la imagen. (Berlutti, 2016, p. <https://medium.com/espanol/de-la-fotograf%C3%ADa-del-mito-de-la-fotograf%C3%ADa-no-se-estudia-a-mirar-el-mundo-a-trav%C3%A9s-del-lente-cf9769aa00b4>).

Desde luego, no todas las fotografías “nacen” de la misma manera. Las hay espontáneas, las que nacen del impulso. Las accidentales, que brotan como flores súbitas de un momento de inspiración. Pero incluso esas, provienen de un largo y sostenido aprendizaje, quizás inconsciente, que ha conducido al fotógrafo a ese instinto incontenible, esa necesidad de capturar una escena de tal o cual modo. Porque no hay verdaderos accidentes en la fotografía. Puede haber grandes sorpresas en su ejecución — una imagen es obra humana y por

tanto imperfecta por definición— pero lo que vemos, lo que se obtiene del proceso técnico es sin duda un reflejo de lo que vive en la mente del fotógrafo, de lo que ha venido consumiendo como ente pensante, de la observación y el análisis, de la comprensión de su realidad, de su manera de crear. (Berlutti, 2016, p. <https://medium.com/espanol/de-la-fotograf%C3%ADa-del-mito-de-la-fotograf%C3%ADa-no-se-estudia-a-mirar-el-mundo-a-trav%C3%A9s-del-lente-cf9769aa00b4>).

Porque aun el aficionado que toma una cámara compacta y la levanta para captar a su familia sonriendo en la fiesta familiar, el amateur que intenta conseguir la mejor toma, tiene la misma motivación del profesional curtido: un deseo de expresar, en cuatro líneas, en un rectángulo de oro, en una asimilación profundamente personal del espacio y del tiempo que lo rodea, lo que ve, lo que ha aprendido, lo que para él conforma el mundo. Y es inquietante y a la vez hermoso, comprobar la diferencia y la similitud, las ideas que se unen, las formas que se entrecruzan, los conceptos que se transforman, los mensajes que emite, los pensamientos que engloba, los símbolos que contienen, una única imagen. Una fotografía que nació de ese lugar tan indómito como abstracto que llamamos nuestra mente. De lo que nace y miras: la fotografía en tu imaginación. (Berlutti, 2016, p. <https://medium.com/espanol/de-la-fotograf%C3%ADa-del-mito-de-la-fotograf%C3%ADa-no-se-estudia-a-mirar-el-mundo-a-trav%C3%A9s-del-lente-cf9769aa00b4>).

Porque de esas pequeñas grandes decisiones se construye el arte, la expresión, el lenguaje se construye el arte. Y sin duda, de la mezcla de todas ellas, nace algo tan radiante como una fotografía. Un acto de valor, como sin duda, lo es fotografiar. (Berlutti, 2016, p. <https://medium.com/espanol/de-la-fotograf%C3%ADa-del-mito-de-la-fotograf%C3%ADa-no-se-estudia-a-mirar-el-mundo-a-trav%C3%A9s-del-lente-cf9769aa00b4>).

...Man Ray comentaba ingenuamente que una cámara no puede tomar fotografías por sí sola: “Para tomar una foto se necesita una cámara, un fotógrafo, pero sobre todo un tema”. (Ray, enero de 1967, p. 98). Un aparato, un fotógrafo y un tema, es decir: una técnica, un autor y una materia prima son los tres elementos constitutivos de la fotografía, y por ende, las tres principales causas de sus fallas. La cámara puede descomponerse, el fotógrafo puede cometer un error y el tema puede ser decepcionante: ocurre igual que cuando alguien se pasea en bicicleta, pues la probabilidad de un accidente depende tanto del vehículo como de la atención del viajero y del estado en que se encuentre el camino. (Chéroux, 2018, p. 41).

Esto pone en manifiesto que no solo fotógrafos como Man Ray o historiadores de la fotografía como Clément Chéroux, han descifrado que, en los errores, sin erratas de por medio, se encuentra la estética, el arte en la fotografía. Para ahondar en el tópico, es preciso decir que:

“El nuevo fotógrafo no acepta ninguna regla restrictiva”.<sup>31</sup> (André Breton, *la Clé des champs*, París 1967, p. 265). A partir de entonces ya no es una sorpresa encontrar [...] el repertorio completo de errores: fotos fuera de foco, movidas, descentradas deformadas; obstrucciones, superposiciones, reflejos, etcétera, sin

31 En la época de *Littérature*, André Breton tenía la intención de escribir con Paul Eluard un libro sobre el error llamado *les Chevaliers de l'erreur*, que finalmente no se llevó a cabo.

olvidar por supuesto, la proyección de algunas sombras que se extienden sobre la superficie de las imágenes, y lejos de ser consideradas como errores, estos tratamientos son, por el contrario, presentados como las propuestas más audaces de la nueva fotografía. (Chéroux, 2018, p. 87).

Actualmente, es frecuente escuchar que ésta, la nuestra, es la civilización de la imagen. El término imagen es muy utilizado y sin embargo su definición es difícil ya que lo usamos para referirnos a muchas cosas.

Sin embargo, como nos dice Joly, a pesar de sus variados significados, entendemos a qué se refiere. Acercarnos a la imagen desde una perspectiva antropológica, nos lleva a investigar los modos de visión, como la imagen evoca apariencias sobre presencias y también ausencias, como pensaba Walter Benjamín: “La imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos.” (Chame, 2009, p. [fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=125&id\\_articulo=1159](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=125&id_articulo=1159)).

El mito, es quien permite al hombre expresar lo visible y lo invisible, en él están las explicaciones sobre el origen y el destino. A través de los mitos los hombres dejan de vivir en el mundo cotidiano para pasar a un mundo que es sagrado, donde intervienen la imaginación y el deseo. Adolfo Columbres, señala que el tiempo del mito es el del inicio, donde todo comienza, pero está en relación con el tiempo histórico porque siempre busca repetirse, por eso es que se dice que el tiempo mítico es circular, allí el hombre, en esa repetición, expresa su deseo de recuperar lo perdido. El mito va a distinguir, algunos hechos como importantes y por eso les da una significación especial, al mismo tiempo que los transforma en imágenes fijadas. Tal vez, esta sea la razón por la que suele decirse que: “toda imagen es un mito que comienza su aventura”. (Chame, 2009, p. [fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=125&id\\_articulo=1159](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=125&id_articulo=1159)).

El rito es una puesta en escena del mito, se produce en un espacio físico, es acción y lo más importante en él es la expresión corporal, el gesto y el movimiento. Además, es eficaz, se practica porque se cree en su eficacia.

Al hablar del rito, Columbres distingue entre la ceremonia, el espectáculo y la fiesta. (Chame, 2009, p. [fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=125&id\\_articulo=1159](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=125&id_articulo=1159)).

La ceremonia, es la producción de una realidad que se inscribe en el orden cotidiano. El espectáculo, es la reproducción de una realidad que es previa, aquí intervienen actores o participantes y espectadores u observadores. La fiesta, es un tiempo especial, diferente al cotidiano, que refuerza el orden social y al mismo tiempo lo transgrede. Los mitos son escenificados, es el tiempo del simulacro, del arte, de la poesía, donde se recobra ese tiempo mítico primordial donde todo era perfecto y maravilloso, pero al terminar la fiesta, se vuelve al orden establecido. (Chame, 2009, p. [fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=125&id\\_articulo=1159](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=125&id_articulo=1159)).

Es muy difícil concebir al cuerpo humano como naturaleza pura, por más que se halle desnudo, ninguna mirada puede estar libre de los códigos que cada cultura establece para cargarlo de significados. La antropología, nos dice que el hombre

siempre decoró su cuerpo como una forma de darle sentido a su universo y esto es incluso anterior a las formas de representación clásica, incluso los dioses decoraban su cuerpo con pinturas, plumas, adornos para mantener su prestigio y poder.

El hombre llena de signos su espacio y su cuerpo, apareciendo una dimensión estética que refuerza lo social. El cuerpo está cargado de signos, pero no solo el cuerpo de los vivos, sino también el de los muertos, que, a través de ritos fúnebres, a veces, llega a tomar una dimensión mayor que la que tuvieron vivos. (Chame, 2009, p. [fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=125&id\\_articulo=1159](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=125&id_articulo=1159)).

El cuerpo puede ser visto como un espacio donde el hombre pone sentido, mensajes sociales, estéticos, eróticos, bélicos, etc. En algunas ocasiones, los mensajes no son escritos sobre él, sino que son producidos por el propio cuerpo, a través de gestos, movimientos y sonidos. Hasta mediados del siglo XX. hay tendencias que quieren devolver al cuerpo un status digno, lejos de las ideologías que lo ven como carne vil, como cárcel del alma, como fuerza de trabajo. En la segunda mitad del siglo XX con la irrupción de los medios de comunicación, el equilibrio vuelve a romperse, pero al revés. El cuerpo reemplaza al alma. La belleza y la salud se vuelven fundamentales y quien no las posea quedará excluido. La belleza se extiende del cuerpo a la indumentaria, sin ella el cuerpo no luce. (Chame, 2009, p. [fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=125&id\\_articulo=1159](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=125&id_articulo=1159)).

La fotografía publicitaria, es la que lleva al extremo este ideal de belleza, donde se resaltan cualidades sobre un cuerpo para promover productos comerciales, donde el cuerpo se banaliza, convirtiéndose en objeto de consumo. Pensar en una estética de la fotografía, nos hace considerar la problemática de la estética en general, la cuestión de la realidad, la expresión individual y la dependencia con el arte. (Chame, 2009, p. [fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=125&id\\_articulo=1159](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=125&id_articulo=1159)).

Según Françoise Soulagés, una estética debe fundarse en una filosofía, abordando una reflexión sobre su esencia, sus posibilidades y su recepción. Una fotografía no es una prueba, sino una huella del objeto a fotografiar, del sujeto que fotografía y del material fotográfico. Lo interesante en la fotografía es el enigma que plantea al pasearse entre lo real y lo imaginario. La fotografía como arte, emociona, sensibiliza, nos hace pensar, soñar, meditar. (Soulagés, 2005, s.p.).

Hablar de fotografía hoy, es hablar de un mundo moderno, fragmentado, cargado de símbolos en evolución, pero sin duda, es volver a las ideas de arte, de registro, de grandes momentos eternizados. Las fotografías refuerzan nuestro sentido de pertenencia a una cultura y ponen de manifiesto las identidades sociales. Las imágenes se producen y resignifican dentro de una compleja red social que muestra las decisiones, contradicciones, mensajes y recuperan nuestra memoria cuestionando la idea de veracidad.

Mucho más que de fotografía pobre, convendría hablar de “fotografía errante”. Según la acepción más común errar consiste en ir de un lado a otro y dejar que sea el azar quien guíe nuestros pasos. Pero errar también significa arriesgarse a cometer errores. Errar es la forma en que vagabundea la serendipidad. Errar en

fotografía consiste en estar dispuesto a acoger los accidentes como tantos otros pequeños milagros profanos, como verdaderas epifanías fotográficas (Chéroux, 2018, p. 135): “No quiero volver a privarme de los errores de mis dedos, de los errores de mis ojos”, escribía Aragon, “Ahora sé que no son meras trampas burdas, sino curiosos caminos hacia un fin que sólo ellas me pueden revelar. A los errores de nuestros sentidos corresponden las extrañas flores de la razón.” (Aragon, 1926, p. 15).

Es con estos errores, que vemos a la fotografía como siempre debió presentarse, jamás un reflejo idéntico de la realidad. Ya que se ha hablado de mitologías, cabe destacar a Narciso, quien a ver su propio reflejo quedó petrificado. Pareciera que sucede lo mismo con la fotografía, quién se queda sorprendida ante su propio reflejo; pero que descubre con el paso de cada era y todo lo que deviene en dichos tiempos y que va permeando los procesos creativos en la fotografía. Un tiempo social, es el que nos toca ahora, un punto donde la privacidad ha quedado desarmada para dar paso a todos los errores que son capaces de detonar y crear algo nuevo. Y para apoyar esas ideas anteriores, la imagen si tiene una carga de significados y además, cumple con ciertas funciones.

Su uso puede darse en el ámbito privado (familiar, personal, amigos) o público (registro informativo, publicidad) pero siempre una foto pertenece a un contexto cultural que la hizo existir. En palabras de John Berger: “Dicho contexto vuelve a situar a la fotografía en el tiempo, no en su propio tiempo original, sino en el tiempo narrado. Ese tiempo narrado se hace histórico cuando es asumido por la memoria y las acciones sociales”. (Soulages, 2005, s.p.).

Vemos en una fotografía aquello que conocemos, comprendemos, imaginamos. Vemos con nuestra experiencia social, cultural e individual. Las fotografías involucran una mirada socio-cultural de la realidad y corresponden al imaginario de una época.

Articulamos fotografía, mito, rito, cuerpo, estética, porque toda imagen intenta recuperar algo perdido, desaparecido. Es la imagen la que carga de sentido al acontecimiento y lo instala en otro espacio y otro tiempo. Al igual que el mito, la fotografía expresa lo visible y lo invisible, pasando de un mundo real a uno representado. La fotografía es ficción como el rito, simula ser lo que no es, se vuelve puesta en escena, involucra al cuerpo, los gestos, los movimientos y aporta símbolos que adquieren sentido en un contexto socio-cultural desde el que se la ve. (Soulages, 2005, s.p.).

El cuerpo es muy importante, en una imagen la apariencia de ese cuerpo nos presenta una identidad. A través de los cuerpos, vemos personas, retratos, acciones, belleza, el cuerpo nos muestra al otro, pero también como un espejo nos vemos a nosotros mismos, sin olvidar que este exhibir y ocultar involucra también al observador, al fotógrafo.

La belleza, la realidad, el arte nos remiten a la estética o en todo caso a una búsqueda estética que incluya nuestra reflexión. Entonces, el placer de la imagen es indisociable de una estética del placer del espectador y del placer del creador. (Soulages, 2005, s.p.).

Al volver al tema principal de este estudio, hay que escuchar a Alfred Stieglitz.

“En la fotografía hay una realidad tan sutil que llega a ser más real que la realidad.” (Stieglitz, s.f., p. <https://odaaniepce.wordpress.com/2013/07/02/la-frase-fotografica-de-los-martes-por-alfred-stieglitz-2/>).

Tal como lo afirma el fotógrafo Alfred Stieglitz, y a lo largo de este documento se ha hecho hincapié en que las imágenes no representan fielmente a la realidad, y como bien lo afirma, supera a esta última. Lo mitológico ha sido denotado sistemáticamente y calificado como aquello que es falso, ilusorio o poco confiable. Por ello debe destacarse que esta interpretación está cargada de intenciones que se relacionan con la histórica lucha entre religiones monoteístas y paganas.

Lo que caracteriza a lo mitológico es principalmente su relato de una historia sagrada, de hechos que acontecieron en algún tiempo de los orígenes, en algún tiempo fabuloso fuera de la historia, y explica de esta manera la existencia de una realidad o un fragmento de la realidad. La mitología bajo forma de acontecimiento dramático, expone este tipo de hechos del mundo material tanto como una versión de las fuerzas que condicionan la existencia de los seres humanos.

El contacto con las mitologías es permanente, a pesar de la negación de su importancia todos los medios recurren a ellas en forma velada porque conocen el poder de atracción que tienen sobre el público. La televisión, el cine y las noticias abundan en ejemplos de actos de villanos universales, de hazañas imposibles con héroes casi invencibles, de héroes que, por haber pecado de soberbia, se exponen a estrepitosas caídas. Si todos estos acontecimientos despiertan el interés es porque están vinculados con hechos de realidad universal, hechos que todos los seres humanos reconocen, cualquiera sea su conocimiento de mitos y leyendas. (Marcu, 2008, p. <https://michelmarcu.blogspot.com/search?q=mitolog%C3%ADa>).

Es posible citar al artista Alberto Báez Munguía (2013) y su obra *Gabinete de curiosidades* que, de acuerdo a su autor:

... intenta ser una apología al objeto cotidiano, que desenmascare su esencia y poder comprenderlo como un contenedor de tiempos, entender lo que estos representan, ya sea, para cada persona que los posee, pero más importante, dentro de una cultura o una sociedad. (p. [http://albertobaezf.blogspot.com/2012/09/gabinetedecuriosidades\\_1.html](http://albertobaezf.blogspot.com/2012/09/gabinetedecuriosidades_1.html)).

El autor retoma tres características del gabinete de curiosidades: la primera, el deseo utópico de dichos espacios por crear una representación del mundo en miniatura; la segunda, la forma en que trataban de realizar dicha representación a través de un “caos ordenado”, o como diría Guy Davenport un “desorden armonioso”; dicho en otras palabras por medio de una clasificación y catalogación primitivas; y por último, la idea de la acumulación de objetos en un espacio determinado, o lo que llamamos colección. (Báez, 2013, p. [http://albertobaezf.blogspot.com/2012/09/gabinetedecuriosidades\\_1.html](http://albertobaezf.blogspot.com/2012/09/gabinetedecuriosidades_1.html)).

Gracias a la reflexión anterior de Alberto Báez, se produjo una colección de objetos cotidianos por medio del documento fotográfico, para que crear en la lectura del público una reflexión sobre el medio fotográfico entendido como documento arqueológico. El autor buscaba que a través del documento se logre trascender, tener un registro.



Si para evidenciar los mitos prehispánicos es necesario contar con una evidencia, la fotografía puede ser la herramienta adecuada para documentar estos relatos que conforman la historia, la cultura y la tradición de la Nación Mexicana. Ahora, se hará un recorrido por algunos mitos precolombinos.

Los mitos, en cuanto a relatos fundacionales, tienen una amplia gama de presencias y resonancias en el contexto del todo social de una cultura. Conservan, así, estrecha relación con la visión del mundo, creencias y prácticas religiosas, concepción del propio ser histórico, cómputos calendáricos, valores morales, aprecio o rechazo ante determinados acontecimientos y realidades. Tal es, de modo muy especial, el caso de los que cabe llamar mitos de los orígenes, es decir, de aquellos que versan sobre la creación, aparición o restauración del mundo, los cuerpos celestes, los seres humanos, los animales, las plantas y aquello que en particular constituye el sustento de hombres y mujeres.

En Mesoamérica hay mitos de los orígenes que pueden identificarse como existentes en varias o aun en todas sus sub-áreas culturales y en distintos periodos de su evolución. También los hay que sólo aparecen en determinados tiempos y ámbitos espaciales. (León, 2002, pp. 20-27).

Siguiendo esta línea de la cosmovisión prehispánica, para darle vida a los mitos que se comprenden para dichas naciones antiguas, se enfocó la vista en la cultura mexicana, para así hacer un recorrido que abarca el ciclo de la vida y la muerte en aquellos tiempos ancestrales.

Se realizó una arqueología que fungiera cual guía para conocer más de la cosmogonía nahua. Un viaje al pasado. Remontarse varios siglos para situarse en el momento en que los mexicanos, después de muchas peripecias, fundan su ciudad de Tenochtitlan en medio del lago de Texcoco. Esto ocurrió, según lo señalan varias fuentes históricas, hacia 1325 d.C.

Para este recorrido, fue necesario plantearse objetivos, los cuales se describirán en prosecución. Primero, había que plasmar los cambios que ha sufrido la zona arqueológica y el museo del Templo Mayor en estos últimos años. En segundo lugar, servir como documento que respalde la forma en que se ve y pensando a futuro en las transformaciones que el recinto pueda tener. Por último, a través de la arista de la fotografía ofrecer una lectura del museo y de la zona arqueológica del Templo Mayor.

Organizar esta tarea requirió dividir todo el trabajo en tres diferentes etapas o series fotográficas. Las series se han dividido en: *Huey Teocalli*, *Agua, la fuente de vida* y *Guerra-muerte en la cosmovisión mexicana*.

Lo primordial de estas series fotográficas es basarse en el principio del Templo Mayor, desde su esqueleto estructural, y claro, como ha sido concebido desde hace tiempo, en la división entre todo lo que implica a Huitzilopochtli y del otro lado, Tláloc.

En la serie *Huey Teocalli*, es necesario mencionar que: según el pensamiento mexicano, el Templo Mayor fue construido en un lugar donde confluyen los cuatro puntos cardinales y los tres niveles verticales del cosmos: el cielo, la superficie de la tierra y el inframundo. (s.a., 2009, p. [https://web.archive.org/web/20090925190105/http://www.mexicodesconocido.com.mx/notas/4560-El-Templo-Mayor-\(Distrito-Federal\)\)](https://web.archive.org/web/20090925190105/http://www.mexicodesconocido.com.mx/notas/4560-El-Templo-Mayor-(Distrito-Federal)))).

Esta serie fotográfica es un recorrido por las siete etapas constructivas del Templo Mayor que vieron reflejado el esplendor de gobernantes como Axayácatl, Itzcóatl, Acamapichtli, Huitzilíhuitl, Chimalpopoca, Ahuítzotl y Moctezuma II.

El objetivo es mostrar un recorrido actual por el recinto ceremonial del Templo Mayor desde varias aristas. Cada una de las etapas viene enmarcada por una o varias imágenes de lugares icónicas de este espacio, centro del universo nahua.

Los templos gemelos coronan la base piramidal reflejan la antigua y persistente visión cosmológica de una serie de oposiciones coincidentes, entre ellas: cielo/tierra, sequía/lluvia, solsticio de verano/solsticio de invierno y los cultos a los dioses Tláloc-Tlaltecuhltli/Cihuacóatl-Coatlicue-Coyolxauhqui.<sup>32</sup>

Las imágenes que componen esta serie se plasmarán en seguida:

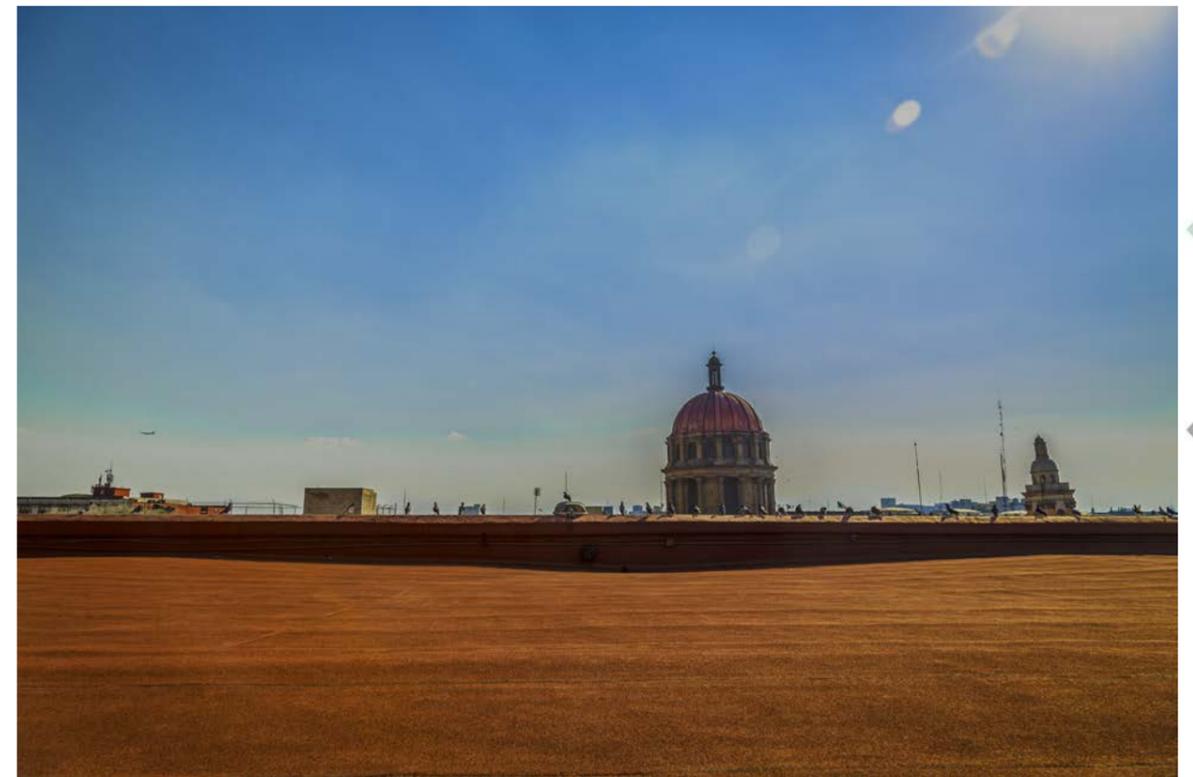


Figura 55, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Horizonte Novohispano*, color, México, 2017.

32 Para los antiguos mexicanos altar dedicado a Huitzilopochtli estaba situado a la izquierda y el de *Tlalocan Teuctli* a la derecha. La fachada principal del edificio está orientada hacia el poniente y la posterior hacia el oriente, por lo que si seguimos el camino que sigue el sol, el sur queda a la izquierda. (De Sahagún, Bernardino. [1577]. *Historia General de las Cosas de Nueva España*. México, edición facsímil, autorizada por la Biblioteca Medicea-Laureniana de Florencia, folio 109, recto.)



Figura 56, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Chac Mool de cerca*, color, México, 2016.

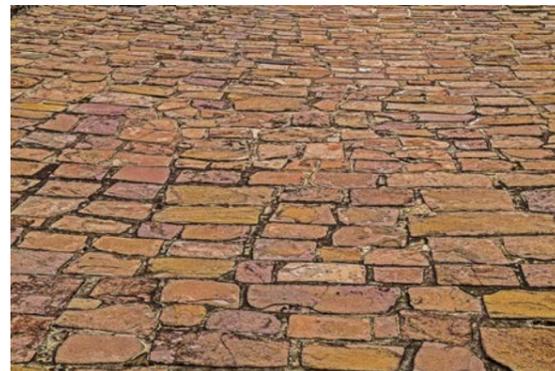


Figura 57, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Mosaico*, color, México, 2016.

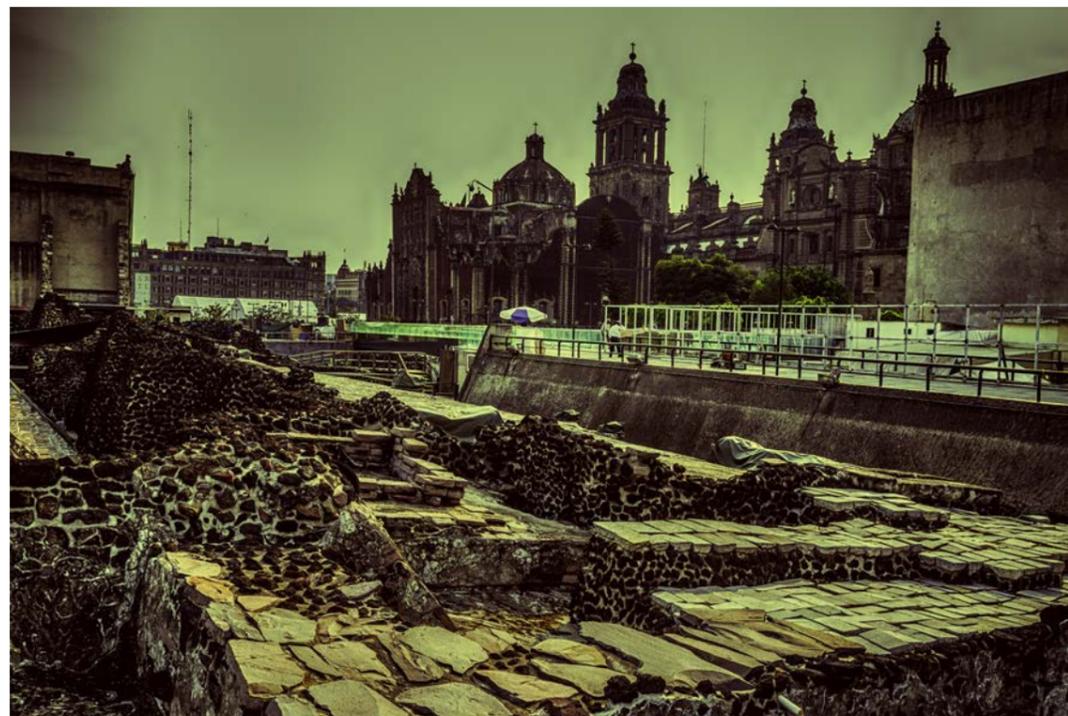


Figura 58, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Presente, pasado y futuro*, color, México, 2016.



Figura 59, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Escalinata al cielo*, color, México, 2016.



Figura 60, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Etapa V y sus antecedentes estructurales del Templo Mayor*, color, México, 2016.



Figura 61, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Fachada del Museo de sitio del Templo Mayor*, color, México, 2016.



Figura 63, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *La línea del tiempo en las diferentes etapas constructivas del Templo Mayor*, color, México, 2016.



Figura 62, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Edificio de la autonomía y costado del Templo Mayor*, color, México, 2016.

Figura 64, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Plataforma águila*, color, México, 2016.



Figura 65, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Escalinata de los centzonhuitznahual o 400 sureños – los hermanos arengados por la diosa Coyolxauhqui para acabar con el dios de la guerra –*, color, México, 2017.

Figura 66, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Vista desde la azotea del Museo de sitio del Templo Mayor I*, color, México, 2017.



Figura 67, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Vista desde la azotea del Museo de sitio del Templo Mayor II*, color, México, 2017.



Figura 68, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *La urbanidad en el Museo de sitio del Templo Mayor*, color, México, 2017.



Figura 69, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *El área águila*, color, México, 2016.



Figura 70, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Mosaico multicolor*, color, México, 2016.



Figura 71, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Paisaje mexicana*, color, México, 2016.



Figura 72, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Detalle del templo de los guerreros águila*, color, México, 2016.



Figura 73, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Vista lateral del mundo prehispánico, colonial y contemporáneo*, color, México, 2016.

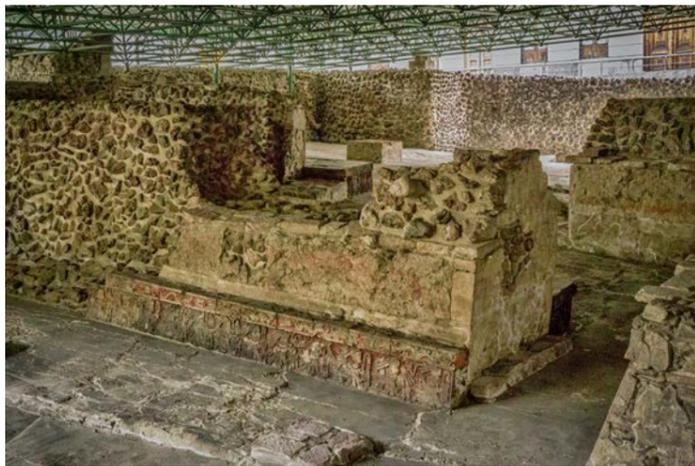


Figura 75, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Santuario de los guerreros mexicas*, color, México, 2016.



Figura 74, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Calderos y águila guardián*, color, México, 2016.

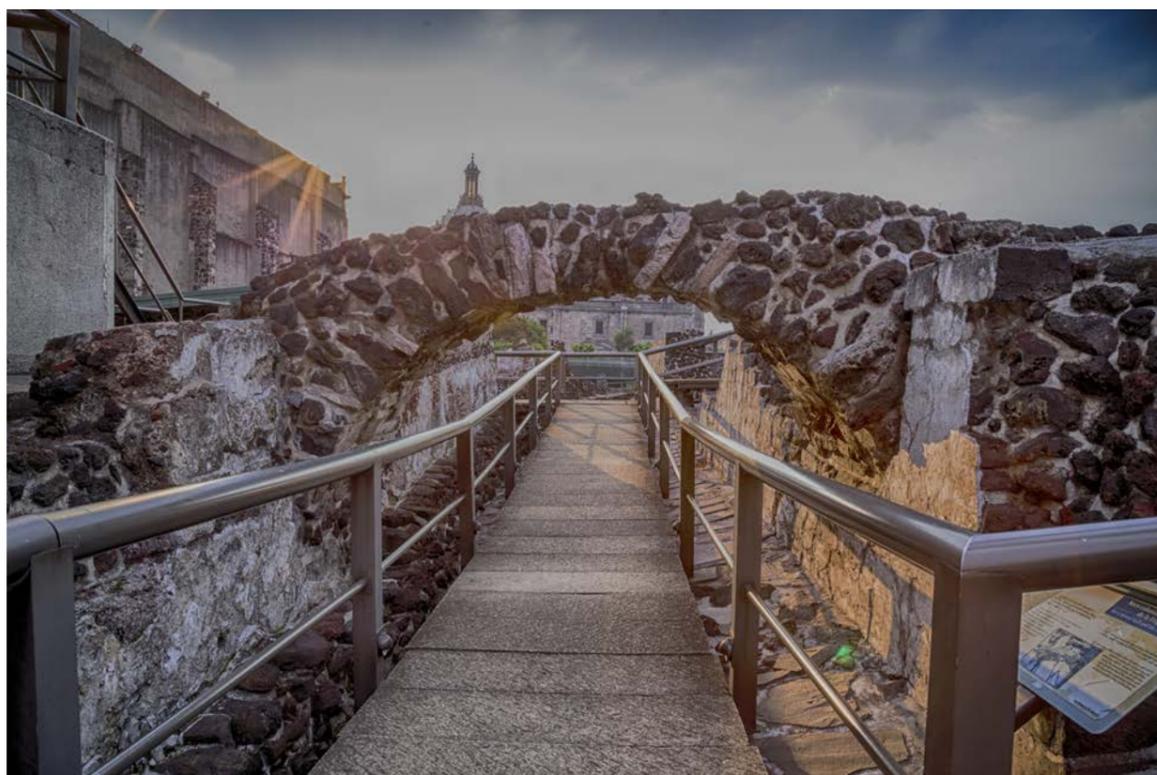


Figura 76, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Puente al universo nahua*, color, México, 2016.

Cabe señalar que, en cuanto a la técnica, fue primordial la luz nativa, para no dañar los pigmentos propios de los basamentos aún en pie, además de que se eligieron horarios vespertinos para que la iluminación no fuera tan fuerte y se pudiera jugar con las diferentes tonalidades cálidas que la ubicación del Sol a esas horas ofreció.

Otro detalle a destacar es la utilización de filtros que dieran esa apariencia “vintage”, es decir, como de una imagen antigua, que evocará la mirada de las cámaras analógicas, incluso, de la pintura. De la misma forma, se pretende dar esa idea de papel viejo, de un documento que ayude a reforzar la mitología precolombina.

La segunda serie fotográfica es la titulada *Agua, la fuente de vida*, el líquido vital, el vehículo por donde todo se genera y también, desaparece.

El lado derecho del altar del Templo Mayor, esa capilla, está dedicada a Tláloc, deidad de la lluvia y a los Tlaloques; ese lado derecho (Norte), donde está el Chac Mool. Al lado de este se encuentra la piedra de los sacrificios.<sup>33</sup>

Por lo tanto, al igual que la capilla derecha del Huey Teocalli, está dedicada a Tláloc y a la vida, a las ofrendas, a la flora, a la fauna. A los colores como el blanco, el azul maya y a todo lo que encierra los alcances del dios de la abundancia, la fertilidad y los **mantenimientos**: Tláloc Tlacamazqui.

<sup>33</sup> Bernardino de Sahagún nos habla de unos dioses menores, que denomina tlaloques. No debe confundirse cada uno de estos dioses menores relacionados con el agua con el dios principal, que denomina con el nombre de *Tlalocan Teuctli*. El altar está dedicado a todos ellos: «era de los dioses del agua, que se llamaban tlaloques... y a la honra de este dios o de estos dioses (De Sahagún, Bernardino. *Historia General de las Cosas...*, op. cit., folio 110, recto.)

En este punto, es la mitad del recorrido por el Museo del Templo Mayor: el mundo agrícola, de la fertilidad de la tierra junto con sus implicaciones económicas que permitía al hombre alimentarse y en el que intervenían muchas deidades presididas por Tláloc. El dios Tláloc, “el que hace brotar”, era la representación del agua divinizada y de la fecundadora de la tierra, que residía en las más altas montañas donde se forman las nubes. (Spranz, 1975, s.p.).

Era una deidad benéfica que tenía también su lado negativo al enviar rayos, heladas, inundaciones y granizo, todo lo cual podía destruir las cosechas. Su más importante adoratorio se ubicaba en el Templo Mayor de Tenochtitlán, al lado de Huitzilopochtli y su culto era muy importante ya que de él dependía el sustento de las sociedades agrícolas. A Tláloc generalmente se le dedicaba el sacrificio de niños (en su mayoría, enfermos), por su similitud física con los tlaloques, diosillos de cuerpo pequeño, ayudantes de este numen. [s.a., 2009, p. [https://web.archive.org/web/20090925190105/http://www.mexicodesconocido.com.mx/notas/4560-El-Templo-Mayor-\(Distrito-Federal\)](https://web.archive.org/web/20090925190105/http://www.mexicodesconocido.com.mx/notas/4560-El-Templo-Mayor-(Distrito-Federal))].

Es por ello, que las siguientes imágenes tienen que ver con esta deidad, así como, son evocaciones y ofrendas a la vida, a la flora, a la fauna, al hombre. En cuanto a la iluminación, se utilizó la que ofrecía el museo, esa luz ligera, que ayuda a acentuar las sombras, los detalles. A experimentar con los reflejos, a darle ese toque misticismo que comentan los arqueólogos, antropólogos, biólogos, historiadores, arquitectos y todas las personas que contribuyeron a la creación de este espacio que homenajeará y citará el esplendor de lo que un día fue el *Huey Teocalli*.

Al pensar en el ciclo de la vida, es aquí donde todo comienza, donde brota la existencia de todo en el universo, y a través del recorrido del agua, la divinidad patrona ayuda o destruye con su fuerza. La serie expone la luz y la energía vital. Lo que maravillo alguna vez a los mexicas: la naturaleza, su fuerza, inspiración en el imaginario colectivo para la creación de los mitos ancestrales.



Figura 77, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *El reflejo de Tláloc*, color, México, 2017.



Figura 78, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Ofrenda a la fertilidad*, color, México, 2017.



Figura 80, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Los pasos del hombre en el mundo terrenal*, color, México, 2017.



Figura 79, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Joya acuática*, color, México, 2017.



Figura 81, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Tláloc Tlamazqui*, color, México, 2017.

Figura 82, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *El eco del caracol*, color, México, 2017.





Figura 83, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *El águila real, símbolo del Tlatoani*, color, México, 2017.



Figura 84, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Espirales marítimas*, color, México, 2017.

Figura 85, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *La canoa*, color, México, 2017.



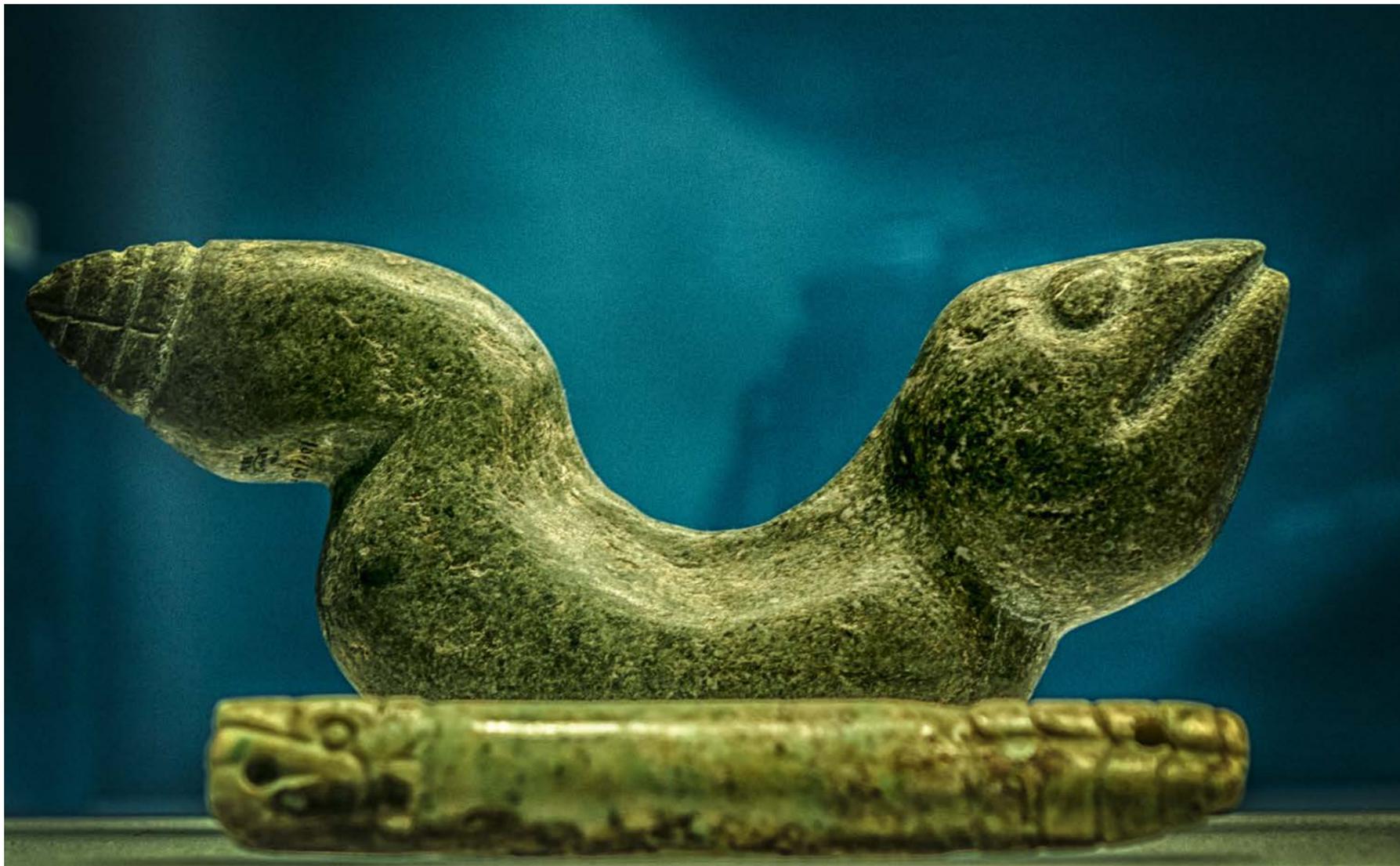


Figura 86, Pamela María del Socorro Cervantes Mora,  
*Serpiente, espiral en movimiento*, color, México, 2017.

Figura 87, Pamela María del Socorro Cervantes Mora,  
*Ofrendas para Tláloc*, color, México, 2017.



La última serie fotográfica de este trabajo de “arqueología fotográfica” dedicada al Templo Mayor es *Guerra-muerte en la cosmovisión mexica*, una serie de imágenes que ayuda sellar ese círculo de vida y muerte. Primordialmente, el ciclo de la vida en la cosmovisión mexica se complementa a través de la muerte y ya que esta llega por diferentes motivos, es decir, causas naturales, enfermedades, accidentes y también a través de una práctica nahua: por medio de la guerra.

La guerra es primordial para la civilización nahua, uno de los elementos más importantes para la Nación Mexica. Es por ello, que el lado o capilla izquierda del Templo Mayor está dedicada a Huitzilopochtli, donde se encuentra el monolito de Coyolxauhqui.

Huitzilopochtli o “Colibrí Zurdo” es el dios de la guerra, advocación solar y patrono de los mexicas. Bajo su tutela, este pueblo se convirtió en el más poderoso del ámbito mesoamericano durante el periodo Postclásico. Era hijo de Coatlicue, hermano de Coyolxauhqui, la Luna, y de las estrellas, los Centzonhuitznahua, todos ellos dioses de inspiración mexica. Su sitio tan relevante en el Templo Mayor, da cuenta de la importancia que Huitzilopochtli representaba para los mexicas: la guerra y el tributo como parte del sustento económico. (De Sahagún, Bernardino. *Historia General de las Cosas...*, op. cit., folio 110, recto).

En seguida se mostrarán las fotografías que conforman dicha serie.



Figura 88, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Tzompantli del Templo Mayor*, color, México, 2016.



Figura 89, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Mictlantecuhli: detalles del Señor del Inframundo*, color, México, 2017.



Figura 90, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Brasero-guerrero*, color, México, 2017.



Figura 91, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Atavíos para la guerra*, color, México, 2017.



Figura 92, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Esqueleto del inframundo*, color, México, 2017.



Figura 93, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Ocho caña*, color, México, 2017.



Figura 94, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *El rostro de la Muerte*, color, México, 2017.



Figura 95, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Bienvenidos al Mictlán*, color, México, 2017.



Figura 96, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Mictlantecuhltli: Popoca, el descarnado*, color, México, 2017.



Figura 97, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Casco Águila*, color, México, 2017.

Figura 98, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Prisionero de guerra*, color, México, 2017.



Figura 99, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Templo de Huitzilopochtli: guerra*, color, México, 2017.



Figura 101, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Máscara del Gran Tlatoani*, color, México, 2017.

Figura 100, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Serpiente emplumada*, color, México, 2017.





Figura 102, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Huehuetéotl, dios del fuego*, color, México, 2017.

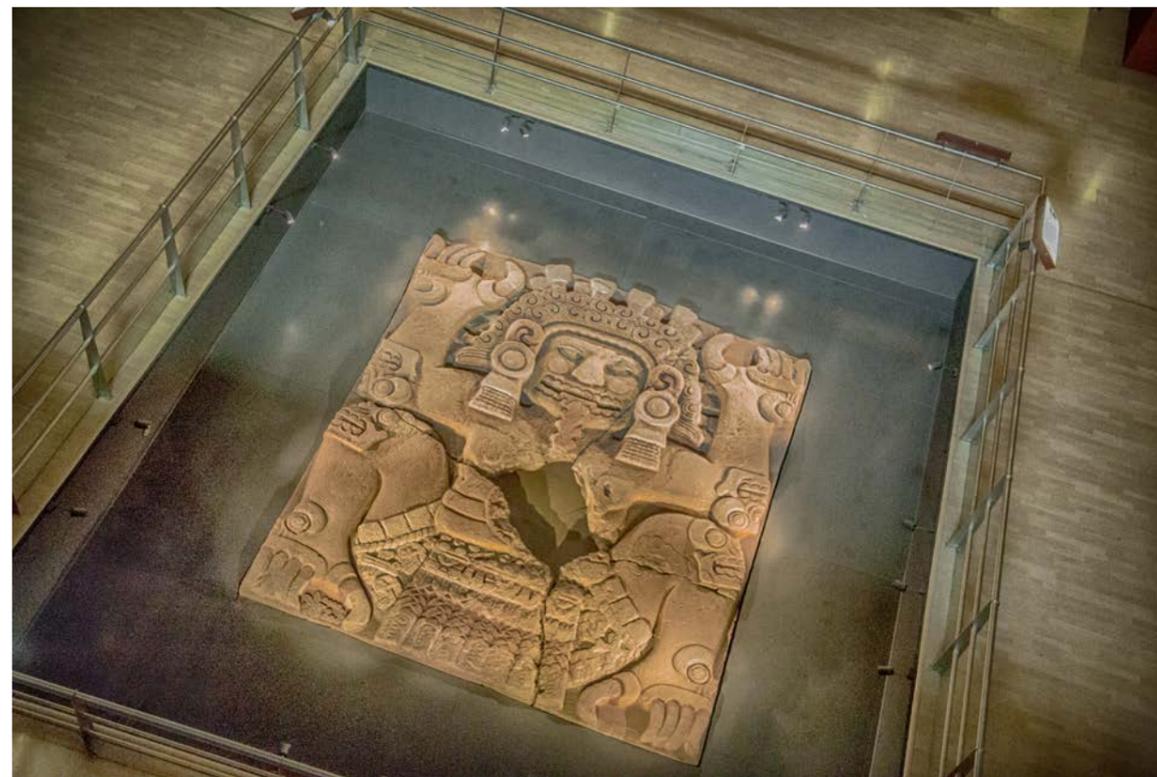


Figura 104, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Diosa de la tierra: Tlaltecuhltli*, color, México, 2017.



Figura 103, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Máscara funeraria*, color, México, 2017.



Figura 105, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Fauces de la muerte*, color, México, 2017.



Figura 106, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Vestibulo-Tzompantli*, color, México, 2017.



Figura 107, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Diosa del Inframundo*, color, México, 2017.



Figura 108, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Técpatl*, color, México, 2017.

Dentro de la visión mexicana, es importante señalar uno de los grandes relatos fundadores del país azteca: el origen mítico del *Tecpatl*. *Tecpatl*, es uno de los símbolos más complejos de la iconografía y cosmovisión mexicana. Este cuchillo expresa múltiples significados que lo hacen portador de una compleja visión del mundo en la que encontramos íntimamente asociadas las nociones de origen y sacrificio humano. Este mito ayudará a explicar el punto antes expuesto.

El *Tecpatl* (Pedernal) nace en la altura de los cielos con forma de cuchillo, y fue arrojado por su hermano, y tiene como destino, descender del cielo a la tierra. Cae en *Chicomóztoc* (El lugar de las Siete Cuevas) matriz primordial de los pueblos, fragmentándose en 1600 pedazos, y de él salen 1600 dioses, que son los primeros dioses aquí en la tierra. Estos dioses que salen de las Siete Cuevas son los *Centzon Mimixcoa* (cuatrocientas serpientes de nubes). Esto lo confirma otra versión del mito donde el Pedernal funciona como marcador temporal del acontecimiento, apareciendo como fecha calendárica, como portador del año en que nacen los *Centzon Mimixcoa*: “En el año 1 *Tecpatl* nacieron los *Centzon Mimixcoa*, *Iztac Chalchiuhtlicue* (la de la blanca falda de jades) engendró a los cuatrocientos *mixcohua*. Luego entraron en la cueva; y cuando entraron en la cueva, otra vez parió la madre de ellos. Nacieron también cinco *Mimixcoa*.” (Matos, 2010, s.p.).

En la versión de la *Leyenda de los Soles*, *Tecpatl* se transforma en marcador temporal del nacimiento de los *Centzon Mimixcoa*, y el nombre de la diosa madre cambia a *Iztac Chalchiuhtlicue* (la de la blanca falda de jades). Según Sahagún y Durán nos presentan a su vez la homología entre este mito y el ritual. “Entre los atavíos que llevaba la mujer que representaba a *Cihuacoatl* en las fiestas, traían también una cuna a cuestas, como quien trae a su hijo en ella, y poníase en el *tianquez* (tianguis) entre las otras mujeres, y desapareciendo dejaba allí la cuna. Cuando las otras mujeres miraban lo que estaba en ella, y hallaban un pedernal como hierro de lanzón, con que ellos mataban a los que sacrificaban”. Por su parte, Durán relata refiriéndose a los sacerdotes: “buscaban una cuna de niño y echaban en ella un cuchillo de pedernal con que sacrificaban al cual llamaban el hijo de *Cihuacoatl*.” (Matos, 2010, s.p.).

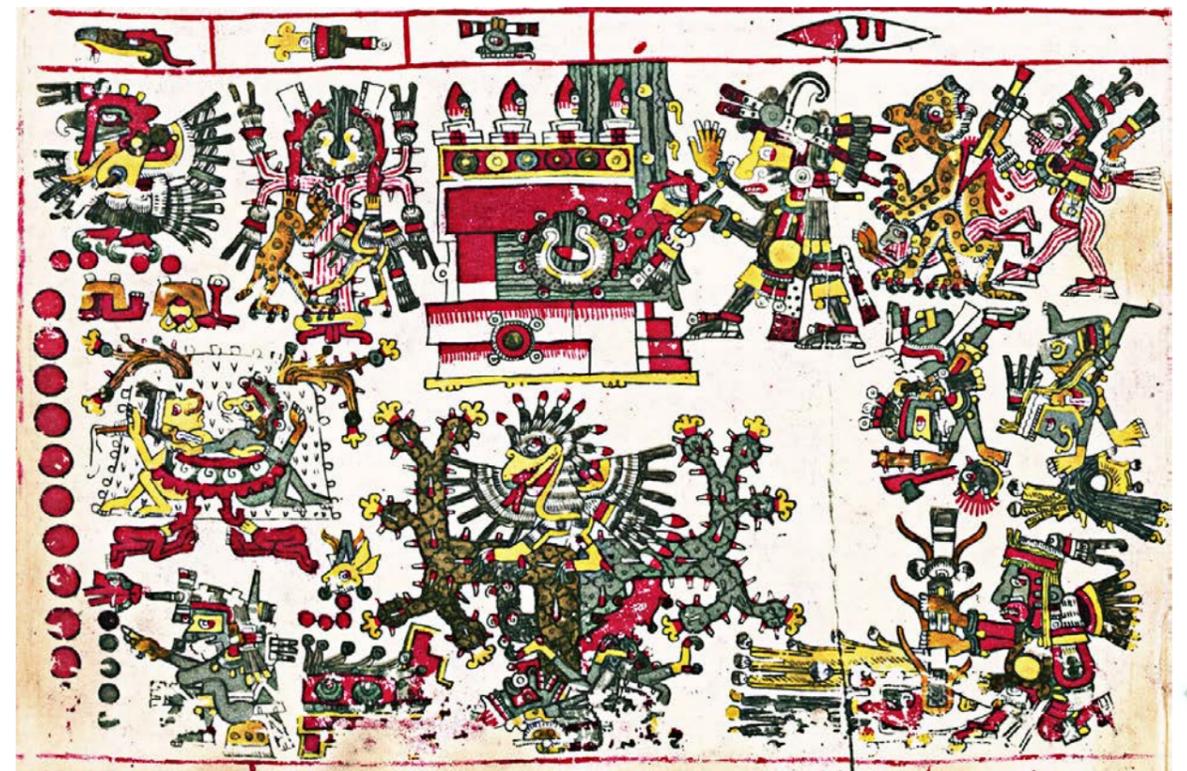


Figura 109, Autor desconocido, *Commemoración de la fundación de Tenochtitlán*, pintura sobre piel de venado, Austria, 1976, disponible en el facsímil del Códice Borgia.

En la imagen anterior del código Borgia (Figura 109), es posible apreciar una escena muy especial para el mundo mexicano, la evocación de la fundación del Estado *Nahua*. La idea fundamental de este cuadro es la descripción de los rituales sagrados del mundo prehispánico: los sacrificios humanos y animales como ofrendas al panteón mexicano que solicitaba ese pago a cambio de los favores concedidos o por cumplir a los mortales. Lo más sobresaliente, por supuesto, es el águila parada sobre el nopal preparada para devorar a su presa. De la página del facsímil del código Borgia es igualmente importante separar el elemento mitológico descrito anteriormente, el cuchillo de pedernal en sus múltiples funciones: como el conducto purificador que a través de la inmólación logra la liberación de los seres humanos para elevarlos hacia los dioses.

Del mismo modo, el *Tecpatl* es uno de los días del antiguo calendario, plasmado en los *tonalamatl* o códice.

Ese día se representaba como un cuchillo de pedernal pintado en forma variada. A veces el cuchillo tiene una boca abierta llena de dientes; otras se le presenta personificado como un ser extraño con cabeza de cuchillo. Cuando lleva solamente blanco y rojo se refiere al cuchillo de sacrificio. Era el peor signo de todos, ya que implicaba infertilidad, fracaso y hasta muerte. (Libura, 2002, p. 15).

Abajo se muestra este símbolo e icono fundamental del mundo mexica, (Figura 110):



Figura 110, Autor desconocido, *Tezcatlipala*, imagen digital, Austria, 1976, disponible en el facsímil del Códice Borgia.

Cabe señalar que si se desea demostrar la existencia de esta divinidad se debería tener una prueba y esta, es cada uno de los “cuchillo-rostro” que se han ubicado a largo del territorio nacional en las diferentes excavaciones arqueológicas. Anteriormente, en la serie fotográfica, *Guerra-muerte en la cosmovisión mexica*, se mostró la imagen de un *Tezcatlipala*.

El *Tezcatlipala* en su forma real, es decir, un cuchillo de cuerpo con bordes convergentes, cóncavos y retoque bifacial, decorado con ojos y dientes de sílex, pupila de obsidiana verde y pintura facial. Generalmente se colocan sobre una base de copal. (s.a., s.f., p. [http://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/objetoprehispanico%3A15989](http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/objetoprehispanico%3A15989)).

Esta es tan solo una muestra del vasto mundo ancestral mexicano, de la rica cultura, cosmogonía y tradiciones que aún siguen permeando nuestra actualidad. Las series fotográficas expuestas en este último apartado de la investigación son prueba de que después de haber realizado un trabajo de investigación, más un recorrido arqueológico, siguiendo las pistas y las huellas del pasado, es posible tener evidencias que sustenten y apoyen la mitología mesoamericana.

Además, estas series fotográficas, pasan por el ciclo vida-muerte; así mismo, es una dualidad, ya que la cosmogonía mexica siempre tiene ese juego, esa cualidad de verse entre los dos extremos: entre lo que se ve y lo que no, entre la luz y la oscuridad. También, a sello personal, es una reflexión, una catarsis que atraviesa desde lo bello que es la vida, desde todo lo valioso, lo que se experimenta hasta la culminación, que es trascender, que es morir y la serie de conceptos que tornan alrededor de lo que pasa después, de una vida cíclica que continúa en el más allá.

## CONCLUSIONES

... la verdad (...) no aparece en el revelado sino en un proceso que podría ser designado analógicamente como el abrasamiento de la veladura (...), un incendio de la obra en el que la forma alcanza su más alto grado lumínico. (Benjamin, 1985, p. 28).

La fotografía ha atravesado por diferentes transformaciones que van de la mano de los tiempos en los que va caminando, que se condiciona por los avances tecnológicos y por la forma en que se concibe el mundo. Sin embargo, las palabras del gran Walter Benjamin, se convierten en una sentencia atemporal para la propia fotografía. Pues en la idea de arriba, Benjamin dice que la idea de “verdad” se concibe no solo con el revelado o la aparición de la imagen en las pantallas digitales de las cámaras, ordenadores o cualquier gadget; sino que es una idea que va más allá de lo que se ve. Es un concepto tan grande que trasciende después de tenerla, que se maximiza por la lectura que cada espectador realiza.

A lo largo de este trabajo de investigación se ha hecho referencia de la dualidad de la imagen; por un lado, como esa “verdad” contundente, esa prueba que ayuda a argumentar y reforzar cualquier idea, como es el caso de su papel para áreas del conocimiento como la historia, la arqueología y la antropología; disciplinas que inciden en este objeto de estudio: validar mitos creadores en la cosmovisión precolombina, en especial, los de la cultura mexicana.

Como Huberman lo aseguraba en capítulos anteriores, esta dualidad entre “el demasiado y la nada”, es igualmente una reflexión para el estudio del mundo prehispánico apoyado por la fotografía. Es decir, los vestigios de esos tiempos son aún muy bastos: esculturas, pinturas, basamentos, estelas, códices, herencia oral de generación en generación, etcétera. Aunque las interpretaciones varían y se van modificando de acuerdo a los nuevos estudios; no resulta suficiente para descifrar toda la realidad de las eras prehispánicas. Sigue siendo un misterio.

Es allí donde entra esta reflexión, esta idea, de que a través de “dibujar con la luz”, es decir, de tomar fotografías que estén relacionadas con los mitos y leyendas del mundo prehispánico; es posible aclarar y brindar pistas a las narraciones antiguas de la cosmovisión mesoamericana. Sin embargo, este asunto es más complejo. Esta obra no es puramente documental, su objetivo principal es ir más allá de la realidad. Desdibujar ese velo y dar también una experiencia, un aprendizaje. Es por ello que a través de las fotografías tomadas para este proyecto se pretende dar luz a los pasos del mundo precolombino, en específico de sus mitos.

La fotografía tiene esa característica fenomenológica de aportar ilustración, así como ella misma “dibuja con la luz”. Así mismo, “da luz”, una guía para mostrar una determinada idea o experiencia.

Esto evidentemente habla del factor tiempo, de esa capacidad que tiene la fotografía de capturar por medio de la luz, un momento, un instante, como una partícula de “ilustración” que deslava lo que aparentemente es la realidad: para dejar al descubierto lo invisible, lo que es esencial. De igual manera que la arqueología y la antropología van

develando símbolos, piezas, basamentos, pinturas rupestres y estas, a su vez, se evidencian a través de las fotografías que dan prueba de dichos hechos. Aunque, esto no quiere decir que sea completamente un reflejo de la realidad; es más bien, una configuración de lo verídico, una "idea", una guía para que el lector descifre gracias a sus conocimientos y experiencias.

La intención de este proyecto era seguir las huellas mesoamericanas para darle validez a los mitos creadores para la cultura nahua. Esta investigación fue llevar una investigación en los caminos de la arqueología, de buscar; similar a unir un rompecabezas, pieza por pieza, uniendo las partes; buscando razón y discurso, a pesar de las brechas del tiempo. Para después producir una imagen por medio de la fotografía, creando una especie de montaje; es decir, una representación cultural e histórica.

Las fotografías, y claro, las de este proyecto, son montajes de ideas, de conceptos, una lección a mostrar. Principalmente, el objetivo de este estudio era responder al cuestionamiento principal: ¿es posible validar la veracidad de los mitos de la cosmovisión mexicana, desde la imagen fotográfica? El objeto de estudio de esta investigación tenía la intención de revelar, a partir de la fotografía, los valores inmersos en los mitos de la cosmovisión mexicana como un elemento de búsqueda. Gracias a esta investigación, y al ejercicio fotográfico, fue posible corroborar la veracidad de los mitos creadores en la cultura prehispánica, a través del "registro fotográfico" de los objetos, lugares o personajes que se encuentran en los mitos prehispánicos, códices, museos de sitios y zonas arqueológicas; que hablan de temas como la creación del universo, los dioses, el hombre, los fenómenos naturales o ciertos elementos.

En el capítulo tres, se mostró como por medio de la fotografía es posible seguir las huellas del pasado mexicana. Gracias a la fotografía se puede iluminar el camino hacia el descubrimiento de la cosmovisión mexicana, hacia los mitos y leyendas que conforman la cultura prehispánica ancestral. Por ejemplo, se hizo hincapié en el panteón mexicano. Algunas de las fotografías que se mostraron en las series fotográficas anteriores, dan fe de la figura física de los integrantes del panteón mexicano; tal es el caso de Mictlantecuhli, señor del inframundo. En algunas de las imágenes de las series fotográficas tomadas para este proyecto, se puede ver a la divinidad de la noche, en su forma física, con sus características peculiares, es decir, representado como un esqueleto humano con muchos dientes. Es así como es posible identificar a los dioses antiguos del panteón mexicano.

Además, existían otros objetivos particulares, como analizar la importancia del mito en la construcción de imaginarios, la cual es base fundamental de la historia, la cultura, las tradiciones e identidad de la Nación Mexicana. Al hablar de la mentalidad, cosmovisión, conciencia colectiva o ideología de una cultura en especial, en este proyecto, de la cultura nahua, es fundamental mencionar algunas teorías acerca de los imaginarios sociales.

No obstante, al paso del tiempo, México es un país ricamente en cuanto a cultura, tradiciones, geografía, historia, cosmovisión, flora, fauna y con una herencia mesoamericana muy marcada. Por lo tanto, es natural que todo lo referente a ese mundo antiguo siga vigente, presente y se adapta a los tiempos en los que transita. Esa visión del imaginario colectivo precolombino permea todo y persiste para aparecer como la respuesta a los interrogantes que la humanidad siempre se ha hecho desde su nacimiento.

La vida actual, vertiginosa, salvaje y sin profundidad, es la mejor forma de ver que este mundo cambia sus formas de ver la vida, que se adapta a los tiempos determinados

por los que les toca transitar. Es por ello, que esta era se caracteriza por el frenesí sin control de la creación en automático de imágenes que no necesariamente son creadas para seguir un fin en específico. Es una proliferación de efigies, y entre ese mar, es difícil hallar sentido. Sin embargo, aún queda la producción de imágenes que intentan hacernos reflexionar y apuntar hacia un lado.

Ahora, al seguir la línea de esta investigación, surgió otro objetivo secundario, el cual fue, revisar las relaciones entre fotografía y arqueología y reflexionar sobre la construcción de mitos en la fotografía contemporánea. Al analizar la imagen, esta puede ser un referente para aprobar una idea. Ya que el caso de estudio, es darle materia documental al argumento de la existencia de los mitos creadores en la cosmovisión prehispánica, para precisar, la ideología del pueblo nahua, se realizó no solo un trabajo de investigación teórica, paralelamente se llevó así mismo, la práctica fotográfica.

Es decir, se realizó un recorrido antropológico, siguiendo las huellas de las bases que le dan a los mitos y a toda la cosmogonía mexicana un sustento. Después, de hacer una revisión por la teoría, fue fundamental, ver las referencias de fotógrafos que, a lo largo del tiempo, siguieron las huellas del pasado, para descubrir cuáles fueron las primeras imágenes captadas de los sitios arqueológicos, de los basamentos mesoamericanos aún en pie, la pintura mural, escritura, estelas, códices, grabados, etcétera. Del mismo modo, se estudió el significado de la palabra "mito" e "ilusión", y ubicarlos en su relevancia para la construcción del imaginario social.

Así es como la mitología prehispánica ocupa un lugar muy importante en la sociedad mexicana contemporánea para permearla y darle un nuevo sentido. Todo el sello mesoamericano sigue vigente para todo. En la fotografía sigue siendo una cita esencial, y gracias a ello, se desarrolla obra que refiere a dicha cosmovisión. Paralelamente, existe fotografía que pretende documentar los hallazgos de ese tiempo y así generar, conocimiento.

Por lo tanto, la intención de esta investigación es responder a esta interrogante: ¿Es posible validar la veracidad de los mitos de la cosmovisión mexicana, desde la imagen fotográfica? A lo cual, después de haber reflexionado sobre diferentes conceptos, así como crear imágenes, es posible corroborar la veracidad de los mitos creadores en la cultura prehispánica, a través del "registro fotográfico" de los objetos, lugares o personajes que se encuentran en los mitos prehispánicos, códices, museos de sitios y zonas arqueológicas; que hablan de temas como la creación del universo, los dioses, el hombre, los fenómenos naturales o ciertos elementos.

Al hacer una revisión de algunos fotógrafos viajeros del siglo XIX, XX y claro, de fotógrafos actuales, constituyeron un referente importante para la creación de series fotográficas que se enfocaron en el Templo Mayor. Dicho recinto, finalmente fue en el que se enfocó todo el proceso creativo y las tomas fotográficas por su relevancia e importancia para seguir las huellas y descubrir a la cultura mexicana.

Retomando la hipótesis de la presente investigación, en donde se planteó la siguiente afirmación: si la fotografía es un documento social que nos relata un acontecimiento desde la historia cultural, política y artística, por lo tanto, a través de la fotografía se pueden presentar evidencias que validen los mitos de la cosmovisión precolombina en la cultura mexicana.

Gracias a esta hipótesis, y después de haber atravesado por este proyecto de investigación, se puede hacer una reflexión y ver como la fotografía sí es un documento

social que nos relata una historia; nos comparte un registro, una señal, hasta un conocimiento, una experiencia y el indicio de que se puede evidenciar algunos de los aspectos de la cosmovisión mesoamericana, en directo, de la mexica. Descubrir pistas de las creencias nahuas se pueden enriquecer a través de las imágenes que citan características, símbolos, basamentos, recintos, espacios y esculturas precolombinas.

Por último y de mano de la teoría, el proceso creativo que se llevó a cabo, detono en la práctica. Se obtuvieron tres series fotográficas. De las cuales, la primera titulada, *Guerra-muerte en la cosmovisión mexica*, serie dedicada a exponer el ciclo de la vida y muerte. Que habla de la importancia que tiene la guerra y la muerte para la nación mexica; fue expuesta en el Museo Municipal de Calixtlahuaca, en Toluca de Lerdo, Estado de México, del 7 de junio al 30 de septiembre de 2019.

Gracias a la exposición de estas imágenes fue importante conocer las impresiones de las personas que acudieron en esos meses a regalar sus comentarios y observaciones. Parte importante fue descubrir el interés por visitar la zona arqueológica y museo del Templo Mayor, ubicado en el centro histórico de la ciudad de México. También el redescubrir a la cultura mexica a través de su cosmovisión. Por último, realizar reflexiones acerca del ciclo místico entre la vida y la muerte. Lo importante es conservar esos comentarios para mejorar en proyectos futuros y claro, en la exhibición del resto de las series que conformaron este proyecto.



Figura 111, José Héctor Orea Márquez, *Inauguración de la exposición fotográfica Guerra-muerte en la cosmovisión mexica*, color, México, 2019.

#### DOCUMENTAL

Lo que se refiere a aquello vinculado a los documentos: escritos u otros materiales con datos fidedignos.

La gestión documental, en este marco, consiste en la administración de los documentos de una organización. A través de diversas normas y acciones, esta gestión busca facilitar el acceso a la información y garantiza la conservación de aquellos documentos que deben almacenarse.

También se llama documental a aquello que se sustenta a través de documentos reales. Por extensión, se conoce como documental al programa de TV o filme cuyo contenido refleja acontecimientos de la realidad. (Pérez y Gardey, 2018, p. <https://definicion.de/documental/>).

El documental es la expresión de un aspecto de la realidad, mostrada en forma audiovisual. La organización y estructura de imágenes y sonidos (textos y entrevistas), según el punto de vista del autor, determina el tipo de documental. La secuencia cronológica de los materiales, el tratamiento de la figura del narrador, la naturaleza de los materiales —completamente reales, recreaciones, imágenes infográficas, etcétera— dan lugar a una variedad de formatos tan amplia en la actualidad, que van desde el documental puro hasta documentales de creación, pasando por modelos de reportajes muy variados, el docudrama (formato en el que los personajes reales se interpretan a sí mismos), llegando hasta el falso documental. (s.a., 2010, p. <https://catalogo.artium.eus/dossieres/exposiciones/cine-documental-o-el-tratamiento-creativo-de-la-realidad/montaje-documental>).

#### FICCIÓN

Ficción es sinónimo de invención, imaginación o fingimiento. Como tal, se designa como ficción a la acción y efecto de fingir. La palabra proviene del latín *fictiō, fictiōnis*.

Como ficción también se denomina al conjunto de las obras literarias, cinematográficas o dramáticas, donde los hechos y los personajes en los cuales se basa la obra son inventados, producto de la imaginación: don Quijote y Sancho Panza son personajes de ficción, *Cien años de soledad* es un libro de ficción.

Por otro lado, para distinguir el tipo obras que son producto de la invención, de aquellas que se basan en hechos reales, como la historia, los documentales o las memorias o autobiografías, se ha adoptado el concepto de no ficción.

No obstante, debido a que el término ficción se refiere a cosas ficticias, que no existen, la palabra también suele emplearse de manera despectiva para indicar que algo es falso, o carece de verdad. En este sentido, se puede comprobar en

ficción una connotación despectiva: “Es ficción que estabas en la biblioteca estudiando, admite que te escapaste de clases”. (s.a., 2016, p. <https://www.significados.com/ficcion/>).

La noción de ficción identifica al acto y consecuencia de fingir (es decir, de permitir la existencia de algo que, en realidad, no aparece en el plano real). En este sentido, se puede decir que una ficción es una cosa que ha sido fingida o bien, que se trata de un invento.

Una ficción es, por otra parte, toda obra literaria o trabajo cinematográfico que narra hechos imaginarios (descritos como ficticios). Por eso, por ejemplo, puede hablarse de libro o película de ficción. El caso contrario es un libro de investigación periodística o un documental, espacios donde se trabaja con elementos basados en cuestiones verídicas.

Cabe resaltar que también existen obras que son híbridos entre la ficción y la realidad. Los materiales de no ficción (non fiction) y el periodismo narrativo suelen combinar detalles ficticios con otros que son auténticos.

El desarrollo de la noción de ficción está vinculado a la idea de mimesis, un concepto gestado en la Antigua Grecia por Aristóteles y Platón.

Según se cuenta, el filósofo francés Paul Ricoeur dividió la mimesis en tres fases: la primera consiste en la estructuración del texto y la organización y presentación de la trama. La siguiente etapa gira en torno al propio desarrollo del contenido, mientras que la última fase es la reconfiguración del material que está a cargo de los lectores.

Cabe resaltar que, al interesarse por una obra de ficción, el lector (o espectador, según cada caso) acepta respetar un pacto ficcional, el cual lleva a aceptar la historia sin cuestionar la falsedad de los enunciados. (Pérez y Gardey, 2009, p. <https://definicion.de/ficcion/>).

## ILUSIÓN

Ilusión es la apreciación errónea de la realidad.

El ser humano percibe su entorno a través de los sentidos los cuales estos envían la información al cerebro humano con el fin de que interprete la imagen pero muchas veces este sufre una distorsión de la realidad producida por la equivocada interpretación o engaño de los sentidos.

De igual manera, la palabra ilusión hace referencia a un sentimiento de alegría y satisfacción que causa debido al logro o adquisición de algo o la esperanza de alcanzar algo que se desea.

Ilusión proviene del latín *illusio* que significa “engaño.” (s.a., 2017, p. <https://www.significados.com/ilusion/>).

Del lat. *illusio, -ōnis*. Concepto, imagen o representación sin verdadera realidad, sugeridos por la imaginación o causados por engaño de los sentidos. Esperanza cuyo cumplimiento parece especialmente atractivo. Viva complacencia en una persona, una cosa, una tarea, etc.

El término ilusión se refiere a una percepción o interpretación errónea de un estímulo externo real. Por ejemplo, ver un animal donde sólo hay vegetación o interpretar una sombra en una calle oscura como si fuera una persona. Este tipo

de interpretaciones ha llevado a muchos autores a definir las ilusiones como el resultado de la combinación de poca claridad perceptiva y un estado emocional intenso. Otro tipo de ilusiones son las conocidas como ilusiones ópticas y las pareidolias. (s.a., 2014, p. <https://dle.rae.es/ilusi%C3%B3n?m=form>).

En la ilusión se produce una deformación de un objeto real externo, ya sea por una falta de atención, por determinados sentimientos que actúan catátmicamente deformando esta realidad o porque exista un deseo expreso de deformar este material real. En esta definición está implícita las tres modalidades de ilusión que distinguió Karl Jaspers: ilusiones por inatención; ilusiones afectivas y las pareidolias. Las ilusiones no son necesariamente patológicas, pueden aparecer en sujetos normales, pero son sobre todo abundantes en los delirios oníricos donde acompañan a las alucinaciones visuales y táctiles. (s.a., 2020, p. <https://psiquiatria.com/glosario/ilusion>).

## PUESTA EN ESCENA O ESCENIFICACIÓN

Escenificación es disponer de la escena para representar una obra de teatro o filmar una película. En toda puesta en escena o representación teatral hay varios factores que deben tenerse en cuenta al realizar el estudio del trabajo o de la mesa que precede al montaje del trabajo. Estos factores son el estudio del libreto, la premisa, la trama, la representación, el diálogo, el maquillaje, el vestuario, las luces, el paisaje y la música.

El arte del teatro es uno de los mejores entretenimientos para el público. El teatro muestra la magia del contacto directo entre los actores que dan vida a la obra y la audiencia que con sus aplausos llena al público. Lo que vemos cuando vamos al teatro es una representación a través de la cual un equipo de intérpretes interpreta un guión. Es decir, da forma teatral a una historia que, gracias a esta escenificación, adquiere un valor visual ante el público que es testigo directo de esa historia.

En el contexto cotidiano, también podemos escenificar situaciones cuando, por ejemplo, queremos explicarle a un amigo algo que nos ha sucedido y organizamos un momento específico para ayudarlo a entender lo que sucedió de la manera más realista posible. En el contexto académico, también hay dinámicas como el juego de roles, que es un ejercicio de representación frecuente en los cursos de capacitación.

Cabe señalar que en muchas ocasiones, así como el cine toma su fuente de inspiración de la literatura, de la misma manera, el teatro también puede basarse en una obra en un libro que adquiere vida gracias a una puesta en escena que muestra una trama secuencializada en un proceso temporal específico. Una puesta en escena que muestra el comienzo, el nudo y el resultado del trabajo.

El teatro dramatiza obras dramáticas y obras de humor y gracias a la profesionalidad de los actores, la trama adquiere un gran realismo. Los actores se meten en la piel de los personajes a los que dan vida y, de repente, se crea un universo de ficción con el que los espectadores se conectan a través de la empatía. (s.a., 2018, p. <https://conceptodefinicion.de/escenificacion/>).

Puesta en escena (de la expresión francesa *Mise-en-scène*. pronunciación en

francés: /mizāsɛn/) es un concepto proveniente del ámbito de las artes escénicas y extendido al cine, para referirse al diseño global de los aspectos de una producción escénica o cinematográfica. No debe confundirse con el concepto, más específico, de diseño de producción. Ha sido calificado de “magnífico término indeterminado” por la crítica del cine, no por ninguna carencia de definiciones, sino porque el término tiene tantos sentidos diferentes, que hay poco consenso sobre su definición concreta.

La “puesta en escena” como concepto utilizado en cine y televisión, vendría a ser un sinónimo de composición aplicada al entorno audiovisual. En teatro, se entiende por puesta en escena la labor del director de escena o director de teatro, que consiste en llevar a la escena un texto dramático convirtiéndolo en una representación teatral.

Por extensión y por influencia del idioma francés (que, en ocasiones y de forma arcaizante, utiliza la expresión *metteur-en-scène* para referirse al director de cine) se utiliza hoy en día para hacer referencia al hecho de que todo lo que aparece en pantalla o en escena está supeditado, según el caso, a la voluntad del director de cine o realizador, y del director de teatro. Para ser más exactos, la palabra que se debería utilizar para incluir todo esto en cine es “realización”.

Según esta definición más extensa, la puesta en escena hace referencia a la conjugación de los elementos que conforman la imagen y la representación teatral, al saber: dramaturgia, interpretación, escenografía, iluminación, sonido, vestuario y caracterización. También es 1. Elección de la obra o escena para representar. 2. Conformar la compañía, el reparto y los roles creativos. 3. Elección de la música y/o coreografías. 4. Análisis colectivo de la obra (elementos narrativos) y de los personajes. 5. Lectura neutral, para escuchar la obra. 6. Establecer movimiento escénico con libreto. 7. Creación de la escenografía, vestuario y utilería. 8. Ensayos con texto y movimientos aprendidos. 9. Ensayos con escenografía, vestuario, música y utilería. (s.a., 2011, p. [http://web.archive.org/web/20170516202814/http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lli/cisneros\\_p\\_c/capitulo3.pdf](http://web.archive.org/web/20170516202814/http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lli/cisneros_p_c/capitulo3.pdf)).

#### REAL

Lo real es un concepto críptico y difícil de definir en la teoría de Lacan, ya que para hacerlo, se requiere el concurso de los otros dos registros, puesto que se trata de lo que no es imaginario ni se puede simbolizar. Lo real es todo aquello que tiene una presencia y existencia propias y es no-representable. Aunque las palabras se asemejen, no debe confundirse con el concepto de “realidad”, puesto que ella más bien pertenece al orden del lenguaje, simbólicamente estructurado. Lo real aparece en la esfera de la sexualidad, de la muerte, del horror y del delirio. Lo real es lo que no podemos pensar, imaginar o representar, es decir, lo inconceptualizable, lo que no se puede poner en la palabra o en el lenguaje, constituyendo un indeterminado incontrolable. Sin embargo, no se encuentra completamente alejado del orden de lo simbólico sino que justamente constituye el no-fundamento inmanente del significante. En eso último consiste la paradoja de este no-concepto.

Durante el Seminario de 1955-1956 Lacan estuvo dedicado a la clínica de las psicosis. En este contexto realizó un nuevo análisis del caso de Daniel Paul Schreber, que lo condujo a elaborar y reelaborar varios conceptos centrales de su teoría, entre otros el de la forclusión del Nombre del Padre, como mecanismo que caracteriza a las psicosis y que consiste en la no inscripción del significante fundamental (el Nombre del Padre) en el registro simbólico. A partir de este momento, lo real es definido como un lugar otro de lo psíquico donde reaparecen («retornan») los significantes forcluidos en forma de alucinaciones o delirios. (Lacan, 2007, s.p.)

#### REALIDAD

La realidad está allí planteada como absolutamente unívoca, lo que en nuestros días es único -con relación a la manera en que la traban los otros discursos-. Pues no es más que por los otros discursos que lo real llega a vacilar. No nos detengamos en el juego de la palabra: “real”. Retengamos que indica que, para el psicoanalista, los otros discursos forman parte de la realidad.

El que escribe estas líneas puede decir muy bien el efecto de carencia del cual resiente su lugar, en el momento de abordar este tema del que uno no sabe qué respeto lo ha tenido apartado. Su “por sorprendente que esto pueda parecer...” es oratoria, es decir secundario, y no dice lo que la detiene aquí.

La realidad en consecuencia, está comandada por el fantasma en tanto el sujeto se realiza allí en su división misma.

Para la realidad del sujeto, su figura de alienación presentida por la crítica social, se entrega al fin por jugarse entre el sujeto del conocimiento, el falso sujeto del “yo-pienso” (8), y este residuo corporal en donde, yo pienso, he encarnado suficientemente el *Dasein*<sup>34</sup>, para llamarlo con el nombre que me debe: es decir, el objeto “a”.

Entre los dos hay que elegir: Esta elección es la elección del pensamiento en tanto excluye el “yo soy” del goce, el cual “yo soy” es “yo no pienso”.

La realidad pensada es la verdad de la alienación del sujeto, es su desecho, en el des-ser, en el “yo soy” renunciado. (Lacan, 1968, pp. 51-57).

<sup>34</sup> *Ser y Tiempo*, obra del filósofo alemán Martin Heidegger es una de las más importantes influencias para el desarrollo de la psicología fenomenológico-existencial. *Dasein* es el término que Heidegger adopta para indicar el modo de ser propio del ser humano, con la finalidad de repensar la tradición metafísica (ontológica) occidental. El *Dasein Heideggeriano* despertó el interés de la psicología debido a su renovada concepción del ser humano. Para Heidegger, el *Dasein* es siempre una relación con su propio ser a cuyas características el filósofo llama existenciales. En *Ser y Tiempo* el *Dasein* es presentado desde su cotidianidad como un *ser-en-el-mundo* que siempre se está proyectando en las posibilidades de ser, las cuales constituyen su propio ser. *Siendo-en-el-mundo*, el *Dasein* no se muestra como un sujeto individualizado que representa objetos mentalmente, por el contrario, se pierde en la impersonalidad del mundo compartido con los otros y establece relaciones funcionales con el entorno. La individualización pasa por la disposición afectiva fundamental, la angustia. (Vial Roehle, Marcelo y Dutra, Elsa. [2013]. *Dasein. La concepción Heideggeriana sobre el modo de ser humano. Avances en Psicología Latinoamericana*. Colombia: Universidad del Rosario, pp. 105-113. Recuperado de <https://revistas.urosario.edu.co/index.php/apl/article/view/apl32.1.2014.07>. [Fecha de recuperación 18 de mayo de 2020]).

## REPRESENTACIÓN

Del latín *repraesentatio*, *-ōnis*. Acción y efecto de representar. Imagen o idea que sustituye a la realidad. Conjunto de personas que representan a una entidad, colectividad o corporación. Cosa que representa otra. Categoría o distinción social. Juan es hombre de representación en Madrid. Obra dramática que en la Edad Media trataba de temas varios, principalmente religiosos. Derecho de una persona a ocupar, para la sucesión en una herencia o mayorazgo, el lugar de otra persona difunta. Imagen o concepto en que se hace presente a la conciencia un objeto exterior o interior. Súplica o proposición apoyada en razones o documentos, que se dirige a un príncipe o superior. (s.a., 2014, p. <https://dle.rae.es/representaci%C3%B3n>).

Imagen sensorial concreta de los fenómenos del mundo exterior. Con las sensaciones y las percepciones, las representaciones constituyen el conocimiento sensorial, o, de acuerdo a la terminología de Pavlov, el primer sistema de señalización de la realidad. Las representaciones se distinguen de las percepciones en dos puntos. La percepción refleja un objeto aislado que actúa sobre nuestros órganos de los sentidos en circunstancias concretas determinadas. La representación es un reflejo más generalizado y más abstracto. Así, el hombre percibe un abedul dado en circunstancias determinadas, pero su representación del abedul reúne los indicios de numerosos abedules que ha visto, sin retener ciertos indicios que distinguen cada abedul dado de otro y que caracterizan las circunstancias de la percepción de cada uno de esos abedules. Además, la representación contiene elementos de apreciación práctica del objeto considerado. En cierto sentido, un carpintero se representa el abedul de manera diferente a un pintor, dada la diferencia de sus respectivas actitudes prácticas hacia ese árbol. Sechenov llama a la representación, la mediana de los conocimientos sensibles del objeto. Pavlov muestra que, en relación a las percepciones, las representaciones se forman a un nivel más elevado de la actividad nerviosa superior. Ellas implican un esfuerzo cerebral más complejo y más diferenciado, es decir, el análisis de las excitaciones exteriores, su descomposición en sus elementos, y la síntesis, la reunión de los elementos similares.

El materialismo filosófico marxista denuncia la concepción idealista que hace de las representaciones un dato primario y de la materia, un dato secundario, dependiente de las sensaciones humanas. En realidad, la materia existe independientemente de nuestras representaciones que son un producto del cerebro y reflejan los objetos y los fenómenos del mundo exterior. (Rosental e Iudin, 1959, p. <http://www.filosofia.org/enc/ros/re31.htm>).

Imagen visualizable sensorial sintetizada de los objetos y fenómenos de la realidad, que se conserva y se reproduce en la conciencia sin que los objetos y fenómenos mismos influyan directamente sobre los órganos de los sentidos. En la representación, el hombre consolida y conserva lo que pasa a ser objetivamente su patrimonio gracias a la práctica. Aun siendo forma de reflejo sensorial individual, la representación del hombre está enlazada indisolublemente con las significaciones socialmente elaboradas mediatizada por el lenguaje, plena de contenido social y siempre es concientizada. La representación es un elemento necesario de la conciencia, pues vincula constantemente la significación y el sentido

de los conceptos con la imagen de las cosas y, a la vez, permite a la conciencia operar libremente con las imágenes sensoriales de los objetos. (Rosental e Iudin, 1984, p. <http://www.filosofia.org/enc/ros/re31.htm>).

## VERDAD

La verdad es la coincidencia entre una afirmación y los hechos, o la realidad a la que dicha afirmación se refiere<sup>1</sup> o la fidelidad a una idea. (s.a., 2005, p. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/truth>).

Con el término “verdad” podemos referirnos a una realidad o a una proposición y, así, hablamos de una verdad ontológica (de la realidad, del ser) o de una verdad lógica (del conocimiento, de la proposición mediante la que se expresa un juicio). En el primer caso decimos que una cosa es verdad, o verdadera, para indicar que no se trata de una ilusión, de una apariencia, siendo entonces la verdad idéntica a la realidad, a lo que las cosas son.

En el segundo caso consideramos que la verdad es una propiedad del enunciado, de la proposición (no de la realidad, del objeto) y decimos que la verdad consiste en la adecuación o correspondencia de la proposición con aquello a lo que se refiere (con los hechos, con la cosa). Si tal correspondencia no se da decimos que la proposición es falsa. Esta concepción de la verdad como adecuación, como correspondencia, fue formulada por Aristóteles y se ha mantenido como interpretación predominante de la verdad en el pensamiento filosófico hasta la actualidad, siendo reformulada en el siglo XX por B. Russell y por A. Tarski, quienes se propusieron despojarla de los elementos metafísicos, siendo conocida en la actualidad como la teoría semántica de la verdad. (s.a., 2014, p. <https://www.webdianoia.com/glosario/display.php?action=view&id=307>).

Las cosas son verdaderas cuando son «fiables», fieles porque cumplen lo que ofrecen. (Ferrater, 1941, s.p.)

Es verdadero si su significado coincide con la realidad, es decir, que se adecúa a la realidad, verdad como adecuación. También decíamos que un enunciado era correcto cuando respetaba las reglas del sistema en el que se inscribe. Este es otro concepto de verdad, verdad como coherencia.

El griego utiliza la palabra *aletheia*, ἀλήθεια, que significa “lo que no está oculto” por lo que podría entenderse como “descubrimiento”. La falsedad, el pseudos, es su contrario, el “encubrimiento”. Así que la verdad en griego significa descubrir cosas, desvelar lo que son.

El latín utiliza el término *veritas* que se refiere concretamente a la “exactitud y el rigor en el decir”. Verum es “lo exacto y completo”. *Veritas* hace referencia directa al decir, matiz que recoge la palabra castellana “veracidad”, que se opone a “mentira” o “engaño”.

En hebreo la palabra *emuná* expresa la verdad en el sentido de confianza de que se cumpla algo que esperamos, designa aquello que es firme, digno de confianza, estable, fiel, un hecho veraz o establecido.

Se trata de tres sentidos diferentes (descubrimiento, exactitud y confianza) que están presentes y constituyen el origen del término verdad consolidado por la tradición europea.

Cuando hay correspondencia entre un enunciado y un hecho en la realidad con

el que se corresponde decimos que el enunciado es verdadero.

Este criterio de verdad mantiene que una afirmación cuya verdad intuimos intelectualmente, es decir, vemos su verdad con claridad y distinción, sin poder albergar la más mínima duda, entonces podemos tomarla por verdadera.

El criterio de verdad como coherencia mantiene que un enunciado es verdadero cuando es coherente o no contradictorio con otras verdades.

Es verdadero lo útil. Así podemos resumir este criterio de verdad.

Según este criterio, un enunciado es verdadero si es fruto del consenso obtenido en una comunidad ideal de diálogo. (Carracedo, s.f., p. [https://www.edu.xunta.gal/espazoAbalar/sites/espazoAbalar/files/datos/1493721616/contido/teoras\\_de\\_la\\_verdad.html](https://www.edu.xunta.gal/espazoAbalar/sites/espazoAbalar/files/datos/1493721616/contido/teoras_de_la_verdad.html)).

#### VERÍDICO

Hecho que se torna gracias a la aportación de “pruebas” o fotografías -autorretratos- y al certificado de garantía que otorga algún medio o institución. Idea que se fundamenta en una cuidadosa mezcla de realidad y ficción dosificada al cincuenta por ciento. No todo es verdad ni mentira, porque en toda falsificación que se precie, o en toda información “modificada”, siempre hay una parte de verdad que permite que ésta se sustente y que la hace creíble al público. Así, la parte cierta -o por lo menos real- de estas noticias corresponde a los textos, sólo las imágenes son falsas. (Baigorri, 1993, p. <http://www.interzona.org/baigorri/proyectos/co%2Bmedia/articulo1.html>).

Del latín *veridicus*, es un adjetivo que refiere a aquél o aquello que dice o que incluye verdad. Este término (verdad) está vinculado a la conformidad de lo que se dice con lo que se siente o piensa, o a la conformidad de las cosas respecto al concepto que se tiene formado en la mente sobre ellas. La verdad también es el juicio que no puede negarse racionalmente. (Pérez, 2012, p. <https://definicion.de/veridico/>).

Otro factor a tener en cuenta ha sido la diversidad de información a tratar. Las noticias hacen referencia a todos los ámbitos que cubre normalmente tanto la prensa escrita como la televisada: cultura, deportes, política nacional e internacional, sociedad, sucesos, moda, publicidad, economía, espectáculos, etc. La intención es evidente, demostrar que no sólo es falsificable un determinado tipo de noticia -que contenga unas imágenes de factura más simple, o que presenten hechos cotidianos-, sino que cualquier aspecto de la información, por muy complejo o intrascendente que éste sea, se puede simular, suplantar, tergiversar, ... o directamente, falsificar. (Baigorri, 1993, p. <http://www.interzona.org/baigorri/proyectos/co%2Bmedia/articulo1.html>).

Figura 1, Autor desconocido, *La noche del sismo del 19 de septiembre de 2017*, color, México, 2017, disponible en “El dramático rescate de las víctimas del terremoto en México, minuto a minuto: 273 muertos”, (<http://fmextrema.com/el-dramatico-rescate-de-las-victimas-del-terremoto-en-mexico-minuto-a-minuto-273-muertos/>)

Figura 2, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Caballos de Guanajuato*, color, México, 2017.

Figura 3, Gustave Moreau, *Edipo y la esfinge*, óleo sobre lienzo, Francia, 1864, del Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

Figura 4, Jean Auguste Dominique Ingres, *Edipo y la esfinge (Edipo explica el enigma de la Esfinge)*, óleo sobre lienzo, Francia, 1808, del Museo del Louvre, París.

Figura 5, Autor desconocido, *Tlazolteotl*, pintura sobre piel de venado, Austria, 1976, disponible en el facsímil del Códice Borgia.

Figura 6, Autor desconocido, *El mito de la creación del hombre*, pintura sobre piel de venado, Austria, 1976, disponible en el facsímil del Códice Borgia.

Figura 7, Jorge González Camarena, *Presencia de América Latina o Integración de América Latina*, mural de acrílico sobre estuco áspero, Chile, 1964-1965, en Universidad de Concepción.

Figura 8, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Tehuana*, color, México, 2013.

Figura 9, Autor desconocido, *Lámina 21, los primeros dioses*, pintura sobre piel de venado, Austria, 1976, disponible en el facsímil del Códice Borbónico.

Figura 10, Autor desconocido, *Lámina 21, Tezcalipoca Rojo y Tezcatlipoca Negro en el juego de pelota*, pintura sobre piel de venado, Austria, 1976, disponible en el facsímil del Códice Borgia.

Figura 11, Agustín Víctor Casasola, *Villa y Zapata en la silla presidencial*, plata sobre gelatina, México, 1914, disponible en el Archivo Casasola.

Figura 12, Autor desconocido, *Porfirio Díaz y embajador francés*, plata sobre gelatina, México, 1910, disponible en la Fototeca Nacional del INAH.

Figura 13, Claude-Joseph Désiré Charnay, *Palais des Nonnes, à Chichen-Itza; Façade de l'Aile Gauche (Palace of the Nuns, Chichén-Itzá; Façade of the Left Wing; Palacio de las Monjas, Chichen-Itza; Frente de la izquierda (Palacio de las Monjas, Chichen-Itza, Frente de la izquierda))*, impresión de plata albúmina, México, 1860.

Figura 14, Carl van Vechten, *Salvador Dalí*, plata sobre gelatina, Estados Unidos, 29 de noviembre de 1939. Disponible en Van Vechten Collection at Library of Congress.

Figura 15, David LaChapelle, *The Rape of Africa (La violación de África)*, color, Estados Unidos, 2009.

Figura 16, Oscar Rejlander, *Rejlander el pintor presentando a Rejlander el voluntario*, impresión de plata albúmina, Suecia, 1871.

Figura 17, Hippolyte Bayard, *El ahogado*, impresión de plata albúmina, Francia, 1840. Disponible en el Acervo de la Biblioteca Nacional de Francia, París.



- Figura 18, Joan Fontcuberta, *Retrato oficial del astronauta Ivan Istochnikov*, (Joan Fontcuberta en realidad), blanco y negro, España, 1997. Disponible en la serie Sputnik, <https://www.fontcuberta.com/>
- Figura 19, Diego Velázquez, *Las meninas o La familia de Felipe IV*, óleo sobre lienzo, España, 1656. Disponible en el Museo del Prado, Madrid, España.
- Figura 20, Joel-Peter Witkin, *Las Meninas (Self-Portrait after Velázquez)* (*Las Meninas [Autorretrato según Velázquez]*), gelatinobromuro de plata sobre papel, Estados Unidos, 1988.
- Figura 21, Lewis Hine, *Power house mechanic working on steam pump*, (*Mecánico de la casa de máquinas trabajando en la bomba de vapor*), plata sobre gelatina, Estados Unidos, 1920.
- Figura 22, Roger Fenton, *Guerra de Crimea, Gen Brown y sus soldados*, placas de colodión húmedo, Estados Unidos, 1855. Disponible en la División de Impresiones y Fotografías de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos.
- Figura 23, Agustín Casasola, *Francisco Villa y Siete Leguas al frente de sus Dorados*, placas de colodión húmedo, México, 1914. Disponible en el Archivo Casasola y el Archivo General de la Nación.
- Figura 24, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Cempaxochitl*, color, México, 2016.
- Figura 25, William Henry Jackson, *Upper Firehole, from Old Faithful cráter*, (Ojo de fuego superior, del viejo cráter fiel), placas de colodión húmedo, Estados Unidos, 1872.
- Figura 26, Autor anónimo, *El Templo Mayor*, recreación digital en color, México, [s.f.]. Disponible en el video Zona Arqueológica de Templo Mayor. Versión Introductoria en INAH TV.
- Figura 27, Alice Le Plongeon, *Augustus Le Plongeon y el hallazgo del Chac Mool*, impresión a la albúmina, México, [s.f.]
- Figura 28, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *Chac Mool de cerca*, color, México, 2016.
- Figura 29, Juan de Dios Machain, *Retrato de niño muerto con su familia*, placas de colodión húmedo, México, ca. Fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Colección particular.
- Figura 30, Autor anónimo, *El Daguerrotipo*, color, [s.p.], [s.a.]
- Figura 31, Jean Louis Prelier Dudoille, *Catedral Metropolitana y el mercado "El Parián"*, Daguerrotipo, México, enero de 1840. Gift of Eastman Kodak Company: ex-collection Gabriel Cromer GEH NEG: 23121 76:0168:0139 Courtesy of George Eastman House, International Museum of Photography and Film.
- Figura 32, Frederick Catherwood, *Fachada del edificio principal del castillo de Tulum*, litografía, México, 1844, disponible en el libro *Vistas de antiguos monumentos de América Central*.
- Figura 33, Frederick Catherwood, *"Teocalli, en Chichén Itzá". El Castillo*, grabado. México, 1839-1840. Disponible en John L. Stephens. *Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas and Yucatan*.

- Figura 34, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, *El Castillo. Chichen Itzá*, color, México, 2015.
- Figura 35, Napoleon Sarony, *Désiré Charnay*, virado en sepia, Estados Unidos, 1878.
- Figura 36, Claude-Joseph Désiré Charnay, *El Palacio. Palenque*, impresión a la albúmina, México, 1882, disponible en el libro *Cités et ruines américaines*.
- Figura 37, Guillermo Kahlo, *Interior del Templo de La Enseñanza*, plata sobre gelatina, México, ca. 1908. Disponible en Colección Ricardo B. Salinas Pliego/Fomento Cultural Grupo Salinas."
- Figura 38, Guillermo Kahlo, *Templo de La Enseñanza*, plata sobre gelatina, México, ca. 1908. Disponible en Colección Ricardo B. Salinas Pliego/Fomento Cultural Grupo Salinas."
- Figura 39, Tina Modotti, *Edward Weston, retrato*, plata sobre gelatina, México, 1923, disponible Av. Veracruz 42, Telephone Ericsson, Condesa 38.
- Figura 40, Edward Weston, *Pirámide del Sol*, plata sobre gelatina, México, 1923, disponible la colección de SFMoMA y en Center for Creative Photography, Tucson, Arizona.
- Figura 41, [s.a.] *Un joven Henri Cartier-Bresson*, plata sobre gelatina, [s. l.], 1935, disponible en © George Hoyningen-Huene © The Museum of Modern Art, New York.
- Figura 42, Henri Cartier-Bresson, *Place de l'Europe. Gare Saint Lazare*, plata sobre gelatina, Francia, 1932.
- Figura 43, Henri Cartier-Bresson, *Méxique. 33-8*, plata sobre gelatina, Francia, 1934.
- Figura 44, Gerardo Suter, *Tláloc*, plata sobre gelatina, Estados Unidos, 1999.
- Figura 45, Martirene Alcántara, *Capilla del panteón del arquitecto Carlo Mijares Bracho*, color, México, 2011.
- Figura 46, Enrique Bostelmann, *El caminante*, gelatinobromuro de plata sobre papel, México, 1955. Incluida en la serie *América, un viaje a través de la injusticia*. Depósito de la Fundación Museo Reina Sofía, 2017.
- Figura 47, Manuel Álvarez Bravo, *Castillo en el Barrio del Niño*, impresión en plata sobre gelatina, México, 1990. Disponible en Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.
- Figura 48, Salvador Guilliem Arroyo, *Cipactónal, deidad creadora y regente del tonalpohualli o calendario ritual mexicana. Pintura mural descubierta en la parte central del Templo Calendárico, en Tlatelolco*, color, México, [s.f.]
- Figura 49, Jorge Pérez de Lara, *El Arco*, color, México, [s.f.] Disponible en la galería de la página <http://estudioelias.com/ancient-2/>.
- Figura 50, Jorge Pérez de Lara, *Yaxchilán*, color, México, [s.f.] Disponible en la galería de la página <http://estudioelias.com/ancient-2/>.
- Figura 51, Javier Hinojosa, *Monte Albán*, Oaxaca, plata sobre gelatina, México, 2001.
- Figura 52, Javier Hinojosa, *Pirámide del Sol, Teotihuacan*, plata sobre gelatina, México, 2003.
- Figura 53, Eric Jervaise, *El Templo Mayor*, blanco y negro, México, [s.f.]



Figura 54, Alberto Báez Munguía, Caja no. 16, color, México, [s.f.] Disponible en la serie Gabinete de curiosidades-cajas.

Figura 55, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Horizonte Novohispano, color, México, 2017.

Figura 56, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Chac Mool de cerca, color, México, 2016.

Figura 57, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Mosaico, color, México, 2016.

Figura 58, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Presente, pasado y futuro, color, México, 2016.

Figura 59, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Escalinata al cielo, color, México, 2016.

Figura 60, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Etapa V y sus antecedentes estructurales del Templo Mayor, color, México, 2016.

Figura 61, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Fachada del Museo de sitio del Templo Mayor, color, México, 2016.

Figura 62, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Edificio de la autonomía y costado del Templo Mayor, color, México, 2016.

Figura 63, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, La línea del tiempo en las diferentes etapas constructivas del Templo Mayor, color, México, 2016.

Figura 64, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Plataforma águila, color, México, 2016.

Figura 65, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Escalinata de los centzonhuitznahua o 400 sureños – los hermanos arengados por la diosa Coyolxauhqui para acabar con el dios de la guerra –, color, México, 2017.

Figura 66, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Vista desde la azotea del Museo de sitio del Templo Mayor I, color, México, 2017.

Figura 67, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Vista desde la azotea del Museo de sitio del Templo Mayor II, color, México, 2017.

Figura 68, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, La urbanidad en el Museo de sitio del Templo Mayor, color, México, 2017.

Figura 69, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Él área águila, color, México, 2016.

Figura 70, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Mosaico multicolor, color, México, 2016.

Figura 71, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Paisaje mexicana, color, México, 2016.

Figura 72, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Detalle del templo de los guerreros águila, color, México, 2016.

Figura 73, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Vista lateral del mundo prehispánico, colonial y contemporáneo, color, México, 2016.

Figura 74, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Calderos y águila guardián, color, México, 2016.



Figura 75, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Santuario de los guerreros mexicas, color, México, 2016.

Figura 76, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Puente al universo nahua, color, México, 2016.

Figura 77, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, El reflejo de Tláloc, color, México, 2017.

Figura 78, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Ofrenda a la fertilidad, color, México, 2017.

Figura 79, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Joya acuática, color, México, 2017.

Figura 80, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Los pasos del hombre en el mundo terrenal, color, México, 2017.

Figura 81, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Tláloc Tlamazqui, color, México, 2017.

Figura 82, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, El eco del caracol, color, México, 2017.

Figura 83, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, El águila real, símbolo del Tlatoani, color, México, 2017.

Figura 84, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Espirales marítimas, color, México, 2017.

Figura 85, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, La canoa, color, México, 2017.

Figura 86, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Serpiente, espiral en movimiento, color, México, 2017.

Figura 87, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Ofrendas para Tláloc, color, México, 2017.

Figura 88, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Tzompantli del Templo Mayor, color, México, 2016.

Figura 89, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Mictlantecuhtli: detalles del Señor del Inframundo, color, México, 2017.

Figura 90, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Brasero-guerrero, color, México, 2017.

Figura 91, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Atavíos para la guerra, color, México, 2017.

Figura 92, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Esqueleto del inframundo, color, México, 2017.

Figura 93, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Ocho caña, color, México, 2017.

Figura 94, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, El rostro de la Muerte, color, México, 2017.

Figura 95, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Bienvenidos al Mictlán, color, México, 2017.

Figura 96, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Mictlantecuhtli: Popoca, el descarnado, color, México, 2017.



- Figura 97, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Casco Águila, color, México, 2017.
- Figura 98, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Prisionero de guerra, color, México, 2017.
- Figura 99, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Templo de Huitzilopochtli: guerra, color, México, 2017.
- Figura 100, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Serpiente emplumada, color, México, 2017.
- Figura 101, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Máscara del Gran Tlatoani, color, México, 2017.
- Figura 102, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Huehuetéotl, dios del fuego, color, México, 2017.
- Figura 103, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Máscara funeraria, color, México, 2017.
- Figura 104, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Diosa de la tierra: Tlaltecuhltli, color, México, 2017.
- Figura 105, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Fauces de la muerte, color, México, 2017.
- Figura 106, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Vestíbulo-Tzompantli, color, México, 2017.
- Figura 107, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Diosa del Inframundo, color, México, 2017.
- Figura 108, Pamela María del Socorro Cervantes Mora, Tecpatl, color, México, 2017.
- Figura 109, Autor desconocido, Conmemoración de la fundación de Tenochtitlán, pintura sobre piel de venado, Austria, 1976, disponible en el facsímil del Códice Borgia.
- Figura 110, Autor desconocido, Tecpatl, imagen digital, Austria, 1976, disponible en el facsímil del Códice Borgia.
- Figura 111, José Héctor Orea Márquez, Inauguración de la exposición fotográfica Guerra-muerte en la cosmovisión mexicana, color, México, 2019.

- Abraham, Lizette. (2015). *Breve historia de la fotografía construida*. Recuperado de <http://www.yaonic.com/breve-historia-de-la-fotografia-construida/>. (Fecha de recuperación 30 de agosto de 2018).
- Aragon, Louis. (1926). *Le paysan de Paris*. Paris Gallimard, 1953, p. 11.
- Juan Albarrán Diego. (s.f.) Providad y escenificación. Mise en scène: fotografía y escenificación en los albores de la modernidad. *Discursos fotográficos*. Brasil: Universidad de Londrina.
- Alisedo, Graciela; Melgar, Sara y Chiocci, Cristina. (1997). *Didáctica de las ciencias del lenguaje*. Argentina: Paidós.
- Alonso Rebolledo, Ruy. (2016). ¿Qué significa la flor de cempasúchil? *El Economista*. Recuperado de <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2016/10/31/que-significa-flor-cempasuchil>. (Fecha de recuperación 17 de abril de 2017).
- Aristóteles. (1985). Nicomachean Ethics. *The Complete Works of Aristotle*. Vol. II, editado por Barnes, J. Estados Unidos: Princeton, Princeton University Press.
- Báez Munguía, Alberto. (2013). Gabinete de curiosidades. *Alberto Báez Munguía*. Recuperado de [http://albertobaezf.blogspot.com/2012/09/gabinetedecuriosidades\\_1.html](http://albertobaezf.blogspot.com/2012/09/gabinetedecuriosidades_1.html). (Fecha de recuperación 17 de septiembre de 2019).
- Baigorri, Laura. (Octubre 1993). *Lo verdadero y lo verídico*. Recuperado de <http://www.interzona.org/baigorri/proyectos/co%2Bmedia/articulo1.html>. (Fecha de recuperación: 14 de mayo de 2020).
- Barrera Vázquez, Alfredo; et ál. (1980). *Diccionario Maya. Español-maya-español*. México: Ediciones Cordemex.
- Barthes, Roland. (1990). *La cámara lúcida*. Argentina: Paidós.
- (1997). *La cámara lúcida*. España: Paidós.
- (s.f.) *Mitologías*. México: Siglo veintiuno editores.
- Benito Crespo, Marisa. (2014). Fotografía escenificada: reflexiones acerca de una investigación artística. España, *Tercio Creciente*, no. 5, p. 21. Disponible en <http://www.terciocreciente.com/images/revistas/articulos-n5/1-articulo-marisa.pdf>. (Fecha de recuperación 21 de noviembre de 2019).
- Benjamin, Walter. (1985). *Eine Verbrennung des Werkes, in welcher seine Form zum Höhepunkt ihrer Leuchtkraft kommt. Origine du drame baroque allemand*. Francia: Ediciones Flammarion.
- Berlutti, Aglaia. (2016). *De la fotografía: del mito de «la fotografía no se estudia» a mirar el mundo a través del lente*. Recuperado de <https://medium.com/espanol/de-la-fotograf%C3%ADa-del-mito-de-la-fotograf%C3%ADa-no-se-estudia-a-mirar-el-mundo-a-trav%C3%A9s-del-lente-cf9769aa00b4>. (Fecha de recuperación 24 de julio de 2016).
- Bermúdez Torres, Víctor. (Julio 2015). Lo feo de lo bello. El arte como ilusión. *Humano, creativamente humano. Filosofía y arte para la vida, a ras de suelo*. España, núm. 5, p. 152.
- Bieger-Thielemann, M. (2007). *La fotografía del siglo XX. Museum Ludwig Colonia*. Alemania: Taschen GmbH.

Braulio. (2017). La belleza de lo sencillo con Edward Weston. *The Imagen*, recuperado de <http://www.theimagen.com/la-belleza-lo-sencillo-edward-weston/>. (Fecha de recuperación 21 de noviembre de 2018).

Brea, José Luis. (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artística y dispositivos neomediales*. España: Edit. Centro de Arte de Salamanca.

Breton, André. (1967). *La Clé des champs*, Francia, París.

Burke, Peter. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. España: Cultura Libre, 2005.

Carr, Edward H. (1985). *¿Qué es la Historia?* España: Ariel.

Carracedo Santos, Agustín. (s.f.) *El conocimiento*. Recuperado de [https://www.edu.xunta.gal/espazoAbalar/sites/espazoAbalar/files/datos/1493721616/contido/teoras\\_de\\_la\\_verdad.html](https://www.edu.xunta.gal/espazoAbalar/sites/espazoAbalar/files/datos/1493721616/contido/teoras_de_la_verdad.html). (Fecha de recuperación 18 de mayo de 2020).

Carrera, Mauricio. (2003). Eric Jervaise: la fotografía como intuición. *Antropología. Revista Interdisciplinaria Del INAH*, núm. 71, 2003, pp. 18-23. Recuperado de <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/3021> (Fecha de recuperación 15 de marzo de 2019).

Cartier-Bresson, Henri. (2003). *Fotografiar del natural*. Traduc. de Pujoli Valls, Núria. España: Editorial Gustavo Gili, Colecc. FotoGGrafía.

Casanova, Rosa y Debroise, Olivier. (s.f.) *Sobre la superficie bruñida de un espejo: fotógrafos del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

Casares G., Raúl; Cantón, Juan; Colell, Duch; Zavala Vallado, Silvio; et ál. (1998). *Yucatán en el tiempo. Mérida, Yucatán*. México: [s.e.]

Cassier, Ernst. (2013). *Filosofía de las formas simbólicas, II: El pensamiento mítico*. España: Fondo de Cultura Económica de España.

Chame, Andrea. (2009). Fotografía: un abordaje antropológico. El mito, el tiro, el cuerpo y la estética. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación No. XI*. Argentina: Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, año X, vol. 11. Disponible en [fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=125&id\\_articulo=1159](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=125&id_articulo=1159)

Chéroux, Clément. (2018). *Breve historia del error fotográfico*. México: Fundación Televisa, Serieive, col. Fotografía, número 2.

Cerda, Pepe. (2011). *De la "cosa mentale", de "la cosa sensual" y de la pintura*. Recuperado de <https://pepe-cerda.blogia.com/2011/090401-de-la-cosa-mentale-de-la-cosa-sensual-y-de-la-pintura..php> (Fecha de recuperación 4 de marzo de 2018).

*Códice Borbónico*. (1974). Facsímil. Comentado por Karl A. Nowotny, a cargo y con descripción código-lógico en francés por Jacqueline de Durand-Forest. En *Códices Selecti*, vol. 44, Graz, Austria, Akademische Druck- und Verlagsanstalt. (Original: Bibliothèque de l'Assemblée Nationale, Paris, Francia.)

*Códice Borgia*. (1976). Facsímil. Comentado en alemán por Karl A. Nowotny. En *Códices Selecti*, Vol. 58, Graz, Austria, Akademische Druck- und Verlagsanstalt. (Original: en color del manuscrito pintado a mano en posesión de la Biblioteca Apostólica Vaticana, Roma, Italia.)

*Códice Boturini*. (1999). Facsímil. Comentado por Joaquín Galarza y Krystyna Libura. (Original: Museo de Antropología e Historia, Ciudad de México.)

*Códice Féjervary-Mayer o Tonalamatl de los Pochtecas*. (1971). Facsímil. Comentado por C.A. Burland. En *Códices Selecti*, vol. 26, Graz, Austria, Akademische Druck-und Verlagsanstalt. (Original: Museo de Antropología e Historia, Ciudad de México.)

Coleman, Allan Douglas. (s.f.) El método dirigido. Notas para una definición. En Ribalta, J. *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. España: Gustavo Gili, col. FotoGGrafía.

Collado, Diego. (2014). Ahora se llama "post-fotografía". *Cultura. El Mundo*. España. Recuperado de <http://www.elmundo.es/cultura/2014/06/05/538f5071268e3eb25a8b458b.html>. (Fecha de recuperación 30 de agosto de 2018).

Collingwood-Selby, Elizabeth. (2009). *El filo fotográfico de la historia: Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Chile: Ediciones materiales pesados.

Colorado Nates, Óscar. (2014). *Postfotografía*. México, Universidad Panamericana.

Columbres, Adolfo. (s.f.) *Teoría transcultural del arte*. Argentina: Ediciones del Sol.

Conger, Amy. (septiembre-noviembre 1944). *Edward Weston. La mirada de la ruptura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Estudio Diego Rivera, Centro de la Imagen, Fotoseptiembre.

Congost, Carles. (2009). *Yo uso perfume para ocupar más espacio*. Recuperado de [http://carlescongost.blogspot.mx/2010/04/yo-uso-perfume-para-ocupar-mas-espacio\\_9756.html](http://carlescongost.blogspot.mx/2010/04/yo-uso-perfume-para-ocupar-mas-espacio_9756.html) (Fecha de recuperación 9 de febrero de 2018).

Danto, Arthur. (1997). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Trad. Neerman, Elena. España: Paidós Transiciones.

Debroise, Olivier. (1998). *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. México: CONACULTA.

De la Garza, Mercedes; León-Portilla, Miguel; Recinos, Adrián; et al. (1992). XII. La rueda de los katunes. *Literatura maya*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

De la Vega Alfaro, Eduardo. (2015). *Fotografía y cine de vanguardia en México (1920-1960) Parte 1. Corre cámara*. Recuperado de [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias\\_detalle&id\\_noticia=5775](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=5775). (Fecha de recuperación 20 de julio de 2018).

De la Vorágine, Santiago. (1996). Prefacio del doctor Graesse. *La leyenda dorada*. Traducción de José Manuel Macías. España: Alianza Editorial.

De Sahagún, Bernardino. (1577). *Historia General de las Cosas de Nueva España*. México: edición facsímil, autorizada por la Biblioteca Medicea-Laureniana de Florencia, folio 109, recto.

Descartes, René. (1649). *De las pasiones en general y de la naturaleza del hombre (1). Parte segunda. Del número y orden de las pasiones y explicación de las seis primarias. Orden y enumeración de las pasiones*. Suecia: (s.e.)

Désiré Charnay, Claude-Joseph. (1863). *Cités et ruines Américaines: Mitla, Palenque, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal*. Francia: Gide Éditeur.

Díaz, Gisele; Rodgers, Alan y Byland, Bruce E. (1993). *The Codex Borgia: A Full-Color Restoration of the Ancient Mexican Manuscript*. Estados Unidos: Dover Publications.

Didi-Huberman, Georges. (2008). *Ante el tiempo*. Argentina: Adriana Hidalgo editora.

----- (2012). *Arde la imagen*. México: Fundación Televisa, Serieive, col. Fotografía, núm. 6.

Douglas, David C. y Greenawav, G. W. (1953). *English Historical Documents*. Inglaterra: (s.e.)

Dubois, Philippe. (1994). *El acto fotográfico*. España: Paidós.

Durán, Diego. (1579-1581). *Códice Durán o Historia de las indias de Nueva España e islas de tierra firme*. Facsímil. (Original: Biblioteca Nacional, Madrid, España.)

Durkheim, Émile. (1893). *La división del trabajo social*. Francia: (s.e.)

Echeverría Cancino, Albino. (2005). *Presencia de América Latina: apuntes para la historia del mural*. Chile: Universidad de Concepción, Dirección de Extensión.

Elialde, Mircea. (1994). *El mito del eterno retorno*. España, Altaya.

Escorza Rodríguez, Daniel. (mayo-agosto, 2012). Fotógrafos y cámaras en los inicios del siglo XX. *Dimensión Antropológica*, vol. 55, pp. 183-201. Recuperado de <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=8064>. (Fecha de recuperación 20 de febrero de 2018).

Estrada, Gerardo. Presentación. (septiembre-noviembre 1944). *Edward Weston. La mirada de la ruptura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Estudio Diego Rivera, Centro de la Imagen, Fotoseptiembre.

Faccini, Giovanna. (2011). Joel-Peter Witkin despierta las Meninas en su estudio. *Cine Club la Moviola*. Recuperado de <http://lamoviolacineclub.blogspot.mx/2011/11/joel-peter-witkin-despierta-las-meninas.html>. (Fecha de recuperación 28 de febrero de 2018).

Ferrater Mora, José. (1941). *Diccionario de filosofía*. México: Atlante.

Fontcuberta, Joan. (2004). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. España: Gustavo Gili.

----- (2017). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. México: Editorial Gustavo Gili.

Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yves-Alan y Buchloh, Benjamin. (2006). Benjamin Buchloh, "1968b", "1984a"., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. España: Akal.

Foucault, Michel. (2000). *Verdad y poder. Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. España: Alianza Editorial Madrid y Materiales, col. El libro de bolsillo.

Francis, Bacon. (2000). *The New Organon*. Reino Unido: Cambridge, Cambridge University Press.

Freund, Gisèle. (2015). *La fotografía como documento social*. España: Gustavo Gili, Col. FotoGGrafía.

Frizot, Michel. (1994). *Les rélevations photographiques. Nouvelle histoire de la photographie*. Francia: Bordas.

Flusser, Vilém. (2015). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Argentina: Editorial Caja Negra. Recuperado de <http://www.cajanegraeditora.com.ar/sites/default/files/extras/Extracto%20FLUSSER%20-%20Caja%20Negra.pdf>. (Fecha de recuperación 16 de mayo de 2018).

----- (1998). *Ensaio sobre a fotografia. Para uma filosofia da técnica*. Portugal: Relógio D' Agua Editores.

----- (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México, Editorial Trillas.

García Aller, Marta. (2017). La fotografía ha muerto, ¡viva la postfotografía! *El Independiente*. España: Sección Economía, Tendencias, 2017. Recuperado de <https://www.elindependiente.com/economia/2017/01/27/la-fotografia-ha-muerto-viva-la-postfotografia/>. (Fecha de recuperación 29 de mayo de 2018).

García de Molero, I. y Farías de Estany, J. (s.f.) La especificidad semiótica del texto fotográfico. *Opción*. Argentina, año 23, no. 54, p. 101.

García Gual, Carlos. (2003). *Diccionario de mitos*. España: Siglo XXI de España Editores.

----- (1997). La interpretación de los mitos antiguos en el siglo XX. *La mitología: interpretaciones del pensamiento mítico*. España: Editorial Montesinos.

García Krinsky, Emma Cecilia. (2013). *Paisaje contemporáneo*. México. Recuperado de <http://cecut.gob.mx/pc/texto/>. (Fecha de recuperación 4 de abril de 2019).

García Payón, José. (1974). *La zona arqueológica de Tecaxic-Calixtlahuaca y los Matlatzincas. Primera parte. Conmemoración del sesquicentenario de la erección del Estado de México, 1824-1974*. México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México.

Guarduño, Blanca y Mendoza, Patricia. (septiembre-noviembre 1944). Al encuentro de Edward Weston. Edward Weston. *La mirada de la ruptura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Estudio Diego Rivera, Centro de la Imagen, Fotoseptiembre.

Garibay, Ángel María. (1965). Historia de los mexicanos por sus pinturas. *Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*. México: Porrúa, col. Sepan Cuantos, núm. 37, cap. II.

----- (1985). *Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*. México: Porrúa, col. Sepan Cuantos, núm. 37.

Gregory R. y Gombrich E. H. (1973). *Illusion and Art. Illusion in nature and art*. Inglaterra: Duckworth.

Grimal, Pierre. (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. España: Paidós.

Gómez Martínez, Verónica. (2016). Revista Artes de México. El rostro dulce de la muerte. *Sin Embargo*. México: sección Cultura y entretenimiento, Artes de México, recuperado de <http://www.sinembargo.mx/05-11-2016/3111099>. (Fecha de recuperación 10 de octubre de 2017).

González Díaz, Cruz Alberto. [s.f.] *La interpretación del mito en La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes, 1956-2006*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-IIIH.

González Rosado, César Ramón. Precursores de la arqueología maya: John Lloyd Stephens y Frederick Catherwood. *Diario del Sureste*. México: 8 de mayo de 2015. Recuperado de <http://www.diariodelsureste.com.mx/precursores-de-la-arqueologia-maya-john-lloyd-stephens-y-frederick-catherwood/>. (Fecha de recuperación 5 de septiembre de 2017).

Gualpuyogualcal, Francisco. (1964). *Códice Mendocino o Colección de Mendoza*. Facsímil. Editado por James Cooper Clark en 1938. Después por la Secretaría de Hacienda y Crédito Público de México. Por Frances Berdan y Patricia Annawalt, (1992); y por José Ignacio Echegaray, San Ángel Ediciones, México, 1979. (Original: Biblioteca Bodley, Oxford, Inglaterra.)

Guilliem Arroyo, Salvador. (2008). Exploraciones arqueológicas en Tlatelolco, 1987-2007. *Arqueología Mexicana*. México, núm. 89, pp. 46-52.

Gutiérrez Aceves, Piña. (1998). Imágenes de la inocencia eterna. *Artes de México. El arte ritual de la muerte niña*, núm. 15, segunda edición, (s.p.)

Gutiérrez Aguilar, Carlos Alberto. (s.f.) *Mitos y leyendas*. Recuperado en profecarlostextos.tripod.com/mitos\_leyendas.html. (Fecha de recuperación 15 de noviembre de 2016).

Gutiérrez Ruvalcaba, Ignacio. (2008). *Teoberto Maler: historia de un fotógrafo vuelto arqueólogo*. México, SINAFO-INAH.

Harding, Colin. (2012). *Cámaras clásicas*. España: Tikal.

Hawkes, D. (1996). *Ideology*. Inglaterra: Routledge.

Huizinga, Johan. (1984). *Homo ludens*. España: Alianza Editorial.

Ibarra Montes de Oca, Perla. (Enero 2014). Fotógrafos viajeros en México durante el siglo XIX. *Boletín científico Magotzi*. México: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Instituto de Artes, vol. 2, no. 3. Recuperado de MAGOTZI. Boletín científico de artes del IA. (Fecha de recuperación 12 de septiembre de 2017).

Incorvaia, Mónica Silvia. (Febrero 2009). La fotografía como documento. *Reflexión académica en diseño y comunicación*. Argentina: (s.e.), año X, Vol. 11, pp. 127-129.

Jean-Noël, Jeanneney. (2003). *Ver es un todo*. Fundación Henri Cartier-Bresson, Henri Cartier-Bresson ¿De quién se trata? España: Lunwerg Editores.

Kautz, Willy. (2010). *Yo uso perfume para ocupar más espacio*. México: Azul Aquino.

Kimmelman, Michael. (2004). *Henri Cartier-Bresson, el artista que utilizaba lentes, muere a los 95 años*. Recuperado de <http://www.nytimes.com/2004/08/04/arts/henri-cartierbresson-artist-who-used-lens-dies-at-95.html>. The New York Times. (Fecha de recuperación: 9 de noviembre de 2017).

Kirk, Geoffrey Stephen. (2006). *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. España: Paidós, col. Surcos, núm. 33, pp. 24-25.

Kosik, Karel. (1967). *Dialéctica de lo correcto*. México: Editorial Grijalbo. (Versión original: Dialektika konkrétního. Nakl. Československá akademie věd, [1963], Praga).

Kossov, Boris. (2001). *Fotografía e historia*. Argentina: La marca.

----- (2002). *Realidades e Ficções na trama fotográfica*. Brasil: Atelier Editorial.

Lacan, Jacques. (2007). *El Seminario 3, Las psicosis (1957-1958)*. Texto establecido por Jacques-Alain Miller. Argentina: Paidós, séptima reimpresión 2007.

----- (1968). *Conferencia brindada en el Instituto Francés de Milán, el 18 de diciembre de 1967*. Francia: Scilicet Nro 1, Ed. du Seuil, 1968, pp. 51-57. Recuperado de <http://www.psicoanalisis.org/lacan/realidad.htm>. (Fecha de recuperación 18 de mayo de 2020).

Le Breton, David. (2002). *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Argentina: Nueva Visión.

León-Portilla, Miguel. (1963). *La filosofía náhuatl*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

----- (2002). Mitos de los orígenes en Mesoamérica. *Arqueología Mexicana*. México: núm. 56, pp. 20-27.

Lévi-Strauss, Claude. (1987). *Antropología estructural*. España: Paidós Ibérica.

Lewis, John. (2002). *Antropología simplificada*. México, Selector, p. 98.

Libura Sluszkiewicz, Krystyna Magdalena. (2002). *Los días y los dioses del Códice Borgia*. México, Ediciones Tecolote.

Long, Charles H. (s.f.) *Cosmogonic myth. Creation myth*. Recuperado de <https://www.britannica.com/topic/creation-myth>. (Fecha de recuperación 18 de junio de 2018).

López Austin, Alfredo. (octubre 2016). La cosmovisión de la tradición mesoamericana, Primera parte. *Arqueología Mexicana*. México, núm. 68, Edición especial.

----- (octubre 2016). La cosmovisión de la tradición mesoamericana, Segunda parte. *Arqueología Mexicana*. México, núm. 69, Edición especial.

----- (octubre 2016). La cosmovisión de la tradición mesoamericana, Tercera parte. *Arqueología Mexicana*. México, núm. 70, Edición especial.

----- (octubre 2016). El mito. La cosmovisión de la tradición mesoamericana. Tercera parte. *Arqueología Mexicana*. México, núm. 68, Edición especial, p. 40.

----- (octubre 2016). Las relaciones humanas con lo sagrado. La cosmovisión de la tradición mesoamericana. Tercera parte. *Arqueología Mexicana*. México, núm. 70, 1ª. parte Edición especial, p. 24.

----- (1990). *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*. México: Alianza Editorial Mexicana.

Machiavelli, Niccolò. (1988). *The Prince*. Reino Unido: Cambridge, Cambridge University Press.

Malena. (2012). Ilusión y realidad. La Guía. Recuperado de <https://filosofia.laguia2000.com/filosofia-y-psicologia/ilusion-y-realidad>. (Fecha de recuperación 18 de julio de 2012).

Marcu, Michel. (2008). Lo mitológico. *Fotografía Photography Photographie*. Recuperado de <https://michelmarcu.blogspot.com/search?q=mitolog%C3%ADa>. (Fecha de recuperación 17 de septiembre de 2019).

Martín Nieto, Eva. (2005). El valor de la fotografía. *Antropología e imagen. Gazeta de Antropología*, no. 21, artículo 04. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10481/7178>. (Fecha de recuperación 18 de junio de 2016).

Martínez de la Torre, Cruz. (2010). *Mitología clásica e iconografía cristiana*. España: Editorial universitaria Ramón Areces.

Matos Moctezuma, Eduardo. (2010). *La muerte entre los mexicas*. México: Tusquets Editores.

----- (1979). *Las corrientes arqueológicas en México*. Nueva Antropología. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979. pp. 7-25.

Medeiros, Margarita. (2000). *Fotografía e Narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*. Portugal, Assírio e Alvim.

Mélon, Marc. (1988). Más allá de la fotografía artística en Lemagny, Jean Claude; Rouillé, André. *Historia de la fotografía*. España: Martínez Roca.

Mercado M., Osmar J. (s.f.) *Función simbolizadora*. El comportamiento humano. Estudios del hombre. Recuperado de <http://www.monografias.com/trabajos35/comportamiento-humano/comportamiento-humano.shtml>. (Fecha de recuperación 30 de junio de 2017).

Monroy, Rebeca. (16 de agosto de 2010). Historia de la fotografía en México. *México Desconocido*. México. Recuperado de <https://www.mexicodesconocido.com.mx/historia-de-la-fotografia-en-mexico.html>. (Fecha de recuperación 7 de noviembre de 2017).

Moreno Villarreal, Jaime. (3 de julio de 2012). Héctor García y el dios del fuego. *Letras libres*. México. Recuperado de <http://www.letraslibres.com/mexico/hector-garcia-y-el-dios-del-fuego>. (Fecha de recuperación 12 de septiembre de 2017).

Olalquiaga, Celeste. (1993). *Megalópolis*. Venezuela: Monte Ávila Editores.

Orlandi, Enzo. (1976). *Grandes Maestros del Arte*. España: Marín.

Ortiz Valencia, Nadia. (2016). La fotografía mexicana a través del tiempo. *Foto Museo Cuatro Caminos*. México. Recuperado de <https://culturacolectiva.com/fotografia/la-fotografia-mexicana-a-traves-del-tiempo>. (Fecha de recuperación 10 de febrero de 2019).

Ovidio. (2007). *Las metamorfosis*. España: Alianza.

Pérez de Lara, Jorge. (s.f.) Por qué. *Jorge Pérez de Lara. Photography*. Recuperado de <http://estudioelias.com/why/>. (Fecha de recuperación 10 de marzo de 2019).

----- (s.f.) Qué. *Jorge Pérez de Lara. Photography*. Recuperado de <http://estudioelias.com/what/>. (Fecha de recuperación 10 de marzo de 2019).

Pérez Montfort, Ricardo. (1998). Fotografía e historia. Aproximaciones a las posibilidades de la fotografía como fuente documental para la historia de México. *Cuicuilco*, vol. 5, núm. 13, mayo/agosto, p.11.

Pérez Porto, Julián y Gardey, Ana. (2018). Definición de documental. *Definición de*. Recuperado de <https://definicion.de/documental/>. (Fecha de recuperación 18 de mayo de 2020).

----- (2009). Definición de ficción. *Definición de*. Recuperado de <https://definicion.de/ficcion/>. (Fecha de recuperación 18 de mayo de 2020).

----- (2012). Definición de verídico. *Definición de*. Recuperado de <https://definicion.de/veridico/>. (Fecha de recuperación: 14 de mayo de 2020).

Platón. (1948). *The Republic*. Reino Unido: Oxford, The Clarendon Press.

Präkel, David. (2010). *Diccionario visual de fotografía*. España, Blume.

Ramírez, Galo. (2014). Arqueología del espíritu. *Cuarto Oscuro. Agencia de fotografía y Editora*. México. Recuperado de <http://cuartoscuro.com.mx/2014/07/arqueologia-del-espíritu/> (Fecha de recuperación 21 de marzo de 2019).

Ray, Man. (enero 1967). Apunte manuscrito del 2 de octubre de 1966, reproducido en "Man Ray on the future, an interview by Ed Hirsch and Ben Zar", *Popular Photography*, vol. 60, no. 1.

Reche, Cecilia. (2012). La fotografía como herramienta de comunicación pública de la ciencia: el caso de Ciencia en foco, tecnología en foco. *Fundamentos en humanidades*. Argentina, Universidad Nacional de San Luis, Año XIII, Número II (26/2012), p. 118.

Ritchin, Fred. (2010). *Después de la fotografía*. México: Fundación Televisa, Serieve, col. Fotografía, número 4.

Rodríguez, José Antonio. (2012). *Fotografías en México 1872-1960*. España, Turner.

Rosental Mark e Iudin Pavel. (1984). Representación. *Diccionario de filosofía*. Rusia. Recuperado de <http://www.filosofia.org/enc/ros/re31.htm>. (Fecha de recuperación 18 de mayo de 2020).

----- (1959). Representación. *Diccionario filosófico abreviado*. Uruguay. Recuperado de <http://www.filosofia.org/enc/ros/re31.htm>. (Fecha de recuperación 18 de mayo de 2020).

Samuel, Raphael. (1994). The eye of History. *Theatres of memory*, Inglaterra: (s.e.)

Sánchez, María. *Fotógrafos y autores*. Recuperado de <http://www.elpais.com.uy/cultural/fotografos-autores-fred-ritch.html> (Fecha de recuperación 27 de junio de 2014).

Sánchez Martínez, José Alberto. (2013). Figuras de la presencia. *Cuerpo e identidad en los mundos virtuales*. México: Siglo veintiuno editores, col. Diseño y comunicación.

(s.a.) (2016). *Biografía de Henri Cartier-Bresson desde 1974 hasta su fallecimiento*. Recuperado de Fondation Henri Cartier-Bresson. Francia. [https://web.archive.org/web/20111021033514/http://henricartierbresson.org/hcb/HCB\\_bio74\\_03\\_fr.htm](https://web.archive.org/web/20111021033514/http://henricartierbresson.org/hcb/HCB_bio74_03_fr.htm) (Fecha de recuperación 9 de noviembre de 2017).

(s.a.) (2010). Cine documental o el tratamiento creativo de la realidad. *Montaje Documental. Artium*. Recuperado de <https://catalogo.artium.eus/dossieres/exposiciones/cine-documental-o-el-tratamiento-creativo-de-la-realidad/montaje-documental>. (Fecha de recuperación 18 de mayo de 2020).

(s.a.) (s.f.) Claude Joseph Désiré Charnay. Pionero en la fotografía arqueológica mexicana. *Pueblos originarios. Colecciones pictóricas y fotográficas*. Recuperado de <http://pueblosoriginarios.com/recursos/colecciones/charnay/charnay.php> (Fecha de recuperación 10 de noviembre de 2017).

(s.a.) (s.f.) Cuchillo rostro. *Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. Recuperado de [http://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/objetoprehispanico%3A15989](http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/objetoprehispanico%3A15989) (Fecha de recuperación 30 de septiembre de 2019).

(s.a.) (2018). Definición de Escenificación. *Concepto definicion.de*. Recuperado de <https://concepto definicion.de/escenificacion/>. (Fecha de recuperación 18 de mayo de 2020).

(s.a.) (s.f.) Definición de gadget. *World Wide Words*. Recuperado de <http://www.worldwidewords.org/qa/qa-gad1.htm>. Fecha de recuperación 26 de enero de 2018. (Fecha de recuperación 10 de octubre de 2016).

(s.a.) (2008). Definición de ilusión. *Definición de*. Recuperado de <https://definicion.de/ilusion/>. (Fecha de recuperación 20 de diciembre de 2017).

(s.a.) Definición de mathesis. *Definiciona. Definición y etimología*. Recuperado de <https://definiciona.com/matesis/>. (Fecha de recuperación 15 de agosto de 2018).

(s.a.) Descripción de algunos bailes de la Guelaguetza. *Viva Oaxaca*. Recuperado de [www.viveoaxaca.org/2011/06/origen-y-descripcion-de-los-bailes-de.html?m=1](http://www.viveoaxaca.org/2011/06/origen-y-descripcion-de-los-bailes-de.html?m=1) (Fecha de recuperación 24 de mayo de 2017).

(s.a.) (2017). Edward Weston. *FotográficaMX*. Recuperado de <http://fotografica.mx/fotografos/edward-weston/>. (Fecha de recuperación 21 de noviembre de 2018).

(s.a.) (2016). El Castillo; Chichén Itzá, Yucatán. *Arqueología Mexicana*. México: Editorial Raíces. Recuperado de <http://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-castillo-chichen-itza-yucatan>. (Fecha de recuperación 21 de noviembre de 2018).

(s.a.) 2009. El Templo Mayor. *México Desconocido*. México. Recuperado de [https://web.archive.org/web/20090925190105/http://www.mexicodesconocido.com.mx/notas/4560-El-Templo-Mayor-\(Distrito-Federal\)](https://web.archive.org/web/20090925190105/http://www.mexicodesconocido.com.mx/notas/4560-El-Templo-Mayor-(Distrito-Federal)) (Fecha de recuperación 30 de septiembre de 2019).

(s.a.) (2013). *Eric Jervaise*. México. Recuperado de <http://cecut.gob.mx/pc/eric-jervaise/>. (Fecha de recuperación 15 de mayo de 2019).

(s.a.) (2016). Ficción. *Significados.com*. Recuperado de: <https://www.significados.com/ficcion/>. (Fecha de recuperación 18 de mayo de 2020).

- (s.a.) (2014). Fotografía, postfotografía e imagen digital. *Irudi*. Recuperado de <http://www.irudi-uba.com/project/fotografia-postfotografia-eimagen-digital/> (Fecha de recuperación 25 de junio de 2018).
- (s.a.) (s.f.) Fotografiar muertos, curioso arte del pasado. *El Gráfico*. México. Recuperado de <http://www.elgrafico.mx/viral/20-06-2016/fotografiar-muertos-curioso-arte-del-pasado> (Fecha de recuperación 20 de junio de 2016).
- (s.a.) (s.f.) Fotógrafos. *The Getty Research Institute*. Recuperado de [https://www.getty.edu/research/tools/guides\\_bibliographies/photography\\_mexico/fotografos.html](https://www.getty.edu/research/tools/guides_bibliographies/photography_mexico/fotografos.html). (Fecha de recuperación 25 de noviembre de 2016).
- (s.a.) (s.f.) Guillermo Kahlo. Edificios civiles y religiosos de México. *Arte y cultura. Grupo Salinas*. Recuperado de <http://www.fcgs.mx/contenido.aspx?p=FichasKahloes>. (Fecha de recuperación 09 de octubre de 2017).
- (s.a.) (2018). *Hacedor de imágenes de naturaleza inmutable, Javier Hinojosa recibirá la Medalla al Mérito Fotográfico*. México. Recuperado de <https://inah.gob.mx/boletines/7462-hacedor-de-imagenes-de-naturaleza-inmutable-javier-hinojosa-recibira-la-medalla-al-merito-fotografico>. (Fecha de recuperación 13 de abril de 2019).
- (s.a.) (s.f.). *Historia de una foto (encuentro de Villa y Zapata en Ciudad de México)*. Recuperado de <https://soymenos.wordpress.com/2014/01/06/historia-de-una-foto-encuentro-de-villa-y-zapata-en-ciudad-de-mexico/>. (Fecha de recuperación 7 de agosto de 2017).
- (s.a.) (2020). Ilusión. *Psiquiatria.com*. Recuperado de <https://psiquiatria.com/glosario/ilusion>. (Fecha de recuperación 18 de mayo de 2020).
- (s.a.) (2014). Ilusión. *Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. Diccionario de la lengua española*. España: Espasa, 23.ª edición. Recuperado de <https://dle.rae.es/ilusi%C3%B3n?m=form>. (Fecha de recuperación 18 de mayo de 2020).
- (s.a.) (2017). Ilusión. *Significados.com*. Recuperado de: <https://www.significados.com/ilusion/>. (Fecha de recuperación 18 de mayo de 2020).
- (s.a.) (2013). *Javier Hinojosa*. México. Recuperado de <http://cecut.gob.mx/pc/javier-hinojosa/>. (Fecha de recuperación 4 de abril de 2019).
- (s.a.) (s.f.) Juan de Dios Machain, el fotógrafo de la muerte niña. *Tradiciones y leyendas de Irapuato*. México. Recuperado de [https://es-la.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=1278930995468675&id=224616894233429](https://es-la.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1278930995468675&id=224616894233429) (Fecha de recuperación 10 de octubre de 2017).
- (s.a.) (2014). *La memoria revelada. El surgimiento de la fotografía arqueológica. Claude Désiré Charnay*. México. Recuperado de <http://www.sanildefonso.org.mx/expos/memoriarevelada/>. (Fecha de recuperación 11 de septiembre de 2017).
- (s.a.) (2013). La fotografía arqueológica, un viaje por la historia. *Mr. Domingo*. Recuperado de <http://mrdomingo.com/2013/07/29/la-fotografia-arqueologica-un-viaje-por-la-historia/#more-1376>. / . (Fecha de recuperación 8 de agosto de 2017).
- (s.a.) (2015). La fotografía como herramienta de marketing. *Merca2.0*. Recuperado de <https://www.merca20.com/la-fotografia-como-herramienta-de-marketing/>. (Fecha de recuperación 10 de octubre de 2019).
- (s.a.) 2013. *Postfotografía. Fotografía contemporánea*. Recuperado de <http://basespostfotografia.blogspot.mx/> (Fecha de recuperación 06 de marzo de 2018).
- (s.a.) (27 de enero de 2015). Replican primera foto de la Catedral Metropolitana de hace 175 años. *Expresiones. Excelsior*. Recuperado de <https://www.google.com.mx/amp/m.excelsior.com/expresiones/2015/01/27/1004914/amp>. (Fecha de recuperación 5 de septiembre de 2017.)
- (s.a.) (2014). Representación. *Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. Diccionario de la lengua española*. España: Espasa, 23.ª edición. Recuperado de <https://dle.rae.es/representaci%C3%B3n>. (Fecha de recuperación 18 de mayo de 2020).
- (s.a.) (2011). Salvador Guilliem Arroyo. *Tiempos de Tlatelolco. La ciudad y sus barrios, su gente, sus historias*. México. Recuperado de <https://tiemposdetlatelolco.wordpress.com/2011/02/23/arqueologo-fotografo-guionista-y-mas/>. (Fecha de recuperación 11 de diciembre de 2018).
- (s.a.) (2011). Sobre la puesta en escena. *Colección de tesis digitales de la Universidad de las Américas de Puebla (UDLAP)*. México: Universidad de las Américas de Puebla. Recuperado de [http://web.archive.org/web/20170516202814/http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lli/cisneros\\_p\\_c/capitulo3.pdf](http://web.archive.org/web/20170516202814/http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lli/cisneros_p_c/capitulo3.pdf). (Fecha de recuperación 18 de mayo de 2020).
- (s.a.) (s.f.) Tehuana (traje). *Tríptico*. Gobierno del Estado de Oaxaca. México: (s.e.)
- (s.a.) (2016). Tlazolteotl. *Mitos y Leyendas. El sitio web de la mitología y leyendas*. Recuperado de <http://mitosyleyendas.com/mexico/tlazolteotl/>. (Fecha de recuperación: 11 de octubre de 2016).
- (s.a.) (2005). Truth. *Merriam-Webster's Online Dictionary*. Recuperado de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/truth>. (Fecha de recuperación 18 de mayo de 2020).
- (s.a.) (2014). Verdad. Glosario de filosofía. *Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. Diccionario de la lengua española*. España: Espasa, 23.ª edición. Recuperado de <https://www.webdianoia.com/glosario/display.php?action=view&id=307>. (Fecha de recuperación 18 de mayo de 2020).
- (s.a.) (2019). *Zona arqueológica de Labná*. Recuperado de <https://www.inah.gob.mx/zonas/160-zona-arqueologica-de-labna>. (Fecha de recuperación 3 de abril de 2019).
- (s.a.) (2018). *Zona arqueológica de Yaxchilán*. Recuperado de <https://inah.gob.mx/zonas/30-zona-arqueologica-de-yaxchilan>. (Fecha de recuperación 4 de abril de 2019).
- (s.a.) (s.f.) *Sputnik, 1997*. Recuperado de <http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/sputnik/105>. (Fecha de recuperación 27 de febrero de 2018).
- Spranz, Bodo. (1975). *Los Dioses en los Códices Mexicanos del Grupo Borgia: Una Investigación Iconográfica*. Martínez Peñaloza, María (Traducción). México: Fondo de Cultura Económica México.
- Stepan, Peter. (2008). *50 photographers you should know*. Inglaterra: Prestel Verlag.
- Stephens, John Lloyd y Catherwood, Frederick. (1854). *Incidents of travel in Central America, Chiapas, and Yucatan*. Inglaterra: Arthur Hall, Virtue & Co.
- Sontag, Susan. (2010). *Ante el dolor de los demás*. Debolsillo.
- (1977). *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara.
- (2001). *Sobre la fotografía*. España, Alfaguara.
- Sougez, Marie-Loup (coord.) (2007). *Historia general de la fotografía*. España: Cátedra.

- Sougez, Marie-Loup y Pérez Gallardo, H. (2003). *Diccionario de historia de la fotografía*. España: Ediciones Cátedra.
- Stephens, John Lloyd y Catherwood, Frederick. (2008) *Incidentes de viaje en América Central, Chiapas y Yucatán, vols. 1 y 2*. Honduras: Editorial Cultura.
- Stephens, John L. (1843). *Incidents of travel in Yucatan*. Estados Unidos, Harper & Brothers.
- Stieglitz, Alfred. (s.f.) *Frases de fotografía*. Recuperado de <https://odaaniepce.wordpress.com/2013/07/02/la-frase-fotografica-de-los-martes-por-alfred-stieglitz-2/>. (Fecha de recuperación 2 de octubre de 2019).
- Susperregui, José Manuel. (1987). *La fotografía como medio de comunicación de las masas*. España: Kobie, Serie Bellas Artes, N.º IV, p. 194.
- Tovar y de Teresa, Rafael. (septiembre-noviembre 1944). *Edward Weston. La mirada de la ruptura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Estudio Diego Rivera, Centro de la Imagen, Fotoseptiembre, p. 20.
- Tuñón de Lara, Manuel. (1985). *Por qué la Historia*. España: Aula Abierta Salvat.
- Valdez Marín, Juan Carlos. (2008). *Conservación de fotografía histórica y contemporánea fundamentos y procedimientos*. México: SINAFO-INAH.
- Valdez Marín, Juan Carlos. (2001). *Glosario de términos empleados en conservación fotográfica*. México: SINAFO-INAH.
- Vélez Salazar, Gabriel Mario. (s.f.) *La fotografía como dispositivo mágico*. Colombia: Universidad de Medellín.
- Vicente, Sandra. (2015). *El cosmonauta que nunca existió*. Recuperado de <http://www.lavanguardia.com/ciencia/ciencia-cultura/20150521/54431792790/joan-fontcuberta-ivan-istochnikov-cosmocaixa-sputnik.html>. (Fecha de recuperación el 27 de febrero de 2018).
- Watts, Alan. (1968). *Myth and ritual in Christianity*. Estados Unidos: Beacon Press.
- Weston, Edward. (1973) *Daybooks, Volume I*. México. Editado y prologado por Newhall, Nancy. Estados Unidos: Millerton, N.Y. Aperture).
- Wheelwright, Philip. (Oct.-Dec., 1955). The semantic approach to myth. *The Journal of American Folklore*, vol. 68, no. 270, Myth: A Symposium, pp. 155-156.
- Yehya, Naief. (22 de enero de 2017). Rogue One. Una historia de la guerra de las galaxias, de Gareth Edwards en la columna Jornada Virtual de Naief Yehya, en la sección de *Arte y Pensamiento de la Jornada Semanal*, número 1142, p. 12.

#### ENTREVISTAS

- Guilliem Arroyo, Salvador. Comunicación personal. México, Zona Arqueológica de Tlatelolco, INAH, 6 de diciembre de 2018.
- Jervaise, Eric. Comunicación vía Internet. México, 26 de abril de 2019.