

## EL INMENSO ARCHIVO FOTOGRÁFICO DE LOS HERMANOS MAYO

---

John Mraz\*

Con la ya legendaria cantidad de alrededor de cinco millones de negativos, los Hermanos Mayo son el colectivo de fotoperiodistas más prolífico en la historia de América Latina. Hoy en México esa cantidad se ha vuelto referencia obligatoria al hablar de los archivos fotográficos: se ha dicho que desde el gran fotoperiodista Héctor García, hasta el intelectual (y fotógrafo aficionado) Sergio de la Peña, todos tienen cinco millones de negativos. Sin embargo (y sin poner en entredicho las pretensiones de los que han escrito sobre esos archivos), valdría la pena reflexionar un poco sobre la problemática que surge al intentar estudiar un archivo tan inmenso como el de los Hermanos Mayo. Hace más de veinte años realicé un proyecto para la Universidad de California que consistía en seleccionar 400 transparencias

del Fondo Mayo, además de organizar una exposición de cuarenta fotografías, *Trabajo y trabajadores vistos por los Hermanos Mayo*.<sup>1</sup> La colección de los Mayo acababa de entrar en el AGN y los directivos me dieron la oportunidad de separar los negativos que pensaba utilizar, pero limitaron el periodo de selección a dos semanas. Así, tuve que aprovechar al máximo la posibilidad que me fue otorgada y rápidamente me di cuenta de que podía ver dos mil negativos en un día, una suma que dejaba mis ojos más rojos y molestos que el esmog del Distrito Federal.

Esa experiencia permite apreciar la inmensidad del Fondo Mayo, utilizando como referencia los dos mil negativos. Así, si un investigador pudiera ver esa cantidad de negativos al día y si pudiera trabajar todos los días del año (hasta en Navidad), ¡requeriría siete años sim-



plemente para ver todos los negativos de los Mayo! Ahora bien, ya que el estudio del fotoperiodismo necesita la comparación de los negativos con las imágenes publicadas —y tomando en cuenta que los Hermanos Mayo trabajaron en más de cuarenta publicaciones—, queda claro que cualquier investigador que quisiera estudiar a los Mayo de una manera rigurosa tendría que dedicar su vida entera a ese proyecto y, quizá, la vida de sus hijos también.<sup>2</sup>

Desde 1940, este colectivo de fotó-

grafos ha contribuido a redefinir el periodismo gráfico en México, pero tuvo su origen en España al borde de una de las grandes conflagraciones del siglo veinte, la Guerra Civil. Ahí, en vísperas de tanta esperanza y decepción, empezó su vínculo con “los de abajo” que dura hasta hoy en día. El apellido “Mayo” que han usado los cinco miembros del colectivo —Francisco (Paco), Faustino, Julio, Cándido y Pablo— es un “nombre de batalla” que refleja tanto su compromiso con la clase obrera como las dificultades que ese compromiso pueden conllevar.<sup>3</sup>

Hay básicamente dos versiones del origen del nombre “Mayo”. Faustino aseguraba que el nombre se dio como resultado de la publicación de unas fotos de Paco y Faustino de la represión de una manifestación del Primero de Mayo de 1931 en Madrid:

“Salimos Paco, un compañero sordo llamado Manolo y yo. La gente andaba con las cosas de la República y estaba muy en contra de la Guardia de Seguridad, que era muy represiva. Vino la represión durante la manifestación. Se armó un relajo y tomamos fotogra-

fías que se publicaron en los periódicos. Entonces, todo el mundo hablaba de 'las fotos de mayo'; empezaron a decir 'Mayo, Mayo', y nos quedamos con Mayo".<sup>4</sup>

Parece que los zafarranchos del Primero de Mayo fueron constantes durante esos años, porque representaban las confrontaciones entre las expectativas que los obreros tenían de la República y las realidades de un sistema que, por republicano que fuera, no fue revolucionario.<sup>5</sup> Las esperanzas y las energías liberadas por la declaración de la Segunda República en 1931 produjeron un fermento político y continuas manifestaciones obreras. Pero esto fue particularmente pronunciado durante el "Bienio negro", cuando esas energías fueron bloqueadas por el régimen reaccionario que duró desde fines de 1933 hasta febrero de 1936.

Según Julio, los Hermanos Mayo, como colectivo fotoperiodista, realmente empieza a existir en 1934, cuando Paco cambió el nombre de su agencia de Foto Souza a Foto Mayo.<sup>6</sup> La decisión tenía su lado romántico: el gesto de aceptar del pueblo su nombre

y vincularse a la celebración máxima de los trabajadores fue sin duda una expresión de la ideología de Paco. Pero resultó también de la necesidad de proteger a los hermanos y a la madre de Paco, quienes se encontraban vulnerables por la muerte prematura del padre. Paco estaba marcado por sus tendencias políticas y sus simpatías le habían llevado a sacar fotos convertidas como la de la agresión de un policía a caballo atacando con su sable a un trabajador a pie. En octubre de 1934, el fotoperiodista salió de Madrid para hacer un reportaje sobre la huelga de los mineros asturianos que habían ocupado las minas de carbón donde trabajaban. Se incorporó a su lucha, entró en la mina con ellos y Dolores Ibárruri (La Pasionaria), y se negaron a salir del fondo de la mina mientras no se solucionara la huelga de los mineros. La participación de Paco en la huelga, además de sus otras actividades polícofotográficas, lo pusieron en evidencia y se dio una serie de cateos policíacos en la casa de los Souza, la familia de Paco. Con un fuerte sentido de deber salvaguardar a su familia, con la ins-

piración de los incandescentes movimientos izquierdistas populares del momento y, quizá, con la experiencia de ser ya reconocidos por unas "fotos de mayo", Paco cambió el nombre de la agencia y, además, su nombre legal de Francisco Souza Fernández a Francisco Mayo en algún punto del año 1934. Los otros miembros del colectivo seguían su ejemplo en la medida en que iban entrando, al canjear su apellido de nacimiento por "Mayo".<sup>7</sup>

Paco Mayo debe haber sido un prototipo del hombre moderno e inquieto, en su calidad de emigrante, aviador y fotógrafo. Su padre había muerto cuando él tenía trece años y asumió su lugar como jefe de la familia. Entró a trabajar en los Talleres Souza, dedicado a la producción de pequeñas esculturas en estuco y madera. Pero después de unos años, Paco decidió llevar la familia entera a Madrid. Allí se hizo mecánico aviador, para después pasar a ser un piloto aviador de la Fuerza Aérea Española. Paco se había acoplado con los nuevos modos de emigrar sobre la tierra y de volar en el aire. El siglo veinte es un siglo de migraciones:

empiezan con el movimiento del campo hacia las ciudades grandes, para seguir con migraciones masivas de un país a otro. La aviación empieza con el siglo y el vuelo de los hermanos Wright en 1903. Ya en los años 20, cuando Paco se hace piloto aviador, la aviación está en pleno desarrollo y el celebrado vuelo de Charles Lindbergh de Nueva York a París en 1927 es sólo una entre muchas hazañas aéreas. Sin embargo, Paco no se quedó con la aeronáutica. Descubrió la fotografía, otro medio sumamente moderno, y se hizo fotógrafo aéreo.

En 1934, Paco pudo entretejer sus intereses en la aviación, la fotografía y la política en una foto que demuestra la estética dialéctica que, al representar la tenacidad de la lucha del ser humano al enfrentarse a situaciones de opresión, sería característica de los Hermanos Mayo. El gobierno había llenado las prisiones españolas con unos 30 mil presos políticos y Paco se coordinó con los que estaban en la cárcel Modelo para documentar su capacidad de impugnación a pesar de encontrarse encarcelados. Un compañero de Paco tenía una avioneta y sobrevolaron la cárcel mientras Paco

fotografió la estrella de cinco puntas —una “estrella roja” que representaba la lucha de todos los socialistas, según Julio— que ellos formaban como símbolo de su resistencia. Esta foto hizo aún más reconocido al nuevo colectivo de los Hermanos Mayo y fue, asimismo, quizá la primera expresión de la estética



que tanto marcaría las imágenes de los Mayo, dentro de la cual encarnan fotográficamente lo que Jean-Paul Sartre describió como la posibilidad de libertad hoy en día: lo que uno puede hacer con lo que el mundo va haciendo con uno.<sup>8</sup>

Entre la proclamación de la Segunda República el 14 de abril de 1931 y el estallido de la guerra, con la sublevación de las guarniciones fascistas del ejército el 18 de julio de 1936, los Hermanos Mayo trabajaron para varios periódicos liberales como *El Heraldo de Madrid* y *El Liberal*. También laboraban en publicaciones más comprometidas con la izquierda como *Mundo Obrero*, *Renovación*, *Juventud Roja*, *El Socialista* y *Claridades*.

Al empezar la guerra, se incorporaron a diversas unidades. Julio fue el único que peleó con armas además de la cámara; fue artillero y al mismo tiempo fotógrafo del periódico *Superación*. Faustino trabajaba para el conocido fotoperiodista español José María Díaz Casariego, y durante la defensa de Madrid tomó unas fotos que impresionaron mucho a Enrique Lister, comandante de la Onceava División. Cuando Lister vio las fotos publicadas llamó al periódico y dijo: “Quiero a ese joven reportero”. Faustino entró en las fuerzas de Lister y fue enviado a trabajar para el periódico de la Primera Brigada, *Pasaremos*, el cual era dirigido por el más tarde famoso filósofo marxista radicado en México Adolfo



Sánchez Vázquez. El fotógrafo sirvió en varios frentes de guerra —Madrid, la sierra de Guadarrama, Jarama, el Ebro, Belchite, Barcelona— pero siempre como fotoperiodista. La única vez que pensó en usar la pequeña pistola que le había dado Líster fue para pegarse un tiro cuando parecía que los italianos lo iban a capturar.

Paco también se limitó a la fotografía, trabajando para las publicaciones *El Frente de Teruel*, *Crónica*, *El Diario de Madrid* y *El Paso del Ebro*, además de ser director de fotografía para el importante periódico izquierdista *Mundo Obrero*. Mandaba sus rollos de película a Cándido, quien los revelaba, los imprimía y los llevaba a publicaciones en la zona republicana. Su compromiso y su capacidad lo hicieron conocido y

el general Vicente Rojo, jefe del Estado Mayor General del Ejército Republicano, lo nombró director de Fotografía del Estado Mayor del Ejército y director de Fotografía del Servicio de Inteligencia Militar.<sup>9</sup> Fue gravemente herido por una bomba en Madrid e internado por tres meses, durante los cuales le tuvieron que injertar piel en su muñeca, muslo y rodilla.

Con la derrota de los republicanos en febrero de 1939, cruzó la frontera medio millón de españoles: hombres, mujeres y niños. A principios de 1939, Paco sale de Barcelona rumbo a Francia en compañía de las cuatro mujeres de su familia: su madre (África Fernández Puga), su hermana (África Souza Fernández), su esposa (María Luisa González) y su hija (Luisa Souza González). Faustino y Cándido empaquetaron el archivo y el equipo para el traslado a Francia, adonde llegaron en febrero, poco después de Paco y las mujeres.<sup>10</sup> Julio fue hecho prisionero en Alicante en marzo de 1939, y estuvo en prisión dos años; después tuvo que servir en el ejército hasta 1943. Trabajó en Madrid de 1943 a 1947 en la fotogra-

fía, hasta que fue reclamado en 1947 a través de la embajada mexicana en Lisboa y fue a México en ese año. Pablo fue reclamado en 1952 para ir a México desde España.

Los franceses estaban mal preparados para recibir tal inmigración. Además, el gobierno francés de esos años representaba a la derecha y estaba integrado por elementos que se habían opuesto a ayudar a los republicanos durante la guerra. La historia del trato infame que recibieron los republicanos en los campos de concentración ha sido ampliamente documentada con palabras e imágenes.<sup>11</sup> Las golpizas, las violaciones y los robos fueron sólo los ejemplos más obvios del maltrato que sufrieron a manos de los franceses; la falta de agua potable, de comida y de atención médica aportó su cuota a los numerosos muertos y enfermos en los campos improvisados en la costa de Francia, donde los vientos gélidos y las lluvias de febrero volvieron "inhumana" la vida de los indefensos refugiados.

Para algunos de los Hermanos Mayo, la vida en los campos de concentración era más dura que para otros. Faustino

empezó su "odisea" en el campo de Saint Ciprien, pero su rebeldía le ganó un pronto traslado. Furioso de que los franceses los trataran como criminales y harto de las lentejas aguadas —que se volvían incomibles por la lluvia que les caía mientras caminaban a la intemperie más de cien metros antes de comerlas— tiró su plato. Por esa infracción —o porque salió del campo con Cándido y fueron agarrados por los franceses— mandaron a Faustino y Cándido a trabajos forzados al castillo de Collioure, donde estaban encarcelados los miembros de las brigadas internacionales y, además, los peores criminales de Francia. Trabajaban Faustino y Cándido con pico y pala, "como negros", desde las seis de la mañana hasta las seis de la tarde, una labor a la que el fotógrafo diminuto y el joven de 17 años no estaban acostumbrados.

Un día llegó una carta de Paco para Cándido y Faustino que decía: "Llegó la hora". Paco había sido reconocido por el gobierno francés como miembro del Estado Mayor del Ejército, con el derecho de buscar a su familia y una salida de Francia. Hizo contacto

con Fernando Gamboa, el diplomático mexicano encargado de seleccionar a los refugiados para emigrar a ese país, y estaba haciendo todos los esfuerzos para sacar a Faustino y a Cándido del campo y meterlos en la lista para México. Los guardias franceses leían todas las cartas y no pudieron resistir la tentación de escribir en español en el sobre: "¡Eso crees tú, cabrón!". Sin embargo, la hora finalmente llegó y los dos prisioneros fueron liberados del castillo de Collioure, dejando atrás el poco dinero que tenían y el reloj que Enrique Lister le había regalado a Faustino.

Bajo Lázaro Cárdenas, el más visionario de los presidentes de México, este país fue uno de los pocos amigos de la República durante su lucha. Mientras Inglaterra, Francia y Estados Unidos firmaron un ignominioso Pacto de No Intervención que dejó a los republicanos desamparados frente a la injerencia determinante de los poderes fascistas de Alemania e Italia, México y la Unión Soviética fueron los únicos países dispuestos a enviar armas y alimentos a la República Española. Muy al tanto de cómo iba la guerra en contra de los

republicanos, México había empezado a aceptar refugiados en 1937, cuando los "Niños de Morelia" llegaron al país.

El 13 de junio de 1939, tres de los Hermanos Mayo —Paco, Faustino y Cándido— arribaron a Veracruz a bordo del barco *Sinaia*. Llegaron junto con otros 1,600 refugiados, quienes constituyeron "La Primera Expedición de Republicanos Españoles a México", nombre que los emigrados se habían dado a sí mismos en el periódico que crearon en el barco. En el puerto, fueron recibidos por personajes prominentes de México —entre ellos Ignacio García Téllez, secretario de Gobernación, y Vicente Lombardo Toledano, el importante líder obrero— y por la banda del famoso Quinto Regimiento, que tocaba "La Internacional" mientras los refugiados saludaban con el puño en alto.

Al llegar al nuevo mundo se restableció la unidad de Foto Mayo. El reconocimiento de Paco significó que el gobierno mexicano le encomendara fotografiar a cada uno de los refugiados que llegaban al país y los tres hermanos pasaron dos meses haciendo los documentos de los que iban llegando. Desde



entonces trabajaron para más de cuarenta periódicos y revistas, entre ellos *El Popular*, *La Prensa*, *El Nacional*, *Hoy*, *Mañana*, *Siempre!*, *Tiempo*, *Sucesos*, *Time* y *Life*. Más aún, participaron en la formación y la fundación de revistas y periódicos que reflejaban su compromiso con las fuerzas democráticas en México desde las revistas de corta vida, *Tricolor* y *Más*, hasta el aún vivo periódico *El Día*.

Quizá sea posible considerarlos los primeros fotoperiodistas democráticos en publicaciones mexicanas de distribución masiva, un país en el cual los medios han sido controlados generalmente por el gobierno.<sup>12</sup> Es claro que sus experiencias en Europa eran fundamentales en darles una perspectiva bastante más crítica que sus colegas mexicanos.<sup>13</sup> Sin duda, el impacto de la revolución soviética y los inicios de un fotoperiodismo comprometido en la República de Weimar en Alemania fueron importantes para el desarrollo de los Mayo, sobre todo para el ideólogo del colectivo, Paco.<sup>14</sup> Aunque todavía no hay evidencia de un movimiento en España equivalente a la proliferación

de grupos como las ligas de Film and Photo en otros países —y tanto Julio como Faustino niegan que existía— la creación de estos colectivos culturales de izquierda debe haber tenido algunas consecuencias. Así, se ha afirmado que durante este periodo, más que en cualquier otro, las fotografías españolas parecían ser mensajes con un alto grado de ideología, como las producidas por la fotografía obrera en Alemania o la Film and Photo League en Estados Unidos, y seguían este espíritu general al centrarse en temas populares.<sup>15</sup>



Sin embargo, cualquiera que haya sido el efecto de otras influencias, el factor fundamental en el desarrollo de los Hermanos Mayo fue su participación en la Guerra Civil Española. Se ha dicho que esta contienda constituyó la génesis del fotoperiodismo moderno —por lo menos en España—, en el sentido de que la lucha requirió que los reporteros gráficos tomaran partido y entrasen en el centro mismo de la acción —una idea quizá mejor condensada en el bien conocido aforismo de Robert Capa, el más famoso de los fotógrafos de la Guerra Civil: "Si tus fotos no son lo bastante buenas, no estás lo bastante cerca" ("If your photos aren't good enough, you're not close enough").<sup>16</sup>

Habrá que entender este proceso de acercamiento como resultado de



compromisos políticos y evoluciones tecnológicas. El hecho de haber tomado la decisión de luchar con las fuerzas que intentaron defender la democracia en España llevó a los Hermanos Mayo a un campo distinto de la supuesta objetividad que caracterizaba al fotoperiodismo mexicano. Así, por ejemplo, los Mayo se encontraban muy lejos del elogio positivista al Estado porfirista que hacía Agustín Víctor Casasola o de la aceptación aparentemente incondicional de los nuevos gobernantes que se ve en las fotos de Enrique Díaz.<sup>17</sup> Las experiencias de los Mayo en España les dieron nuevas maneras de ver y de enfocar la realidad: tenían algo fresco para ofrecer al periodismo gráfico en México. Para Faustino, este acercamiento se realizó en el enfoque de primeros planos; dice que los fotógrafos mexicanos, aunque buenos, "hacían puras panorámicas", mientras que él tomaba "primeros planos, rostros, detalles —botas, manos, sonrisas, ojos— que nunca antes se habían publicado con ese sentido en la prensa".<sup>18</sup>

Otra aportación que hicieron los Mayo fue de carácter más práctico:

introdujeron en el fotoperiodismo mexicano las cámaras Leica que habían usado durante la Guerra Civil.<sup>19</sup> Esta cámara pequeña y ligera fue inventada en Alemania en 1924. Comparada con las grandes cámaras como la Speed Graphic, que pesaba cerca de cuatro kilos, la Leica aumentaba radicalmente la movilidad de los fotoperiodistas y les permitía moverse libremente, acercarse a los sucesos y sacar fotos desde el centro de la acción sin llamar demasiado la atención. Esta era una situación muy diferente a la de tener que quedarse en un lugar, inmovilizados por una pesada cámara e inmediatamente identificable por las fuerzas de la represión. La innovación tecnológica resultó en una nueva estética para el fotoperiodismo, aparente en imágenes tomadas en el vórtice mismo de zafarranchos como las de la batalla entre maestros en huelga y la policía durante 1958. Así, los Mayo desempeñaron el mismo papel de innovadores en México que otros emigrados europeos como Erich Salomon, Alfred Eisenstaedt y Robert Capa ejercieron en las publicaciones de Estados Unidos.<sup>20</sup>

Para Julio, "Cuando llegaron Paco,

Cándido y Faustino con tres Leicas era como introducir, hace cincuenta años, tres Volkswagens".<sup>21</sup> No obstante, su camino no fue tan fácil: los directores de fotografía de las publicaciones mexicanas no creyeron que se podían hacer buenas fotos de los negativos chicos de 35 mm que utilizaban las Leica y preferían las placas de 4 x 5 o de 5 x 7 que llevaban las cámaras Speed Graphic. Pero, en el terreno de la película, los Mayo tenían una ventaja enorme: las Leica llevan rollos de película con treinta o cuarenta exposiciones, mientras que las viejas cámaras traían placas con sólo doce exposiciones. Una vez que se aclaró que los negativos de 35 mm eran perfectamente aceptables para publicación en revistas y periódicos, el mayor número de fotos que los Mayo podían tomar les dio más posibilidades de cubrir acontecimientos a fondo. Importante también para su capacidad de cubrir las noticias de una manera diferente, fue el hecho de que los Mayo podían adaptar sus Leica con lentes. Nadie usaba lentes telefotos como los Mayo para acercarse a los hechos de una manera novedosa. La capacidad,

sobre todo de Paco, de utilizar el filtro ámbar y el amarillo verdoso le dio otro rasgo distintivo a su obra.

Sus habilidades técnicas y su aptitud para trabajar en un colectivo les permitieron tanto la oportunidad de sacar muchos más negativos como la posibilidad de catalogarlos. Así, compraron rollos grandes de película que ellos mismos cortaban, cargaban, revelaban e imprimían en su propio cuarto oscuro, que era parte de su estudio Foto Hermanos Mayo. Allí también se catalogaba la vasta cantidad de negativos que entraban de las actividades cotidianas de los Mayo. Catalogar sus negativos para que sean utilizables es un gran problema para los fotoperiodistas, pero los Mayo lo resolvieron con su organización colectiva. Este acoplamiento entre las ventajas tecnológicas y sociales da razón de su enorme archivo de unos cinco millones de negativos.<sup>22</sup> Sin embargo, más allá de su ubicuidad y del número extraordinario de fotos tomadas está el hecho de que las tomaron trabajando. Como explicó Julio, "El 99 por ciento del material tomado son órdenes recibidas de trabajo para

reportajes". El hecho de que los Mayo se hayan ganado la vida como periodistas gráficos fue definitivo: estaban atados a la necesidad de proporcionar fotos a varias publicaciones y habrá que juzgar su obra tomando en cuenta esta situación.

Los fotoperiodistas son artistas, artesanos y obreros particulares. Aunque la expresión de sí mismos es un elemento importante en su trabajo, casi siempre están limitados a fotografiar lo que les asignan y muchas veces tienen poca o nada que decir sobre cómo es utilizado su trabajo: qué imágenes son escogidas de las que sacaron, cómo son cortadas, dónde se colocan, la decisión sobre los pies que acompañan a las imágenes y los usos posteriores que se hacen de ellas. Así, podríamos argumentar que los mejores fotorreporteros combinan la creatividad y las habilidades técnicas de los artistas y los artesanos, mientras trabajan en una situación enajenada similar a la de un obrero industrial. Como escribió David Levi Strauss de la obra de Richard Cross y John Hoagland, distinguidos fotoperiodistas norteamericanos muertos en El Salvador: "No

eran *dueños* de las fotos que tomaron, de la misma manera que un obrero en una fábrica de municiones no es dueño de los pertrechos que hace como asalariado”.<sup>23</sup>

Ahora bien, los Mayo intentaron vencer su vulnerabilidad como fotoperiodistas por medio de varias tácticas: al trabajar en un colectivo, al ser dueños de su propio archivo y al fundar y participar activamente, con voz y voto, en publicaciones como *Tricolor*, *Más* y *El Día*. Sin embargo, al comparar su obra con la de artistas o la de fotoperiodistas más reconocidos por su búsqueda estética, es importante hacer ciertas observaciones. Se distinguen de artistas como Manuel Álvarez Bravo por la falta de control sobre lo que fotografían y cómo fue utilizado. Y difieren también de un fotoperiodista como Nacho López, quien gozó de mucha autonomía en el mundo de las revistas ilustradas, donde pudo elegir sus temas y limitarse a fotografiar sólo lo que le interesaba.<sup>24</sup> Los Mayo también laboraban en las revistas, aunque no tenían la oportunidad de López de escribir sus propios textos. Pero la fuente de trabajo



más constante de los Mayo fueron los periódicos, en los cuales tenían que operar dentro de una estructura de reglas periodísticas dadas y de cubrir sucesos de una manera determinada. Si en las revistas podían dedicarse a un tema durante más tiempo, los periódicos requerían que cubrieran una gran variedad de historias, a veces en el mismo día. Los Mayo conocían bien la diferencia entre trabajar en una revista que sale semanalmente y un periódico que requiere cobertura diaria; como reflexionaba Cándido Mayo, “El repor-

tero puede y debe al mismo tiempo ser artista, si es en revistas en lo que trabaja... En cambio si es un fotógrafo de los diarios, a veces la urgencia, el suceso rápido, le obligan a dejar a un lado la preocupación de las luces, las sombras y los ángulos".<sup>25</sup> Así, es posible decir que las fotos de Álvarez Bravo —y las de Nacho López, aunque en un grado menor— se pueden analizar en términos



de la *intencionalidad*; es decir, concebimos a esos fotógrafos como individuos que trabajaban en contextos que les permitían mucha libertad y, en consecuencia, juzgamos su arte en términos del grado en que han podido realizar sus intenciones. No es el caso de los Mayo, cuyas intenciones estuvieron siempre mediadas por la necesidad de vender sus fotos a publicaciones periodísticas.

No obstante, si los Mayo fueron restringidos en su búsqueda estética por las exigencias del diarismo, ese medio les dio la oportunidad de que ésta fuera ubicua y de desarrollar una forma de fotografiar que se basa en el "descubrir" en lugar del "dirigir". La obra de Nacho López se caracterizaba por la dirección fotográfica de sus puestas en escena. Los Mayo, al contrario, seguían el paradigma dominante para la fotografía desde los años 30 hasta hace relativamente poco, que ha sido el de la apertura y la atención hacia el azar, con lo cual el acto fotográfico es concebido como el de encontrar en lugar de intervenir.<sup>26</sup> Las restricciones dentro de las cuales funcionaron los Mayo podrían ser precisamente las que nos permiten preguntarnos si se podría considerar la fotografía de los Mayo un ejemplo de "arte obrero". Tomaron sus fotos desde la óptica particular de refugiados izquierdistas, pero las tomaron también como su trabajo cotidiano y las entregaron sin tener nada que decir sobre cómo fueron utilizadas. Analizar las maneras en que la obra de los Mayo refleja su situación como trabajado-

res o artesanos, no significa enfatizar los aspectos negativos. Más bien hay que entender sus imágenes como parte de un proceso de mediación; son el producto de la confrontación entre las intenciones de los Mayo y sus limitaciones materiales. De ahí viene lo que yo describiría como la contribución estética más trascendente de los Hermanos Mayo: la representación de la relación dialéctica entre opresión y resistencia.

Además, habría que darse cuenta del grado en que los Mayo asumían conscientemente la perspectiva de la clase obrera. Una de las imágenes "clásicas" de los Mayo es la tomada en contrapicado a un trabajador con un mazo sobre su hombro. Encuadrado heroicamente con el cielo de fondo, el obrero levanta un mazo —las hoces aparecerán en otras fotos de campesinos militantes tomadas por los Mayo en La Laguna— cuyo hierro es una metáfora de su voluntad. Julio ha descrito esta foto como una expresión deliberada de Paco de "stajanovismo", la glorificación del obrero que surge de la revolución soviética.<sup>27</sup> Estilizada en extremo, el

problema fundamental de la imagen es el encuadre. El ángulo en contrapicado proporciona poder al obrero, pero es un poder fuera de contexto. Encuadrado por una estructura visual en contra de los cielos que podrían representar el futuro paradisíaco del proletariado, el obrero está extraído de la historia y presentado a nosotros como un mito eterno. Encarna una dignidad, pero es una dignidad mítica. Finalmente, la abstracción del obrero de su contexto cambia el énfasis de una imagen fotoperiódica de información a una fotografía que resalta al ojo creativo del fotógrafo: la realidad del trabajo es secundaria a la glorificación del mito y la expresión estética.

La imagen "stajanovista" del obrero y su mazo nos parece anticuada hoy, pero el ángulo extremo en contrapicado es una de las técnicas expresivas que los Mayo empleaban para retratar a la clase obrera mexicana. Por ejemplo, el ángulo en contrapicado moderado —en sus imágenes de los mineros de Pachuca, de los ferrocarrileros en Nonoalco y de mujeres que reconstruyen aviones— da un poder y un dinamismo a estos

trabajadores. Obviamente, lo opuesto también es cierto: utilizaron un ángulo en picada y un lente gran angular para captar el contexto sofocante de los burócratas en sus escritorios.

Quizás el hecho de ser trabajadores —y de ser conscientes de ello— fue fundamental para desarrollar un estilo de fotografiar con la intención de descubrir las *relaciones* dentro del cuadro, algo de suma importancia en el fotoperiodismo mexicano moderno. Por ejemplo, en el caso de la foto de los obreros en el cuarto de vapor en la fábrica textil, la composición enfatiza cómo el contexto define, en gran medida, a los que se encuentran adentro. Aquí, en lugar de la adulación incondicional presente en la imagen en contrapicado del "obrero heroico", la yuxtaposición formal de las ruedas y el cuerpo del obrero es una representación gráfica —evocadora de Charlie Chaplin en *Tiempos modernos* (1936), película sin duda conocida por un hombre de la cultura como Paco— de la forma en la cual los obreros están atrapados en "las ruedas del progreso".

La capacidad de los Mayo de des-

cubrir las relaciones entre los obreros y sus contextos dentro de las imágenes es una constante en sus fotos más impactantes. Por ejemplo, vemos al obrero textil trabajando en su telar en la ciudad de Puebla en 1947. Podríamos estar tentados a verlo como un títere colgando de los hilos, pero la actitud activa del obrero muestra su creatividad y poder. O, si observamos la línea de ensamble en la fábrica Ford de Hermosillo en 1952, podríamos ver a los obreros como seres atrapados en una situación que quiere reducirlos al nivel de las máquinas que hacen y con las que trabajan. Convertidos simplemente en otro elemento inanimado de la línea, podrían ser una reflexión verosímil de la realidad del trabajo en las fábricas modernas. Todo lo que rodea al obrero funciona para reducirlo al nivel de una refacción, a sumergirlo en las leyes "inevitables" del industrialismo. Pero si los Hermanos Mayo nos han proporcionado una imagen poderosa de "las fuerzas de las circunstancias", también han registrado la cara del obrero que sale de entre las máquinas y regresa la mira de la cámara, para reconocer



y honrar así al espíritu humano que se enfrenta y lucha contra de ese proceso de reducción.

La estructura relacional en las imágenes de los Mayo es un elemento crucial para evitar otro peligro innato en representar al trabajo, la fotografía industrialista. Durante los años 30 y 40, las revistas ilustradas mexicanas como *Hoy* y *Mañana* habían ignorado a la clase obrera, excepto para atacarla. En las imágenes de fábricas, los obreros están ausentes, en contraste con las máquinas y los patrones, infaltables en ellas. Enfrascado en la euforia industrialista y la campaña alemanista para modernizar México a como diera lugar, el fotoperiodismo mexicano siguió los modelos ofrecidos por revistas como *Life*, *Look* y *Fortune*, donde fotógrafos como Andreas Feininger "producía imágenes de la minería, operaciones hidroeléctricas, y la producción de petróleo, acero y carbón en las cuales las máquinas inanimadas y sus productos muchas veces parecen más vivos que los obreros sin expresión".<sup>28</sup> La visión de los Mayo es más cercana a la del gran fotógrafo "social" de Estados Unidos Lewis Hine,

que a las revistas ilustradas.<sup>29</sup> Como las imágenes de Hine, las de los Mayo nunca olvidan que la riqueza y el desarrollo nunca pueden ser el producto sólo de máquinas. Al contrario, insisten en la presencia de los obreros, aun cuando los tienen que hacer posar, como en una foto de ferrocarrileros publicada en la revista *Tricolor*, un medio en el cual los Mayo tenían una voz descomunal para ser fotoperiodistas, ya que habían sido fundadores.<sup>30</sup>



La documentación de los conflictos sociales en México, que surgen en gran medida por las fuertes diferencias de clase, conforma una parte importante del archivo de los Hermanos Mayo. Faustino decía: "He luchado desde un principio con los trabajadores y toda la gente de la izquierda me busca". Sin



embargo, consciente de los problemas que esto podía acarrearle en México, agrega: "Pero, si siempre buscamos lo político en la gráfica, yo no me meto en política porque soy español y no debo". No obstante, durante 1958 y 1959 los Mayo estuvieron presentes como fotoperiodistas en las huelgas de los maestros, los telegrafistas, los obreros del ferrocarril y del petróleo, que fueron en su momento los movimientos sociales más importantes desde la Revolución de 1910-1917. Con sus cámaras ligeras, los Mayo pudieron introducirse en el ojo mismo del huracán y retratar a los maestros que desafiaron y lucharon mano a mano contra la policía en el zócalo capitalino. También presenciaron un momento climático cuando los telegrafistas exigieron la renuncia del

director de Comunicaciones. Retrataron la energía —y la solidaridad— de los huelguistas en la magnífica foto del equipo de la Cruz Roja cargando a un obrero petrolero herido. Dejaron constancia del apoyo que dieron los obreros del ferrocarril a Demetrio Vallejo, quienes pronto ganarían el derecho a elegir a sus propios líderes sindicales en 1958 —por una votación de 59 mil contra nueve. Captaron la alegría de los ferrocarrileros al ser excarcelados y registraron la repugnancia de un maquinista que mira con desprecio a un soldado durante la ocupación militar de las estaciones del ferrocarril, muestra de la opresión que eventualmente aplastará al movimiento de 1958. Al documentar la indignación de un telegrafista que lanza una mirada furiosa a un invasor con bayoneta, embalsaman la relación Estado-obrero en tres planos: en el primero vemos al soldado y, en el segundo, a su contrincante, el trabajador; pero, la agudeza de esta foto reside en haber captado en el tercer plano una foto de Álvaro Obregón, cuya manga vacía —alusión al Nuevo Orden creado por la Revolución— cuelga entre el solda-

do y su bayoneta. Así, Mayo creó una alineación que enfrenta visualmente al Estado y a la clase obrera.

Los Mayo también cubrieron el movimiento estudiantil de 1968.<sup>31</sup> Allí documentaron los golpes sufridos por los estudiantes en imágenes como la de una golpiza ocurrida durante una marcha de protesta contra la violencia policiaca. Captaron el repudio a estas acciones brutales en la marcha de las mujeres que intentaban salvar a sus hijos de las consecuencias de cuestionar a la autoridad. Al encuadrar al monumento a la Revolución como el epicentro de la foto, Mayo hace una referencia de doble filo: representa a la ideología oficialista que ha cooptado a la Revolución que utiliza para sus fines y, asimismo, plasma el espíritu popular que fue la fuente original de esta rebelión social, similar sin duda a la que mueve a quienes participan en la marcha. Siempre sensibles a la tenacidad de los de abajo, los Hermanos Mayo registraron las "V" hechas por las manos de los estudiantes capturados durante la ocupación de la Ciudad Universitaria. Allí vemos a jóvenes for-

zados a acostarse sobre el piso frío, de noche, cercados y amenazados por los soldados armados. A pesar de estar en peligro inmediato, resisten a la represión al grado de hacer sus señales de ¡Venceremos! debajo de las bayonetas caladas, cuyo deslumbrante reflejo bien sabía capturar el fotógrafo. En esta yuxtaposición de la represión —encarnada en los soldados y sus armas— con las figuras inclinadas que muestran resistencia aun en una situación en la que les puede costar la vida, Mayo mostró de nuevo la dialéctica de opresión y rebeldía que tanto caracterizó al movimiento del 68.

Los Mayo sabían plasmar la tenacidad de los participantes en el movimiento del 68, pero quizá la foto más poderosa que hicieron de esa lucha es una en la cual no sale persona alguna. En una imagen tomada el 3 de octubre vemos desde muy arriba la plaza de Tlatelolco, donde la noche anterior había ocurrido la matanza más grande en la historia del México moderno, pero en lugar de cuerpos o sangre tenemos una reflexión metafórica sobre la historia de la violencia en México. En esta

plaza, también llamada "plaza de las Tres Culturas", se yerguen las pirámides donde los aztecas libraron su última batalla contra los conquistadores, se yerguen también la iglesia colonial, brazo de la colonización, y los multi-familiares construidos para los obreros. Encima de todo y en primer plano están los agujeros en las ventanas hechos por los balazos del ejército, evidencia gráfica de una brutalidad desencadenada por un Estado que rehusó compartir el poder con el pueblo.

En otra imagen de ese mismo día, Mayo meditó sobre la matanza de Tlatelolco como una herencia para los mexicanos todavía por nacer. Una pareja está parada frente a un vidrio perforado por balazos: se abrazan buscando apoyo mutuo ante un horror incomprensible. La mujer está claramente embarazada: lleva dentro de ella la semilla de un México que siempre estará marcado por ese momento en que el Estado de partido único fue capaz de hipotecar el futuro del país al matar a sus generaciones venideras para mantenerse en el poder.

Aún no se sabe cuántas fueron

las fotografías sobre los conflictos y la represión que pudieron publicar los Hermanos Mayo; determinar esto tomaría más tiempo y trabajo, dado el número de periódicos y revistas en los que trabajaron. Pero la historia de la que bien podría ser su fotografía más impactante es muy ilustrativa. La imagen de una madre llorando sobre el cadáver de su hijo, Luis Morales, un joven comunista asesinado por un agente policiaco cuando intentaba unirse a la marcha del 1 de mayo de 1952, es quizá su foto más poderosa.<sup>32</sup> Llamó tanto la atención de David Alfaro Siqueiros, que el gran muralista decidió reproducirla en una de sus obras.<sup>33</sup> No obstante, cabe señalar que esta fotografía no apareció en el reportaje sobre los hechos publicado en *Mañana*.<sup>34</sup> Se publicaron fotos más ambiguas de los Mayo, cuyos contenidos fueron más manipulables. Una de Faustino de página entera presentaba a una niña, probablemente afectada por los gases lacrimógenos, que está recibiendo la atención de una enfermera; la cabeza la describe como una "víctima inocente" de "La Provocación Roja".

Otra foto publicada fue la del asesino, Carlos Salazar Puebla, quien "había participado en la agresión armada y en el asesinato de varios miembros de la columna independiente (PCM-PCOM)" de la marcha.<sup>35</sup> Mario Rivera Ortiz afirma que los trabajadores se indignaron por la agresión y aprehendieron a Salazar Puebla. Sin embargo, en la revista *Mañana*, el siguiente pie permitió asegurar una lectura reaccionaria del acontecimiento:

"Un grupo de insensatos provocadores antipatriotas quiso restar fuerza a la formidable y vigorosa unidad de los trabajadores mexicanos con el gobierno de la República que preside Miguel Alemán y desataron la violencia fratricida en un choque con los manifestantes del 1º de Mayo frente al Palacio de Bellas Artes. Esta fotografía de tremendo dramatismo revela el instante en que uno de los pistoleros comunistas es detenido por la multitud enardecida. El comportamiento sereno y ponderado de los obreros impidió que la refriega callejera se hubiera convertido en una tragedia de sangre, sin precedente, sin nombre".

Pero la foto de la madre llorando no se pudo publicar en ese momento porque los editores no pudieron transformar su significado mediante un "marco conceptual externo".<sup>36</sup> La imagen es demasiado fuerte, habla por sí misma; por eso mismo no podía haber sido publicada en el contexto del 1 de mayo de 1952. Sin embargo, con el transcurso del tiempo, se podía recontextualizar esta imagen y transformarla de una foto de noticias en una ilustración de lo violento de la vida cotidiana en México. Así apareció en un fotoensayo titulado "13 instantáneas", que pretendía presentar "las fotos más periodísticas de los Hermanos Mayo, tomadas, una cada año, de 1943 a 1955".<sup>37</sup> Allí, sacada de su contexto real y con un cinismo que se apoyó en la ambigüedad aun de las



fotos más fuertes, transformaron una instancia de la lucha contra el charrismo en un fenómeno eterno y recurrente de la vida en México:

“¿Quién es ella? ¿Quién es él? Sus nombres sencillos, del pueblo, se condensan en esta breve elocuencia: la madre y el hijo. La madre desgarrada por el dolor, el hijo arrebatado por la muerte. El lugar de la escena: la Cruz Verde, un día de 1950. Un día cualquiera en que el drama siempre tiene lugar.

El momento en que Julio Mayo lo dejó grabado, no puede ser más conmovedor”.<sup>38</sup>

Al igual que la obra de los constructores anónimos de las pirámides, de los talladores desconocidos de las iglesias coloniales y de los grabadores populares como José Guadalupe Posada, la obra de los Hermanos Mayo es una expresión más de esa antigua tradición mexicana en la cual el arte es producto de la lucha por el pan de cada día.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Las 400 transparencias están divididas en cinco juegos de ochenta transparencias cada uno, diseñados para enseñar la historia moderna de México en los siguientes temas: Vida cotidiana, Mujeres, Imágenes de Estados Unidos en México, Urbanización y Trabajo y trabajadores.

<sup>2</sup> He desarrollado esta metodología en mi libro *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, Océano-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999.

<sup>3</sup> Durante su historia, el colectivo ha estado compuesto esencialmente por cinco hombres, aunque varios otros fotoperiodistas han trabajado con ellos, desde la fundación en España hasta mexicanos como Luis Humberto González. Pero entre los “Hermanos Mayo” hay hermanos de sangre de dos familias: la familia Souza Fernández —Francisco (Paco) Souza Fernández (12 de agosto de 1911-26 de septiembre de 1949), Cándido Souza Fernández (23 de abril de 1922-11 de noviembre de 1985) y Julio Souza Fernández (18 de octubre de 1917)— y la familia Del Castillo Cubillo: Faustino del Castillo Cubillo (8 de octubre de 1913-28 de octubre de 1996) y Pablo del Castillo Cubillo (6 de junio de 1922). La información de este ensayo está basada en entrevistas que sostuve con Julio en febrero de 1986 y con Faustino en julio de 1986, además de varias conversaciones posteriores con ellos. Las entrevistas han sido publicadas en español como “Acercamientos: entrevista con los Hermanos Mayo”, en *La Jornada Semanal*, núm. 27, 17 de diciembre de 1989, pp. 14-20. Una versión ampliada de las entrevistas fue publicada en inglés: “Close-up: An Interview with the Hermanos Mayo, Spanish-Mexican Photojournalists (1930s-present)”, en *Studies in Latin American Popular Culture*, núm. 11, 1992, pp.195-218. Se pueden encontrar copias de las entrevistas originales en el Fondo Mayo, Departamento de Imagen y Sonido, Archivo General de la Nación. Una tesis de licenciatura ha contribuido a la biografía de este colectivo: María Verónica Rivera Suárez y Raúl Godínez Cortés, “México a través de los Mayo. Biografía”, UNAM, Ciencias de la Comunicación, 1998, que fue publicada recientemente (México, 2002) por el Archivo General de la Nación-CONACULTA/FONCA.

<sup>4</sup> Véase mi entrevista con Faustino. Véase también la historia de los Mayo en la presentación del libro *Testimonio sobre México*, México (?), s.f., pp. 127-129. Aunque la presentación fue presumiblemente escrita por Luis Tercero Gallardo, *Testimonio sobre México* fue producido por Faustino, quien escogió las fotos y arregló su publicación con los presidentes Luis Echeverría y José López Portillo. Carlos Monsiváis sigue esta versión en su artículo "Los fotógrafos Mayo: invención y rescate del pasado", en *Siempre!*, núm. 1652, 20 de febrero de 1985, pp. 8-9, como también lo hace Cristina Pacheco en "Medio siglo captó la vida en México", en *Siempre!*, núm. 1806, 3 de febrero de 1988, pp. 32-33, 86, y Humberto Musacchio en "Apuntes para un árbol genealógico: la fotografía de prensa", en *Kiosco*, núm. 3, 1992, p. 46, publicado también como ensayo en *Fotografía de prensa en México: 40 reporteros gráficos*, México, Procuraduría General de la República, 1992, p. 93.

<sup>5</sup> Ver, por ejemplo, el periódico *Solidaridad Obrera*, Portavoz de la Confederación Nacional de Trabajo (CNT). Un encabezado del 3 de mayo de 1932 dice: "El Primero de Mayo fue sangriento en varias capitales de España, entre ellas Madrid, Córdoba y Sevilla", p. 4. Señaló que había "numerosos heridos e infinidad de detenciones" en Madrid ese año.

<sup>6</sup> Julio afirma en su entrevista conmigo que el nombre vino por decisión de Paco en 1934. Esta versión se encuentra publicada en *El exilio español en México, 1939-1982*, México, Salvat-Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 492-3 y p. 811; también aparece en los "Datos biográficos de los fotógrafos", en *El poder de la imagen y la imagen del poder: fotografías de prensa del Porfiriato a la época actual*, Chapingo, Universidad Autónoma de Chapingo, 1985, p. 177, y en una entrevista anónima, "Hermanos Mayo", en *Foto Zoom*, 1979, realizada por Eleazar López Zamora con Julio. Cándido Mayo está básicamente de acuerdo con la versión de Julio; véase su libro *Yo soy la opinión pública*, México, Ediciones Prisma, 1982, p. 77. Manuel García acepta la versión de Julio; véase "Trayectoria de los Hermanos Mayo", publicado en el catálogo *Foto Hnos. Mayo*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1992, pp. 34-35.

No encuentro nada raro, ni evidencia de mala fe, en el hecho de que existan dos versiones. Los grupos de creación cultural de la izquierda son muy poco protocolarios, con gente que entra y sale, que vuelve a entrar y vuelve a salir todo el tiempo. Así, no es sorprendente que, después de más de cincuenta años desde los acontecimientos y habiendo muerto Paco, haya discrepancias entre Julio y Faustino, quienes por otro lado están de acuerdo en que no se conocieron en España. Después de todo, el origen del nombre sólo tiene interés por el trabajo colectivo que los llevó a adquirir una importancia histórica.

<sup>7</sup> Rivera Suárez y Godínez, *op. cit.*, p. 30.

<sup>8</sup> "An Interview with Sartre", en *The New York Review of Books*, 26 de marzo de 1970, p. 22.

<sup>9</sup> Rivera Suárez y Godínez, *op. cit.*, pp. 38-39.

<sup>10</sup> Ver Rivera Suárez y Godínez.

<sup>11</sup> Véanse, por ejemplo, los dibujos de José Bartoli reproducidos en Concepción Ruiz Funes y Enriqueta Tuñón, *Palabras del exilio 2. Final y comienzo: El Sinaia*, México, INAH-SEP-Librería Madero, 1982; las entrevistas de este libro dan una imagen pavorosa del trato que recibieron los refugiados en Francia. Hay pocas fotografías de los campos de concentración. Faustino y Cándido pudieron hacer unas con dificultad, y el fotógrafo catalán Agustí Centelles tomó algunas que se encuentran en *Agustí Centelles (1909-1985) Fotoperiodista*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1988.

<sup>12</sup> Ver la historia de las revistas ilustradas mexicanas en el capítulo dos de *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*. Ver también John Mraz, "Today, Tomorrow and Always: The Golden Age of Illustrated Magazines in Mexico, 1937-1960", en *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico since 1940*, editado por Gil Joseph, Anne Rubenstein y Eric Zolov, Durham, Duke University Press, 2001, pp. 116-158.

<sup>13</sup> Tina Modotti es probablemente la primera fotoperiodista crítica en México; publicó unas diez fotografías durante los años 20 en *El Machete*, el periódico del Partido Comunista Mexicano. Sin embargo, esas pocas imágenes evidentemente tuvieron poca influencia sobre el fotoperiodismo en México y el número limitado de los periódicos publicados no califica a *El Machete* como un medio para las masas. Véase John Mraz, "Objetividad y democracia: apuntes para una historia del fotoperiodismo en México", en *La Jornada Semanal*, núm. 37, 25 de febrero de 1990; "From Positivism to Populism: Towards a History of Mexican Photojournalism", en *Afterimage*, vol. 18, núm. 6, January, 1991; y "Photographing Political Power in Mexico", en *Citizens of the Pyramid: Essays on Mexican Political Culture*, editado por Wil Pansters, Amsterdam, Thela, 1997.

La bibliografía sobre Modotti parece crecer diariamente. Ver, por ejemplo, Sarah Lowe, *Tina Modotti: Photographs*, Nueva York, Abrams, 1995; Margaret Hooks, *Tina Modotti: Photographer and Revolutionary*, Nueva York, Pandora, 1993; Andrea Noble, *Tina Modotti: Image, Texture, Photography*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2000. Sobre Tina Modotti como fotoperiodista, véase mi artículo "Tina Modotti: en el camino hacia la realidad", en *La Jornada Semanal*, núm. 7, 30 de julio de 1989.

<sup>14</sup> Aunque la influencia en España del fotoperiodismo alemán no ha sido documentada, se menciona su llegada a Cataluña. Ver Jaume Fabre, *Historia del fotoperiodismo a Catalunya*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1990, p. 37.

<sup>15</sup> Cristina Zelich, "Portraiture, Social Documentation and Photojournalism", en *Idas Et Chaos: Trends in Spanish Photography, 1920-1945*, catálogo de una exhibición sin lugar ni editorial, 1985, p. 161. Entre las políticas culturales de la Comintern durante 1928-1935 había el intento de vincular grupos progresistas de cine y fotografía en la Unión Soviética, Alemania, Suiza, Checoslovaquia, Austria, Holanda, Francia, Japón, Gran Bretaña y Estados Unidos. Ver Terry Dennett, "England: The (Workers') Film Et Photo League", en *Left Photography Between the Wars: The International Workers Photographer Movement. Photography/Politics: One*, Londres, Photography Workshop, 1979, pp. 100 y 116.

<sup>16</sup> Véase Josep Lluís Gómez Mompert, "El fotoperiodismo: l'origen de la comunicació visual de masses (1936-1939)", en *Anàlisi*, núm. 13, Barcelona, 1990; Gómez Mompert cita a Capa, p. 131. Sobre esta frase de Capa, véase también Richard Whelan, *Robert Capa: A Biography*, Nueva York, Alfred Knopf, 1985, p. 211. Sobre la participación de los Mayo en la Guerra Civil, ver Rivera Suárez y Godínez, además de Manuel García. También se pueden encontrar menciones de ellos o copias de las fotografías de los Mayo en las siguientes obras: *Fotografía e información de guerra. España, 1936-1939*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1976; *Agustí Centelles: Fotografías de la Guerra Civil*, Valencia, Excm. Ajuntament de Valencia, 1986; *Idas Et Chaos: Trends in Spanish Photography, 1920-1945*.

De hecho, Gómez Mompert argumenta que la Guerra Civil marca el principio del fotoperiodismo moderno en el mundo. Aunque introduce un elemento tecnológico en el énfasis que da a la importancia de la cámara chica, su posición está basada generalmente en el artículo de Furio Colombo, "Para la muestra fotográfica sobre la guerra de España", que aparece en el libro *Fotografía e información de guerra*. Colombo sostiene que "Con la guerra de España nace la comunicación visual de



los sucesos" y que, además, esta guerra significa el principio de un fotoperiodismo comprometido en el cual la subjetividad del "autor" es evidente.

Aunque el argumento de Colombo y Gómez Mompert es provocativo, no toma en cuenta la fotografía de guerra de la Revolución mexicana, sobre todo la de Jimmy Hare en la frontera con Estados Unidos y la de los hermanos Casasola (Agustín, Víctor y Miguel) y Manuel Ramos durante la Decena Trágica en febrero de 1913. También, la idea de que un fotoperiodismo comprometido empieza con la Guerra Civil ignora la obra de fotógrafos como Jacob Riis o Lewis Hine, así como la de los contratados por la Farm Security Agency: Dorothea Lange, Walker Evans, Ben Shahn, Arthur Rothstein, etc. Es quizá Joan Fontcuberta quien mejor sintetiza la contribución específica de la Guerra Civil cuando señala que "Así como Vietnam fue la primera guerra 'televisiva', la Guerra Civil Española fue la primera guerra fotográfica en el sentido de que la cámara no se limitó a documentar los hechos sino que incitó a la conciencia social" (traducción mía); véase Joan Fontcuberta, "Notes on Spanish Photography", en *Afterimage*, vol. 3, núm. 10, octubre de 1982, p. 8.

A fin de cuentas, parece claro que el fotoperiodismo moderno en España comienza durante o poco antes de la Guerra Civil y que la cámara chica es un elemento importante en su desarrollo. Ver mi artículo "Fotoperiodismo en la Guerra Civil Española: la consigna es acercarse", en *Zonas de Fotografía*, núm. 1, verano de 1993.

<sup>17</sup> Sobre Casasola, véase Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, "A Fresh Look at the Casasola Archive", en *History of Photography*, vol. 20, núm. 3, 1996 (el número entero está dedicado a la fotografía mexicana). Ver también Flora Lara Klahr, *Jefes, héroes y caudillos: Archivo Casasola*, México, Fondo de Cultura Económico, 1985, y su artículo en *El poder de la imagen y la imagen del poder. Sobre Díaz*, véase Rebeca Monroy Nasr, *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero*, México, UNAM, 2003.

<sup>18</sup> Véase "Acercamientos", pp. 17-18, y el artículo de Cristina Pacheco, p. 86. Comprobar la verdad de esta afirmación requeriría una investigación exhaustiva en la prensa mexicana.

<sup>19</sup> Véase "Acercamientos", pp. 18-19. Véase también Arturo Souto Albarce, "Fotografía", en *El exilio español en México, 1939-1982*, p. 493. Una revisión de varios archivos, entre ellos los de Enrique Díaz y Nacho López, y una conversación con el fotorreportero Héctor García, parecen confirmar la impresión de que los Mayo introdujeron las primeras cámaras de 35 mm que se utilizaron ampliamente en el fotoperiodismo mexicano. Díaz, uno de los fotoperiodistas más reconocidos durante el periodo 1925-1960, evidentemente nunca usó la pequeña cámara, aunque varios negativos de sus asociados indican que ellos empezaron a utilizar la cámara de 35 mm en los años 50. Nacho López, probablemente el más artístico de los fotorreporteros mexicanos, empezó a trabajar con la cámara de gran formato hacia el final de la década de los 40, pero cambió a la cámara pequeña a principios de los 50. Este es el mismo periodo en que García, entre los más famosos de los fotoperiodistas mexicanos, dice que cambió a este formato.

<sup>20</sup> Sobre la emigración europea y la introducción de las cámaras pequeñas, véase Marianne Fulton, "Bearing Witness: The 1930s to the 1950s", en su libro *Eyes of Time: Photojournalism in America*, Nueva York, New York Graphic Society, 1988, pp. 105-172.

<sup>21</sup> Rivera Suárez y Godínez observan que los Mayo evidentemente no llegaron con sus cámaras Leica, sino que las adquirieron poco después: "Pero si bien ellos habían trabajado ampliamente con dichas cámaras en España, no fueron éstas las que fotografiaron la travesía del *Sinaia*, el desembarco, ni las fotografías de las tarjetas migratorias. Sino que fue una cámara de otras dimensiones", p. 103.

A pesar de que hay pocas dudas de que fueron los Mayo quienes realmente introdujeron la cámara chica de 35 mm al fotoperiodismo mexicano, hay viejos fotoperiodistas mexicanos que alegan que ellos ya utilizaron la cámara de 35 cuando llegaron los Mayo. Un ejemplo es Agustín Pérez Escamilla, de *La Prensa*, quien me aseguró en una conversación en 1994 que él fue el primero en emplear la cámara de 35 mm.

<sup>22</sup> Es importante señalar aquí la explicación de Julio de por qué tomaron tantos negativos: "Siempre hemos conservado una cierta autonomía y libertad. Digo cierta porque, si bien cumplimos con nuestros clientes de una manera seria —al no duplicar el trabajo ni echarlo a perder dándoselo a otras publicaciones que nos pagaron los gastos—, sin embargo, el material negativo es nuestro. Entonces, si íbamos a una fábrica y el reportaje constaba de seis fotos, tomábamos sesenta o setenta, de todo el proceso. Porque sabíamos que más tarde nos iban a servir las fotos del obrero textil o del obrero petrolero o del obrero del torno, etc."

<sup>23</sup> David Levi Strauss, "Photography and Propaganda: Richard Cross and John Hoagland in Central America and in the News", en *Afterimage*, vol. 15, núm. 9, abril de 1988, p.16.

<sup>24</sup> Comparo la fotografía de los Mayo con la de Nacho López en "Los extremos del fotoperiodismo. Los Hermanos Mayo y Nacho López", en *Cuartoscuro*, núm. 19, julio-agosto de 1996, pp. 24-36. Hoy, López sería considerado un fotoperiodista de arte (fine art photojournalist) y, para Julio Mayo, nunca fue fotoperiodista. Conversación con Julio Mayo de 1999.

<sup>25</sup> Antonio Robles, "En la ruta de Paco Mayo", en *Mañana*, núm. 449, 5 de abril de 1952, p. 42.

<sup>26</sup> Gretchen Garner, *Disappearing Witness: Change in Twentieth-Century American Photography*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2003.

<sup>27</sup> Esta fotografía es un ejemplo muy interesante de la cooptación de fotos en los medios masivos de comunicación. Obviamente posada, es una de las imágenes más deliberadamente políticas de los Mayo. Sin embargo, el único lugar donde la he visto publicada fue en una sección pagada de *Mañana*, donde apareció (sin crédito) como una ilustración para un "anuncio" sobre la "Política obrera" del entonces secretario de Trabajo (y pronto presidente) Adolfo López Mateos. Ver *Mañana*, núm. 775, 5 de julio de 1958, p. 104. El hecho de que 1958 fuera un año de movimientos sociales muy importantes, hace que el uso de esta foto sea particularmente irónico.

<sup>28</sup> Naomi y Walter Rosenblum, "Camera Images of Labor —Past and Present", en *The Other America: Art and the Labour Movement in the United States*, editado por Philip S. Foner y Reinhard Schultz, Londres, Journeyman Press, 1985, p. 135.

<sup>29</sup> Ver, por ejemplo, en la primera portada de *Life* (23 de noviembre de 1936), una fotografía de Margaret Bourke-White de una presa (Fort Peck Dam), en la cual las estructuras arquitectónicas empuñan a unos hombres parados abajo.

<sup>30</sup> Esta foto apareció en *Tricolor*, 16 de septiembre de 1944, p. 34.

<sup>31</sup> Para una discusión más amplia de la fotografía del movimiento estudiantil, ver John Mraz, "Fotografiar el '68", en *Política y Cultura*, núm. 9, 1997, pp. 105-128.

<sup>32</sup> La identificación del joven muerto se debe a la investigación de Citlalítl Nares Ramos, "Siqueiros y los Hermanos Mayo", en *Boletín del Archivo General de la Nación*, núm. 1, 6a. época, agosto-octubre, 2003.

<sup>33</sup> Este mural se encuentra en el Teatro Jorge Negrete y ha tenido varios títulos, entre ellos, "El teatro en México" y "El teatro y el pueblo". Siqueiros fue comisionado por la Asociación Nacional de Actores (ANDA) para pintarlo en 1959, pero provocó tal disgusto por parte del secretario general de la ANDA, Rodolfo Echeverría, que no se le permitió terminarlo y el mural fue tapado por una pared. En 1966, Jorge Fernández, entonces secretario general de la ANDA, ordenó destapar el mural y pidió a Siqueiros que lo concluyera, aunque seguía tras unas cortinas. En 1968, Siqueiros terminó el mural, pero fue dañado por vándalos el 14 de diciembre de ese año. Fue reparado y hoy en día se puede ver sin tablas ni cortinas. Véase Nares Ramos, "Siqueiros y los Hermanos Mayo", y Antonio Rodríguez, *A History of Mexican Mural Paintings*, Londres, Thames and Hudson, 1969, pp. 407-8; aparecen unas reproducciones del mural en las láminas 221, 222 y 223. Tuve la oportunidad de ver la foto de los Mayo sobre la cual trabajó Siqueiros, quien había indicado con *masking* la parte de la escena que quería reproducir, gracias a Alfonso Morales, quien estaba armando una exposición en la Sala de Arte Siqueiros.

La fotografía fue de mucho interés para Siqueiros como herramienta; ver Maricela González Cruz, "Siqueiros y la fotografía", en *Siqueiros en la mira*, México, Museo de Arte Moderno, 1996, pp. 19-45; y Alejandro Castellanos, "La carne y la máquina", en *Releer a Siqueiros. Ensayos en su centenario*, México, CONACULTA, 2000, pp. 95-110.

<sup>34</sup> Véase *Mañana*, núm. 454, 10 de mayo de 1952, pp. 4a, 10a.

<sup>35</sup> "Aclaración sobre un pie de foto", una carta publicada en *La Jornada* por Mario Rivera Ortiz, 1 de junio de 2003, p. 2. La publicación de esta foto produjo una polémica en *La Jornada* que duró hasta el 16 de junio de 2003.

<sup>36</sup> Del inglés "extraneous conceptual framework". He tomado este concepto de Robin Anderson, "Images of War: Photojournalism, Ideology, and Central America", en *Latin American Perspectives*, vol. 16, núm. 2, 1989, p. 110.

<sup>37</sup> "13 instantáneas", en *Mañana*, núm. 627, 3 de septiembre de 1955. La revista presentó las fotos como si hubieran sido tomadas el año que les asignaron. Sin embargo, su falta de respeto hacia la verdad queda de manifiesto por el hecho de que la foto de la madre con el hijo no fue tomada en 1950, como alega *Mañana*, sino en 1952.

<sup>38</sup> Le pregunté a Julio recientemente sobre el uso que se había hecho de esta imagen. Aunque él es comúnmente muy apasionado y polémico, simplemente alzó los hombros como para indicar que eso era tan común en las revistas ilustradas que no requería comentario alguno.

---

\* Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma de Puebla.