

La solemnidad del poder
y sus fisuras en el
fotoperiodismo de

CHRISTA COWRIE

Elsie Mc Phail Fanger



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades

EDITORIAL
TERRACOTA **ET**



Elsie Mc Phail Fanger

Maestra en medios de comunicación social por la Universidad de Cornell, Ithaca (Nueva York) y en historia del arte, por el Instituto de Investigaciones Estéticas, de la Universidad Nacional Autónoma de México, institución donde también obtuvo el doctorado en ciencia política. Es profesora-investigadora en el Departamento de Educación y Comunicación, de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAM-X); es investigadora nivel 2, por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

Obtuvo mención honorífica de Inmujeres por su tesis de doctorado: *Voy atropellando tiempos: género y tiempo libre*, publicada como libro en 2006 por la UAM-X; mención honorífica por su tesis de maestría: *Juan Soriano y Lupe Marín, retrato y/o autorretrato* (2010); otros de sus libros son: *Desplazamientos de la imagen* (2013); así como *Rupturas y continuidades. Historia y biografías de mujeres*, coordinado junto con Ana Lau Jaiven (2019). Ha publicado varios artículos y capítulos de libro.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Rector general, Eduardo Abel Peñalosa Castro
Secretario general, José Antonio de los Reyes Heredia

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-XOCHIMILCO

Rector de Unidad, Fernando de León González
Secretario de Unidad, Mario Alejandro Carrillo Luvianos

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Directora, Dolly Espínola Frausto
Secretaria académica, Silvia Pomar Fernández
Jefe de la sección de publicaciones, Miguel Ángel Hinojosa Carranza

CONSEJO EDITORIAL

José Alberto Sánchez Martínez (presidente)
Aleida Azamar Alonso / Alejandro Cerda García
Gabriela Dutrenit Bielous / Álvaro Fernando López Lara
Jerónimo Luis Repoll / Gerardo G. Zamora Fernández de Lara

Asesores del Consejo Editorial: Rafael Reygadas Robles Gil
Miguel Ángel Hinojosa Carranza

COMITÉ EDITORIAL

René David Benítez Rivera (presidente)
María del Pilar Berrios Navarro / Germán A. de la Reza Guardia
Joel Flores Rentería / Abigail Rodríguez Nava / Araceli Soni Soto
Araceli Margarita Reyna Ruiz / Gonzalo Varela Petito
Asistente editorial: Varinia Cortés Rodríguez

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco
Calzada del Hueso 1100, Colonia Villa Quietud,
Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México. C.P. 04960
Sección de Publicaciones de la División de Ciencias Sociales
y Humanidades. Edificio A, 3er piso. Teléfono 54 83 70 60
pubcsh@gmail.com / pubcsh@correo.xoc.uam.mx
http://dcsh.xoc.uam.mx/repdig
http://www.casadelibrosabiertos.uam.mx/index.php/libroelectronico

La solemnidad del poder y sus fisuras en el fotoperiodismo de Christa Cowrie

Elsie Marguerite Mc Phail Fanger

Primera edición: noviembre de 2020

Diseño de portada: Iraís Hernández G.

Fotografía de portada: Pedro Valtierra

© 2020, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

© 2020, Editorial Terracota

ISBN: 978-607-28-1961-0 Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

ISBN: 978-607-713-277-6 Editorial Terracota

Esta coedición de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco y Editorial Terracota, fue dictaminada por pares académicos expertos en el tema. Agradecemos a la Rectoría de la UAM-Xochimilco el apoyo brindado para la publicación de esta obra.

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización previa y por escrito de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento.

Este libro fue arbitrado y dictaminado positivamente por tres pares evaluadores, bajo el sistema doble ciego. Ha sido valorado positivamente y liberado para su publicación por el Comité Editorial, y el Consejo Editorial de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño; Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco

Calzada del Hueso 1100, Colonia Villa Quietud,

Coyoacán, Ciudad de México. C.P. 04960

Sección de Publicaciones de la División de Ciencias Sociales
y Humanidades. Edificio A,

3er piso. Teléfono 54 83 70 60

pubcsh@correo.xoc.uam.mx

<http://dcshpublicaciones.xoc.uam.mx>



Editorial Terracota, SA de CV

Av. Cuauhtémoc 1430

Col. Santa Cruz Atoyac, Benito Juárez

03310, Ciudad de México

Tel. +52 (55) 5335 0090

info@editorialterracota.com.mx

www.editorialterracota.com.mx

Impreso en México / *Printed in Mexico*

2024	2023	2022	2021	2020
5	4	3	2	1

Índice

Agradecimientos	7
I. Presentación	9
II. Fotoperiodismo: Antecedentes e influencias estéticas	27
III. Christa Cowrie: Una semblanza	45
IV. La solemnidad del poder y sus fisuras: Iconografía e iconología	87
Conclusiones	169
Bibliografía	181
Anexo	187

Agradecimientos

La publicación de este libro ha sido posible gracias a la Convocatoria para el apoyo de publicaciones, emitida por el doctor Fernando de León González, Rector de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Agradezco al maestro Miguel Ángel Hinojosa Carranza, jefe de la sección de Publicaciones de la División de Ciencias Sociales y Humanidades su dedicación para con este texto.

La investigación hemerográfica se llevó a cabo durante mi estancia sabática en el “Archivo Fotográfico Manuel Toussaint” del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, que alberga la Colección Christa Cowrie.

Agradezco las gestiones de la doctora Rita Eder, investigadora emérita del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, para que dicha estancia fuera posible y las facilidades proporcionadas por la directora del archivo, la doctora Rocío Gamiño. La digitalización de las imágenes estuvo a cargo de la maestra Adriana Roldán Roucás, del “Archivo Fotográfico Manuel Toussaint”.

Agradezco a la doctora Rita Eder y el doctor Raúl Trejo Delarbre, del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, que aportaron valiosas observaciones y sugerencias a la primera versión de este texto.

A la maestra Cecilia Absalón, colega y amiga del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, de quien valoro su apoyo constante en el análisis de las imágenes y la digitalización para publicación.

A Christa Cowrie, la autora de las imágenes, le agradezco el tiempo que me brindó durante las entrevistas así como el acompañamiento entusiasta y generoso durante el proceso de la investigación.

I. Presentación

El análisis sobre la obra fotoperiodística de Christa Cowrie se centra en un conjunto de imágenes publicadas en el diario *unomásuno* que captan a tres presidentes mexicanos: José López Portillo (1976-1982), Miguel de la Madrid (1982-1988) y Carlos Salinas de Gortari (1988-1994).

El punto de partida es la imagen como concepto analítico, concebido como documento social que guarda autonomía frente a la palabra escrita. Dicha perspectiva teórica se distancia de aquellas que utilizan la imagen como ilustración, apoyo o complemento de lo que ya señala el texto. De ahí que se le otorgue estatuto de fuente original e indispensable para el abordaje interdisciplinario de la imagen que conjuga elementos teóricos y metodológicos extraídos de las ciencias sociales, las humanidades y las ciencias naturales.

Las imágenes elegidas se analizan a la luz de la iconografía y la iconología del poder, por tratarse de tres representantes del “poder casi absoluto” de los tres presidentes mencionados, integrantes del Partido Revolucionario Institucional (PRI), cuya hegemonía perduró en México durante más de setenta años, desde 1929 hasta 2000.

De estas perspectivas teórico-metodológicas, la iconografía busca desentrañar las convenciones del poder que se detectan en la imagen, mientras que la iconología pretende identificar la simbología que subyace al poder y que se encuentra en el cuerpo, la gestualidad y el movimiento de los sujetos fotografiados y colocados en el centro dramático de la imagen, flanqueados por motivos y atributos del poder, identificados con el género masculino. Los dos ejes analíticos distinguen entre aquellas imágenes que representan la solemnidad del poder y las que muestran las

fisuras, como cuarteaduras de la imagen solemne e incuestionada del poder. Estas últimas resultan de utilidad para comprender las representaciones que muestran el lado humano y vulnerable de la imagen presidencial, mientras no se sienten observados y cuando —a decir de la autora—, logra sorprenderlos “en su vanidad, su tristeza o su dolor”.

Afirma Laura González Flores (2018: 32) que la función comunicativa del medio fotográfico y su referencia a la realidad se impone sobre cualquier mediatización que la imagen pueda sufrir por efecto de la tecnología fotográfica, de tal suerte que la imagen parecería surgir “como arte de magia y no es así”. Señala que es Willem Flüsser (1983:9) uno de los pocos teóricos que abordan la problemática que la tecnología comporta más allá de su carácter instrumental.

Detecta además dos momentos cruciales en la civilización, uno en el siglo II a.C., cuando se inventa la escritura lineal, y el otro en los siglos XIX y XX, con la invención de las imágenes técnicas: la fotografía, el cine, el video, la imagen digital.

La imagen técnica determina la naturaleza mediática del fotoperiodismo, que implica conocer el medio, dominar la técnica y las reglas del género, y conjugar un proceso mental que amalgama fotografía y periodismo en un solo concepto, el fotoperiodismo, encargado del suministro de la información, la comunicación, la expresión artística y estética y la intencionalidad que, bien lograda, suscita en el público reacciones y emociones de diversa índole.

Como género, el fotoperiodismo trabaja con velocidad y contra el tiempo; exige verosimilitud, espontaneidad e inmediatez, a fin de plasmar el punto de vista de quien se coloca detrás de la cámara. Involucra un proceso mental que decide, en fracciones de segundo, el tema, el enfoque, el ángulo de la toma, la composición; por eso el poder de atracción que tiene la fotografía de prensa sobre las demás artes fotográficas es la rapidez, la oportunidad y el realismo con los que puede fijar la imagen, logrando editorializar, como sucede con algunas fotografías de Christa Cowrie, que no requieren palabras para explicar lo que condensa la imagen.

La herramienta con la que cuenta es una cámara, artefacto que rara vez se menciona cuando se habla de imágenes fotográficas. Sucede cuando el objeto de la fotografía es tan poderoso que cualquier mención a la tecnología con la que se realizó parece intrascendente, incluso irreverente.

Cowrie es consciente de la importancia que tiene el dominio de la técnica fotográfica, con la cual registra una escala de valores tonales en

blanco y negro, formas, texturas, líneas compositivas, todos ellos elementos formales que busca armonizar. El desarrollo del oficio fotográfico implica, además, el uso de la percepción y la rapidez con las que toma decisiones, que llevan al desplazamiento de su cuerpo para colocarse en el lugar óptimo y captar expresiones visuales originales con nuevas ideas plásticas que fertilicen el campo.

Es necesario recordar también que, como cualquier fotografía, “el fotoperiodismo no es una copia de lo real, sino que reduce la tridimensionalidad del mundo a la bidimensionalidad de la imagen” (García Canclini, 1982: 18).

El fotoperiodismo no solo imita la naturaleza sino que involucra la combinación entre una conversión mecanicista de valores cromáticos y las tensiones existentes entre la profundidad espacial y las estructuras formales, con el valor de la fotografía, que esencialmente radica en la información que transmite, la intencionalidad de la autora y el valor estético de la imagen.

Una fotografía bien lograda se basa en un principio individualizador y organizador que elige, de entre múltiples posibilidades, una sola que refleje aquello que, en este caso la autora bajo estudio, quiere expresar a través de la imagen. Al afirmar que la fotografía y el arte “son hijos de la misma madre”, Cowrie las coloca al mismo nivel, ya que el fotoperiodismo que ella ejerce no solo informa, sino desarrolla los modos de expresión y creación como elementos que le otorgan densidad expresiva y fruición estética a la imagen. Como arte, establece relaciones, hasta el momento desconocidas, con las cuales la estética pretende aportar a la imagen características extraordinarias, bellas, ominosas, grotescas, siniestras, expresivas, inusuales, sujetas a la evaluación y al disfrute sensible.

El procedimiento fotográfico radica en el dominio de la composición, las intensidades de la luz, la trasposición del blanco y el negro, así como las transiciones del claroscuro, de ahí que la luz sea algo muy difícil de aprehender, pues requiere el dominio del oficio y la toma de conciencia sensorial de las imágenes.

En ese marco resulta pertinente aplicar la fórmula emotiva o *Pathos-formel* de Aby Warburg para descifrar el dramatismo y la emoción reflejados en el cuerpo, la gestualidad y el movimiento en las imágenes del poder solemne y fisurado de los tres mandatarios capturados por Cowrie y publicadas en el diario *unomásuno*.

Salvatore Setis se refirió a la fórmula emotiva como una condensación que traza la supervivencia de la imagen en épocas posteriores;

concepto que se refiere a la temporalidad en las imágenes cuyo desplazamiento hacia el presente supone una memoria inconsciente. En un esquema analítico, Setis definió así los componentes de la fórmula emotiva: “Pathos ist Augenblick¹/ Formel bezeichnet Dauer”: Pathos es un instante / la fórmula designa permanencia”. Gertrud Bing, amiga, conocedora y promotora de la obra de Warburg, explicó el significado subyacente de la *Pathosformel*: “Es la expresión visible de estados psíquicos que se encuentran fosilizados —por así decirlo— en las imágenes” (Didi-Huberman, 2009: 14).

Conjunción de técnica y *poiesis*, definida la primera como producción o fabricación material y la segunda como proceso creativo, intuitivo, productivo, las imágenes reflejan aquello que Cowrie llama una yuxtaposición entre su propio “consciente-inconsciente”, simbiosis que implica por un lado la conciencia con la cual elige el tema, el ángulo de la cámara para fijar su punto de vista y, al mismo tiempo, los mecanismos inconscientes que acompañan la intencionalidad, el proceso que la conduce al lugar en una fracción de segundo cuando coloca la cámara, encuadra la lente y se desplaza con el cuerpo para colocarse frente a su objetivo.

El análisis de las representaciones visuales del poder solemne y sus fisuras que aquí se ofrecen para comprender la obra de Cowrie parten de una metodología de aproximaciones sucesivas propuesta por Aby Warburg, con la cual el análisis se adentra progresivamente en la imagen para detectar las relaciones que establece la autora con el propio medio fotográfico, el objetivo detrás de la toma de fotografía, su experiencia y su condición de género minoritario en el gremio del fotoperiodismo, su condición de mujer trabajadora, esposa y madre que fotografía el poder, cuya representación resulta abrumadoramente masculina en el tiempo en que gobernaron los tres mandatarios. La articulación entre el sujeto (mujer) que fotografía a los objetos de estudio (hombres) investidos con poder.

Consciente de la complejidad que entraña la imagen fotoperiodística, se trata de tender puentes entre las ciencias sociales, las humanidades y las ciencias naturales para cuestionar las fronteras marcadas por las diversas disciplinas, como lo propuso Warburg en su tiempo.

El pensamiento de Warburg sigue movilizando las disciplinas, las empuja hacia nuevos caminos que parten de la imagen como objeto de estu-

¹ *Augenblick* se traduce literalmente como “mirada de los ojos”, aunque en los diccionarios, la traducción al español es “instante”, “momento”. Sirva lo anterior como referencia sobre la importancia que tienen el ojo y la mirada —el acto de mirar— en la fórmula emotiva.

dio, para lograr una articulación entre medios de comunicación, historia del arte, historiografía, sociología, biología, antropología, neurociencias y otras disciplinas. Así consiguió abrir y multiplicar las opciones interpretativas de la imagen, como demanda metodológica de su apuesta teórico filosófica.

Warburg reorganizó la historia del arte, su disciplina de origen, y la encauzó hacia nuevos caminos, creando tensiones entre sus colegas cuando replanteaba interpretaciones sobre la gestualidad y el movimiento de los cuerpos en las imágenes que concebía, no como narraciones lineales, sino como procesos que registraban saltos, montajes, gradaciones, conexiones, reiteraciones, contradicciones (Michaud, 2004: 28).

Acudió a la obra de Anton Springer, quien había detectado la reaparición de ciertas formas antiguas en el arte del Renacimiento y en algunos objetos de la cultura popular del siglo xx, fenómeno que llamó “supervivencia de la Antigüedad de ciertos símbolos”.

El interés de Warburg por la sensibilidad instintiva que veía impregnada en las huellas de la forma, o *Formgepräge*, lo condujo a pensar cómo estas se imprimían en la psique a la manera de prototipos y arquetipos, mismas que se muestran en las imágenes del poder de Cowrie.

El método de investigación lo llevó a ampliar sus dudas y buscar respuestas fuera de su disciplina, de ahí que acudiera además a la psicología, la etnología, la arqueología, la biología, la neurofisiología, el teatro, la magia, la astrología, para analizar en un mismo plano epistémico ontológico las imágenes del arte consagrado, los objetos de la cultura popular y los medios de comunicación masiva, como la prensa, la radio, el cine.

Así, algunos de sus estudios sobre la imagen incluían arte del Renacimiento, escultura y pintura, rituales de los indios Pueblo de Norteamérica, sellos postales, recortes periodísticos, arte efímero en cera, vestuario, fiestas populares y de la corte, fotografías, panfletos callejeros, profecías astrológicas, barajas del tarot, revistas de difusión masiva y documentales de Benito Mussolini . Más que un campo cerrado de conocimiento, analizó las imágenes como “un conjunto de fuerzas dinámicas y giratorias, rizomas en movimiento, que convocan todos los aspectos antropológicos del ser y del tiempo” (Didi-Huberman, 2011: 12).

Martin Warnke (2010), estudioso de la obra de Warburg, lo llama pensador original, gran intérprete de las imágenes, antropólogo de la visualidad, observador de los rituales del retrato, fundador de la iconografía moderna, pionero en el estudio de las emociones a través de la gestualidad y del movimiento, psichistoriador.

De constitución frágil y endeble, Warburg padeció periodos depresivos y crisis profundas, de ahí que Georges Didi-Huberman, especialista en su obra y curador de la exposición sobre la producción de Warburg titulada “Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?”, expuesta en 2011 en el Museo Nacional Reina Sofía, en Madrid, advertía sobre el poder de la imagen: “La sustancia de la imagen es poderosa, atractiva, alteradora: trae consuelo a quienes la estudian, pues ofrece algunas respuestas, pero ¡cuidado! Pronto se vuelve una droga, un veneno para los que con exceso nos sumergimos en ella, al punto de perdernos en sus entrañas” (Didi-Huberman, 2011: 23)

Con el afán de sistematizar el análisis de la visualidad, Erwin Panofsky, alumno de Warburg, propuso una metodología en tres pasos que distingue entre pre-iconografía, iconografía e iconología. El primero aborda la descripción preiconográfica, que consigna los datos fácticos y expresivos que posee la obra, para la cual es importante tener un conocimiento amplio de la cultura de la época en que se produjo la imagen. El segundo es el análisis iconográfico, que remite a la identificación de imágenes, historias y alegorías por medio de un método descriptivo y no interpretativo, que contribuye a la identificación de las imágenes y sus convenciones. El tercero es el análisis iconológico, que dilucida la significación intrínseca o contenido de la imagen, prestando además atención al procedimiento técnico, al estilo, la estructura y la composición. El análisis sistemático de las imágenes busca descubrir aquellas imágenes que, como metáforas, significan y refieren algo que no son ellas mismas.

Tanto la iconografía como la iconología establecen una relación entre la tradición descriptiva de la obra y su interpretación como forma simbólica, para tratar de hallar un significado que se articula con diversos niveles de profundidad y a través del cual es posible interpretar tanto al sujeto como la cultura en que habita.

La articulación entre las formas simbólicas de Cassirer y los métodos historiográficos de la historia del arte quedó planteada en la obra de Panofsky titulada *La perspectiva como forma simbólica* (1983). Los tres pasos de Panofsky proporcionan más herramientas para describir y encontrar convenciones y símbolos aplicando la fórmula emotiva que busca no solo el instante sino la recurrencia de la representación en arquetipos y prototipos del poder que sobreviven hasta hoy en la obra de Cowrie

Por su parte el centro dramático de la imagen como constructo analítico implica reconocer aquello que Barthes llama el *punctum*, definido como aquello que punza, pincha, hiere, duele, conjunción entre arte y

realidad, al elegir el ángulo, la luz, el encuadre, al lograr una pieza de realismo fotográfico utilizando la cámara como instrumento de constatación (Barthes, 1982: 29; Tagg, 1988: 83).

Más allá de cualquier codificación de la fotografía, se produce una conexión existencial entre el objeto real, visto a través de la lente, y la imagen fotográfica como construcción que dirige la mirada hacia un punto: “toda fotografía es de algún modo connatural con su referente” y lo que la fotografía afirma, es la abrumadora verdad de que “esto así sucedió” o “la cosa ha estado ahí”, aunque después ya no lo esté. Con ello Barthes se refiere a la condición irrepetible del instante cuya naturaleza es efímera. La fuerza constativa de la fotografía sirve de prueba, porque atañe no solo al objeto sino al tiempo. “Desde un punto de vista fenomenológico, el poder de autenticación en la fotografía como documento social e histórico prima sobre el poder de la representación” (Tagg, 1988: 83).

Las limitadas márgenes de la lente obligan a la autora de la fotografía a elegir esa porción de realidad a través del ángulo óptimo desde el cual decide capturar la imagen. Eso implica un proceso simultáneo de decisión-creación-acción-recorte y lograr la representación en el acto de percibir, ver, mirar, captar y mostrar a través de la lente, generando así un punto de vista personal y único frente a los hechos y una estética que marca primeros planos, en picada o contrapicada, mostrando una intencionalidad particular en los acercamientos y las tomas a ras del suelo, así como los contrastes que marcan jerarquías de género en la imagen: arriba-abajo, cerca-lejos, dentro-fuera.

Lo mismo logra Cowrie producir tomas sorprendidas del sujeto en pleno acto solemne, que interacciones súbitas e insólitas entre fotógrafa y fotografiado, capturando el instante, transmitiendo la emoción del diálogo imaginario, y la sensación del movimiento y la plasticidad de los cuerpos en una foto fija.

Mide su propio ritmo, y busca con agilidad la coincidencia entre la toma de decisiones, el brinco, el desplazamiento y el disparo, para lo cual es necesario asir el momento, la búsqueda de oportunidad, la observación, la técnica, la práctica y la sensibilidad.

Penetrar en la obra de Cowrie para conocerla, describirla, descifrarla, implica volver a la pregunta planteada por Gottfried Böhm sobre la manera en que generan sentido las imágenes y el poder que poseen de mostrar.

Abordar el proceso de generación de sentido desde la imagen, remite hacia el viraje sustancial en las ciencias hermenéuticas, desde el para-

digma del texto hacia el paradigma de la imagen, en lo que Böhm llama “el giro icónico”.

La pregunta involucra una forma de pensamiento planteada antes por Warburg en la *Bildwissenschaft* o ciencia de la imagen, que desde finales del siglo XIX ocupó su pensamiento, con el fin de consolidarla como campo de estudio y cuya teoría y metodologías partían de las entrañas de la propia imagen.

El giro icónico implica superar aquellos análisis de corte semiótico que leen la imagen como texto, a fin de hallar una mayor sensibilidad y comprensión del sentido propio de las imágenes y sus cualidades no lingüísticas. Con ello se trataba de superar la iconoclastia, que había dominado los análisis contemporáneos sobre las imágenes, y proponía profundizar en el tema del poder para orientar la capacidad retórica y manipuladora de la imagen. También se impuso el reto de comprender las razones de su existencia y la necesidad humana milenaria de expresarse a través de las imágenes y de mostrarlas. Lo anterior le generaba preguntas sobre el servicio que prestan, la manera en que producen sentido y la diferencia entre ellas y otras formas simbólicas de representación visual.

Ante la imposibilidad de traducir con palabras la experiencia que se tiene con las imágenes, y su capacidad para conformar una unidad de sentido en sí misma, Böhm acudió a las imágenes en las cavernas del paleolítico, Lascaux y Altamira, poseedoras de una fuerza y un sentido propios, un saber que ha sido desarrollado y compartido desde entonces por los seres humanos en imágenes contemporáneas.

Cuando se habla de imágenes y el uso que las diferentes disciplinas les han dado, el “giro icónico” de Böhm —llamado simultáneamente por Walter Mitchell “giro hacia la visualidad”—, apunta no solo hacia fenómenos cotidianos y comunes, sino a las condiciones estructurales de la cultura y al poder de atracción de las imágenes, reconociendo que estas poseen una lógica propia que les es inherente, de ahí que el sentido se genere muchas veces a partir de los medios visuales.

Lo anterior significa que esta lógica no necesariamente se articula conforme al lenguaje hablado, sino que encuentra su realización en el proceso de percepción. Al referirse a la huella que dejan las imágenes a lo largo del tiempo como pruebas de supervivencia, Aby Warburg las llamó *Denkbilder* —imágenes para pensar o imágenes que se impregnan en la memoria—, mientras que Mitchell las llamó “hipericonos”, definidos como aquellas imágenes que estructuran, canalizan, posibilitan el pensa-

miento y logran fijar o troquelar en el imaginario “su histórica permanencia en arquetipos” (Mitchell, 1994: 34).

El análisis de arquetipos y prototipos del poder remite a dos conceptos importantes que serán de utilidad para comprender la visualidad del poder: el carisma y el culto a la personalidad. El primero definido como cualidad intrínseca y el segundo como estrategia retórico-política, cultivada por algunos de los presidentes mexicanos durante la etapa del presidencialismo.

Como concepto analítico, el presidencialismo se define como forma de gobierno que se deriva de maneras personalistas, autocráticas, autoritarias y dictatoriales, incluso tiránicas del gobernante con autoridad y legitimidad como símbolo, y conduce a indagar a través de las imágenes los rasgos físicos de su representación. Son aquellas personalidades carismáticas, leyendas del priismo mexicano, algunas de las cuales construyeron en su entorno un culto a la personalidad, para inmortalizarse por medio de la exageración de atributos que, según el propio presidente en turno y sus colaboradores, valía la pena exaltar.

Max Weber, pionero en el estudio social del carisma, dedicó un apartado de su libro *Economía y sociedad* a su conceptualización. Publicado en 1922, señala que el carisma es una cualidad, que como tal:

pasa por extraordinaria (condicionada mágicamente en su origen, lo mismo si se trata de profetas, hechiceros, árbitros, jefes de cacería o caudillos militares), una personalidad, por cuya virtud se considera en posesión de fuerzas extraordinarias o sobrehumanas, o por lo menos específicamente extra cotidianas y no asequibles a cualquier otro, o como enviados de dios, como ejemplar y, en consecuencia, como jefe, caudillo, guía, líder (Weber, 1979: 193).

Otorga importancia central a las personas cercanas al sujeto carismático, ya que “el modo como debe valorarse ‘objetivamente’ la cualidad en cuestión, sea desde un punto de vista ético, estético o cualquiera otro, es cosa del todo indiferente en lo que atañe a nuestro concepto, pues lo que importa es cómo lo valoran los dominados o los adeptos” (Weber, 1979: 193).

Debe entenderse como una capacidad innata, natural, que poseen ciertas personas para atraer la atención sobre su propia persona que seduce, motiva y suscita admiración en sus seguidores, debido a un magnetismo personal, especie de imán, un don natural extraordinario, fuera de lo común. Son aquellas personas que con su sola presencia atraen a los de-

más por tener una personalidad atractiva y seductora, que capta la atención por su simpatía, encanto, fuerza y presencia escénica.

Se trata de una cualidad individual, considerada especial, diferente, extraordinaria, singular, que distingue una personalidad carismática de otra que no lo es, por estar dotada con poderes y cualidades excepcionales, apreciables en algunas figuras de líderes o caudillos de nuestra historia, como Emiliano Zapata o Pancho Villa, así como en algunos presidentes mexicanos durante la segunda mitad del siglo xx, como Adolfo López Mateos y José López Portillo.

Al referirse al sujeto carismático investido con poder, Weber define la relación entre este y sus gobernados como un acto de fe: “Las autoridades carismáticas surgen del encanto personal o de la fuerza de una personalidad individual: la autoridad del don extraordinario y personal de la gracia. Es así que los gobernados no obedecen al gobernante carismático por su tradición o su estatuto, sino porque creen en él” (Weber, 1979: 129).

Para Weber, el poder real y las capacidades del líder son irrelevantes, pues la dominación carismática se distancia de la legalidad, la racionalidad y la tradición: “La entrega al carisma del profeta, del caudillo en la guerra o del gran demagogo, no ocurre porque lo mande la costumbre o la norma legal, sino porque los hombres creen en él. Y él mismo, si no es un mezquino advenedizo, efímero y presuntuoso, vive para su obra. Pero es a su persona y sus cualidades a las que se entrega el disciplinado, el séquito, el partido” (Weber, 1979: 132).

Los dirigentes carismáticos poseen un atractivo que apela a las emociones, a la empatía, a la simpatía, y una vez en el poder y para superar el personalismo se procede a “rutinizar el carisma”, con el advenimiento de instituciones y leyes que fungirán como contrapeso al presidencialismo (Weber, 1979: 197).

El segundo concepto es el culto a la personalidad, cuya característica esencial es que debe ser genuinamente popular; implica la construcción de la admiración y veneración hacia la figura del líder, que a ratos adquiere dimensiones sagradas, incluso religiosas o mesiánicas. Como escenografía corpórea del poder, el culto a la personalidad se representa como un sujeto emanado del corazón de la gente, teñido de superstición y magia, veneración del político investido en su santidad.

Se atribuye a Nikita Khrushchev el uso del término “autoadulación aborrecible”, cuando en 1956 denunció a Joseph Stalin y su “reino del miedo y el terror”, su “delirio de grandeza”, ambos componentes del “culto hacia el individuo”.

El concepto fue traducido al inglés y al español como el “culto a la personalidad”, y aunque no haya sido desarrollado con suficiente rigor por las ciencias sociales, dicha articulación ha resultado eficaz para describir a los gobernantes dictatoriales que sobreviven hasta estos días y que confían en dos instrumentos esenciales para consolidar su poder: el culto a la personalidad y el terror. Aunque con frecuencia el culto a la personalidad se ha definido como una mera aberración o entidad marginal del poder, se trata de un fenómeno que anida en el corazón de las tiranías (Dikötter, 2019: xvi).

Supone el desarrollo personal de una devoción alimentada la mayoría de las veces por el propio monarca, líder o gobernante, cuyo perfil narcisista o egocentrista exageran sus seguidores, quienes legitiman su necesidad de permanencia y trascendencia, no solo por medio de discursos y retórica verbal, sino a través de la construcción visual y escenográfica del poder, su inmortalidad e inmanencia: grandiosas estatuas y monumentos, retratos a gran escala que aseguran su omnipresencia y ubicuidad en las paredes del palacio o dentro de las oficinas de gobierno, imágenes dibujadas sobre grandes muros, estampillas conmemorativas, fotografías, edificios, ejes viales, periféricos, calles y avenidas, clínicas, hospitales rubricados con sus nombres a fin de honrarlos e inmortalizarlos.

En las memorias sobre la vida privada de Mao Zedong, escritas por Li Zhisui, su médico de cabecera, aparece una célebre frase del comandante: “la política es una dictadura que comienza con la personalidad del dictador”.

Pueden existir variaciones entre la personalidad de los dictadores, pero cada uno se encarga de tomar las decisiones clave que lo conducen hacia su propia glorificación. La autopromoción se nutre del halago y la lealtad de los colaboradores más cercanos, quienes estimulan su ego y procuran aislarlo de las críticas de la sociedad, ponderando sus méritos al convertir al ser humano en fetiche, reiterándole que los logros históricos de una nación son producto de una sola persona y no de las instituciones ni de la sociedad en su conjunto (Dikötter, 2019: xi).

Aunque la principal responsabilidad de construir el culto a la personalidad recae en el propio sujeto, ya sea un rey, un dictador, un líder o gobernante, su éxito depende del aparato propagandístico que se construya en su entorno. Para ello requiere un equipo de hagiógrafos, biógrafos, fotógrafos, dramaturgos, compositores, poetas, editores, coreógrafos, psicólogos, mercadólogos, poderosos ministros de propaganda, apuntalados por las industrias del entretenimiento y la cultura.

Al plasmar las fisuras del poder, Cowrie muestra aquellas representaciones que escapan al control de los mandatarios. Con ello reconoce un elemento esencial de la vida que forma un grupo heterogéneo en el que confluyen estados mentales y psíquicos muy diversos. Los componentes básicos de la emoción son los sentimientos y sensaciones, la percepción —como disturbios fisiológicos, juicios, prejuicios, disposiciones a actuar, evaluaciones o una combinación de todos estos elementos.

Lo que distingue a las emociones son las sensaciones características de cada una de ellas que serían inconcebibles si no se relacionaran con sensaciones corporales, como palpitations aceleradas del corazón, temblor en los labios, pulsiones sexuales y eróticas, tensión en el cuerpo, rigidez en el rostro, sudores en la piel, manos crispadas, miradas oblicuas, así como respuestas fisiológicas incontrolables.

Sucede cuando se contempla una imagen de cualquiera de los tres presidentes, que puede inspirar contención, sigilo, miedo, enojo, furia, indignación, alegría, compasión, amor, deseo, vergüenza, ansiedad, odio o una combinación de algunas de ellas (Hansberg, 1995: 12)

Analizar los factores políticos, culturales, sociales, psíquicos y emocionales que se anidan en los cuerpos investidos con poder y su representación visual, posibilita ubicar algunos puntos nodales de la imagen: el ángulo, el encuadre, la composición, la luz, la textura, la geometría, el centro dramático, el énfasis que la iconografía y la iconología del poder detecta a través del uso recurrente de ciertas partes del cuerpo como representaciones arquetípicas del mismo: el torso enhiesto, la mirada fija dirigida hacia el firmamento, la boca semiabierta, los brazos en alto formando un semicírculo, entre otras. La reiteración y reafirmación del poder está en el contexto y en la “obra accesoria” —como diría Warburg— que enmarca al sujeto político en un escenario de poder: se trata de edificios emblemáticos, grandes avenidas, el vestuario, los uniformes, trajes de gala, pendones y banderas, así como las cortinas y diversos motivos de ornato presente en toda ceremonia celebratoria del poder.

Es cierto que una fotografía, aunque fija, puede revelar el movimiento externo y el movimiento interno —psíquico— de los cuerpos, ayudando a descifrar lo que Nietzsche llamó “movimientos subterráneos en la dramatización del poder”, noción que remite al poder de la psique y a la calidad performativa, escenográfica, retórica, que emana del inconsciente o de las entrañas profundas de la imagen.

En ese marco, la importancia del análisis de las imágenes de poder en la obra de Cowrie radica en que logró captar emociones en los cuer-

pos solemnes y fisurados, e imprimir un sello personal en sus imágenes logrando editorializar en algunos casos. Así, las imágenes publicadas en el periódico se analizan a la luz del ejercicio fotoperiodístico de la autora, que como oficio adquirió con la práctica, el dominio de la técnica, el entrenamiento de la percepción y la mirada, la búsqueda de una estética singular y el desplazamiento ágil y decidido de su cuerpo.

El análisis de las imágenes se enmarca en la vida de la autora, su trayectoria como fotoperiodista en el diario *unomásuno*, el desarrollo de su oficio, su personalidad, su relación singular con el poder y su condición de mujer trabajadora, esposa, madre y ama de casa, en un gremio predominantemente varonil, cuestión que necesariamente conduce hacia una reflexión y caracterización sobre el orden de género y la masculinidad, que revestía características distintivas en el México de entonces y que se reflejaron en las representaciones masculinas de poder encarnadas en los tres presidentes.

La teoría y la metodología propuestas para el análisis contemporáneo de las imágenes elegidas reaviva la cuestión sobre la generación de sentido desde la imagen fotoperiodística y su supervivencia a la luz de la revolución digital, que desde el último tercio del siglo xx abrió nuevos caminos, al convertirse en un fenómeno nunca antes visto: un medio virtual, flexible, líquido y global de comunicación, cuya difusión recibía acreditación en sí misma como instrumento generador de información y conocimiento, demostrables y constatables desde su materialidad icónica.

Hoy en día, la reflexión sobre las imágenes se ha convertido en una demanda anclada en la necesidad humana de expresarse visualmente a través de representaciones de la realidad con las cuales se puede mostrar, transmitir, revelar, difundir mensajes “detonando la capacidad perceptiva de la vista cuando se vincula con el mundo material” (Böhm, 1989: 49).

La influencia de las imágenes que, por su inmediatez y vigencia, generaron en su momento posibles reacciones sobre su pertinencia y eficacia estratégica y política coyuntural, con el paso del tiempo se analizan bajo la *Pathosformel*, que conduce a la detección de una norma para comprender la permanencia, la sobrevivencia, la emoción, la calidad estética de un programa retórico del poder a través de los arquetipos, prototipos o estereotipos plasmados en la visualidad de personajes políticos con la más alta jerarquía y autoridad en la pirámide del poder, algunos de los cuales se desplazaron en las imágenes analizadas desde la Antigüedad clásica hasta el tiempo actual como emblemas de solemnidad mientras que otros muestran sus fisuras, como construcciones simbólicas del poder.

Caracterizar el poder en la figura de los presidentes, cuya representación visual podría mantener intactos algunos motivos y atributos del poder en cada uno de los personajes analizados, conlleva a enmarcarlos en la doctrina de un partido que fue muy eficaz para inculcar una pedagogía del poder que se llegó a troquelar en la psique de los mandatarios como representantes de la más alta jerarquía del poder.

La elección de las imágenes obedeció a criterios de originalidad, de representatividad, eficacia y estética, a través de la localización de aquellas solemnes y aquellas que fisuran el poder. Está latente la permanencia y continuidad de la representación del poder en cada uno de ellos, así como la búsqueda de similitudes y diferencias en la representación del poder; su singularidad, las diferencias y la permanencia detectada por la fórmula emotiva que se alimenta de las dimensiones materiales del poder.

El cuerpo investido con poder como centralidad es signo y símbolo a la vez, como fenómeno o forma que representa otra cosa, bien sea por la seguridad que proyecta el sujeto, su experiencia acumulada como animal político, su seguridad y prestancia, al sentirse cómodo, “a sus anchas” frente a las miradas o los reflectores que buscan fotografiar al poder desde diversos ángulos. El símbolo contiene una relación por asociación, convención o signo visible que representa una abstracción, un valor social, un concepto, como puede ser la paloma como “símbolo de la paz” o, en el caso distintivo de los presidentes, el cuerpo solemne, enhiesto, la mirada elevada y los brazos abiertos como fórmula emotiva característica en la retórica del poder. El símbolo expresa cantidad y valor, posición, duración y permanencia.

En tanto unidad material, el cuerpo puede interpretarse a través de las convenciones culturales y sociales que describen el escenario del poder político unipersonal, distintivo o como cuerpo universal del poder. Son frecuentes los calificativos sobre el cuerpo presidencial que distinguen a uno del otro: el porte, la elegancia, la gallardía, la seguridad, el aplomo, la confianza, componentes del lenguaje corporal de algunos que por su propia personalidad son más conscientes de sí mismos.

Son conceptos que, en conjunto, apelan a la capacidad de comunicar con el cuerpo, el gesto, el movimiento de los brazos y las manos, los ojos, la mirada, los “modos de ver y ser visto”, aludiendo al sujeto que ve y se sabe visto, consciente del público que lo mira, en su calidad de representante hegemónico del poder.

Analizar el conjunto de estos elementos en la inmediatez de la imagen foteriodística y su efecto en las audiencias hace casi cincuenta

años, abre el camino en la actualidad a la reflexión sobre la vigencia de las claves estratégicas y políticas, culturales, sociales, psicológicas y estéticas en la construcción del poder desde el carisma, el culto a la personalidad, alimentado este último por el egocentrismo y el narcisismo que ofrece claves diferenciadoras en la representación visual de la masculinidad, sus prototipos, arquetipos, estereotipos.

El análisis iconográfico-iconológico del poder político en la obra de Cowrie arroja una certeza irrefutable: la representación del poder es abrumadoramente masculina, de ahí que sus imágenes representen las convenciones y los símbolos propios de la masculinidad como construcción social y cultural, retórica y estética.

Aun cuando la fotoperiodista consigue captar y mostrar detalles y fisuras que muestran cierta debilidad o fragilidad, atribuible —de manera convencional y discriminatoria— al género femenino, la imagen no deja representar la masculinidad.

En lo que respecta al periódico en papel y su migración hacia la red, el periodismo y el fotoperiodismo de hoy registran otro cambio, al ceder cada día más espacios a las versiones virtuales en internet, que abarcan públicos jóvenes y más avezados en el uso de la interactividad y la socialización en redes sociodigitales, como es el caso de Facebook, Twitter, Instagram y Youtube, entre otras. Si bien las nuevas tecnologías de la información y el conocimiento (TIC) han abonado a un fotoperiodismo más horizontal o democrático, resultan imágenes intrusivas e intimidantes, al penetrar en la vida privada de las personas y al contribuir al fenómeno de la “paparazzización” del fotoperiodismo.

El desarrollo de la tecnología celular ha hecho posible que el oficio de la fotografía no sea más un coto de especialistas, lo que estimula el fotoperiodismo ciudadano y el aficionado y permite una mayor participación de los legos en la producción y difusión de la imagen, pero también promueve la presencia de una epidemia en años recientes de noticias e imágenes falsas o *fake news*, no sometidas a ninguna verificación.

En el caso del análisis de las imágenes fotoperiodísticas de Cowrie, es pertinente adquirir conciencia de la supervivencia de la imagen, como objeto de la memoria, que al desplazar las imágenes al presente, hace que estas adquieran nuevos sentidos y vigencia. Leídas hoy a manera de huellas o vestigios arqueológicos del pasado, su desplazamiento hacia el presente se vuelve posible a través del proceso de digitalización.

Respecto del papel y las tintas del periódico, y dada su condición intencionalmente degradable, con el paso del tiempo las imágenes se gra-

nulan por el proceso de imprenta. Para la digitalización de las fotografías de Cowrie se utilizó el mismo parámetro en cada una de ellas, asegurando una homogeneización del conjunto. Se aprecia el fino contorno de los cuerpos, el contraste de luces y sombras, los tonos blancos, negros y grises en la fotografía en blanco y negro.

Además, el uso de la técnica de photoshop logró dar mayor contraste, mientras que la ausencia del mismo mostró las manchas, las roturas del papel y otras consecuencias que son atribuibles al deterioro y que al paso del tiempo quedan reproducidas o incluso magnificadas en el archivo digital.²

Es imposible negar que el proceso de digitalización de la imagen es un instrumento invaluable para el análisis, porque logra prolongar la vida de las imágenes, con lo que se asegura su resguardo en un archivo al alcance de más personas para su consulta y su utilización en la docencia, conferencias, seminarios. Sin embargo y al estar tan cerca del original y de su autora, la imagen digitalizada parece sufrir un proceso de asepsia, al borrar las huellas del tiempo encontradas en el archivo de la fotoperiodista.

Las planas amarillentas del diario y la relativa opacidad de las imágenes se vuelven más brillantes, más nítidas y, por así requerirlo la investigación, desaparecen las huellas de su deterioro, así como las mutilaciones que sufrieron algunas páginas con la tijera apresurada de la autora, o sus anotaciones al margen escritas en español, alemán, inglés con su distintiva caligrafía teutona, o los recordatorios hallados en los márgenes con nombres o apellidos sobre citas pendientes, o teléfonos que había que marcar, víveres que comprar, lugares a los que tenía que acudir.

Es difícil transmitir la emoción sentida al abrir la caja del archivo de la Colección Christa Cowrie con la leyenda “*unomásuno*”, parte del conjunto que está en espera de su clasificación. Esta caja en particular contiene recortes del periódico, entre los cuales emerge la presencia conspicua de una cámara Yashika Mat-124, propiedad de Cowrie, fabricada entre 1970 y 1986, que permite trabajar con película 120 0220 mm. Tiene un sistema de enfoque con una pantalla de vidrio esmerilado, una lupa con tres dioptrías para enfoque y visor deportivo, que sirven para el enfoque de objetos en movimiento a nivel del ojo.

² Conversación con Adriana Roldán Roucas, especialista en digitalización, Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint” del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.



Colección Christa Cowrie (cc), Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.

La cámara Yashica de Crista Cowrie.

En atención a la normatividad que priva en el “Archivo Fotográfico Manuel Toussaint” del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la UNAM, que alberga la colección, aún sin clasificar, me puse los guantes y el tapabocas y empecé a hojear con emoción las planas y recortes del *unomásuno*, empalmadas en desorden una sobre otra, unas intervenidas por la tijera de la autora y otras en planas completas. Las primeras llevaron a una lectura a la manera de vestigios arqueológicos amarillentos, mutilados hace tiempo y encontrados dentro de las cajas del archivo de Cowrie. De ahí que se haya decidido reproducirlas digitalmente sin ninguna alteración.

Al ser un archivo en “bruto”, previo a la clasificación de los expertos, parecía estar “vivo”, pues revelaba algunos secretos de la vida privada de la fotógrafa, como el dibujo a color de su pequeña hija Eva, cuando cursaba el kínder y que encontró su lugar entre los recortes fotoperiodísticos. Se encontraron programas, invitaciones, apuntes y recordatorios, listas y recetas, así como anotaciones al margen. Todo eso imprimía una vitalidad al archivo que no tienen aquellos que ya pasaron por la criba de la clasificación. Daban cuenta de una vida vibrante no solo como profesionista de la cámara, sino su condición de mujer, madre, pareja, ama de casa, cuestiones que imprimían una huella indeleble al archivo que lejos de ser aséptico, la describía a ella, su franqueza, su calidez, su transparencia, su generosidad al compartir algunos aspectos de su intimidad que se asoman a través de ese mar de significados sigilosos en papel a la espera de ser descifrados.

Las entrevistas que realicé a la autora y el empalme entre la vida profesional y su vida personal que encontré en su archivo, me remitió a la “doble jornada” que las mujeres de distintas clases sociales hemos desempeñado al practicar una profesión o un oficio y, al mismo tiempo, ser madres, esposas, amas de casa, cuidadoras de enfermos y ancianos, lo cual lleva de nueva cuenta a la discusión sobre el género, no solo en el análisis iconográfico sino en la vida de la autora, que fijó su impronta en su manera de trabajar, sus rutinas productivas, sus emociones.

Ver, mirar, contemplar para luego elegir, analizar, mostrar y describir las imágenes, son metas de esta investigación, consciente de que el conjunto de imágenes imprimen un punto de vista personal de representar el poder en tres sujetos que gobernaron el país entre 1976 y 1994, y cuyas imágenes fueron publicadas —muchas de ellas—, en las primeras planas del *unomásuno*. El archivo de recortes periodísticos reitera al mismo tiempo la condición efímera del diarismo, cuyas páginas podrían ser utilizadas “al día siguiente, para envolver el pescado”, o desaparecer en el tambo de la basura, como bien dijo la fotógrafa.

La iconografía y la iconología al servicio del análisis de la representación del poder se realiza a través de varios acercamientos analíticos a la imagen, con los cuales se pretende superar lo obvio-descriptivo-denotativo que no es tan obvio porque siempre existe una lectura que escapa a lo convencional, para revelar lo obtuso-connotativo-simbólico.

Descubrir y describir mediante aproximaciones sucesivas aquello que no resulta inmediatamente perceptible al ojo humano y que se encuentra en la imagen y en sus detalles implica seguir la consigna metodológica warburgiana de volver una y otra vez a la imagen para dejarse sorprender por ella con el asombro y la curiosidad propia de un extranjero, dispuesto a desentrañar lo desconocido o novedoso de la imagen y sus detalles, mismos que se revelan poco a poco.

Aunado a la caracterización del poder encarnado de manera diferenciada en las imágenes de los mandatarios, la lectura de género como eje analítico ayudará a descifrar el sentido y las formas simbólicas de la masculinidad y sus matices plasmados en la imagen. Como herramienta, el género ayuda a precisar las claves materiales de la iconografía del poder, cuya representación hegemónicamente masculina permite una óptica distinta al ver cuerpos generizados a través de la mirada, las manos, brazos, boca, el vestuario, la ocupación del espacio y el tiempo, las presencias, reiteraciones y ausencias como construcciones de la masculinidad.

II. Fotoperiodismo: Antecedentes e influencias estéticas

En este capítulo, se ofrecen algunos antecedentes del fotoperiodismo en general y en particular del fotoperiodismo mexicano, así como algunas de sus influencias estéticas. Asimismo se presentan datos sobre la presencia de mujeres en el fotoperiodismo en México, con la intención de delinear el contexto en el que surgió y se desarrolló el fotoperiodismo de Christa Cowrie.

El fotoperiodismo surgió a fines del siglo XIX, gracias al desarrollo técnico y comercial de las industrias que hicieron posible la masificación de diarios y revistas, cuyas páginas registraron con imágenes los sucesos del presente y contribuyeron a dar testimonio visual del diario acontecer. Desde su inicio y como instrumento de constatación, el fotoperiodismo designa una función histórica, social y pública a través de la imagen, reflejo de aquellos profesionales que fueron testigos oculares de los hechos, catalizadores e intérpretes de lo que acontecía frente a su mirada.

Los cambios en el fotoperiodismo ocurrieron a raíz del uso extensivo de la fotografía en la prensa impresa, de ahí que los primeros fotorreportajes aparecieron publicados en revistas ilustradas, editadas durante la República de Weimar entre 1918 y 1933. El momento histórico de apertura democrática y liberal correspondía a un importante desarrollo de la cultura y las artes. Fue así como empezó a circular la prensa ilustrada en Alemania, en las ciudades de Berlín y Múnich: *Berliner Illustrierte Zeitung* y *Münchener Illustrierte Presse*, con un tiraje cercano a los dos millones de ejemplares cada uno, y al alcance de cualquier bolsillo. Giselle Freund (1993: 107) llama “edad de oro” del fotoperiodismo moderno a la etapa en que las fotografías empezaron a ocupar mayor espacio en los medios.

La fotografía de prensa no solo cambió a causa del espíritu vanguardista de la época, sino también debido a las exigencias de una sociedad cuyos hábitos de consumo se modificaron drásticamente con la comercialización masiva, insertándose en el proceso de producción, circulación y consumo a gran escala, de tal suerte que entre la foto de estudio y la tarjeta de visita de limitado tiraje, la foto documental, la instantánea y la fotografía de prensa como fenómeno de difusión masiva, ocurría una alteración del mensaje visual y simbólico sin precedentes (Castellanos, 1994: 85).

La estética de la fotografía de prensa abrevó de las vanguardias artísticas del periodo de entreguerras: la “Nueva visión”, introducida por la Bauhaus alemana, inspirada a su vez por el “Nuevo espíritu francés” y el constructivismo ruso y húngaro, en convivencia con otras corrientes interesadas en la técnica fotográfica purista y la composición geométrica formal.

Surgió también en Alemania la corriente “nueva objetividad” y en Estados Unidos, la “fotografía directa”, “basada en el principio de objetividad, la obra directa, carente de trucos, el respeto por el objeto expresado en términos de claroscuro, mediante una gama de valores tonales casi infinitos” (Newhall, 1983: 174). Aplicada a la fotografía inmediata, comprometida con la realidad, la verdad y la estética, la fotografía directa implica una descripción realista e impoluta de personas y lugares, lo cual exigía el respeto por la inmediatez, el rechazo al artificio y a la manipulación técnica. Sus representantes —Albert Renger-Pratsch, August Sander, Alfred Stieglitz, Paul Strand, Charles Sheeler y Edward Weston— optaron por la obra sin trucos, la madurez técnica y la solidez plástica, así como la claridad y la limpieza en la experiencia individual y el punto de vista como prueba de autoría.

Cuando el partido nacionalsocialista tomó el control de los medios de comunicación masiva en Alemania, las revistas fueron relevadas por la edición gráfica de la revista francesa *Vú* en 1928, que antes se encargaba de la revista *Art et Décoration* y *Fémina*; las revistas estadounidenses *Life* en 1936 y *Look* en 1937 y la revista británica *Picture Post* en 1938. *Life* acogió a periodistas que huyeron del nazismo y en sus páginas se publicaron los mejores fotorreportajes de Margaret Bourke White, Alfred Eisenstadt, Thomas Mc Avoy y Peter Stackpole. A partir de entonces, el discurso foterperiodístico se concentró con mayor vigor en la búsqueda de una estética propia, que logró desarrollarse de manera importante con la introducción del uso de cámaras más pequeñas y ligeras como la Leica o Ermanox.

Nacido en Berlín en 1886, fue Erich Salomon quien realizó un cambio importante en la concepción del reportaje gráfico al emplear la cámara Ermanox de pequeño formato, con un objetivo muy luminoso de F2, excepcional para la época y el uso de placas fotográficas ultrarrápidas. Rompió así la forma tradicional de hacer retratos de personas y grupos en los que se reflejaba una actitud estática, posada y controlada por la persona retratada, optando por una luminosidad natural en lugar del *flash* —utilizado por la mayoría de los fotógrafos—, para no interferir en las escenas. A partir de 1930 utiliza la cámara Leica, que para ese entonces era más pequeña que la Ermanox; construyó un obturador más silencioso a fin de pasar desapercibido mientras tomaba las fotografías espontáneas, sin *flash*, lo cual facilitaba fotografiar a la gente sin que se percatara de ello al tiempo que lograba captar imágenes sin pose. El fácil manejo de una cámara poco visible y discreta, con exposiciones de corta dirección, instantáneas, permitía además una mayor movilidad a los fotógrafos.

El 9 de febrero de 1928 el diario *Berliner Illustrierte* le publicó su primera fotografía, que muestra la imagen de un procesado durante el juicio, lograda a pesar de la prohibición expresa de tomar fotografías dentro de los tribunales alemanes y de las dificultades técnicas para trabajar en interiores sin una iluminación adicional. Para lograrlo, Salomon escondió una cámara dentro de su maletín; con ello inauguraba varios elementos que hasta hoy caracterizan al fotoperiodismo y, más precisamente, el periodismo intrusivo a la manera de los *paparazzi*.

Trabajó como reportero gráfico hasta 1933 en diversas publicaciones, además de la mencionada: *Münchner Illustrierte Presse*, *Fortune*, *Life*, *Daily Telegraph*. En 1944 fue capturado y asesinado en un campo de concentración junto con su familia. Por el valor de su obra y su influencia en las generaciones de fotoperiodistas, se le considera uno de los padres del género (Freund, 1993: 103). Su estilo se conoce como “live photography” o “candid photography”, que se puede traducir como fotografía informal, espontánea, sin pose; así registró las actividades de personalidades públicas famosas, de políticos y artistas, marcando una diferencia importante entre su imagen pública y la que ahora ofrecía de ellos como seres humanos, relajados, conversando desenfadadamente, somnolientos, hablando, etc. Según Freund, la obra de Salomon marca el inicio del fotoperiodismo moderno, ya que no es la nitidez la que define el valor de la fotografía de prensa, sino el tema y la emoción que confiere la foto sorpresiva.

Influyó también en el estilo de Salomon la creciente popularidad de las revistas que en aquella época otorgaron mayor importancia a las imá-

genes con menor rigidez, mayor soltura y naturalidad, además de buscar el crédito de autoría.

Nacido en Francia en 1908, Henri Cartier Bresson fue considerado el padre del fotorreportaje, ya que buscó capturar en lo que llamó el “instante decisivo” o “imágenes a hurtadillas”, con lo cual describía el proceso mental y físico que se inicia con el encuentro sorpresivo de un tema u objeto, la decisión sobre el encuadre y la oportunidad de asir el instante irreplicable en la síntesis de una toma que muestra que “esto así sucedió”.

Como fundador de la agencia Magnum, viajó con su cámara Leica por el mundo para retratar a políticos y artistas de alto perfil, así como acontecimientos emblemáticos del siglo, como la muerte de Gandhi, la Guerra Civil Española, la entrada de Mao a la ciudad de Pekín. Cartier Bresson viajó por todo el mundo y en 1934 visitó México, en donde conoció al gran fotógrafo Manuel Álvarez Bravo con quien montó una exposición en Bellas Artes.

De todos los medios de expresión, la fotografía es la única que fija el instante preciso en el tiempo y el espacio, sabiendo que una vez que este desaparece, es imposible recuperarlo. El “instante decisivo” implica un proceso mental, consciente de la temporalidad fugaz, que detecta la oportunidad fotoperiodística a través de la elección del tema, sujeto o problema, toma la decisión sobre el encuadre y el lugar en el que se coloca el cuerpo para obtener la imagen óptima. El fenómeno fotoperiodístico capta en un momento y un lugar la información, el dramatismo, la calidad estética de la imagen, para mostrar una historia encuadrada en las limitadas márgenes de la lente.

Como medio de comunicación masiva, el fotoperiodismo ha contribuido a la creación de una nueva conciencia histórica y ciudadana, cuya materialidad se volvió de uso doméstico mediante la circulación cotidiana y al mismo tiempo efímera —y a precios módicos— de imágenes impresas para su difusión como vocación última y su preservación en la memoria. La enorme importancia que entre las décadas de 1930 a 1950 se otorgó a la imagen en medios impresos, permitió que se desarrollaran estilos variados y una mayor calidad en la imagen, lo cual condujo al florecimiento de las revistas ilustradas.

Como resultado de los avances técnicos logrados en el fotoperiodismo durante la Segunda Guerra Mundial, se capturaron acciones rápidas con películas más sensibles, cámaras más compactas y el *flash* de bulbo integrado a la cámara. Los mejores recursos de impresión aseguraban reproducciones más nítidas en blanco y negro o en sepia, así como un ma-

yor cuidado y esmero en la estética de encuadres novedosos. Se realizaron fotorreportajes y fotoensayos a fin de narrar a través de una secuencia de imágenes un acontecimiento importante con pequeños pies de foto explicativos (Monroy Nasr, 2003: 19). A ratos, el punto de vista cobraba tal peso que las imágenes adquirirían nivel de editorial.

EL FOTOPERIODISMO EN MÉXICO

México cuenta con una sólida tradición fotoperiodística, ya que desde finales del siglo XIX estuvieron representados no solo los usos y prácticas del género informativo y las habilidades profesionales de los reporteros locales, sino el margen de maniobra que el ejercicio del fotoperiodismo logró a la luz de intereses políticos y económicos del momento (Morales, 2014: 14).

Los primeros números informativos salieron a la luz en 1894 en Puebla: la revista *El Mundo*, propiedad de Rafael Reyes Espíndola, publicó los primeros números informativos que estimularon el desarrollo del oficio del llamado “reportero gráfico”. Al mismo tiempo se perfeccionaban los recursos y las prácticas para convertir la fotografía en un género noticioso, como es el caso de la crónica visual de sucesos cotidianos, así como aquellos considerados extraordinarios.

Se publicaron imágenes en formato de postales, álbumes, suplementos y libros, y se procuró su difusión por medio de exposiciones y concursos, archivos y agencias, que al permitir el resguardo de las imágenes posibilitaron el uso y la revisión posterior, así como su calidad testimonial, documental, como expresiones de una mirada autoral (Morales, 2014: 24).

Fue crucial el papel de la agenda informativa de los fotoperiodistas en México, que compilaron, archivaron, editaron, expusieron y defendieron los intereses del gremio. Merece atención especial el trabajo pionero de Agustín Víctor Casasola, uno de los primeros reporteros gráficos, y su papel en la organización de la Asociación de Fotógrafos de la Prensa Metropolitana, así como la exposición en 1911 de obras fotoperiodísticas y la apertura en 1912 de la Agencia de Información Fotográfica, después conocida como Archivo Casasola.

Desempeñaron un importante papel aquellos fotógrafos de prensa, como los hermanos Mayo, Enrique Díaz, Nacho López, Héctor García y Rodrigo Moya con sus proyectos de archivo, editorial y museográficos; emprendieron la lucha contra la censura de los gobiernos en turno, la búsqueda de un mayor reconocimiento al trabajo del gremio, el crédi-

to a la autoría, además de la conservación de sus propios archivos (Morales, 2014: 25).

A partir de 1937 surgieron las revistas fundadas por José Pagés Llergo, consideradas las más importantes del género: *Hoy* (1937), *Rotofoto* (1938), *Mañana* (1942) y *Siempre!* (1953). Inspirada en la revista *Life*, la revista *Hoy* publicaba imágenes sobre temas generales y humor; *Mañana* cubría con fotografías las actividades del presidente Manuel Ávila Camacho en la inauguración de obras públicas, desfiles y banquetes militares.

Aunque en su mayoría las revistas se plegaban a los mandatos del gobierno, *Rotofoto* fue la excepción, ya que destacó por su propuesta plástica que representó uno de los momentos más logrados del fotoperiodismo por la centralidad que otorgó a la imagen en sus páginas. La mirada creativa e incisiva del fotoperiodista Enrique Díaz y los ácidos textos del escritor Salvador Novo fomentaron el ejercicio de la libertad de prensa mediante la ironía y el sentido del humor con una carga contestataria y frontal hacia algunos políticos poderosos del momento.

Además de que la revista buscaba reivindicar el oficio de reportero de prensa a quien se le negaba rango y jerarquía en el periodismo mexicano, *Rotofoto* aventuró una crítica del poder a través de retratos, fotoensayos y fotorreportajes, de ahí que solo pudiera publicar once números antes de su clausura en 1938 (Mraz y Arnal, 1996: 47).

Con pocas excepciones, como *Rotofoto*, en México se produjo un fotoperiodismo subordinado al poder y por eso no debe extrañar que se iniciara un boicot en contra del semanario que finalmente desapareció de los puestos de periódicos, en un momento en que había logrado editar cerca de 50 mil ejemplares, cuyas imágenes atraían también a la población analfabeta del país.

Dada la creciente importancia que los medios impresos le otorgaban a la imagen, entre las décadas de 1930 y 1950, las revistas ilustradas desarrollaron estilos variados, procurando mayor calidad y más apego a la realidad. Los avances en la técnica, como resultado de la Segunda Guerra Mundial, permitieron la captura de acciones rápidas con películas más sensibles, cámaras más compactas y el *flash* de bulbo integrado a la cámara.

En 1947 la revista *Mañana* y la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa organizaron una muestra colectiva de fotoperiodistas de varias generaciones bajo el nombre “Palpitaciones de la vida nacional. México visto por los fotógrafos de prensa”, en el Palacio de Bellas Artes. El crítico y periodista Antonio Rodríguez los llamó “ases de la cámara”, re-

conociendo en ellos una obra de “fuerte valor documental e indudable proyección estética” (Mraz y Arnal, 1996: 28)

En 1958, Héctor García inauguró la revista *Ojo! Una revista que ve*, una publicación independiente con la cual informó acerca de las manifestaciones de protesta en la Ciudad de México, organizadas por maestros, ferrocarrileros, estudiantes y médicos. Diez años después, sus imágenes sobre el movimiento estudiantil de 1968 se publicaron en el suplemento *La Cultura en México* de la revista *Siempre!* que se oponía al régimen priista.

Aunque el número de *Ojo!* resultó censurado, García obtuvo el Premio Nacional de Fotoperiodismo por vez primera, repitiéndolo en 1968 y 1979. En esa etapa, Enrique Bordes Mangel registró con su cámara la represión sobre sindicatos, maestros y electricistas a través de metáforas con calles desoladas, humo de gases lacrimógenos y rostros violentados. En su calidad de jefe de fotógrafos de la revista *Sucesos*, Rodrigo Moya cubrió en 1965 movimientos insurgentes en América Latina, logrando que la revista funcionara como foro de discusión sobre movimientos sociales (Gallegos, 2011: 29).

Por su parte, el fotógrafo Manuel Gutiérrez Paredes fue comisionado por la Secretaría de Gobernación para cubrir el movimiento estudiantil en México en 1968. Sus archivos fotoperiodísticos, junto con los de Héctor García, Enrique Bordes Mangel, Daniel Soto, Enrique Metinides y Armando Lenin Salgado constituyen el corpus principal de la memoria histórica del movimiento del 68. Al documentar la disidencia, estos fotógrafos de prensa ejercieron el fotoperiodismo testimonial y se constituyeron en cronistas políticos del México contemporáneo.

Laura González Flores documenta la vasta producción fotográfica en México ente los decenios de 1970 y 1980, su relación con el fotoperiodismo y con otros usos documentales de la imagen, cuya función utilitaria le impedía ser considerada como fotografía artística o fotografía de autor. Debido a la disposición revolucionaria, nacionalista y populista de la ideología cultural imperante en el medio mexicano, “toda asociación con una intención artística sería descalificada como burguesa y toda cercanía con lo internacional, considerada traición o sometimiento al imperialismo yanqui” (González Flores, 1995: 83).

Ejemplo de esta actitud es la frase de David Alfaro Siqueiros para descalificar la obra del fotógrafo Álvarez Bravo: “al adaptar parcialmente su obra al esteticismo de los asociales, de los pseudo a-políticos, de los partidarios del arte —placer íntimo, el llamado ‘arte puro’— se alejó de la

funcionalidad del fenómeno estético, para sumarse a los partidarios técnicos del llamado ‘factor poético’, del subconsciente” (José Rodríguez, en González Flores, 1995: 83)

Un ejemplo de la polarización entre documentación y arte a finales de las década de 1960 fueron los temas de discusión durante los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía, como aquel celebrado en México en 1978. Tres años después, en 1981, se debatían temas relativos a la fotografía como instrumento de lucha en contra del colonialismo cultural en América Latina.

El debate en torno al fotoperiodismo, según documenta González Flores, oscila entre una concepción realista en la cual la fotografía se refiere a fenómenos o cosas y otra que define la imagen como signo, cuyo sentido depende de los agentes involucrados en la interpretación: el fotógrafo, su conexión con la realidad representada, el medio técnico, las convenciones de representación, el medio de comunicación masiva y el público receptor (González Flores, 2004: 2).

La polémica entre documentación y arte puede entenderse mejor si se recuerda el contexto político e ideológico de la época, marcado por la guerra de Vietnam y los movimientos universitarios de 1968. El fotógrafo Nacho López sostenía al respecto: “si la fotografía contiene un solo significado, es documento, si abarca las contradicciones de la realidad sin agregar el propio razonamiento, es narrativa, si sintetiza los dos factores anteriores además de la realidad interpretada por el cerebro y el ojo, es testimonio o quizás, obra de arte”.

En 1976 comienza a reunirse un grupo de fotógrafos en busca de alternativas serias y propositivas y fundará, en 1978, el Consejo Mexicano de Fotografía, integrado por Pedro Meyer, Lázaro Blanco, Rodrigo Moya, Julieta Jiménez Cacho, José Luis Neyra. En esa misma época, el Salón de la Plástica Mexicana abría sus puertas a los fotógrafos.

Consciente de la importancia de poseer un archivo que ayudara en la construcción del imaginario social, el Estado mexicano adquirió en 1977 el Archivo Agustín Víctor Casasola, que contenía su obra fotográfica y la de más de 400 fotógrafos producida desde 1900. El hecho no solo demostró la importancia de las imágenes fotográficas en la construcción del imaginario social, sino que logró crear conciencia sobre el importante papel que desempeñan los archivos fotográficos en la construcción de la identidad nacional.

El acercamiento a este archivo ya sea por especialistas, curiosos o aficionados, ha hecho posible el encuentro con la fotografía publicada en

prensa y su importancia en la construcción del conocimiento, la identidad y la historia de un país, vista a través de imágenes que fueron capturadas por los fotógrafos, la gran mayoría de ellos anónimos (Aceves, 2019: 190).

Asimismo, el Estado mexicano se unió a la iniciativa de muchos países que patrocinaron exposiciones fotográficas diversas, situación que propició el trabajo *free lance* entre los fotoperiodistas en medios independientes recientemente establecidos. Con el apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) se crearon las Bienales de Fotografía, que a su vez organizaron veinte exposiciones en la capital.

Ese era el ambiente de finales del decenio de 1970 y principios del de 1980, años considerados como una etapa en la que se registra la culminación del esfuerzo colectivo por conseguir espacios e instancias de difusión para la obra fotográfica, cuya producción estaba dominada por una retórica de denuncia social y la promoción liderada por un grupo de miembros del Consejo Mexicano de Fotografía que buscaría exaltar la identidad de la fotografía latinoamericana y su ubicación en el mapa de la fotografía mundial.

El esfuerzo más serio y reiterado en la difusión de la fotografía lo realizó Lázaro Blanco en la Casa del Lago de la UNAM, que abrió sus talleres en 1969 y donde, en 1972, inauguró una galería exclusivamente dedicada a la fotografía y una fototeca con una variedad amplia de propuestas y autores.

Fue una etapa de apogeo de un periodo que comenzó con las primeras exposiciones, en 1931 y 1932 en espacios nacionales e internacionales, de Manuel Álvarez Bravo —cuya obra fue exhibida por primera vez en 1932 en la Galería Posada y en 1935 en Bellas Artes con Cartier Bresson—, pionero de la fotografía auténticamente moderna en México y padre fundacional de la fotografía artística en el país.

En 1980 se fundó La Casa de la Fotografía, que sirvió como sede y centro operativo del Consejo Mexicano de Fotografía, cuyas galerías, ubicadas en la Colonia Roma Sur de la Ciudad de México, albergaron exhibiciones de diversas temáticas, así como propuestas vinculadas directa o indirectamente con el fotoperiodismo. Así, en 1981 se presentó la obra *Nicaragua* de Rosa María Roffiel y Enrique Villaseñor y el mismo año *La década de los cuarenta*, con un conjunto de imágenes procedentes del Archivo Hermanos Mayo.

En mayo de 1983 se presentó la exposición *Los refugiados guatemaltecos*, con fotografías de los fotoperiodistas Christa Cowrie, José Luis Ro-

cha, José Ángel Rodríguez, Antonio Turok y Martha Zarak y en octubre de ese mismo año se exhibió *Bienvenidos a la tierra del quetzal*, del fotoperiodista Pedro Valtierra.

En 1984 se presentó *El Salvador: treinta fotografías*, coordinada por los fotoperiodistas Susan Meiselas, Fae Rubinstein y Harry Mattison y en 1986 la colectiva *A un año del temblor*, con la participación de los fotoperiodistas Jorge Claro León, Francisco Mata Rosas, Enrique Villaseñor y la agencia Imagenlatina con Marco Antonio Cruz y Andrés Garay. En 1988 se exhibió la exposición *Diez fotografías de prensa* con obras de Guillermo Castrejón, Marco Antonio Cruz, Andrés Garay, Frida Hartz, Fabricio León, Francisco Mata Rosas, Elsa Medina, Rubén Pax, Heriberto Rodríguez y Pedro Valtierra. En esa etapa se desarrolló una definición moderna de la fotografía, a partir del carácter autónomo y artístico y la consolidación de la autoría en México (Oseguera, 2014: 76-77).

Las anteriores generaciones de fotógrafos, fotógrafas y fotoperiodistas de las décadas de 1970-1980 fueron responsables de llevar la fotografía mexicana a su plena madurez y de asumir una actitud distinta hacia el trabajo fotográfico basada no solo en la concepción de la obra fotográfica sino en el control de su proceso de distribución y promoción.

Por su conducto llegaron a nuestro país instancias conceptuales de distinta índole, como romper el formato rectangular de la fotografía, ordenarla en series, manipular la imagen y utilizar nuevos procesos de revelado e impresión, así como la utilización de emulsiones fotosensibles “alternativas” y utilizar cámaras no convencionales, con la posibilidad de mezclar la fotografía con otros géneros artísticos. Esta generación comenzó a publicar sus obras de autoría en una serie de revistas y publicaciones como *Fotozoom*, una revista comercial que se abrió a estas propuestas (González Flores, 2001).

LAS MUJERES EN LA FOTOGRAFÍA Y EN EL FOTOPERIODISMO MEXICANO

Son escasas las investigaciones que documentan la presencia de la mujer en el fotoperiodismo, y cuando finalmente se encuentra un texto sobre el tema son pocas las mujeres que se dedicaron al oficio, debido a que la mayoría permanecía en el anonimato bajo la égida de su familia, o conservaban un bajo perfil.

Rebeca Monroy Nasr documenta la presencia de mujeres que trabajaron en estudios de fotografía o en gabinetes de retrato al lado de sus padres, hermanos o maridos, incluso registra el caso de algunas que tuvieron la audacia de emigrar a la Ciudad de México y montar sus propios

gabinetes, mientras que otras trabajaron la fotografía histórica, etnográfica, documental y arqueológica.

En ese sentido, son pocas las que podrían llamarse fotoperiodistas en sentido estricto, por no contar con datos sobre la difusión de su obra en prensa. Es necesario recordar los obstáculos a los que se enfrentaban las mujeres en esa época, debido a la división que existía entre lo público y lo privado; el primer ámbito con gran visibilidad —identificado con el género masculino— y el segundo de escasa visibilidad y valor, reservado para las mujeres. Mientras que en la esfera pública se desempeñaban actividades prestigiadas como el trabajo remunerado, en la esfera privada se llevaban a cabo ocupaciones con escaso valor social, identificadas con el género femenino: el trabajo impago en el hogar, el matrimonio, el cuidado de los hijos y la familia, la cocina, las manualidades como costura y bordado. Poseer iniciativa, arrojo e independencia eran atributos varoniles, y el recato, la decencia, la prudencia y la humildad eran características femeninas (Monroy Nasr, 2000: 13).

Anne Staples documenta que a las “bien nacidas”, como se llamaba entonces a las mujeres de clase media y alta que en teoría podían dedicarse a la fotografía de prensa por el costo elevado de los materiales, se les permitía aprender algunas de las bellas artes, consideradas menores, como la acuarela. Además del decoro y la decencia, el argumento más potente que obraba en contra de la exploración de nuevos oficios y destrezas era el descuido de sus deberes: ser amas de casa, esposas y madres y cuidadoras de los enfermos y ancianos. La calle era espacio libre y preferente para varones, mientras que las mujeres casadas solo podían salir al parque, pasear por los pasajes o caminar en los jardines privados. Las mujeres solteras debían ir acompañadas de una persona de respeto, de lo contrario, podrían ser confundidas con mujeres “de cascos ligeros”.

El fotoperiodismo, considerado un oficio rudo —propio de varones—, requería el manejo de la técnica, además de cargar a cuestas un pesado equipo, situación que podía despojar a las mujeres de su femineidad, poniendo en riesgo su prestigio. Para desalentar cualquier iniciativa, se decía incluso que las mujeres no debían cargar cosas pesadas pues eso ponía en riesgo su potencial para tener hijos.

La sensibilidad refinada y la expresión estética podían mejor mostrarlas ellas en las labores hogareñas, en la organización de tardeadas, saraos y reuniones, la costura, la pintura, la acuarela, o en el esmero del arreglo personal. El hecho de que las mujeres reclamaran para sí una identidad artística que suponía el dominio de la mirada sobre el mundo como la

que ofrecía la fotografía, las alejaba de la domesticidad y trastocaba con ello las relaciones sociales y de poder imperantes.

Monroy Nasr registra la magra participación de las mujeres en la Escuela de Artes y Oficios de la Ciudad de México, y en la exposición *Otras miradas. Fotografías en México, 1872-1960*. A las que podrían llamarse precursoras del fotoperiodismo, se les clasificó como fotodocumentalistas, debido a que poco se sabía acerca de la inserción de su obra en la prensa impresa. Tal es el caso de Gertrudis G. Cerda, “Tulita”, que fotografió la vida de los michoacanos, y el caso de Claudia H. de González, que captó imágenes del exilio forzado de los indios yaquis en 1900.

La autora rescata a dos mujeres de la familia Casasola, una de ellas Dolores, quien desde los catorce años hacía trabajos de revelado e impresión, mismos que fueron interrumpidos cuando se casó en 1921. Así sucedió con su hermana Piedad, quien estuvo al frente del negocio de fotografía de su padre, Agustín Víctor Casasola, hasta que murió en 1953. La propia Dolores recupera la presencia de una fotógrafa de la revolución apodada “La Graflex”, aunque desconocía su obra y su nombre verdadero (Monroy Nasr, 2000:11).

En pleno movimiento armado se tiene noticia, en 1911, de Esther Evans Strauss en Ciudad Juárez, Sara Castrejón en Guerrero y Johanna Wehmayer Bose en Durango. Samuel Villela documenta el caso de Sara Castrejón, quien dejó su estudio de fotografía para documentar el movimiento armado al vincularse con la rebelión de Jesús H. Salgado, uno de los zapatistas destacados en el estado de Guerrero.

De un acervo de 600 fotografías, el autor analiza 150 imágenes que clasifica en dos géneros: por una parte, la mirada documental con la cual captura tomas y vistas de Teloloapan y sus alrededores, y por la otra fotografías en las que se encuentra una construcción sofisticada con puestas en escena de retratos ecuestres, personajes del ejército federal y retratos actuados que luego recrea en su estudio fotográfico (Villela, 2010: 24).

Aun cuando existían muchas limitantes para el oficio que traía consigo la revuelta armada, debido a la carencia de equipos y materiales fotográficos de importación, durante la Primera Guerra Mundial la mayoría de las mujeres se mantuvieron activas hasta 1926. Es el caso de la fotógrafa Guadalupe Valenzuela Jáquez, quien en 1922 recibió apoyo familiar para ejercer su oficio, logrando que algunas de sus imágenes fueran publicadas por la revista *Life*.

Como prueba de apertura hacia las mujeres fotógrafas, en 1928 se realizó el primer Salón Mexicano de Fotografía, que otorgó el primer

lugar a la obra de Tina Modotti, aunque lo compartió con otros cinco concursantes. Dos años después, en 1930, la fábrica de cementos La Tolteca organizó un concurso de fotografía en la que destacó la obra de dos jóvenes fotógrafas: Lola Álvarez Bravo y Aurora Eugenia Latapí.

Aunque participaron en el fotoperiodismo de manera marginal, dicha exposición fue considerada un hito en la fotografía mexicana por su estética vanguardista. Latapí fue la primera mujer fundadora de El Club Fotográfico de México, que inauguró una Sección Femenil. Relata las dificultades que experimentó como mujer: “me pusieron a revelar, me pusieron a hacer todo porque no creían que yo podía hacer fotografía [...] Por eso los señores, como yo era la primera mujer, me hicieron ver mi suerte” (Monroy Nasr, 2000: 37).

En la década de 1940 y con el arribo a México de intelectuales y artistas refugiadas, Sánchez Mejorada documenta el caso de Kati Horna, quien publica en diversas revistas retratos de personajes de la escena política y cultural de México. En 1944 la revista *Nosotros* la contrata como fotógrafa de planta y realiza reportajes gráficos. En su obra “Títeres en la penitenciaría”, rescata miradas expectantes, rostros sonrientes y carcajadas de las reclusas, logrando una interpretación más humana del encierro. En su trabajo sobre el manicomio de La Castañeda refleja el mundo interior de sus habitantes con 75 placas que recuperan lo cotidiano y destacan la belleza, al enfatizar rasgos emocionales, íntimos, personales, rompiendo de esa manera con la regla de la fotografía documental, al dejar que el sujeto hable, reflejo de una toma de postura de la autora frente al hecho fotografiado.

A fines de la década de 1940 arribó a México Gisèle Freund, quien publica en el diario *Novedades* un ensayo sobre el horizonte urbano y rural mexicano titulado “Progreso y contrastes”, en el cual se aprecian fotografías de rascacielos, amplias avenidas y hoteles modernos de la capital (Córdova, 2015: 29).

En 1946 llega Ursula Bernath, quien había escrito reportajes para las revistas semanales *Paris Match*, *Expansión* y *Visión*, y cuyas imágenes se adentraron en la vida cotidiana de la ciudad, observando con ojos críticos los acontecimientos políticos de México (Saborit, 2000: 33).

En la década de 1960 resalta el testimonio de María García, quien trabajó como recepcionista, después laboratorista y archivista en la oficina de su esposo, el reconocido fotoperiodista Héctor García. En entrevista con la revista *Cuartoscuro*, especializada en fotografía, relata que vivió en carne propia la descalificación de su trabajo, ya que vio el nombre de

su esposo sellado en algunas imágenes de su autoría. Asegura que toda la primera parte del movimiento del 68 la cubrió ella, pues su marido estaba ausente. Entre empujones, malos tratos y hostilidad de sus compañeros, María reporta que desarrolló estrategias de ingenio y creatividad, como respuesta ante la descalificación. Un día escuchó el murmullo burlesco de sus compañeros de trabajo que decían: “Miren, Héctor ya puso a trabajar a su mujer”, a lo que ella espetó: “Es que yo soy inteligente, no sirvo nada más para la cocina” (Romero, 2016: 24).

A lo largo de su carrera, se dedicó al fotoperiodismo, al retrato y a la foto de desnudo, además de sus famosas “marigrafías”, técnicas con las cuales pintaba con luz diversos objetos. Cuando su marido orgulloso le decía: “Yo te enseñé”, ella airada respondía: “¡No! Yo quise aprender”.

Actualmente dirige la Fundación Héctor y María García, archivo en el cual trabaja diariamente para organizar la memoria fotográfica de la obra. Llama “la cajita del tiempo” a aquello que simboliza para ella la fotografía que reposa en cientos de portafolios y más de tres estantes en espera de ser clasificados (Romero, 2016: 24).

Tendrían que pasar algunos años antes de que las mujeres alcanzaran mayor visibilidad en los diarios y las revistas más importantes del país. Ana Victoria Jiménez, por ejemplo, una artista que formó parte activa de la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas del Partido Comunista, establecido en 1964, escribió y documentó gráficamente la militancia de artistas feministas, creando el mayor archivo que existe en México sobre su obra, que hoy alberga la Universidad Iberoamericana en la Ciudad de México. Contiene tres mil fotografías, una colección de 50 carteles, pancartas y volantes de las marchas feministas en las calles de la Ciudad de México a favor de la despenalización del aborto. Las fotografías fueron tomadas en diversos sitios emblemáticos, como la Cámara de Diputados, junto al Ángel de la Independencia y frente al Monumento a la Madre en 1977, o las protestas frente al Auditorio Nacional en contra de la cosificación de las mujeres mientras se llevaba a cabo el concurso Miss Universo.

Nunca permitió que su obra se viera encasillada dentro del fotoperiodismo o cualquier otro género y su obra ha sido exhibida en diversas galerías. Vale la pena resaltar una de sus obras fotográficas más destacadas, la serie titulada “Cuaderno de tareas”, en donde documenta visualmente diversas faenas típicamente femeninas. En cada imagen aparece como constante un par de brazos y manos ejecutando diversos trabajos domésticos: frente a la estufa, mientras mueve la cuchara dentro de un cazo, otra cortando cebolla, en otras más lavando trastes, planchando, doblando ro-

pa, fregando inodoros, enjuagando jergas, cosiendo (Aceves Sepúlveda, 2019: 135).

Alberto del Castillo define la década de 1970 como una etapa en la que la fotografía periodística experimentó grandes transformaciones en México, con el surgimiento y la apertura de distintas generaciones de editores: “De Manuel Becerra Acosta a Benjamín Wong, de Humberto Musacchio a Carlos Payán, pasando por Miguel Ángel Granados Chapa, todos ellos impulsaron nuevas ofertas periodísticas, antes impensables en un régimen autoritario como el que había predominando en el país durante más de medio siglo” (Del Castillo, 2013: 23).

En esta etapa, varias generaciones de fotógrafos divulgaron sus trabajos en la prensa, como es el caso de los autores consolidados Nacho López, Enrique Bordes Mangel, Ismael Casasola, Daniel Soto, Julio Mayo, Rodrigo Mayo, Enrique Metinides y Héctor García. A esta lista se añadieron nuevos nombres que renovaron el ejercicio del fotoperiodismo, como Aarón Sánchez, Rogelio Cuéllar, Pedro Valtierra, Marco Antonio Cruz, Pedro Meyer, Antonio Turok, Luis Jorge Gallegos, Eniac Martínez, Raúl Ortega y Francisco Mata. En esa categoría Del Castillo cita a tres mujeres: Christa Cowrie, Marta Zarak y Elsa Medina (Del Castillo, 2013: 23)

En su libro *Autorretratos del fotoperiodismo mexicano* Luis Jorge Gallegos recoge los testimonios de tres mujeres, cuya obra fue difundida en *Excélsior*, *unomásuno* y *La Jornada*, y sus trabajos fotoperiodísticos fueron exhibidos en galerías y exposiciones (Gallegos, 2011: 217)

Si bien el caso de Christa Cowrie se verá con mayor amplitud en páginas posteriores, se destaca en este apartado su ingreso en 1977 al recién inaugurado *unomásuno*, en donde fue nombrada por su director la primera jefa del laboratorio de fotografía. Ahí trabajó durante 25 años como fotoperiodista en la sección de información general y cultura, y fue coeditora del primer suplemento ecologista en México a finales del siglo pasado. Su obra se ha presentado en más de 70 exposiciones en México y otros países y ha colaborado en 15 libros y el archivo histórico del museo de Culturas Populares en la Ciudad de México lleva su nombre (Gallegos, 2011: 234).

En 1982 Elsa Medina acudió a los talleres del reconocido fotógrafo Nacho López sobre expresión fotográfica y análisis de la imagen, mismos que tuvieron gran influencia en su fotografía, ya que le enseñó a mirar y a tener una posición ideológica frente al objeto fotografiado. El oficio fotoperiodístico lo desarrolló en el periódico *La Jornada*, en donde cola-

boró desde 1986 hasta 1999, no solo en la Ciudad de México sino en Tijuana, Baja California, como corresponsal del diario. En 2003 obtuvo una beca para desarrollar un trabajo fotográfico en la Frontera Norte. La fuerza simbólica de sus imágenes la colocó como protagonista fundamental del fotoperiodismo de la época (Mraz y Arnal, 1996: 44).

Desde su creación en 1984, Frida Hartz fue invitada a colaborar en el diario *La Jornada*, en el departamento de fotografía, por sus conocimientos sólidos en la materia. Más tarde fue nombrada jefa del departamento de fotografía en donde había siete hombres y dos mujeres, Elsa Medina e Ileri de la Peña. Ahí permaneció durante siete años. Su inquietud por conocer de cerca los movimientos sociales la llevó a viajar como corresponsal a Guatemala y El Salvador, así como a la Huasteca para captar movilizaciones indígenas en Hidalgo y Veracruz. Su trabajo fotoperiodístico titulado “Sepelio” fue premiado en el concurso *Mujeres vistas por mujeres*, auspiciado por la Comunidad Europea en 1988. En ese tiempo Hartz recuerda que había pocas mujeres fotorreporteras: Christa Cowrie, Lucía Godínez, Lilia Hernández, Elsa Medina (Quiñones, 2014: 24).

Tendrían que pasar algunos años antes de que las mujeres alcanzaran mayor visibilidad en los diarios y las revistas más importantes del país, ya que no solo en el discurso escrito sino en el visual prevalecía la exclusión de las mujeres. La grandeza era representada por las historias de grandes hombres, celebrados como los hacedores del México moderno (Mraz y Arnal, 1996). La mayoría de las veces, los medios impresos mostraban en esa época el protagonismo y la heroicidad de los varones y la condición subordinada de mujeres como acompañantes, bellezas étnicas sexualizadas o víctimas de las diferencias sociales (Aceves Sepúlveda, 2019: 192).

En aquellos años, la práctica fotográfica experimentó varios cambios en su conceptualización como una disciplina artística inserta en relaciones de poder desiguales que se reflejaron en las imágenes, produciendo significados visuales que influyeron en la comprensión de un país y una cultura, sobre todo en lo que respecta al registro de las asimetrías de clase y género.

En América Latina la fotografía devino arma de transformación social, ya que buscó documentar los cambios sociales y políticos que sucedían en la región a través de la cámara fotográfica, como es el caso de las revoluciones en Cuba (1958) y Nicaragua (1979) (Debroise, 1995).

El cambio de la fotografía de prensa, como se le llamaba en la década de 1940 al fotoperiodismo, fue instrumental en la consolidación de la modernidad de México, al construir una “imagen de poder” adecuada a

las necesidades del país. En su función simbólica legitimadora, las imágenes del poder político se mostraban por medio de una polarización, en las figuras de caudillos revolucionarios o de los presidentes, como parte de la construcción visual de la creación del Partido Revolucionario Institucional (PRI) partido hegemónico en el poder desde 1929.

Fue así como la revista *Rotofoto* —una publicación con vocación fotográfica— publicó en 1934 en su primera portada la imagen del presidente Lázaro Cárdenas, mientras compartía el almuerzo con un campesino. La leyenda al pie de la foto rezaba: “el presidente democrático”, aunque la imagen dista mucho de representar lo que el pie de foto señala, como sucede con algunas imágenes fotoperiodísticas de Cowrie que ameritan una lectura independiente del texto escrito (Mc Phail, 2010: 50). La retórica visual fue importante en la representación simbólica del poder y de lo nacional, cuyo objetivo fue dar un carácter unitario y operativo a un grupo humano por naturaleza complejo y heterogéneo.

En el siguiente capítulo se ofrece una semblanza de Christa Cowrie, cuya finalidad es proporcionar información sobre su llegada a México proveniente de Alemania, la familia mexicana que la acogió, su trayectoria como fotoperiodista, sus maestros y maestras, la consolidación de su oficio, su condición de mujer, esposa y madre, su relación con el poder y los rasgos de su personalidad.

III. Christa Cowrie: Una semblanza

La semblanza que se ofrece a continuación recoge y aglutina información y testimonios recogidos en diversos libros, revistas, periódicos, tesis, así como las entrevistas que realicé, el 5 de octubre de 2017, el 13 de marzo de 2018 y el 30 de mayo de 2018.

Narra su llegada al puerto de Veracruz desde Hamburgo, su ciudad natal, el encuentro con su “familia mexicana”, el desarrollo de su oficio en paralelo con su condición de mujer, esposa, ama de casa y madre, su estancia en el *unomásuno*, sus maestros, sus influencias, su relación con el poder y la conciencia de ser mujer en un mundo de varones, su personalidad aguerrida, su doble agenda.



Christa retratada
por Marco Antonio
Cruz.

Archivo Marco Antonio Cruz.

DE PUERTO A PUERTO

Christa Cowrie nació en 1949, en Hamburgo, Alemania; arribó al puerto de Veracruz en 1963 a los catorce años, para encontrarse con su padre, encargado de la administración del Club Alemán en la Ciudad de México. Con una expresión divertida, Cowrie recuerda que este le había ofrecido viajar a México con la siguiente promesa: “Si te gusta te quedas y si no, te regresas. Mi padre deseaba que comprendiera la verdadera distancia que existía entre los pueblos, no solo en kilómetros, sino también en su cultura” (entrevista 1).

El deseo de salir, para conocer y estudiar otros idiomas y costumbres, la entusiasmó. “Nosotros, los que somos de Hamburgo —como es un puerto—, siempre queremos salir, conocer, esta cosa de ver el mundo es muy arriesgada... Es una genética de la gente de los puertos.” (entrevista 2)

SU FAMILIA MEXICANA

Se casó muy joven, a los 19 años, con el médico Arturo Bodenstedt Revueltas, y su maestra fue su suegra, Rosaura Revueltas, quien la cobijó y le enseñó hablar bien español.



Colección Christa Cowrie, Archivo "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.

Fotografía de Rosaura Revueltas, tomada por Christa Cowrie y publicada en el *unomásuno*, s.f.

Cowrie recuerda sus primeros meses de casada: “Yo entré con mi matrimonio en una familia muy ilustre [...] una familia extraordinaria. Me marcó mucho. Estaba embarazada de mi primer hijo [...] si yo conocí el patrón de la familia mexicana, fue con ellos [...] En Alemania, el sentido de la familia después de la guerra no existe. No tienen ese sentido de clan como aquí” (entrevista 2). “Rosaura me aceptó como nuera; era una actriz mexicana que hablaba perfecto alemán [...] se había casado con un alemán y era la única mexicana que había trabajado con el dramaturgo Bertolt Brecht” (entrevista 2).

La relación con Rosaura fue profunda, ya que no solo la acogió en su familia cuando era muy joven, sino que le enseñó a leer en español: “Nos sentábamos en la tarde a leer literatura mexicana, latinoamericana [...] fue muy importante para mí. Creo que su muerte ha sido el dolor más profundo”. Cuenta Cowrie que Rosaura le auguró que iba a ser fotógrafa “y mira, tuvo razón” (Milarka, 2002: 16).

EL OFICIO

Cowrie supo que lo suyo era la fotografía, una actividad acorde con su temperamento, y lo explica de esta manera: “Soy una mujer inquieta. La fotografía es una profesión en la cual tienes que estar alerta: si te duermes, ya no tomaste la foto” (entrevista 1).

Sin estudios previos en la materia, Cowrie comenzó a ver fotografías, salía a la calle y observaba las cosas que los demás consideraban comunes —el historiador de arte Aby Warburg recomendaba a los estudiosos de la imagen verlas como si fuera la primera vez, con el asombro de un extranjero.

Al hojear el diario *Excelsior*, el periódico de mayor circulación y prestigio de entonces, Cowrie recuerda que las caricaturas de Abel Quezada, en particular, le enseñaron a mirar de otra manera (Gallegos, 2011: 237).

Cuando comenzó a experimentar con la cámara, el mejor elogio lo recibió de José Revueltas, quien le decía que tenía “buen ojo” para la fotografía. Afirma que en el seno de la familia Revueltas desarrolló una conciencia política que la llevó al fotoperiodismo. “En ese entonces yo estaba criando a mis hijos. Cuando empecé a trabajar como fotógrafa, tenía yo un marido, dos hijos y me dedicaba a las labores de una madre con niños pequeños. Pero la fotografía me abrió un mundo mágico” (Giménez, *El Día*, 9 de marzo de 1996).

Tomó muchas fotos de sus hijos pequeños, salía a la calle a retratar lo que se encontraba en el camino, empezó a viajar y a conocer México: “Tuve la fortuna de que mi marido era consciente de lo que es la foto-

grafía y me apoyaba en todo, hasta me había regalado una cámara Zeiss-Ikon” (Gallegos, 2011: 237).

Cuando viajó a Alemania adquirió su primera cámara Nikon, con la cual produjo los primeros fotorreportajes que entregó al diario *Excélsior* en 1975 y, a raíz de eso, fue invitada a publicar dos veces al mes en el *Magazine Dominical*, en la sección *Colores* y en *Revista de Revistas*.

Cowrie recuerda que uno de sus primeros fotorreportajes abordaba el tema de las mujeres: se llamaba “Grandeza y esclavitud de la mujer mexicana”, publicado por *La Revista de América*, el 31 de julio de 1976. Debido a que la publicación omitió el crédito de autoría, “fue el periodista Carlos Ferreira quien recibió todo el crédito” (entrevista 3).

Con respecto al origen del apellido Cowrie, confiesa que su apellido original es Engel, pero su esposo la rebautizó como Christa Cowrie, que significa familia de moluscos marinos. A raíz de un fotorreportaje que realizó sobre joyas marinas en *Excélsior*, surgió el nuevo apellido Cowrie, por su afición por coleccionar caracoles, conchas y nautilus que hoy ocupan libreros, repisas y mesas de su casa.

Vera Milarka registra una coincidencia entre su cambio de apellido y la inauguración del diario, que podría marcar también los paralelismos que existían entre ella y el medio: “al mismo tiempo que nació el *unomásuno*, nació la Cowrie” (Milarka, 2002: 16).

En 1977 en calidad de socia fundadora, accionista y fotoperiodista se incorporó al nuevo proyecto periodístico impulsado por Manuel Becerra Acosta.

Mediante un préstamo de siete millones de pesos que otorgó Nacional Financiera, se creó la Sociedad Cooperativa de Periodistas y Escritores con treinta y dos socios fundadores. Becerra Acosta se quedó con 12 por ciento de las acciones y para el resto de los cooperativistas se hicieron paquetes accionarios. El restante 40 por ciento quedó en manos de José Solís, dueño de Editorial Bodoni, quien aportó la maquinaria, el equipo y el edificio en Mixcoac donde se maquilaba el diario (Musacchio, 2010: 117).

El proyecto tomó forma empezando por el nombre *unomásuno*, cuyo origen ha tenido diversas interpretaciones, entre otras la de Eduardo Deschamps, quien explica su versión: “significa comunicación, es una sencilla suma matemática porque los periodistas no estamos solos, contamos con el lector, uno es la información, el otro es el lector, de ahí el uno más uno más uno...” (Becerra, 1984: 23). Otra es aquella que aporta el escritor José Agustín: “el nombre *unomásuno* implica que sus promotores ganaban adeptos ‘uno a uno’” (Morales, 2014: 215).

Cowrie describe la confianza que tenía en el proyecto y en su fundador: “Fui muy apasionada del proyecto. Tenía yo 10 mil pesos y se los entregué a Manuel. Convencí a mi marido de donar otros 10 mil y se los dimos, sin pensar en ningún momento en retribuciones ni en hacer crecer nuestra inversión. Creíamos en el *unomásuno*, creíamos en Manuel y ya” (Cowrie en Martínez, 2001: 13).

En sus inicios, el equipo de fotografía del diario sufrió varios cambios y a raíz de ello Becerra Acosta decidió nombrar a Cowrie la primera jefa del departamento de fotografía, integrado por Armando Salgado, Víctor León, Mario de la Torre, Enrique Ibarra, Gustavo Miranda, Lázaro González, Marta Zarak, Héctor García, María García y Paulina Lavista. Con su habitual franqueza, Cowrie recuerda que la nombraron jefa de fotografía, “porque era la más allegada a Manuel Becerra Acosta. Después llegaron fotógrafos de todos lados, hicimos un equipo de nueve fotógrafos. Duré de jefa año y medio, hasta mayo de 1979” (Cowrie en Morales Flores, 2018: 223).

En 1978 habían salido unos y se incorporaron otros fotógrafos: Aarón Sánchez, Miguel Castillo, Joaquín Ávila, Carlos Franco, Jorge Barragán, Odón de Buen, Adriano Rodríguez, José Luis Rocha, José Pérez Ibarra, Héctor Miguel Chávez, Luis Arenas y Pedro Valtierra. La sangre nueva de los fotógrafos jóvenes se mezcló con aquellos que tenían una trayectoria probada, logrando un estilo visual característico.

Aarón Sánchez quien venía de *Excélsior*, explica cómo fue el momento: “A nosotros nos faltaba más experiencia, la compensábamos con ganas, creo que eso es lo que más valía en ese momento y sobre todo con frescura de criterio, de esa ilusión de hacer cosas con una nueva visión” (Cowrie en Morales Flores, 2018: 224).

Aquellos años los describe Cowrie como una época de mucho trabajo, pues no solo trabajaba en el laboratorio, sino que además, “hacía guardias nocturnas, por si surgía alguna noticia importante antes del corte y al otro día llegar muy temprano al periódico” (entrevista 1).

LA PRESENCIA DE LAS MUJERES EN EL DIARIO

Si bien el equipo estaba conformado en su mayoría por hombres, tiempo después llegaron a trabajar al diario Marta Zarak y Flor de María Cordeiro y en reconocimiento a su desempeño profesional, Becerra Acosta envió a Zarak como primera corresponsal a Centroamérica para documentar con imágenes los movimientos armados: “con ello ofrecía una mirada propia frente a los acontecimientos, con lo cual disminuyó la dependen-

cia con las agencias internacionales de fotografía” (entrevista 1). Pedro Valtierra, quien poco tiempo después fue enviado como corresponsal del diario a Nicaragua, recuerda que el primer medio impreso que envió fotoperiodistas a cubrir los conflictos de Vietnam y Líbano fue el *Sol de México*, pero en el *unomásuno* los fotorreporteros fungieron como testigos de primera línea (Mraz y Arnal, 1996: 28). La cobertura sobre los conflictos que logró el diario se debió a la calidad y al protagonismo que como autores lograron los fotógrafos de prensa con sus imágenes, construyendo así una nueva relación de independencia y respeto entre los reporteros y fotógrafos al agregar el crédito a la autoría y al asignar los viáticos a cada uno por separado (Mraz y Arnal, 1996: 28).

Con respecto a la presencia de mujeres en el diario, recuerda que durante el tiempo en que fue nombrada jefa del laboratorio de fotografía, se apoyaba mucho en María García: “porque también era una soldada como yo que nunca decía que no a nada [...] Héctor García —su esposo— estaría muerto profesionalmente sin María [...] María hacía el trabajo que a él no le gustaba hacer; de laboratorista, archivista, administradora, quién sabe dónde estaría la reputación de Héctor si no fuera por ella, pero el reconocimiento lo tiene él” (Gallegos, 2011: 240).

El testimonio de María García publicado por la revista *Cuartoscuro* ratifica lo anterior, al evocar cómo vivió en carne propia la descalificación y el ninguneo de sus colegas hacia su trabajo. El colmo fue cuando en algunas imágenes de su autoría vio sobrepuesto el sello de su esposo. Asegura que toda la primera parte del movimiento de 1968 la cubrió ella, pues su marido estaba ausente (Romero, 2016: 24).

HIJAS DE LA MISMA MADRE

Apunta Cowrie que aunque “la fotografía de arte y la fotografía de prensa son hijas de la misma madre”, existe una mayor exigencia en la segunda por la velocidad con la que trabajan los fotoperiodistas, para lograr una composición a través de tomas apresuradas, ángulos en contrapicado que realzan el cuerpo: “se le exige de antemano al fotoperiodista una absoluta capacidad para estar al acecho de la fotografía a fin de que en segundos se logre captar la esencia de los hechos: estar siempre en estado de alerta, estar en el momento justo con tus cinco sentidos [...] tener sensibilidad para poder saber qué está pasando detrás de la noticia. Ser un buen psicólogo, un excelente observador y comunicador” (Cowrie en Moncada, s.f.).

Sobre el riesgo que implicaba ser fotoperiodista en esa etapa, afirma: “Gracias a este maravilloso invento que es la fotografía, vemos imágenes

de la vida real en todo el mundo [...] y hay miles de fotógrafos arriesgando la vida con tal de obtener imágenes impactantes [...] la fotografía cambia la vida política, aunque a veces deja inertes a los países, como nos muestran las terribles imágenes de la guerra de Yugoslavia” (Cowrie en Molina, *La Jornada*, 1993: 30).

LA FOTOGRAFÍA ES MI VIDA

La estrecha relación que guarda con la fotografía, la describe como necesidad vital: “la fotografía es mi vida. No me imagino la vida sin poder tomar fotos. Para mí obturar la cámara es ver con energía, con lucidez y emoción lo que tienes enfrente. Si tú combinas esos tres factores, tus fotos transmiten claramente lo que pasó por la mente y el corazón” (Molina, *La Jornada*: s.f.: 30)

Vivir conscientemente es para Cowrie su filosofía: “Nosotros los fotógrafos somos seres muy conscientes, pues tenemos los ojos educados y entrenados para trascender más allá de lo que se presenta a simple vista” (entrevista 1).

Así describe el desempeño de Cowrie el artículo del diario *El Nacional*, sin autor, encontrado en el archivo de Cowrie y publicado el 3 de diciembre de 1996: “Estar ahí, con los sentidos alerta, lista para oprimir el obturador, justo cuando el instinto advierte que es el momento. Ni antes ni después, justo entonces, Cowrie deja que el mecanismo que permite la entrada de la luz a la cámara oscura imprima lo que sus ojos verán después en papel. El movimiento congelado, perpetrado, convertido en fotografía, en canto” (s.a., *El Nacional*, 11 de marzo de 1996).

SUS MAESTROS EN EL OFICIO. MANUEL BECERRA ACOSTA Y EL UNOMÁSUNO

Becerra Acosta se había formado en *Excélsior* como reportero y desde hacía seis años fungía como subdirector del diario en el momento del golpe. En su libro *Dos poderes*, señala que el papel que desempeñó el llamado “*Excélsior* de Scherer” fue muy importante, ya que era un periódico “tan independiente como el sistema mexicano lo permitía” (1994: 93). Narra cuando el presidente Luis Echeverría se sintió acorralado y fue entonces cuando comerciantes, empresarios e industriales, instigados por él, retiraron la publicidad y boicotearon el diario. Al producirse la salida de Julio Scherer —director del *Excélsior*— y sus colaboradores en el llamado “golpe a *Excélsior*” el 8 de julio de 1976, el equipo del diario se dividió y mientras unos se fueron con Scherer a fundar el semanario *Proceso*, que

salió apenas cuatro meses después, otros se fueron con Becerra Acosta a fundar el diario *unomásuno* en 1977. Otros más se habían ido con Octavio Paz a colaborar en la revista *Vuelta* que se lanzó en 1977. Hasta antes del “golpe”, Paz había dirigido *Plural*, una revista cultural subvencionada por *Excélsior* que se incluía entre las páginas del diario.

La siguiente imagen fue tomada durante la reunión que se organizó para celebrar la inauguración del diario *unomásuno*, el 14 de noviembre de 1977, en el rancho de la familia Moreno Toscano, por el rumbo a Toluca. En esta fotografía algo borrosa, Cowrie registra con emoción los nombres de la mayoría de los asistentes al feliz acontecimiento (entrevista 3).

De derecha a izquierda en la fila de atrás: (1) Marco Aurelio Carballo, (2) Jaime Avilés, 3(?), (4) Carlos Payán, (5) (6) (7) (?), (8) Octavio Moreno Toscano, (9) Manuel Becerra Acosta, delante de una columna sobre la cual reposa un sobre con la leyenda “CHAYO” (así le llamaban al chayote, también conocido como mordida, embute), (10) Manuel Marcué Pardiñas, (11) (?), (12) Jorge Hernández Campos, (13) (14) (?), (15) Raquel Tibol, (16) Agustín Gutiérrez Canet, (17) Christa Cowrie, en la fila de adelante, 18(?), (19) Fernando Meraz, (20) su esposa, (21), El “cura”, reportero, hasta adelante, (22) Hugo Hiriart, (23) David Martín del Campo, (24) Alejandro Cardona y (25) Carlos Monsiváis atrás, agachado, (26) (27) (?).



Colección Christa Cowrie, Archivo "Manuel Toussaint", IIE-UNAM, s. f., s. a.



Colección Christa Cowrie, Archivo "Manuel Toussaint", IIE-UNAM, s.f., s.a.

Fotografía tomada a Christa Cowrie y a Manuel Becerra Acosta, en las instalaciones del *unomásuno*; al fondo está Manuel Arvizu. Festejan la salida del primer número del periódico.



Colección Christa Cowrie, Archivo Manuel Toussaint, IIE-UNAM, s.f., s.a.

Fotografía de Cowrie leyendo el primer ejemplar del *unomásuno*.

Recuerda que los 25 años que trabajó en el diario *unomásuno*, fueron para ella una escuela de aprendizaje y de grandes experiencias, “un tiempo de convivencia y reconocimiento para entender la vida mexicana” (*La República*, 2004: 4). Desde el principio, recuerda que recibió el apoyo de Becerra Acosta, quien la impulsó en el fotoperiodismo, y le enseñó, “el amor por el oficio, a tener conciencia social, ser fiel y no distorsionar la realidad, no tener prejuicios intelectuales que pudieran hacerme dudar a la hora de registrar un hecho real. Fue él quien me introdujo al periodismo”, de él aprendió “los principios éticos [...] Me puso la plataforma y me fue dando empujoncitos [...] déjate sorprender, me dijo, y me aventó” (entrevista 2).

Reconocido por sus pares como un periodista con un enorme olfato político, Cowrie registra una de las enseñanzas que recibió de Becerra Acosta sobre la importancia de ver las imágenes: “no me platiques que tomaste la foto. ¡Enséñamela!” “Nos daba lecciones de vida sobre cómo prever situaciones, cómo moverse: porque eso un periodista lo aprende con la experiencia, son oficios con mucho aprendizaje.” “El fotoperiodismo no lo aprende uno en la escuela [...] en la calle uno aprende cómo moverse, adónde moverse, dónde estar y en qué momento para “cachar” la foto y, en algún momento, hasta provocarla” (entrevista 2).

Para Cowrie, la nueva coyuntura que marcó el *unomásuno* permitió, “la fusión entre los viejos y experimentados fotógrafos de *Excelsior* y los novatos que entramos al diario con técnicas e ideas frescas, ambos grupos aprendimos de lo que teníamos que ofrecer. “Entre todos, formamos un equipo muy respetado que tuvo personalidad propia, cada uno con su sello personal” (Gallegos, 2011: 238).

Los fotógrafos de prensa “buscamos alejarnos de la prensa oficialista, cambiamos nuestra forma de ver y nuestra nueva energía fue bien guiada por un director sensible a las posibilidades de la fotografía”. Nunca hubo censura, ni manipulación de la imagen [...] la pauta que marcó Becerra Acosta fue que a través de la foto se dictara la noticia en primera plana” (Cowrie en Milarka, 2002: 18).

Al igual que para Cowrie, Becerra Acosta fue para muchos fotoperiodistas una figura pivotal en el periodismo mexicano, y aunque la subordinación de la prensa frente al gobierno disminuyó en aquellos tiempos, las inercias de esta relación simbiótica continuaban.

Montero recapitula sobre esta relación que imperaba entre la prensa y el poder presidencial, mucho antes de la creación del *unomásuno*: el *Novedades* estuvo vinculado al presidente Miguel Alemán Valdés, *El Popular*,

que después sería *El Día*, surgido en 1962, identificado con el entonces presidente Adolfo López Mateos. *El Heraldo de México*, que apareció en 1965, obtuvo el espaldarazo del entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz, cuya fotografía en color apareció en la portada inaugural del diario. En el caso de la cadena de *El Sol de México* de García Valseca, que se publicó a partir de 1964, el gobierno de Echeverría intervino años después para salvarlo del endeudamiento y nombró asesor editorial a Fausto Zapata y Francisco Javier Alejo, ambos funcionarios del régimen (Montero, 2017: 197).

En el caso del *unomásuno*, López Portillo y su secretario de Gobernación, Jesús Reyes Heróles, lo utilizaron como medio para consolidar la Reforma Política promovida desde el ejecutivo. Así lo recuerda el periodista Granados Chapa: “Auspiciado por Jesús Reyes Heróles, pero no dependiente suyo, fue el diario de la reforma política, de los nuevos aires culturales, de una forma de modernidad social (distinta de la económica poco después impuesta por el neoliberalismo), de nuevos géneros periodísticos” (Granados Chapa: 1980: 81).

La oferta editorial del diario era progresista y pretendía informar críticamente sobre la vida política y social del país y de América Latina, impulsando un fotoperiodismo de búsqueda por medio de la investigación de nuevos temas y problemas que agobiaban al país, pero estaba muy lejos de ser totalmente independiente. De todas formas, el diario marcó un cambio en la historia del periodismo mexicano; rompió con los viejos esquemas e impulsó un uso más libre y directo del lenguaje para darle mayor agilidad a los textos. Eliminó la plana editorial tradicional y se intercaló la opinión con las notas informativas. En el terreno de la cultura, el diario impulsó el trabajo no solo de plumas consagradas, sino que dio cabida a prospectos nuevos (Hernández Campos en Hernández Solano, 1998: 96). Sin duda “fue uno de los pocos medios que marcó a toda una generación de periodistas” (Albarrán: 2000).

Desde la dirección, se apostó por un formato tipo tabloide, más manejable, que seguía la tradición de *La Repubblica* de Italia, *Le Monde* de Francia, *El País* y el *ABC* de España. Eligió un diseño profesional y novedoso, desde el nombre del diario, el logo y la disposición de contenidos en la primera página y las interiores a cargo del joven Juan Pablo Rulfo. El diseño del nombre del diario corrió a cargo de Manuel Arvizu (Belmont, en Hernández Solano, 1998: 117).

Periodista, editor y fotógrafo, Becerra Acosta fue consciente de la importancia de la imagen, de ahí que invitara a nuevos y viejos caricaturistas

y fotógrafos. En el primer equipo se enlistaron Magú, Palomo —con su cartón el “Cuarto Reich”—, Ahumada y El Fisgón. Los cartones políticos criticaron y desafiaron al poder a través de un lenguaje visual combativo. Algunos fotoperiodistas llegaron a ocupar importantes espacios en el diario, se impulsó el crédito a la autoría de las fotografías, dándoles notoriedad a los fotógrafos que antes no tenían; incluso algunos fueron incluidos en las juntas de evaluación. El *unomásuno* fue una bocanada de aire fresco para la fotografía de prensa, al rechazar la fotografía convencional, rígida, solemne, artificiosa, complaciente e institucional para apoyar una imagen fresca, contundente, retadora e irreverente (Rodríguez, 2011: 203).

Recuerda la periodista Adriana Malvido (2004:24): “La vida cotidiana y la vida en la calle se fue a primera plana para tomar el lugar que durante años ocuparon los presidentes; los políticos de antaño que pagaban por salir bonitos [ahora] son retrados como seres de carne y hueso, sin temor y sin afán de quedar bien con nadie; los temas sociales se convierten en prioridad y Centroamérica se cuenta de otra manera”.

La mayoría de los treinta fotoperiodistas entrevistados por el historiador John Mraz, coinciden en señalar a Becerra Acosta como el impulsor de una imagen de prensa menos oficialista, más autónoma y autosuficiente, reiterando su compromiso con la imagen, la expresión libre y la experimentación, el punto de vista propio y la autoría personal. Impulsó el tratamiento de nuevos temas y estilos propios, imprimiendo en la imagen una mayor fuerza y calidad con el uso estético de formas y novedosos encuadres.

Bajo su dirección, el *unomásuno* buscó romper con lo pintoresco y lo folclórico para encontrar nuevas expresiones de vida cotidiana, lejanas al fotoperiodismo censurado, a la narrativa de la Revolución Mexicana y al Taller de la Gráfica Popular (Mraz y Arnal, 1996: 24).

Las imágenes dejaron muchas veces de ser un mero apoyo visual o complemento al texto escrito para convertirse en testimonios documentales autosuficientes y autónomos. Incluso, y como podrá apreciarse, la mayoría de las imágenes de Cowrie alcanzaron niveles de editorial, expresando lo que callaba el pie de foto, o lo contradecían con sugerentes interpretaciones y puntos de vista personales que las volvían icónicas.

En muchos sentidos, el diario *unomásuno* fue vanguardia en la forma de hacer periodismo y fotoperiodismo pues, a decir de Cowrie, “no surgió de ninguna línea [...] y si la hubo, fue simplemente que retratáramos lo que veíamos [...] ¡fuimos fotógrafos con tanta libertad!” (Gallegos, 2011: 238).

El fotoperiodista Pedro Valtierra, quien ingresó al *unomásuno* en 1978, al año de su fundación, registra que los cambios importantes que se generaron en el diario indujeron a los fotógrafos a actuar con mayor libertad y romper con la solemnidad de la prensa oficialista. Describe a Becerra Acosta como uno de los periodistas más importantes en la historia de México: “periodista, editor y fotógrafo [...] Entendió como pocos lo que este país requería. Entendió la importancia de la fotografía que pasó de ser material de apoyo, a las imágenes con mayor tamaño. Supo entender las fotografías, entenderlas y enseñarnos a ver” (Valtierra, en *Diario Monitor*, 25 de junio de 2004).

Cowie la recuerda como una etapa de gran aprendizaje, pues se incorporaron fotoperiodistas a las filas del diario que buscaron expresarse y encontrar su propia voz en la cobertura visual de temas antes soslayados o escasamente abordados, como la corrupción, los fraudes electorales, las protestas de la oposición, el narcotráfico, la represión, la desigualdad, la defensa de los derechos humanos y la vida política y social del país, así como el registro de la vida cotidiana (Malvido, 2004: 16). Además de asumir un compromiso frente a diversos temas sociales, el *unomásuno* se convirtió en tribuna para los reclamos y movimientos sin voz en la sociedad mexicana. Reitera que Becerra Acosta buscó mejorar las condiciones salariales de los periodistas y fotoperiodistas y se ampliaron los tiempos de investigación en la producción de fotorreportajes que así lo requerían.

Patricia Cardona, quien venía de trabajar en el diario *El Día*, recuerda sus primeros años en *unomásuno* como una verdadera escuela periodística: “manejar ideas claras, tener una visión fundamentada de la realidad, conocer la estructura del lector, mantener una fuerza en el lenguaje”. La periodista adopta como suyo aquello que le había advertido Jorge Hernández Campos: “el periodismo es una guerra de resistencia”. Eso fue para ella el *unomásuno* (Cardona en Hernández Solano, 1998: 125).

Rodríguez y Concheiro describen el *unomásuno* como honroso sucesor del legendario *Excélsior* de Scherer, pues no solamente se estableció como uno de los más influyentes periódicos nacionales, sino que introdujo innovaciones importantes en el quehacer periodístico mexicano. Uno de ellos fue la invitación a un grupo de jóvenes académicos e intelectuales para escribir en las secciones de política y cultura. Además de tejer vínculos entre un mundo académico cada vez más endogámico y profesionalizado y el mundo periodístico, el diario se convirtió en catalizador del debate sobre la cosa pública. El *unomásuno* fue, en ese sentido, mucho más que un medio noticioso, fue lo que todo genuino periódico

tiene que ser, un catalizador del debate público (Rotativa, 27 de octubre de 2014).

Luis Espinosa (2001) señala que Becerra Acosta fue uno de los cuatro mejores periodistas de su tiempo, “un periodista a la vieja usanza que desconfió de las grabadoras, esa plaga que ha llenado las páginas del periodismo de investigación”.

Se le reconoce como autor y promotor principal de los primeros siete años de gloria del diario *unomásuno*, al incorporar elementos de la prensa europea y norteamericana al periodismo mexicano, extender los niveles de la crítica, privilegiar el reportaje y el fotorreportaje sobre la declaración y la distinción entre noticia y anécdota.

Vicente Leñero, el emblemático periodista del *Excélsior* y posteriormente fundador y subdirector del semanario *Proceso*, calificó a Becerra Acosta como un periodista muy experimentado, quien demostró que un requerimiento para abrirse campo entre la docena de periódicos y diarios editados en la capital estribaba en romper con la uniformidad de la prensa nacional.

Becerra lo logró al modificar el formato, la distribución de noticias y al estimular a una nueva generación de periodistas y cronistas al tiempo que prescindía de los boletines oficiales de prensa, cuya ominosa presencia en el periodismo mexicano acrecentaba el sometimiento forzoso de los periodistas a una sola versión del acontecer nacional emitido por las distintas dependencias de gobierno, debilitando la figura del reportero y del periodismo de búsqueda.

También fue importante su solidaridad con los movimientos democráticos y la apertura que mostró como canal de expresión institucional para la disidencia. Conocedor de la fotografía, Becerra estimuló la frescura de la imagen, su contundencia, su capacidad retadora e irreverente y rechazó “la imagen rígida, solemne, artificiosa, complaciente e institucional” (Fernández Christlieb, 1982: 253).

El *unomásuno* tuvo gran influencia durante poco más de un lustro, hasta que se gestó un conflicto interno del que ya no se pudo reponer. Finalmente, en noviembre de 1983, todo el cuerpo de redacción, salvo su director, se alejó del diario. El periodista Granados Chapa aporta su interpretación del hecho: “Maniobras cada vez más oscuras, cada vez más turbias, lo hicieron cambiar de manos, hasta que quedó en manos de Manuel Alonso, quien fuera vocero de Miguel de la Madrid y director de la Lotería Nacional con Carlos Salinas” (Granados Chapa, 1980: 81). Quienes abandonaron el diario, fundaron el periódico *La Jornada* que empezó a circular en 1984.

A decir de Luis Gutiérrez, Becerra Acosta había nombrado a Carlos Payán como su subdirector, sin que este tuviera las credenciales periodísticas para serlo. Su primera vinculación con el PRI y posterior cercanía con la izquierda, llevaron a Payán a pretender uniformar política e ideológicamente la plana de reporteros a fin de que se acercaran a ese partido. Al poco tiempo “el diario se convirtió en el vocero de la llamada izquierda mexicana” (Gutiérrez en Hernández Solano, 1998: 31).

Recuerda Huberto Batis, que el presidente Miguel de la Madrid, quien entonces guardaba una relación cercana con la prensa mexicana, le reclamó a Becerra Acosta sobre esta situación, exigiendo que el diario pagara sus deudas en publicidad al gobierno, que era el principal cliente del periódico. Al no hacerlo, el mandatario le retiró el subsidio diario, como se decía en la jerga periodística, “le retiró la canasta” (Batis en Hernández Solano, 1998: 90).

Cuando el diario decidió cobrarle al Partido Socialista Unificado de México (PSUM) los adeudos pendientes por publicidad, algunos periodistas lo calificaron como un golpe del gobierno. Poco después sobrevino la crisis, y al poco tiempo salieron del diario para fundar un nuevo periódico: *La Jornada*. (Cisneros, 2001: 45; Albarrán, 2000). Según señala Raúl Trejo Delarbre (2001:169), lo que ocurrió en el *unomásuno* tuvo que ver esencialmente con una disputa interna por el control del periódico, más que con un asunto de finanzas.

En 1989, ocurrió la segunda crisis, que culminó con la salida de Becerra Acosta y su posterior exilio. En los artículos periodísticos y entrevistas consultadas aparecen versiones contradictorias, ya que algunos, como Batis, señalan que se debió a las diferencias entre Becerra y Carlos Salinas de Gortari, que se acrecentaron debido a que Raúl Salinas Lozano, el padre del futuro presidente, se había acercado al *unomásuno* en su etapa de planeación, con la intención de influir en el lanzamiento y en su dirección. Lejos de darle la bienvenida, Becerra le cerró la puerta en las narices. Recuerda Batis que, en una ocasión, Carlos Salinas de Gortari visitó a Becerra en su casa durante su campaña. “Toda la plana mayor del periódico y los principales colaboradores estábamos ahí. Salinas derrochaba zalamerías y elogios a Becerra y a su esposa, Ángeles Aguilar Zinser. Becerra fue muy majadero con él. Le dio respuestas muy descorteses, en tono alzado”.

Al salir de la reunión, Batis recuerda haberle dicho a Becerra que se había echado un enemigo encima, a lo que este respondió: “No importa. Este no va a llegar”. Esa vez sí le falló su gran olfato político y el día

en que Salinas llegó a la presidencia, Becerra ya contaba con un enemigo cuyo rencor aumentó porque además quería vengar a su padre (*El Universal*, 13 de mayo s.a.).

Otra razón poderosa que abonó al desencuentro entre ambos fue que Becerra Acosta había sido el primero en utilizar las páginas del diario para impulsar la Corriente Democrática, registrando las acciones de este grupo y de sus miembros más prominentes: Janitzio Mújica —quien fue invitado a colaborar en las páginas del diario—, además de Porfirio Muñoz Ledo y Cuauhtémoc Cárdenas. Así se cocinaba un proyecto de diario financiado por Cárdenas que nunca cuajó (Cisneros Flores, 2001).

Todo esto parece haber provocado la ira de Salinas, quien decidió cobrar a Becerra las deudas pendientes con el Instituto Mexicano del Seguro Social, Hacienda, la Productora e Importadora de Papel (PIPSA) que controlaba la distribución de papel, cuentas de electricidad, agua, teléfono, etcétera (Hernández Solano, 1998: 247). A raíz de esta situación se vio presionado a salir del país y nombró como su sucesor a Luis Gutiérrez, quien asumió el cargo a partir de 1989, con una nómina de 350 trabajadores.

Cowrie recuerda que se vio sumamente afectada por la salida de Becerra: “tuve un choque emocional, como si me hubiera pasado un coche por encima. Se me fue el padre de mi carrera, Manuel ha sido eso para mí. Siempre me apoyó”.

El anterior recuento sobre los hechos que llevaron a la salida de Becerra Acosta abonan aún más la relación perversa que durante esos años privó entre la prensa y el gobierno.

En entrevista, Becerra Acosta se refiere a la escuela que hizo el *unomásuno* al modificar la forma y contenido de la prensa nacional y marcar una tendencia y una forma de hacer periodismo: “veamos los sucesores que han tenido —*El Financiero* y *La Jornada*— hechos por la gente que aprendió a hacer periodismo en el *unomásuno*.” (Martínez, en Hernández Solano, 1998: 71).

Así sintetiza Alberto del Castillo la importancia que tuvo el diario *unomásuno* en el periodismo y el fotoperiodismo:

1. El ejercicio de editores que revolucionaron el papel público del fotoperiodismo entre los cuales figuran Becerra Acosta, Benjamín Wong, Miguel Ángel Granados Chapa, Humberto Musacchio y Carlos Payán.
2. Los cambios que se lograron a partir de la Reforma Política de 1976, propuesta por José López Portillo e instrumentada por Reyes Heróles, su secretario de Gobernación, y que eventualmente condujo al

desgaste del sistema presidencialista y paralelamente a la apertura de espacios de crítica y opinión pública en los medios impresos.

3. El camino andado por otros fotoperiodistas documentalistas y la presencia de agencias fotográficas, como Agustín Víctor Casasola y Enrique Díaz, Nacho López, Rodrigo Moya, Enrique Bordes Mangel, Héctor García y los hermanos Mayo y que repercutieron en la forma de hacer fotoperiodismo en el *unomásuno* (Del Castillo, 2013: 88).

LÁZARO BLANCO

En 1977, precisamente el año en que se fundó el *unomásuno*, Cowrie inició sus estudios formales con el fotógrafo Lázaro Blanco, quien desde 1964 y a lo largo de cuatro décadas estuvo a cargo de los talleres de fotografía de La Casa del Lago y llevó el estudio de la fotografía a las aulas.

Cowrie registra lo que aprendió: “el sentido y el gran respeto que él tiene por la fotografía. Su forma particular de enseñar, como una manera de insinuar algo y en mí lo logró” (entrevista 2).

En 1968 fue coordinador del Fondo Internacional de Fotografía para los Juegos Olímpicos de México y su labor como educador, crítico, museógrafo, articulista y fotógrafo, ocupó la mayoría de su tiempo. La importancia que daba a las variaciones y sutilezas de los tonos en blanco y negro, el sentido estético y la composición de los detalles, lo llevó a ser considerado por sus colegas un maestro de la composición por sus trazos geométricos y arriesgadas tomas cenitales, como pueden apreciarse en algunas fotografías de Cowrie. Fungió como presidente del Consejo Mexicano de Fotografía (Castellanos, 1994: 95) y junto con Pedro Meyer, Rodrigo Moya, Julieta Jiménez Cacho y José Luis Neyra, fundó el Club Fotográfico de México, organismo que sirvió de plataforma para el lanzamiento internacional de la fotografía mexicana y latinoamericana en la década de 1970 (González Flores, 2001: 87). Durante su vida, luchó por la legitimación de la fotografía, la difusión de las obras de los fotógrafos en México y en el mundo e impulsó la organización gremial.

Cowrie resumía en cuatro elementos la lección que impartía en sus clases de fotografía: luz, espacio, tiempo, composición y, a partir de ahí, una didáctica basada en la utilización de mínimos elementos de equipamiento, pero sobre todo, fomentar en sus alumnos la cultura de la imagen (entrevista 2).

La obra de Blanco ha sido publicada en revistas especializadas y libros, como la revista *Life* y los diarios *New York Times* y *The Christian Science Monitor* y ha obtenido varios premios (*Cuartoscuro*, 2011: 57).

KARL MÜLLER Y GUILLERMO ALDAMA

Dos fotógrafos que dejaron huella en el oficio de Cowrie fueron el húngaro Karl Müller, del equipo del *National Geographic Magazine*, especialmente en su trabajo con Guillermo Aldama, a quien Cowrie considera también su maestro. Müller fue corresponsal y reportero gráfico de la revista *GeStern* (Alemania), *L'Express* (Francia) *Life* y el mencionado *National Geographic* (Estados Unidos).

Cowrie resalta el trabajo pionero de Aldama con los huicholes “a quienes fotografió con mucha dignidad”. Publicó varios libros con temas indígenas: *La Mesa del Nayar* sobre los coras, *Tribu mágica* sobre los huicholes, *Volcán del Chichonal, México, tierra de contrastes*, *La ruta de Cortés*, *Mundo maya*, *Piedras de luz y México indio*, entre otros.

Cowrie expresa también su admiración por Graciela Iturbide, Manuel Álvarez Bravo, Flor Garduño “pura poesía”, Héctor García, Nacho López, Mariana Yampolsky, todos ellos grandes fotógrafos. Asimismo habla de Cartier Bresson y las fotografías realizadas por Bob Schalkwijk durante quince años de estancia en México durante los cuales fotografió a los habitantes de la sierra Tarahumara y el Valle del Mezquital, en Hidalgo.

Acompañaron a Cowrie las fotografías de Tina Modotti, “porque yo he visto las escenas que ella vio [...] He aprendido así el factor sorpresa y porque tengo una memoria visual archivada de todo lo que he visto” (entrevista 2). Declaró su admiración por Susan Sontag y Joseph Koudelka, de quien apunta: “un maestro por la capacidad que tiene de relacionarse con lo que fotografía: es de los pocos que se hace invisiblemente presente frente a su obra” (Milarka, 2002: 17) (entrevista 2).

PEDRO LÓPEZ, JUAN KURI, NICOLÁS ECHEVARRÍA

Durante los viajes por la república mexicana, Cowrie aprendió de los cineastas Pedro López y Juan Kuri el manejo de luz y el proceso de dirección escénica en el cine. “Cuando íbamos con el candidato López Portillo, tomábamos el amanecer en el Paricutín [...] o los pájaros de madrugada en la Isla Contoy” (entrevista 1).

Conoció el documentalismo de Nicolás Echevarría, quien generosamente le dio un gran consejo que ha seguido al pie de la letra: “lleva siempre dos cámaras, una para el trabajo y otra con la que tomes transparencias [...] por eso tengo un gran archivo con diapositivas que ahora está en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM”. Rememora la vasta producción de Echevarría en la cual destacan varios documenta-

les: “Judea, la Semana Santa entre los Coras”, “La peregrinación del peyote entre los huicholes”, “Hikuri Tame”, “María Sabina, mujer espíritu”, “Teshuinada, Semana Santa Tarahumara” y diversos cortometrajes, como *Poetas campesinos* y *El Niño Fidencio*, así como el filme *Cabeza de Vaca*.

SU MAESTRA, LA CALLE

Aunque todos fueron grandes maestros, asegura que fue la calle su maestra: “el trabajo duro de cumplir con órdenes de fotografía durante muchos años [...] y por más que uno aprenda de sus maestros, no hay como la escuela del trabajo diario, porque ahí es donde aprendes a comunicarte con la sociedad, los políticos, los indígenas, la gente del mercado, la naturaleza” (entrevista 1).

LA CULTURA ALEMANA

También fue su maestra la cultura alemana que adquirió cuando joven y cuya influencia continuó durante sus años de formación como alumna del Colegio Alemán en la Ciudad de México. Recuerda dos herramientas valiosas para el desarrollo del oficio, la curiosidad por aquello que sucedía más allá de su entorno y su afición por la lectura: “en Alemania se le da mucha importancia a la lectura, a interesarse por la cultura, la historia del arte. Ahí aprendí a ver, aprendí estética escénica, a interesarme por la cultura, visitar museos, exposiciones, a observar todo lo que sucede frente a nuestros ojos”. Además de leer a grandes autores en alemán, francés, inglés, español, estudiaba libros de fotografía, de pintura. Acudía con frecuencia a exposiciones de arte, sobre todo renacentista”.

Sobre el entrenamiento del ojo y la adquisición de una cultura visual, asegura: “Hay que aprender composición estética de la pintura. Eso pasa cuando los fotógrafos no ven pintura, el buen ojo se adquiere porque se adquiere una cultura visual, aunque eso no es tan generalizado, porque conozco fotógrafos de prensa que nunca ven pintura y son grandes fotógrafos” (entrevista 2).

Su cultura de origen también le inculcó la disciplina en el proceso creativo, al “trasladarse a lugares en donde el drama humano es espantoso, la realidad de las personas te cala hasta los huesos, los retratos y ni siquiera sabes sus nombres”. Describe la disciplina que requiere fotografiar algunas órdenes que son siempre “muy iguales”, “como la foto de la ciudad vacía, tomada el primero del año en la madrugada en el zócalo, la misma cara de los miembros del gabinete, las imágenes de Semana Santa, el desfile del 16 de septiembre y el 20 de noviembre, o el primero de mayo.

“Todo ello puede resultar aburrido, pero por eso hay que estar siempre en proceso de creación [...] crear algo nuevo, nunca visto sobre esa misma situación [...] eso logra la fotografía de prensa” (Cowrie en Molina, *La Jornada*, 2 de septiembre de 1993: 30).

SUS TEMAS FOTOPERIODÍSTICOS

Las imágenes de Cowrie ocuparon varias veces la primera plana del diario, incluso hasta dos o tres imágenes en formato pequeño. Su rutina diaria consistía en recoger la orden de trabajo y buscar locaciones para cubrir los diferentes temas que interesaban prioritariamente al diario: la pobreza y la desigualdad, la inequidad entre hombres y mujeres en el trabajo y en la casa, la vida cotidiana que transcurría en la calle, en la ciudad, en los pueblos, las escasas oportunidades de trabajo, los servicios deficientes en la distribución del agua, la recolección de basura, los mercados; las imágenes sobre diferentes oficios y tradiciones que se extinguían al dar paso a la modernidad, así como los nuevos oficios en la ciudad, la migración, los indocumentados mexicanos y guatemaltecos, el hacinamiento en las cárceles mexicanas, el acceso diferencial a los bienes de consumo.

Imprimía un estilo y un punto de vista personal a sus crónicas visuales y fotorreportajes sobre la ciudad en las que a ratos resaltaba el drama y el humor en la representación de lo insólito del paisaje urbano, en un gesto o en una mueca con la cual sintetizaba una manera de ser de los distintos personajes que deambulaban por las calles.

Su capacidad para editorializar por medio de la imagen quedó plasmada en muchos trabajos en los que da sentido a las historias, ya como documento de constatación, como memoria de lo irrepetible o testimonio de denuncia. Además de presidentes, también retrató a otros personajes poderosos e influyentes en el mundo de la política, la cultura, los intelectuales, activistas, artistas, escritores, líderes de la iglesia y personajes poderosos de los medios.

CONCIENCIA DE GÉNERO

Los primeros años en que Cowrie trabajó en el *unomásuno* fueron de formación y desarrollo, vivió la etapa de la década de 1970 en que el movimiento feminista surgiría en un tiempo marcado por el movimiento estudiantil de 1968 y una fuerte represión por parte del Estado. En aquellos años se registró el ingreso masivo de mujeres de la clase media y alta a las universidades y al mercado laboral y tuvieron acceso a los métodos anti-conceptivos (Ruelas Romo, 2010: 28).

La historiadora Ana Lau documenta que en las décadas de 1970 y 1980 —época en que Cowrie desarrollaba su oficio—, el llamado feminismo de la “segunda ola” fue predominante entre clase media y estaba constituido por mujeres urbanas, universitarias, la mayoría de ellas de la Ciudad de México, quienes cuestionaron las relaciones entre hombres y mujeres: “Se proponían mostrar y difundir los campos en donde la dominación es más patente: el hogar —la doble jornada de trabajo—, el trabajo con remuneración diferenciada para hombres y mujeres, los medios de comunicación —la mujer como objeto de consumo—, la violencia sexual, la discriminación legal (Lau, 1987: 76).

Se conformaron pequeños grupos feministas de autoconciencia para analizar las relaciones personales y el sexismo en la vida cotidiana: temas como la maternidad, la doble jornada, la sexualidad, la subordinación, la discriminación y otros. Se creó la Coalición de Mujeres que logró la interacción de varios grupos que definieron las principales demandas feministas: la despenalización del aborto, la educación sexual, las denuncias en contra de la violación y el maltrato físico a mujeres, así como la libre opción sexual (Lamas, 1996: 16).

A finales del decenio de 1970 se conformó el Frente Nacional por la Liberación de los Derechos de la Mujer y se acordaron cuatro ejes de acción: maternidad voluntaria, guarderías, campañas en contra de la violencia sexual y la discriminación del trabajo femenino en la Ley Federal del Trabajo.

Las publicaciones que surgieron en aquella época fueron el periódico *La Revuelta* (1975), que nació con el propósito de difundir las ideas feministas; la revista *Fem* (1976), que existió durante 29 años, y cuyo propósito fue documentar y denunciar el sexismo en diferentes espacios y difundir obras literarias y artísticas de mujeres. Como meta se fijaron articular el activismo político feminista con un análisis fundamentado sobre la condición de las mujeres.

En la década de 1980 comenzaron los Encuentros Feministas Nacionales, los Encuentros Feministas Latinoamericanos y del Caribe, y las conferencias internacionales sobre el tema, organizadas por la Organización de Naciones Unidas. Fueron los años en que muchas militantes mexicanas se incorporaron al sector público, a las universidades como docentes e investigadoras y a las organizaciones de la sociedad civil (OSC). Se unieron a movimientos urbanos populares y participaron con mujeres campesinas, trabajadoras, sindicalistas y de los sectores populares en la vida política y social, el llamado movimiento amplio de mujeres.

En 1985, el terremoto que sacudió la Ciudad de México fue un parateguas del movimiento feminista, ya que se creó el Comité Feminista de Solidaridad con las costureras que habían quedado atrapadas en uno de los edificios siniestrados.

Ana Lau y Gisela Espinosa señalan que la coyuntura electoral de 1988 movilizó a grandes sectores de la población, entre otros, a las mujeres, por el descontento de un amplio sector de la sociedad civil que llevó a la presidencia a Carlos Salinas de Gortari. Se formaron dos organizaciones que cohesionaron a diversas organizaciones integradas por mujeres: la Coordinadora Benita Galeana, que aglutinó a 33 organizaciones no gubernamentales de mujeres urbanas, sindicalizadas, y mujeres militantes en partidos políticos, así como las Mujeres en Lucha por la Democracia, integrada por feministas, académicas, universitarias y partidos políticos. Esta se vinculó en 1989 al Partido de la Revolución Democrática (PRD), que aglutinó a las organizaciones de izquierda y diversos grupos de oposición (Lau y Espinosa, 2011: 14)

Al preguntar a Cowrie, si se consideraba feminista ella respondió que no con contundencia (entrevista 2). Sin embargo, se registra en ella una conciencia sobre la condición de las mujeres y su carga desigual en el hogar con respecto al trabajo doméstico, el cuidado de niños, enfermos y ancianos, así como las diferencias y desigualdades que padecen las mujeres, que se manifestaban en el ámbito del trabajo, como ella misma documenta y denuncia durante su estancia en el *unomásuno*.

En distintos momentos durante su paso por el diario pudo defender con energía sus derechos como trabajadora, gracias a su franqueza y a su capacidad para hablar sin rodeos, plantándose valientemente frente a sus compañeros y ante las autoridades para exigirlos.

Si se adopta la definición de feminismo que propone Gabriela Cano “como un conjunto de ideas que busca transformar convenciones sociales, prácticas sociales y hábitos mentales relativos a las relaciones sociales y culturales y a las representaciones de género”, puede rastrearse en Cowrie un conjunto de ideas libertarias que apuntan hacia su concepción de justicia sobre todo en la exigencia por un trato digno e igualitario en el trabajo, y el reconocimiento hacia la obra de otras mujeres que, como ella, desempeñan el oficio.

En algunas de sus obras fotoperiodísticas se detecta una preocupación por mostrar con imágenes las asimetrías de género, clase, etnia y generación en un país desigual e injusto, que ejerce la discriminación y es poco sensible ante la distancia insalvable marcada por la pobreza, la diferencia

de oportunidades, la explotación en el campo y en la ciudad, sobre todo en el caso de las mujeres. En este sentido resalta una de sus fotografías más premiadas —que por cierto cuelga en un muro de su sala—, en donde capta el detalle de las pantorrillas y los pies de dos mujeres de diferente clase social, etnia y generación, que conviven en un mismo espacio: una con los pies y los dedos bien atendidos, enfundados en medias transparentes y un calzado fino de tacón alto; la otra con los pies agrietados, sucios y descalzos, acompañados por el asomo de los bordes de un faldón indígena de lana. Resulta elocuente el detalle de los pies de la mujer indígena a la que capta con uno de los pies colocado tímidamente frente al otro, como si se avergonzaran de su condición de pobreza y abandono.

En otra fotografía muestra el contraste de una anciana humilde captada por la espalda, con el cabello blanco desaliñado y revuelto y el perfil de su rostro corrugado, cuya mirada parece posarse en la imagen de una joven bella y glamorosa que adorna la portada de una revista de modas dispuesta en un puesto de periódicos. En ambos casos, por medio de la figura retórica de la antítesis, la autora narra sin folclorismos, una historia de inequidad. En otras más capta a mujeres campesinas pisando algodón, echando tortillas, cargando cajas pesadas en el mercado, transportando baldes de agua con una mano y con la otra abrazando a un niño pequeño, o de una anciana mientras alza el puño en señal de protesta (Mc Phail, 2019: 288, 292)

Se enorgullece de haber sido una de las primeras en documentar visualmente el trabajo que las mujeres empezaron a desempeñar en la Ciudad de México, como la primera conductora del metro y la primera que se desempeñó como policía. “Nosotras en el fotoperiodismo somos muy pocas y esto es algo muy nuevo, yo tomé una fotografía a la primera mujer conductora del metro, y sí, es una tendencia femenina de inclinarte por registrar todas las actividades en donde participan las mujeres” (Mirlarka, 2002: 20).

Siempre presente durante las entrevistas, la conciencia de la asimetría de género en el acoso del que pueden ser víctimas las mujeres que abrazan el oficio del fotoperiodismo, como se manifiesta en los consejos que Cowrie proporciona a las jóvenes mujeres fotógrafas, que se le acercan. Como es su costumbre, de manera directa y sin tapujos, espeto: “si llegan a encontrar un director o jefe de información que les haga propuestas, como ser su amante o esclava, no vayan a flaquear porque ya se jodió el asunto. Hay que tener firmeza y luchar para ser valoradas por el trabajo que realizamos” (Gallegos, 2011: 254).

RELACIÓN DESIGUAL CON EL PODER

Con una gran presencia física, atractiva, alta, delgada, ojos vivaces, alegre, aguerrida, de andar cadencioso y ágil, viajera curiosa, cosmopolita, su risa es espontánea, franca y alegre, jovial y cálida e invita a la familiaridad. La seguridad que siempre tuvo en sí misma la llevó a cultivar un trato amable, cordial, un lenguaje directo y sin rodeos, tanto con los presidentes como con algunos de los personajes poderosos de la política, la cultura, las artes y el periodismo a quienes fotografió, como el propio Becerra Acosta.

Al mismo tiempo que se sentía a sus anchas departiendo con los representantes del poder político, aquel poder visible y todopoderoso de los presidentes y sus más cercanos colaboradores, mandatarios de otros países y representantes de la cultura, narra los problemas que como mujer vivió con el gremio fotoperiodístico, conformado en su mayoría por varones a quienes molestaba su franqueza. Finalmente se vio forzada a renunciar a la jefatura del departamento de fotografía del diario como señala: “entre tantos lobos de mar me hacían la vida de cuadritos. Eran muy mañosos y difíciles de tratar para una mujer alemana como yo” (Gallegos, 2011: 238).

“Existía en el gremio un desprecio por la mujer y además yo era novata y extranjera [...] fue muy duro, estuve un año y medio como jefa y luego Manuel [Becerra Acosta] me dijo: vamos a poner a Aarón Sánchez en la coordinación y tú a tomar fotografías [...] Eso fue lo mejor que pudo pasarme, porque cuando eres jefa, tampoco puedes tomar tantas fotos” (entrevista 2).

Hubo momentos críticos en los que mostró la fuerza para enfrentar los problemas sin ambages, transformando infortunios en experiencias de vida e incluso ventajas, ya que nunca se amedrentó por estar en minoría como género en el oficio. Encaró con fortaleza la desventaja que en ese momento representaba su condición de mujer en un mundo de hombres, y la transformó en una oportunidad para el aprendizaje: “porque tener que respetar a una mujer joven, inexperta, extranjera, no era fácil, pero aprendí más de lo que me hubiera imaginado” (Gallegos, 2011: 238).

Describe el rigor del trabajo como fotoperiodista: “es un trabajo rudo, muy fuerte [...] hay que cargar con el equipo pesado —15 kilos entre cámaras, lentes, filtros— y lidiar con los propios compañeros [...] Necesitas mucho carácter para hacerte respetar porque si no lo haces, serás víctima del machismo”. Al ser consciente de su condición de minoría, en un gremio dominado por varones, tuvo que ser firme en todo lo que hacía, “porque te costará el doble para ser valorada profesionalmente “ (Gallegos, 2011: 239).

La contundencia y claridad con la cual denunciaba las injusticias que privaban en la carga de trabajo que muchas veces era mayor para las mujeres, queda asentada en una ocasión en la cual sus colegas quisieron castigarla y los denunció sin miedo: “Armé un tango de esos que de vez en cuando me salen bien. Abordé a Luis Gutiérrez en la calle y le dije: o me quitas de ser criada del departamento de fotografía o me voy del periódico” (Gallegos, 2011: 252).

Aunque fue una etapa de gran desarrollo profesional, su vida personal se complicó, ya que en esa época se quedó sola con sus dos hijos: “me encontré entre dos fuegos, por un lado dedicaba más tiempo al trabajo y por el otro descuidaba a mis hijos que entonces tenían diez y doce años” (entrevista 2).

Además de las lecturas literarias en compañía de la afectuosa tutoría de Rosaura Revueltas, una de las lecturas que mayor huella dejaron en ella fue *El segundo sexo*: “era muy joven, tenía veintitantos, fui de vacaciones a la playa con mis hijos y me chuté el *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir” (entrevista 2).

Llama la atención que en las imágenes publicadas de Cowrie en la primera plana del diario *unomásuno* y que descansan en el archivo, solo se publicara una en primera plana de la madre Teresa de Calcuta, a su paso por México. Extraña que en un diario considerado vanguardia, nacido en una década en la que el movimiento feminista lograba notoriedad entre intelectuales y personas ilustradas de la clase media y alta mexicana no se impulsara más la presencia de imágenes de mujeres destacadas en la política, la cultura, luchadoras sociales o feministas.

DIFERENCIAS DE GÉNERO EN LAS IMÁGENES

A la pregunta sobre si existen diferencias entre las fotografías de las mujeres y la de los varones, ella responde que sí las hay y explica que las diferencias emanan de la propia cultura de género: “pones más atención en algo que sobresale, que no es común, por ejemplo, yo me inclino a tomar a una mujer con el machete, o la primera conductora del metro, es una solidaridad especial con las mujeres, es el drama de la mujer que llama mi atención” (entrevista 2).

Una nota publicada por el diario *Austria Today*, encontrada en el archivo, sin fecha de publicación, describe aspectos de la exposición que presenta la obra de la autora en el Instituto Cultural Mexicano en Viena. La describe como una productora de imágenes íntimas en la vida cotidiana en México, que no solo capta a las personas prominentes de la políti-

ca y la cultura, sino a los hombres y a las mujeres desprovistos de folclor, indios tarahumaras cargando leña, mujeres en el campo, en la ciudad, a los trabajadores en las minas de sal, una fonda inundada en Tlacotalpan o un cementerio lúgubre o la imagen de un grupo de mujeres que visitan a sus presos en una cárcel hacinada de Quintana Roo.

Son escenas sin folclor, realistas y al mismo tiempo humanas, algunas de ellas de gran dramatismo y otras con sentido del humor, como aquella del artesano blandiendo un cuchillo en la mano al tiempo que restaura el cuerpo de Cristo, desplegado frente a él sobre una plancha, como si fuera una operación a corazón abierto.

PERSONALIDAD

Alegre, aguerrida, fuerte, audaz, decidida, directa, tenaz, disciplinada, generosa, apasionada, segura de sí misma: son todos rasgos de la personalidad de Cowrie. Con tal de lograr una buena fotografía, narra los distintos momentos en que se subió a una grúa, se escondió detrás de una columna en Bellas Artes, cuando ya la prensa se había retirado, el momento en que abrió una puerta y se encontró con las cajas que contenían los votos de 1988, o el día en que se subió en una camioneta “pick up”, que transportaba un altavoz.

Una nota del periodista Luis Gutiérrez, publicada en el *unomásuno*, describe la audacia, energía y tenacidad con la que Cowrie perseguía la primicia, durante un acto político en donde nombraban a Javier García Paniagua como nuevo líder nacional del PRI.



M.A. Cruz, s.f., colección del autor.

Christa Cowrie fotografiada por Marco Antonio Cruz.

Va la mitad del informe y ya cerraron la puerta del auditorio y en eso, una mujer grita afuera dos veces que no dejan entrar a la prensa y un guarura cae en el anzuelo y abre una rendija para ver quién grita y las hojas de la puerta saltan y se abren y entra disparada al auditorio sobre el butaque-río y sobre las rodillas de las diputadas y los diputados la fotógrafa Christa Cowrie y detrás de ella diez, veinte, treinta... todos miran a Christa que qué pantalones tiene y qué desinhibida es y que qué está haciendo y mírala cómo pasa sobre los hombros, butacas y cabezas hasta que ¡prack! Sacca su primera foto y empieza a trabajar (*unomásuno*, 20 de marzo de 1981).

Probablemente fue su carácter desinhibido y su condición de extranjera alemana lo que la llevó a tener un trato directo y fraterno con sus colegas varones. En la foto frente a las rotativas del *unomásuno* se ve a Christa Cowrie abrazando a Luis Gutiérrez, ella en una posición cómoda, relajada, sonriente; él, con el cuerpo tenso, incómodo. Su mirada de soslayo y su cuerpo alejado del cuerpo de Cowrie, como si los cuerpos femenino y masculino no debieran juntarse, ni siquiera en un abrazo fraterno.

Dos actitudes muy distintas hacia el cuerpo: ella, acostumbrada a una cercanía con el género masculino no solo en su país de origen sino en el Colegio Alemán de México, un colegio mixto en donde cursó hasta la preparatoria.



Christa Cowrie y Luis Gutiérrez, 1983, en las rotativas del diario *unomásuno*.

Su amiga, la periodista Patricia Cardona, describe la pasión y la tenacidad con que Cowrie ejerce el oficio: “No me puedo imaginar a Christa si no es apretando un gatillo hasta agotar a su presa” (*La Jornada*, s.f.). La creatividad con que buscó siempre la oportunidad para conseguir la fotografía, el drama y el humor que imprimía a sus fotos, la sorpresa, son todos ingredientes importantes en el oficio que reflejan su personalidad.

Así lo describe Cowrie: “Sin solemnidades, fotografiábamos a los políticos cuando se tropezaban o caían o se dormían en las sesiones del Congreso. No teníamos compromiso con esos señores y estábamos frescos de la imagen [...] nos sorprendía lo chusco. Éramos un equipo de fotógrafos con mucha habilidad, ni folclóricos, ni frívolos y muy conscientes de la fuerza de la imagen” (Cowrie en Barragán, 2004: 49).

La autora asegura haber disfrutado de la vida y de su trabajo, ya que pudo recorrer el país y aprender a ver su realidad a través del contacto directo con sus problemas y sus conflictos, tal como narra en un episodio en que fue comisionada, junto con Miguel Ángel Velázquez “El Patán”, para documentar una matanza en la sierra oaxaqueña. “Subimos y bajamos montañas durante cuatro días, caminando por horas con los zapatos reventados, durmiendo donde podíamos en busca de un pueblo perdido en el bosque” (Malvido, 2004: 17). Orgullosa, relata que, a su regreso, el reportaje y las imágenes se publicaron en primera plana durante tres días consecutivos en el diario. “No podíamos pedir más. El esfuerzo extraordinario, la sed, los insectos, los juanetes adoloridos, eran recompensados y, para cerrar con broche de oro, el “Bajo la rueda” —breve recuadro editorial escrito diariamente por Becerra Acosta bajo el seudónimo de “Juan Lezama” y publicado en primera plana— “se inspiraba en una de tus fotos, era tan gratificante que si te cortaban la cabeza al día siguiente, podías morir feliz” (2017: 17)

El factor sorpresa se refleja en algunas fotografías que tomó de los tres presidentes y sus más cercanos colaboradores, como Jesús Reyes Heróles, Porfirio Muñoz Ledo, Gustavo Carvajal, Fernando Gutiérrez Barrios, Manuel Bartlett y Fernando Solana entre otros. Asegura que las fotografías que tomó de Fidel Velázquez, líder de la Confederación de Trabajadores de México (CTM), fueron las primeras que podrían haber incomodado al poderoso líder. “Aparecían por vez primera en el diario secuencias del líder de la CTM frotándose los ojos. Teníamos total libertad [...] éramos frescos y teníamos gran capacidad de asombro. Fue el impacto visual de *unomásuno* lo que recogió la sociedad” (Gallegos, 2011: 247)

Según Cowrie, su personalidad se vio marcada por la buena condición física que tuvo desde muy temprana edad, y atribuye su agilidad a

que desde joven practicó la danza, con la cual no solo adquirió plasticidad y agilidad de movimiento, sino mucha resistencia, requisitos indispensables en un oficio que exige jornadas intensas y caminatas extenuantes y cargar un equipo pesado de fotografía.

Recuerda que al final del día se debía cumplir con el compromiso de la entrega del material “en punto de las cinco de la tarde”, momento en el cual Becerra Acosta decidía la foto que iría en primera plana: “Si al día siguiente aparecía una foto mía en el diario, era la felicidad por veinticuatro horas [...] Esta gloria de las 24 horas nos marcó [...] una primera plana por la que casi diste la vida [...] Son muchos factores para que la foto se dé, pero cuando esa foto está en primera plana y dicta el diseño de la primera plana, uno se siente muy bien”.

Orgullosa de formar parte del diario *unomásuno*, lo describe así: “un diario muy influyente en su momento. Provocábamos acciones del gobierno para resolver problemas de la gente. No era un periodismo de escritorio, salíamos a la calle, íbamos a lugares, hablábamos con la gente... Ese era el *unomásuno* donde le dábamos a la realidad una lectura de vida” (Gallegos, 2011: 234).

Una nota encontrada en el archivo la describe de esta manera: “muchas veces con su telefoto, agazapada en cuclillas, frunciendo el ceño y con una sonrisa complacida, hace prodigios con su cámara y con su propio cuerpo” (Camacho, sin fuente, sin fecha ni año de publicación).

LA DOBLE AGENDA

Llamo “doble agenda” a la época en que Cowrie fungió como trabajadora y fotoperiodista del diario y, al mismo tiempo, fotógrafa del presidente López Portillo. Recuerda Leopoldo Mendívil en un artículo publicado en la sección “Confidencial” del diario *El Heraldo de México* que en esa etapa el trabajo de Cowrie tuvo como destino principal el área de propaganda del PRI, y muchas de sus fotografías fueron definitorias para la proyección de la imagen del presidente (Mendívil, 1982).

Cowrie recuerda divertida el momento preciso en que conoció al entonces candidato a la presidencia José López Portillo:

Cuando empezó la gira de José López Portillo, el gobernador del estado me llevó a un mitin del candidato en la Sierra Tarahumara, “deep deep”, imagínese usted, puros indígenas y yo en medio tomando fotos de López Portillo [...] y entonces él preguntó, y esa de dónde viene, cómo llegó acá. Y así le llamé la atención [...] era yo una mujer un poco exótica, entré en

este juego, por un lado curiosa y por el otro lado, ser distinguida entre los demás fotógrafos [...] eso les causó mucha envidia [...] y toda mi carrera, y esa capacidad femenina de explotar eso de ser diferente (entrevista 2).

Al concluir la campaña transcurrieron los meses entre la elección y la toma de posesión, cuando Cowrie fue comisionada a solicitud del presidente López Portillo, para que se incorporara al equipo de fotógrafos de la presidencia de la República. Leopoldo Mendivil registra las reacciones provocadas por ese nombramiento: “Esto no resultó fácil, porque si bien la alemana captó la simpatía y el aprecio mayoritarios, no alcanzó unanimidad. En una campaña electoral nadie lo logra. Hubo quienes no la aceptaron, quienes incluso trataron de perjudicarla, pero esto ocurrió principalmente por motivos de trabajo, de celo profesional y no por razones personales” (Mendivil, 1982).

A partir de ahí cambió la vida de Cowrie, ya que además de ser esposa y madre tenía que encargarse de su doble agenda, una como fotoperiodista del diario y otra en la que asumía el cargo como fotógrafa de Los Pinos, dualidad que encarna la contradicción que se vivía en el diarismo ejercido en México hasta entonces y que en teoría pretendía liberarse del yugo presidencial. De todas maneras, no resultaba frecuente que una periodista de un medio tuviera además una responsabilidad directa con el presidente. Al confrontar a Cowrie con lo que llamo su doble agenda, contraria y contradictoria, con un evidente conflicto de intereses para un diario que buscaba su independencia y para la fotoperiodista, ella responde: “fue una etapa muy fructífera de mi carrera, ya que pude acercarme mucho al presidente y fotografiarlo y conocer algunos de los entramados de la política” (entrevistas 1, 2).

Si bien la oferta editorial del *unomásuno* resultaba innovadora, al seguir el pulso de los tiempos que exigían una mayor autonomía de la prensa frente al poder político, prevalecían inercias del pasado en esta relación de contubernio entre la prensa y el gobierno, que el propio Becerra Acosta concedió al enviarla como fotógrafa del presidente.

En su libro *Los presidentes*, el periodista Julio Scherer describe con acuciosidad la compleja simbiosis: “Políticos y periodistas se buscan unos a otros, se rechazan, vuelven a encontrarse para tornar a discrepar. Son especies que se repelen y se necesitan para vivir. Los políticos trabajan para lo factible entre pugnas subterráneas; los periodistas trabajan para lo deseable, hundidos en la realidad. Entre ellos el matrimonio es imposible, pero inevitable el amasiato” (Scherer, 1986: 287).

Debido a su carácter fuerte y decidido y a una personalidad abierta, franca, desenfadada, así como a su condición de extranjera, Cowrie relata que poseía una habilidad especial para estar más allá de las “grillas” y envidias de sus colegas y mantenerse cerca del poder y disfrutarlo, además de que era consciente de que esa situación beneficiaba al diario: “Gracias a la cercanía que existía con el presidente, tenía acceso a tomar fotos que los demás no hacían, porque disponía siempre de un lugar privilegiado a su lado”.

Cowrie relata que contó con todo el apoyo para colocarse muy cerca y tomar la mejor fotografía, “lo cual provocó no pocas envidias entre mis colegas” (entrevistas 1, 2). Asegura que la condición de privilegio y su carácter le permitieron fungir como enlace político en momentos difíciles para el diario frente al cual mantuvo siempre “una lealtad emocional y profesional, como un cordón umbilical” (Gallegos, 2011: 245).

Al mismo tiempo y como parte del trabajo impago que padecían muchas mujeres, se sentía muy presionada. Ella lo refiere así: “aunque nadie me creía, no recibía un sueldo adicional por el trabajo en Los Pinos. Lo hice gratis, fue por tonta [...] siempre andaba con dos cámaras, una para el *uno-másuno* y otra para López Portillo [...] Nunca me atreví a cobrar [...] No sabía de esas cosas y sentía que era normal” (Gallegos, 2011: 247).

Retrato de Christa Cowrie, de autor no identificado, mientras espera afuera de las oficinas del presidente López Portillo en la residencia oficial de Los Pinos.



Colección Christa Cowrie, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIF-UNAM, s.f.

Muy a tono con el tema que aquí se investiga, la imagen parece dividida en dos planos: el poder solemne y la fotoperiodista que lo retrata. En el plano inferior, Cowrie se encuentra sentada en la antesala de la oficina del presidente López Portillo, en espera de que este vea su material fotográfico. Concentrada su mirada en la cámara que manipula con ambas manos, viste un atuendo informal, calcetas, zapatos deportivos, cabello recogido, posición de las piernas unidas a la altura de las rodillas. Todo ello imprime un aire juvenil y desparpajado a la imagen de la fotoperiodista, que contrasta con el retrato solemne del expresidente Lázaro Cárdenas en la parte superior de la imagen, quien dirige su mirada hacia fuera del retrato. No parece involuntario el humor del fotoperiodista anónimo, ya que incluso la imagen puede dividirse en dos segmentos, uno en donde se representa la solemnidad del poder y la otra en que está sentada Cowrie, mujer jovial y desenfadada, con el cuerpo volcado sobre su cámara, de la cual está sacando con las manos un rollo, producto de su trabajo que entregará al presidente. Su presencia contrasta con aquellas mujeres de la retratística de entonces, que las plasmaba solemnes y retraídas.

Consciente del trabajo gratuito que desempeñaba para el presidente, solicitó al general Godínez, jefe del Estado Mayor, que intercediera por ella con el mandatario, ya que entregaba dos cajas completas con fotografías por cada gira. El general se comprometió a hacerlo a la brevedad posible, pero unos días después, a su regreso de una gira, Cowrie tomó una fotografía que al día siguiente fue publicada en el diario, cuestión que provocó el enojo de López Portillo y le “costó la chamba”.

Se trataba de una imagen “muy simple”, a decir de Cowrie: “un tambo de basura colocado frente a un muro con un cartel del DIF, institución dedicada al Desarrollo Integral y Atención a la Familia, que por tradición en México, encabezaba doña Carmen Romano, la esposa del presidente y “primera dama”. Al conjugar la experiencia, el encuadre, la intuición y el instante decisivo, produjo una metáfora visual cuya síntesis evidenciaba la condición de abandono en el que estaba el DIF: “Ahí se me acabó la beca que iba a empezar a cobrar” (Gallegos, 2011: 248).

A raíz de ese incidente, tuvo que dejar su trabajo en la presidencia durante un año, mismo que aprovechó para reacomodar su vida: “Estuve más con mis hijos porque estaban medio abandonados. Con una sonrisa pícaro cuenta que luego López Portillo la perdonó, “y volví a trabajar con él” (entrevista 2).

El periodista Leopoldo Mendivil registra en su columna que durante el tiempo en que colaboró con el presidente, Cowrie supo ganarse la

amistad de muchos compañeros que la respetaban, así como del resto de los miembros de la comitiva presidencial: “todo el mundo sintió nacer estimación hacia la alemana que brincaba, corría, gritaba, lanzaba sonoras carcajadas y lucía su desaliño en templetes, reuniones formales, campos agrícolas, sierras, playas, selvas, siempre en busca del ángulo de la imagen, del momento adecuado para paralizar en su película el rostro del candidato” (*El Herald de México*, s.f.).

Con su mirada pícaro, describe otra ocasión en que una de sus fotografías la puso en aprietos, ya que fue captada cuando acompañaba al presidente en una de sus giras, después de la cual tomó unos días de vacaciones de Semana Santa en las Islas de Revillagigedo, en Sinaloa:

Íbamos López Dóriga, yo y otros pocos de la prensa porque nos subimos y dormimos en unos barcos de guerra que salieron del puerto de Mazatlán. Uno fue para nosotros y para el equipo del Centro de Producción de Programas Informativos y Especiales (Cepropie), de Televisa y *unomásuno* y en el otro barco, el presidente, Álvaro, el hijo de Rosa Luz que tuvo con el hijo de Echeverría, y Rosa Luz. Después del izamiento de bandera, tomaron un barco y se fueron a pescar y nosotros en otro barco muy cerca de ellos [...] Eran dos lanchas, en una iba el presidente, Rosa Luz y Álvaro. Ella estaba divorciada [...] ¿para qué nos llevaron si querían irse a pescar? [...] y tomé la foto (entrevista 2).

Cuando venía de regreso en el avión con toda la comitiva del presidente, recuerda Cowrie que el general Godínez se aproximó a su asiento y le dijo que podía publicar las fotografías que quisiera, menos las fotos de la pesca. “Ya no sé si después fui al periódico a revelar o qué, pero el caso es que en primera plana salió la foto de Rosa Luz y López Portillo pescando.”

Cuando llegó al diario le preguntó sobre el asunto a Becerra Acosta, y este le contestó que no había reconocido a Rosa Luz porque traía una gorra que le tapaba la cabeza y parte del rostro. “Eso me dijo”, espetó Cowrie: “No sé [...] era tan listo” (entrevista 2).

La molestia de López Portillo se dejó sentir y ella recuerda que temía lo peor, pero que curiosamente no sucedió nada. Entre risas comenta: “Con esa foto sí me perdonó López Portillo [...] Al fin y al cabo, al final del sexenio reciben tantos golpes que entonces un pequeño golpito [*sic*] aquí ya no importaba, creo yo [...] ha de haber perdonado mucho al final” (entrevista 2).

El aprecio que le tenía al presidente y su cercanía con él la hacía cerrar los ojos frente a aquello que acontecía en el país al final del sexenio,

y cuya responsabilidad recaía en el mandatario. Así, con afecto, recuerda aquel tiempo y su relación con el presidente: “me hice muy amiga de él, me quería mucho y durante todos los años como presidente me quiso mucho, hasta trabajé un año como su fotógrafa personal. “Fui su fotógrafa de lo que vio ese año” (entrevista 2).

Describe al presidente como un hombre culto, inteligente, atractivo, de alta estatura, afectuoso, seguro de sí mismo. Cowrie endereza la espalda e imposta la voz para imitarlo: “Con la misma gallardía que lucía los atuendos propios de la investidura presidencial durante diversas ceremonias, desfiles y actos cívicos de diversa índole, de igual forma portaba con gran orgullo los trajes étnicos que le obsequiaban durante sus visitas a los Estados [...] Si le regalaban un traje de huichol, se lo ponía y decía ‘yo soy huichol’” (entrevista 1).

Según las palabras de Cowrie, el presidente poseía una cualidad intuitiva más que científica que le permitía lograr empatía en un instante, y exaltar una cualidad teatral, performativa, como personaje y como acontecimiento. “Tenía muy claro eso de la promoción de la imagen [...] que dependía de eso, que lo necesitaba” (entrevista 1).

MIS OJOS

Las imágenes que tomó Cowrie de López Portillo fueron definitivas para la proyección de la imagen del presidente, quien depositaba su confianza en la fotoperiodista. Lo anterior se refleja en la petición que le hace el presidente a Cowrie y que reproduce Leopoldo Mendívil en una publicación :

Voy viendo en las reuniones, en las ceremonias, en mis encuentros con la gente en el país, y a veces hay cosas que me llaman especialmente la atención, pero que no puedo apuntarlas ni decirle a nadie que lo haga por mí. Yo quiero que tú siempre estés detrás de mí, que te fijes hacia donde miro y principalmente aquellas cosas que me llaman sobremanera la atención. Toma todo eso. Tú, Christa, vas a ser como mis ojos. Todo ese material me lo vas a pasar constantemente para mirar las fotos y recordar lo que debo hacer (Mendívil, s.f.).

La demanda del presidente revela la cercanía que había entre ambos y la lealtad que ella le mostró en aquellos años, además de la confianza que él depositó en ella por su compromiso, su capacidad para interpretar —anticipar, intuir— lo que para él resultaba importante. Se aprecia en la cita una condición simbiótica entre ellos al solicitarle que sea sus ojos y que esté siempre detrás de él para captarlo.

Al preguntarle por esta nueva exigencia del presidente, ella —lejos de verla como una afrenta a su condición de mujer independiente, recuerda que la vivió con la fascinación de quien se sabe reconocida por el poder, escrito con mayúsculas en México— el poder presidencial, este hombre que hasta el final de su sexenio y en medio de una crisis nacional, alimentó su propio culto, su egocentrismo.

Pocos meses antes de la terminación de su mandato, y como se verá más adelante, Cowrie pudo captar una imagen intimista del presidente solo, derrotado y triste, frente a la mirada de la autora.

Las implicaciones de esta doble agenda por la dualidad y contradicción que encarna, remite nuevamente al contexto histórico y político que se vivía en México durante el último tercio de la década de 1970, y que coincide con la etapa de fundación y consolidación del *unomásuno*. Fueron años de cambios políticos y sociales de gran relevancia para el país y en 1977 dieron cauce a la reforma político-electoral. Esta recogía el reclamo de diversos sectores sociales, agrupaciones políticas, obreras y campesinas, médicos, ferrocarrileros, organizaciones populares, sindicales y empresariales, así como el movimiento estudiantil de 1968 y el movimiento feminista de principios de la década de 1970. Se vivía en ese momento la tensión de agrupaciones partidistas que vieron clausuradas las vías del quehacer político, debido al autoritarismo del PRI.

En 1976 fue elegido José López Portillo como candidato del partido hegemónico en el poder, justo el año en que el Partido de Acción Nacional (PAN) —la oposición partidista más asentada en ese momento— fue incapaz de postular a un candidato, mientras que el Partido Comunista Mexicano (PCM) —una organización partidaria sin registro— postuló la candidatura del sindicalista Valentín Campa, sin que se pudieran contar los votos emitidos a su favor.

López Portillo había ganado la presidencia de la República sin ninguna oposición y su diagnóstico y el de su secretario de Gobernación, Jesús Reyes Heróles, respondió a las demandas sociales que habían llegado a un punto crítico. El ministro Reyes Heróles convocó a políticos, intelectuales, académicos y activistas para promover cambios en el esquema electoral y así lograr una mayor apertura, fue el inicio del largo proceso hacia la democratización del país.

Con la modificación de 17 artículos constitucionales, la reforma político electoral permitió ampliar el espectro de participación política de las organizaciones opositoras. Por su parte, el artículo 6° constitucional fue modificado al adicionar que “el derecho a la información se-

rá garantizado por el Estado” (Oseguera, 2014: 28). A partir de ahí se estimuló el debate en torno a la diferencia entre libertad de expresión como garantía individual y el derecho a la información como garantía de la sociedad.

La reforma político electoral puso en marcha un proceso de reconstrucción de un sistema de partidos y de elecciones más competidas, además de que buscó dar cauce a la pluralidad política e informativa con una prensa menos sometida al poder del partido hegemónico (Woldenberg, 2017: 12).

En el marco de la reforma citada y en el terreno de la libre expresión de las ideas, el llamado “golpe a *Excélsior*”, acaecido el 8 de julio de 1976, fue un detonante importante, que en poco tiempo generó nuevos espacios para una prensa más libre y plural. Scherer se había desempeñado como director de *Excélsior* desde 1968 y al salir, junto con un grupo de sus más cercanos colaboradores, en menos de cuatro meses publicó la revista semanal *Proceso*, el 6 de noviembre de 1976. Manuel Becerra Acosta, quien al momento del golpe fungía como subdirector de *Excélsior*, fundó el diario *unomásuno*, el 14 de noviembre de 1977.

Según señala Jaime Avilés, fue Reyes Heróles, quien prestó atención al proyecto planteado por Becerra Acosta, “porque si bien este periódico necesitaba el apoyo del gobierno, el gobierno necesitaba al periódico para echar a andar la reforma política que fue una de las piezas más importantes del gobierno de López Portillo” (Morales Flores, 2018: 213). Eduardo Deschamps, uno de los principales promotores del proyecto, recuerda: “No es de manera gratuita, embonamos en los planes de la reforma política y a nosotros nos da la posibilidad de demostrar que se puede hacer otro tipo de periodismo en una época en que se pensaba que no había opciones alternativas de información y el periodismo vivía una época de estancamiento” (Barragán, 2000: 12).

A pesar de la puesta en marcha de la reforma político electoral en 1977, prevalecieron inercias difíciles de superar en el recién inaugurado periódico *unomásuno*, que prometía registrar los cambios en la vida política y social del país y de América Latina, pero los cambios en la relación prensa-poder no se dan por decreto. La propuesta tanto periodística como fotoperiodística del diario seguía viviendo una contradicción en su seno, tan es así, que el hecho mismo de que el propio Becerra Acosta aceptara la invitación del presidente a fin de que Cowrie se incorporara al departamento de propaganda del partido oficial, contravenía el espíritu de libertad que el periodismo del *unomásuno* se había trazado.

Esto posibilitó, sin embargo, que ella experimentara en carne propia la dualidad, la contradicción que prevalecía en el periodismo mexicano y en el recién inaugurado *unomásuno*, dualidad que se materializaba en la cobertura de dos agendas contrarias y contradictorias; por un lado, el ejercicio de un fotoperiodismo más libre y sin ataduras con el gobierno, el tratamiento y difusión de nuevos temas y problemas que agobiaban al país y a América Latina, la formación de fotoperiodistas y, por el otro, el sometimiento a la voluntad del poder político mediante la incorporación de la fotoperiodista del diario a la presidencia. La dualidad implica una doble agenda no solo contradictoria sino un tanto esquizofrénica, ya que por un lado la fotoperiodista debía cuidar las convenciones que marcaba la iconografía del poder en la persona del presidente y por el otro ejercer el fotoperiodismo independiente.

A pesar de la doble agenda Cowrie pudo encontrar su voz, aún en las fotografías solemnes, fijando el movimiento en el cuerpo, la gestualidad en el rostro, el rítmico oscilar de los brazos pendulantes, como símbolos que acompañaron a la retórica del poder desde épocas antiguas y que con su lente se desplazaban hasta el presente. Con sus composiciones espaciales de luz y sombras y una mirada entrenada en la observación aguda, lograba captar también el dolor, la tristeza, el humor, el detalle chusco o transgresor, así como las sensaciones incómodas que percibía en el cuerpo, los gestos y las miradas de los presidentes.

La mirada entrenada de Cowrie y su habilidad como retratista al condensar en una toma los motivos y atributos de la solemnidad y sus fisuras, quedaron plasmadas en su trabajo. Es necesario tener en cuenta que dichas representaciones podrían haber experimentado cambios o transiciones a medida que la cultura de la mercadotecnia política, en su mayoría proveniente de Estados Unidos, comenzaba a penetrar en las estrategias de campaña.³

La mirada de la fotógrafa y el dominio de su oficio quedaron plasmadas en el texto del periodista Roberto Vallarino, publicado en 1995 en el suplemento cultural de la revista *Siempre!*: “una mujer con característi-

³ Logró gran impacto en el mundillo de la política y la mercadotecnia el libro pionero titulado *La venta de un presidente* de Joe Mc Ginnis, publicado en 1968 y traducido al español algunos años después. Se trata de un recuento detallado de las estrategias que llevaron al candidato demócrata John F. Kennedy a la presidencia de Estados Unidos. La tesis central sostiene que la victoria de Kennedy sobre el experimentado político republicano, Richard M. Nixon, se debió en gran medida al atractivo visual y carisma del primero, su soltura y desempeño ante las cámaras de televisión, a diferencia de Nixon, que se mostraba incómodo y sudaba sin poderlo evitar.

cas especiales, una mirada europea-americana, alemana de nacimiento y mexicana de corazón, que ha penetrado con su mirada la vida de nuestro país en todos los órdenes, tanto acontecimientos nacionales como internacionales, excepcional retratista de personalidades en el ámbito político, cultural y popular”. Sobre su mirada señala: “Poseedora de una mirada tierna en ocasiones, dolorosa y penetrante en otras, que percibe el movimiento capaz de revelar lo que los rostros y los hechos expresan entre líneas —o entre tonos, sombras, modulaciones de luz, perfiles, todos ellos elementos propios del arte fotográfico (Vallarino, 2001: 60).

La mirada como concepto, vista desde el género, abarca un espectro amplio de significados al utilizarla como metáfora del poder y la sexualidad masculinos. Representa un acto de control y posesión que hasta hace poco dividía el mundo en hombres que miran y mujeres que son miradas, una dicotomía que implica un varón activo y una mujer pasiva; hombres como sujeto que miran a la mujer objeto.

Fue John Berger quien, en 1969 acuñó esta oposición binaria, comprobando a través de la imagen que la mirada no es inocente. Estudió retratos y anuncios publicitarios y observó una actitud pasiva, receptiva en las mujeres, señalando que “los hombres actúan, las mujeres aparecen [...] Las mujeres se miran a sí mismas mientras son miradas” (Berger, 1974: 47).

Así, identificó uno de los mitos más persistentes de nuestra cultura: el poder de la mirada masculina radica en el acto de contemplar a la mujer como objeto de consumo, deseo, dispuesto a ser contemplado. En la simbología del ojo varonil se explica que “el ojo no podría ver el sol si no fuese de cierto modo un sol”. Siendo el sol foco de luz y símbolo de la inteligencia del espíritu, el acto de ver expresa correspondencia con la acción espiritual que simboliza el acto de comprender. De ahí que el ojo divino de los egipcios simboliza el fuego sagrado en la inteligencia del hombre (Cirlot, 1958: 346).

La mirada se identifica con conocer, saber y poseer, pero también con actos de vigilancia, tal como señaló Foucault al estudiar diversos dispositivos de disciplina y vigilancia modernos, aplicados en las instituciones sociales, educativas, hospitalarias y carcelarias de confinamiento, así como la microfísica del poder al interior de la familia y en las relaciones de pareja.

Con respecto a la relación entre el género y el acto de mirar Griselda Pollock busca desentrañar sus matices; analiza las diferencias entre *the gaze* y *the look*, que en inglés se refieren el primero al acto de fijar o clavar

la mirada, contemplar, y el segundo describe la fusión entre pasividad y acción en el acto de ver y la acción de mirar (Pollock, 1991: 17).

El español por su parte marca una diferencia entre ver, mirar y contemplar: mientras que el acto de ver sucede por el solo hecho de abrir los ojos, el de mirar involucra una atención consciente y contemplar implica mirar con plenitud, con calma, atención, sosiego, sin prisa. Contemplar evoca una acción cercana al recogimiento místico de los santos o ascetas, que se retiran del mundanal ruido para adquirir, mediante el silencio, un estado reflexivo de plenitud.

En su estudio sobre la pintura de Edgar Degas, Pollock registra diferencias en su mirada que, debido a su pertenencia al género masculino, plasma sobre el lienzo dicotomías entre hombres y mujeres en algunas de sus obras realistas, comparables al fotoperiodismo, ya que proporcionan claves para comprender la legibilidad de las imágenes, como elemento central a través del cual la sociedad establece el orden y el control sobre los elementos constitutivos del género. Así, a los hombres los representa en su individualidad, como figuras de autoridad en la burguesía patriarcal, mientras que a las mujeres las representa en conjuntos, ya sea como bailarinas de ballet, charlando en el café, realizando tareas domésticas como planchar, lavar, bañarse o, en el caso del grabado titulado “Esperando” (1886), en donde Degas utiliza una sintaxis transgresora del cuerpo, al alinear cuatro cuerpos seductores de mujeres sexoservidoras, en actitud relajada, mostrando sus cuerpos desnudos en espera (Pollock, 1991:75).

En sus usos convencionales, en el lenguaje expresivo de los cuerpos y en los detalles, la imagen ha sido un mecanismo básico a través del cual las representaciones visuales se ordenan al tiempo que controlan sus significaciones, como claves para la interpretación de las distintas jerarquías. Mientras el cuerpo y el rostro de los varones son nítidos en las pinturas de Degas, registra Pollock que los rostros de las mujeres los representa difuminados, tomados apresuradamente, con la premura que recuerda algunas imágenes fotoperiodísticas.

Pollock analiza el rostro, la boca, las manos, como claves para descifrar el carácter y cuestiona los métodos de clasificación que en ese entonces utilizaban los archivos de la policía, cuyas imágenes eluden toda individualidad al presentar solo estereotipos. Constata también la cercanía entre dichos métodos de clasificación y las estructuras de control, al observar una constante en el reporte policiaco y la pintura: la individualidad activa de los hombres y la pasividad de las mujeres

Repara en el individualismo como asunto importante en los retratos de la época y en las representaciones convencionales de las mujeres a las cuales se les asignan roles rígidos en la ejecución de rituales domésticos y sociales estandarizados. En contraste, a los hombres se les define por su actividad profesional. Sin embargo, y a pesar de que la construcción del espectador en los retratos de la época es casi siempre masculina, existen excepciones famosas en la obra de Degas, como el retrato de *La mujer con binoculares* (Pollock, 1992: 89). La mujer aquí desempeña un papel activo, pues invierte la asimetría de género al mirar directamente al espectador a través de un dispositivo técnico moderno para acercar objetos lejanos (Bershad, 1991: 95).

Como en el retrato de la mujer con binoculares, Cowrie mira a través de la lente, percibe su objeto y elige el ángulo desde el cual capta la imagen, desplazándose con el cuerpo para congelar el movimiento y fijar su punto de vista. La percepción visual, supone la interpretación o discriminación de los estímulos externos visuales relacionados con el conocimiento previo, la experiencia o el estado emocional de la persona. Es la capacidad de interpretar la información y el entorno con los efectos de la luz visible —el efecto óptico— que llega al ojo y a la mirada. El dinamismo que imprime a los cuerpos responde a las necesidades de la fotoperiodista, con las cuales logra una amalgama entre la mirada, la percepción y el cuerpo para fijar el punto de interés: el *punctum*, definido por Barthes como agujijón que pincha, penetra y despierta el interés y el deseo de los espectadores (Barthes, 1982: 31).

La inmediatez, característica propia del fotoperiodismo, es la que conduce obligadamente a elegir el instante en el que ella logra captar el *punctum* en aquello que llama la autora una combinación de su “consciente-inconsciente”, capturando en una sola toma su punto de vista, a fin de otorgar mayor atención a un aspecto de la imagen a través de la elección de un ángulo, la luz, la composición y el encuadre.

Mientras en algunos casos el *punctum* lo fija en las diferencias, los detalles del rostro del presidente, su gesto sonriente, la mirada serena, siniestra u ominosa, o cuando este se localiza en el círculo inconcluso que forman el torso y los brazos levantados, o sobre la boca abierta, o más aún, cuando la luz enfoca un dedo que revela un movimiento nervioso y reiterativo.

El *punctum* es el resultado de la acción que dirige la atención hacia un punto definido en la imagen que logra congelar el movimiento interno intensificado, cuyos atributos ayudan a descifrar un rasgo de la persona-

lidad del gobernante que puede ser no del todo un reflejo del poder sino un rasgo de debilidad que deja entrever su condición humana, falible.

Observar, mirar con atención plena para luego elegir la posición óptima frente al objeto fotografiado, y actuar con rapidez y agilidad para lograr una imagen con sentido estético compositivo son condiciones necesarias para poder mostrar la imagen, exhibirla, publicarla en las páginas del diario.

LA MASCULINIDAD DEL PODER

El repertorio iconográfico del poder bajo análisis revela la abrumadora presencia de hombres en el poder y la casi total ausencia de mujeres; y aunque la autora vive en carne propia y reporta las asimetrías de género en el terreno laboral, no se encuentra en sus representaciones del poder —por lo menos en las primeras planas revisadas del *unomásuno*— una agenda visual de mujeres poderosas que vivieron en la época.

Al preguntarle sobre el particular, Cowrie dijo que no había, respuesta que sorprende por el hecho de su cercanía con Rosa Luz Alegría, quien fuera la primera mujer que se desempeñó como secretaria de Estado. También sorprende el hecho de que lejos de representarla poderosa, en una imagen la capta mientras oculta su rostro debajo de una gorra para pasar inadvertida, en otra con el cuerpo arqueado compartiendo una carcajada con dos de sus homólogos, y la tercera en actitud de escucha y con la mirada baja, al lado del presidente López Portillo.

Se encontraron dos fotografías de la primera dama doña Carmen Romano de López Portillo al lado del presidente y otra de su hija Carmen López Portillo Romano durante diversos actos oficiales. En ningún caso puede decirse que las mujeres desempeñan papeles protagónicos, y más bien cumplen con la misión convencional de “damas de compañía”.

Las mujeres que merecieron un papel protagónico en primera plana del diario son Hortensia Elías Calles de Torreblanca, acompañada del presidente López Portillo, y una pequeña fotografía de la madre Teresa de Calcuta a su paso por México.

Como colofón a esta semblanza, cabe decir que Cowrie, además de su obra fotoperiodística, publicó cinco libros en donde se aprecia parte de su vasta obra, retratos de la vida cotidiana, oficios de mujeres y hombres, viajes, retratos de figuras prominentes de la esfera política nacional e internacional, de la cultura, las artes, la fotografía, activistas, artistas, escritores, líderes de la iglesia, directores de los medios de comunicación y del mundo del espectáculo.



Christa Cowrie recibe el premio Cámara de Plata en 2015. Foto de Bernardo Cid.

Su trayectoria registra cerca de cien exposiciones en su haber, tanto individuales como colectivas, y múltiples premios y reconocimientos, destacan en los últimos años su incorporación en 2014 como miembro del Salón de la Plástica Mexicana. En 2015 fue motivo de un homenaje en el Centro Nacional de Investigación y Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli” en el Centro Nacional de las Artes por su trayectoria fotográfica. También recibió el premio Cámara de Plata en 2015 de la revista *Cuartoscuro* por su trayectoria en el periodismo mexicano. En el Museo Archivo de la Fotografía recibió un reconocimiento en 2015 por ser la primera mujer que en 1977 fue jefa del taller de fotografía en el legendario *unomásuno*. En 2019 recibió la Medalla al Mérito Fotográfico otorgada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, durante la XIX edición del Encuentro Nacional de Fototecas.

IV. La solemnidad del poder y sus fisuras: Iconografía e iconología

En el fotoperiodismo de Cowrie se percibe una diferencia entre dos tipos de imágenes de poder: la primera guarda los cánones del fotoperiodismo por tratarse de una fotografía que no ha sido posada ni construida. Sigue el repertorio oficial de las fotografías solemnes en las tomas en contrapicada sobre el cuerpo, la mirada, el torso, las manos del mandatario, la expresión facial, la luz que se enfoca en ciertos detalles del escenario de poder. Como referencia a esta tradición solemne consagrada a la retórica oficial y a las ceremonias del poder, pueden rastrearse sobre todo las imágenes en fiestas cívicas o conmemorativas, cuando los políticos bajo estudio son el centro dramático de la acción y pronuncian discursos en fechas significativas como candidatos en campaña o cuando ya han sido ungidos presidentes de la República.

El segundo tipo son aquellas imágenes fotoperiodísticas que buscan la sorpresa, lo inesperado, aquellas que escapan a las convenciones del poder y que guardan poca relación con las convenciones de la retratística convencional de la pose o del retrato construido. Puede distinguirse al individuo poderoso, con roles específicos atribuidos al género masculino.

En este caso, se trata del fotoperiodismo que juega con cuerpos y rostros sin pose, tomados apresuradamente mientras no se sienten observados, miradas oblicuas, tristes o pensativas, gestos tensos en espera. En el primer caso, se trata de rostros, cuerpos, escenografías, motivos y atributos, cuyas convenciones en la representación del poder fueron consensuadas desde la Antigüedad y que han sobrevivido, migrando a través de los siglos hasta hoy, y que como apunta Rita Eder para el caso de México: “son aquellas hieráticas figuras de próceres que intervinieron en distintos

periodos que la historia ha consagrado y que por lo menos desde la perspectiva oficial, persiste una idea de continuidad republicana, ideología en la que se sustenta la nación moderna” (Eder, 1989: 60).

Tanto en las imágenes en las que se representa la solemnidad como en aquellas en que se revelan sus fisuras podría trazarse una radiografía del poder, que tendría que rebasar las concepciones dicotómicas del héroe, el tirano, el caudillo, el dictador, el patriarca para presentarlos en su elemental humanidad, su vulnerabilidad.

En ellas aparecen interrupciones, resquebrajaduras, cuarteaduras, el drama y el humor en el tratamiento visual de la imagen como condensación de significados sorprendidos, contrarios, empalmados y contradictorios a través de la fijación del movimiento corporal y sus tensiones musculares: el cuerpo rígido, el torso encorvado, relajado, la contractura de los brazos o los labios trémulos, las manos crispadas, todos ellos súbitamente liberados de sus funciones primarias de mostrar el poder absoluto para expresar, enfatizar y transmitir emociones que salen fuera de control.

Al dirigir la atención hacia el rítmico flujo de cuerpos y movimientos, congelados en la lente de Cowrie, se logra capturar la emoción a través de la sintonía, la atracción entre los cuerpos y gestos o, por el contrario, una súbita colusión. Con el rítmico movimiento de ademanes y gestos cuya retórica aprendida a través de los siglos y transmitida a lo largo de generaciones de políticos en el poder se refuerza por un lado el sentido de una imagen autosuficiente armónica, hegemónica o, por el contrario, un detalle, un punto dislocante, cuya arritmia y disonancia punza y hiere.

Cowrie detecta el flujo de un movimiento de brazos o la contractura de la boca que entrecierra los labios para reprimir un mohín de disgusto o desacuerdo, la incomodidad, la incomunicación, claves silentes mostradas a través de las imágenes que revelan posiciones ideológicas opuestas, luchas internas —corporales y faciales— por los espacios del poder.

Con la mirada puesta en el centro dramático de la escena, Cowrie persigue el ritmo y la cadencia de los cuerpos o registra su torpeza, expresados a través de un movimiento pendular de la cabeza o del cuerpo mientras busca comunicar acuerdos o tensiones, fricciones, desencuentros, asimetrías.

Descubrir el “movimiento interno intensificado” en los cuerpos a través de la *Pathosformel*, “fórmula *pathos*” o “fórmula emotiva” de Warburg, ya sea como documento de denuncia, constatación, memoria histórica, dramática o humorística, o como plástica de lo irrepitible y a la vez efímero.

La *Pathosformel* permite mostrar las claves de la unicidad masculina en tanto individuo “excepcional”, adjetivo que alude a la cercanía entre métodos de clasificación, jerarquías y estructuras de control y, al mismo tiempo, ayuda a poner en evidencia las fisuras que detecta Cowrie con su lente.

LAS IMAGENES

A continuación se presenta la selección de las imágenes que tomó Cowrie a tres presidentes que gobernaron el país entre 1976 y 1994 y que fueron publicadas en el diario *unomásuno*: José López Portillo (1976-1982), Miguel de la Madrid (1982-1988) y Carlos Salinas de Gortari (1988-1994).

Se trata de figuras masculinas con la mayor visibilidad y poder en la esfera política, en una época en que poco a poco se fueron construyendo los contrapesos institucionales al poder que requería un país moderno.

Son imágenes captadas por Cowrie en momentos de gran solemnidad o en instantes en los cuales lograban despojarse de su investidura, al no sentirse observados: imágenes que, por un lado, logran congelar el oficialismo y el presidencialismo en representaciones de poder, mostrando rasgos distintivos y detalles del carácter y temperamento de cada uno, su carisma, su condición humana. De ahí que en algunas imágenes se revelan quiebres y fisuras del poder.

Ciertamente, la iconografía del poder ha sido uno de los temas abordados en el arte, los medios de comunicación masiva, la publicidad y la mercadotecnia política, y por eso esta etapa de la historia política mexicana resulta relevante, debido al poder unipersonal que ejercía el presidente.

El análisis de las imágenes de los tres mandatarios producidas por Cowrie busca establecer especificidades y comparaciones entre ellos, similitudes y contrastes para explorar si a lo largo del periodo analizado se revelan ciertos cambios o transiciones en la manera de representar el poder desde la visualidad, como reflejo de los acontecimientos históricos y políticos, o producto de una personalidad carismática, o como efecto de la mayor preocupación por construir una imagen política atractiva con ayuda de la mercadotecnia.

Se pretende determinar si la imagen del poder “casi absoluto” —parafraseando a Cosío Villegas— que ostentaban los presidentes mexicanos bajo escrutinio —López Portillo, De la Madrid y Salinas de Gortari—, se fue transformando para dar cabida a ciertas modificaciones reflejadas en la imagen como resultado de procesos de democratización e inclusión de otras fuerzas políticas.

Una referencia obligada para el análisis del poder durante esos años es el ensayo *El estilo personal de gobernar*, escrito en 1974 por el historiador mexicano Daniel Cosío Villegas, sobre la figura del presidente Luis Echeverría, antecesor de José López Portillo. Se trata del primer ensayo de un historiador que se ocupó del perfil psicológico del mandatario, su personalidad, su carácter y temperamento.

Así lo escribe: “Puesto que el presidente de México tiene un poder inmenso, es inevitable que lo ejerza personal y no institucionalmente, lo cual conduce a que la persona del presidente le dé a su gobierno un sello peculiar, hasta inconfundible [...] el temperamento el carácter, las simpatías y las diferencias, la educación y la experiencia *personales* influirán de un modo claro en toda su vida pública y, por lo tanto, en sus actos de gobierno” (Cosío Villegas, 1974: 8).

Cosío Villegas identifica este fenómeno más en las viejas monarquías absolutas que en los Estados democráticos modernos y resalta aquellas formas de ejercer el poder, tanto en la forma de pronunciar sus discursos como en la manera en que se muestran y desplazan sobre el escenario.

Es así como describe la hiperactividad de Echeverría y documenta su costumbre de pronunciar entre dos y tres discursos diarios, durante los cuales, “es incapaz de concretar un pensamiento principal [...] Transforma la definición oficial de salud propuesta por la Organización Mundial de la Salud hasta hacerla irreconocible” (Cosío Villegas, 1974: 38).

Proporciona algunas observaciones sobre su imagen y describe con agudeza sus movimientos, como metáfora de su condición monolítica: “la rigidez del cuerpo, hecho como de una sola piedra, de la cabeza a los pies, como plancha de mármol” (Cosío Villegas, 1974: 25). Con humor y precisión registra las acciones inconscientes del presidente, reflejadas en el movimiento de su antebrazo como un acto reiterativo y automático de autoridad y sapiencia: “Apenas si movía el antebrazo derecho para subrayar lo que decía, como lo hace un profesor de primeras letras, que quiere estampar en sus discípulos el alfabeto, la tabla de multiplicar” (Cosío Villegas, 1974: 25).

Descubre su tendencia a cultivar el culto a una personalidad narcisista, “proclive al gozo excéntrico de verse en el espejo de los medios, ajena al diálogo y a la autocrítica, ya que sus observadores notaron el sorprendente aplomo con que se desempeñaba frente a las cámaras de televisión y los micrófonos de la radio” (Cosío Villegas, 1974:18).

Recoge el testimonio de un invitado a sus giras, quien lo describe como “un hombre muy pagado de sí mismo, de sus ideas y sus propósitos,

de modo que cree saberlo todo y, por lo tanto, serle innecesario consultar o siquiera meditar él mismo” (Cosío Villegas, 1974: 25). “Llega uno a imaginarlo desfallecido cuando se encuentra solo, y vivo, aun exaltado, en cuanto tiene por delante un auditorio” (Cosío Villegas, 1974: 33).

En suma, puede decirse que el estilo personal de gobernar se explica más por las características personales del presidente, quien concentra y ejerce el poder en grado desmedido, debido a las condiciones estructurales del sistema político mexicano, y una deficiente institucionalización que muestra pocos contrapesos frente al poder unipersonal.

El poder entonces recae en el jefe del ejecutivo, pieza principal o única de la organización y de la vida política del país. “Con su poder inmenso, lo ejerce de manera personal y no institucionalmente, imprimiéndole un sello peculiar e inconfundible” (Cosío Villegas, 1974: 12).

LAS PREGUNTAS

Las preguntas que orientan la investigación sobre la iconografía y la iconología del poder en la obra de Christa Cowrie son: ¿Cuáles son las convenciones y cuáles los símbolos del poder? ¿Logra imprimir en sus imágenes su punto de vista? ¿Consigue Cowrie captar un “estilo personal de gobernar” en los tres presidentes a través de la imagen? ¿Qué sello le imprime al poder representado en cada uno de ellos?

¿Qué mira la autora? ¿Cómo mira? ¿Hacia dónde mira? ¿Qué busca su mirada? ¿Cuál es su intención al mirar? ¿Por qué mira? ¿Cómo se desplaza por el escenario para elegir el momento preciso para colocar el cuerpo y capturar la imagen?

¿Cómo logra plasmar la composición y captar el sentido estético de las imágenes? ¿Cómo elige el punto de vista en cada toma, producto del dominio de su oficio, su ideología, su emoción, su intencionalidad social, psicológica y estética, la experiencia personal desde la cual construye una representación del poder desde la masculinidad? ¿Cómo encuentra las fisuras? ¿Cómo fija el *punctum*?

Las imágenes elegidas pretenden aportar al conocimiento sobre la iconografía y la iconología del poder que plasmó Cowrie en las fotografías publicadas por el *unomásuno*. Su experiencia acumulada durante esos años, la lleva a seleccionar el tema y lograr un tratamiento personal desde su propia óptica, a través de la orientación de su mirada, el ángulo de la toma, la percepción, la composición, la creatividad que conduce hacia diversas y originales formas de caracterizar el poder en la solemnidad y en sus fisuras.

Analizar a los presidentes a través de las representaciones captadas por Cowrie, implica sumergirnos en una época en la que el poder presidencial era “casi” absoluto, incuestionado, como bien decía Cosío Villegas. Significa mirar las fotografías con atención, detectar y describir convenciones y símbolos del poder a través de sus composiciones, su retórica visual, a fin de construir las continuidades y hallar las cuarteaduras en la imagen.

Las preguntas que guían el análisis tienen la finalidad de desmontar aquello que subyace a las imágenes captadas por Cowrie, como profesional de la cámara, perteneciente al género femenino, su mirada, su intencionalidad social, ideológica, estética, plasmada en su propia concepción visual del poder masculino. Por eso la muestra que aquí se analiza pretende contribuir a comprender a la mujer, la artista, la fotoperiodista, asidua practicante de la danza, a la madre, la esposa, la colega y amiga.

CONVENCIONES Y SÍMBOLOS

Luis Cardoza y Aragón afirma que la iconografía es “una pitonisa que se toma en serio” (González Melo, 2003: 481), y es verdad, ya que es una herramienta poderosa que ayuda a descifrar convenciones de la imagen, permite desmontar la condensación de significados, revela el presente y adivina el futuro, especialmente en aquellos aspectos de la imagen que no resultan tan evidentes a primera vista, pero que resaltan cuando se les dedica tiempo, atención plena para detectar los detalles, pues como bien advertía Warburg, “el diablo está en los en los detalles”.

La iconología por su parte es el *logos*, revela las formas simbólicas que sobreviven y se desplazan desde épocas antiguas y que migran hasta el tiempo actual. Ambas herramientas serán de utilidad para comprender tanto la continuidad en las convenciones como los símbolos detrás de las imágenes de poder, así como aquellas fisuras que logran romper con ellos.

Ambas, iconografía e iconología, ayudarán a dilucidar las convenciones y símbolos del poder que descifran el sentido subyacente del objeto representado, el significado oculto, enquistado en la visualidad, reflejando, no el “espíritu de una época”, o “la mentalidad de una nación” —como diría Gombrich—, sino aterrizar en aquellas representaciones que desde la imagen evidencian diferencias, desigualdades, ausencias y exclusiones desde el orden de género a fin de comprender el momento histórico por el cual atravesaba la masculinidad del poder como valor simbólico.

Como recordatorio de lo que ya se explicaba en el capítulo I, un aliado útil para descifrar los secretos de la imagen es aquello que Warburg llamó *Pathosformel*, fórmula emotiva que ayuda a localizar la emoción que

la fotoperiodista logra captar en el cuerpo, en la gestualidad, en el movimiento congelado en la imagen de los sujetos, pruebas fehacientes de la permanencia de un repertorio de imágenes de poder, representando con imágenes y condiciones específicas de acción, movimiento externo intensificado y exaltación psíquica.

Captar las emociones en la imagen es relevante, por ser un elemento esencial de nuestra vida, ya que forman un grupo heterogéneo en el que se incluyen estados mentales y psíquicos muy diversos. Los componentes básicos de la emoción son los sentimientos y sensaciones —como disturbios fisiológicos, juicios, disposiciones a actuar, evaluaciones o una combinación de estos elementos.

Lo que distingue a las emociones son las sensaciones características de cada una de ellas que serían inconcebibles si no se relacionaran con el cuerpo y sus sensaciones, como palpitations aceleradas del corazón, temblor en los labios, carne de gallina, etc. Reflejado en las imágenes, estas pueden mostrar contención, sigilo, inspirar miedo, enojo, furia, indignación, alegría, compasión, amor, vergüenza, ansiedad, odio, atracción física o una combinación confusa de algunas de ellas (Hansberg, 1995: 12).

Al analizar los factores culturales, psíquicos y emocionales que se anidan en los cuerpos, los rostros, las miradas, las bocas, los brazos, las manos y la obra accesoria —los atuendos, adornos—, así como los motivos y atributos del poder, se cobra conciencia de que la fotografía puede representar el movimiento externo y el movimiento psíquico, interno intensificado, ayudando a descifrar aquello que Nietzsche llamó movimientos subterráneos en la dramatización del poder.

La fórmula emotiva de Warburg remite a la genealogía de las expresiones humanas con un alto contenido expresivo dramático, como el miedo, la ira, el dolor, la tristeza, el comedimiento, la pasión, de ahí que muchos lo hayan llamado historiador de arte, historiador de la cultura, pues coloca en un mismo nivel epistémico, ontológico, las imágenes del arte consagrado, los medios masivos de comunicación y aquellas emanadas de la cultura popular para el análisis horizontal y democratizante de la imagen.

Lo llamaron psichistoriador, por el énfasis que puso en el análisis de las formas de expresión como convenciones y símbolos perpetuados en la memoria colectiva y huella de una trayectoria que viaja a través de generaciones y que prevalecen hoy. La fórmula emotiva facilitó el acceso de la historia del arte a la dimensión psicológica y antropológica del síntoma en las imágenes, no solo en la quietud de los cuerpos sino en su movimiento intensificado, al producir lo que Jung llamó arquetipos.

Las incursiones de Warburg en la iconografía y la iconología del poder recibieron el estímulo de la exagerada propaganda visual durante la Primera Guerra Mundial. Estudió las imágenes de Martín Lutero, en su calidad de hombre poderoso de la iglesia católica, que en el siglo XVI se enfrentó a ella y provocó el cisma que conduciría a la fundación de la iglesia luterana. Captó la “fórmula emotiva” en su análisis arquitectónico del Arco del Triunfo, edificado en el año 312 por el emperador romano Constantino, cuya “estructura monumental hacía surgir el *pathos* imperial con su elocuencia embriagante y seductora, imprimiéndole un lenguaje gestual con validez universal” (Krieger, 1999: 261).

Analizó el discurso cinematográfico en el documental que, en 1929, registró el encuentro del Papa Pío XI con Benito Mussolini. Al reparar en los movimientos de la boca de *Il Duce* y al compararlo con imágenes de épocas anteriores. Le impresionó la “malicia cesárea que pude ver en el juego de sus labios”. A través del estudio de esa imagen en movimiento detectó la supervivencia de la fórmula emotiva de César, nacido cien años antes de Cristo, “que renacía en el siglo XX en la gestualidad dramática de Mussolini” (Michaud, 2004: 37).

El análisis de las representaciones del poder y sus fisuras parte de las formas convencionales y simbólicas de su representación. Se aplica una metodología de aproximaciones sucesivas a la imagen para detectar la escenografía del poder, el cuerpo, su posición en el espacio, su hieratismo y su rigidez, su soltura, su ritmo y movimiento corporal, la gestualidad y el movimiento de la boca, los ojos, los brazos, las manos (Garb, 1993: 252).

Es relevante la fórmula emotiva para caracterizar la imagen del poder en su condición de cuerpo fragmentado, característico en este tipo de imágenes fotográficas que privilegian la cabeza, el torso, los brazos. Como vehículo constructor de metáforas cósmicas y sociales, simbolizadas en una de sus partes, con el fin de favorecer algunas y dejar de lado otras, como las piernas, los pies de menor prestigio y visibilidad. Hillman y Mazzió señalan que esto se debe a que algunas partes del cuerpo pueden significar la integración —la parte por el todo— y la cohesión de la totalidad psíquica y orgánica del poder y al mismo tiempo producir fragmentaciones, fracturas, dislocaciones.

Las autoras analizan la práctica social y simbólica de la fragmentación del cuerpo, ya sea por desmembramiento, aislamiento, énfasis o relevancia estética, literaria o poética, categorización científica o clasificación y disección anatómica. Registran por ejemplo, en la obra de Foucault, la presencia del cuerpo fragmentado en tanto epistemología de cam-

pos sociales y simbólicos desintegrados, y en Lacan, la fragmentación de los cuerpos psíquicos en porciones y pedazos (Hillman y Mazzio, 1997: xi). Encuentran en la historia de la Iglesia cristiana medieval alusiones al cuerpo fragmentado como presencia material con multiplicidad de miembros y un solo cuerpo: el cuerpo de Cristo.

Durante el Renacimiento documentan una opción por lo individual, lo particular en el cuerpo, como reflejo del discurso analítico de la modernidad, influido a su vez por varios acontecimientos —la invención de la imprenta, el final del feudalismo, el cisma de la Iglesia, la revolución copernicana—, que cimbran las nociones de simetría y correspondencia microcósmica y macrocósmica, y fracturan el desarrollo de la cultura de la disección en la anatomía.

En las prácticas litúrgicas, el prestigio se localiza en ciertos órganos como el corazón y el cerebro: el cristianismo por ejemplo colocó el “corazón de Jesús” en el centro de la humanidad y el cerebro fue centro de la actividad mental y emocional. En algunos textos medievales, el pecho gozó de mayor jerarquía en la operación de una lógica social del sexo, de ahí que la sensualidad de las mujeres se ubicara en los pechos como icono metonímico y sitio que marcó la diferencia entre géneros, implicando simultáneamente una conexión con el erotismo y el control materno, así como ciertos centros de peligro inminente en la literatura y en el arte (Hillman y Mazzio, 1997: xi-xxv).

Garb por su parte, encuentra en el órgano de la vista y la mirada un doble papel, en tanto productor activo de la mirada incisiva, contemplativa o lasciva y simultáneamente como objeto de la misma, y el orden de género está presente en las dicotomías sobre los opuestos masculino-femenino, arriba-abajo, dentro-fuera y en alegorías del “ojo penetrante”, masculino-activo, voyeurista, frente a la mirada femenina-pasiva y receptiva (Garb, 1993: 252).

Berger, en su ensayo *Modos de ver*, publicado en 1972, describe por primera vez en el arte y en la publicidad la dicotomía que impera en la mirada de hombres y mujeres, cuestión que resultó fundamental para pensar en la asimetría de género desde el campo de la visualidad. La acción de mirar es un acto de poder y dominio y dicta las jerarquías en el orden de género: mientras los hombres miran, las mujeres son miradas. Así se establece una relación binaria entre varones y mujeres y el acto de mirar marca la asimetría en todos los ámbitos de la vida cotidiana; la casa, el trabajo, la calle, las relaciones entre géneros, los medios de comunicación. El varón detenta el monopolio de la mirada, que lo define en tanto sujeto activo, dominante y

a la mujer como receptora pasiva, sumisa, marcando distancia entre la mirada del sujeto colonizador y el objeto colonizado (Berger, 1974: 64).

En el caso de las representaciones de los mandatarios bajo escrutinio, la connotación de poder y prestigio se localiza en la articulación del torso, el cuello, la cabeza, la gestualidad, los brazos, las manos, considerados órganos de individuación, preponderantes en la simbolización del poder encarnado en el cuerpo masculino. La metáfora y la metonimia muestran la habilidad para procurar la integración y la cohesión de la totalidad psíquica y orgánica del cuerpo político y paralelamente la posibilidad de producir fragmentaciones, fracturas, dislocaciones.

PRIMERA AGENDA VISUAL: LA SOLEMNIDAD DEL PODER Y SUS PROTOTIPOS

Con el análisis de la primera agenda del poder se pretende descubrir, describir y mostrar aquellos prototipos visuales que revelan las imágenes captadas por Cowrie, y que dieron continuidad a la hegemonía del partido en el poder, así como aquellas que muestran rasgos personales de individuación en los tres presidentes.

El prototipo, definido como ejemplar original o primer molde con el cual se fabrica una figura o cosa, encarna el ejemplar más perfecto y modelo de una virtud, vicio o cualidad: ideal, espejo, molde, modelo, ejemplo, patrón, paradigma, norma, canon (Corominas, 1983).

Aplicado al análisis del poder desde la imagen, el prototipo aglutina los rasgos específicos reconocibles, convenciones que al pasar el tiempo, se convierten en modelos a seguir, referencias consensuadas en la sociedad como representaciones del poder. Se constituyen modelos en las imágenes, como esquemas congénitos, genealogías que adquieren valor simbólico universal y que forman parte del inconsciente colectivo que persiste a través del tiempo, cuyas expresiones, muchas veces exaltadas, se debilitan a medida que avanza el pensamiento lógico y las formas de contención de las emociones.

Warburg encuentra en Anton Springer la presencia de prototipos de personajes que desde la Antigüedad migraron hacia el siglo xx, de ahí que acuñara el concepto “vida posterior de la antigüedad” o “supervivencia de la Antigüedad en épocas posteriores” (*Nachleben der Antike*). Estudió aquellos prototipos hallados también en “la obra accesoria” —ropajes, sarcófagos y marfiles— que llegaron desde la Antigüedad hasta la Edad Media.

Warburg retomó el término para analizar el movimiento en la obra accesoria (*Bewegtes Beiwerk*) atendiendo a la expresión facial exaltada, los

ropajes ondulantes, la gesticulación, en los frescos de Masaccio y Massolino del siglo xv. Registró también el movimiento en las cortinas, las cintas y listones al vuelo, los brazos arengantes, los cabellos ondulados, las banderas, invitando a una interpretación sobre la polaridad entre juventud y vejez, varones y mujeres, dentro y fuera, público y privado.

Estudió la obra de Lamprecht, quien fue pionero de la interdisciplina y el análisis de las impresiones sensoriales desde la historia de la cultura, los estilos de la representación en la gestualidad y el vestuario para comprender los prototipos y la conciencia colectiva de un país o una nación. Consultó a Schmarzow, quien desde la arquitectura analizó los prototipos, especialmente en la percepción de la monumentalidad y el espacio y la tendencia humana hacia la empatía por medio del gesto, la expresión corporal y facial. Observó que cuanto más primitiva la reacción emocional, más partes del cuerpo se involucraban en los movimientos emocionales, cuanto menos partes colaboran más se había implantado el proceso civilizatorio en la sociedad. En el caso de las figuras políticas de mayor visibilidad y poder, implica un entrenamiento psicológico y retórico en el control de las emociones —el *grooming*—, traducible al español como domesticar, amaestrar, entrenar el cuerpo y la mente para lograr una imagen presidencial universalmente reconocible, solemne, contenida. Este tipo de domesticación, produce un prototipo del político en el poder, localizable a través de la *Pathosformel* o fórmula emotiva que aglutina factores culturales, psíquicos y emocionales que se anidan en los cuerpos, la gestualidad, las miradas, las bocas, los brazos, las manos, la ornamentación, mismos que cobran vida como condensación en las representaciones del poder en la imagen. Remite a su vez a la genealogía de las expresiones humanas con un alto contenido expresivo, dramático, en las emociones primarias como el miedo, la ira, el dolor, la tristeza, el comedimiento, la pasión, la sorpresa, que en algunos casos se encuentran contenidas.

Desde el enfoque interdisciplinario Warburg —como filósofo, historiador del arte y de la cultura, psichistoriador— pone el énfasis en el análisis de las formas de expresión como convenciones y símbolos perpetuados en la memoria colectiva, enraizados como huellas a través de una trayectoria que viaja a través de generaciones hasta la actualidad.

La fórmula emotiva facilitó el acceso de la historia del arte a la dimensión psicológica y antropológica del síntoma en las imágenes, no solo en la quietud de los cuerpos sino en su movimiento externo intensificado, que produjo prototipos similares a lo que Jung llamó “arquetipos” y Bing explicó como: “expresión visible en la fórmula emotiva, de esta-

dos psíquicos que se encuentran fosilizados en las imágenes” (Gombrich, 1992: 142).

Tanto el prototipo como el arquetipo de Jung funcionan como un sistema disponible de imágenes y emociones a la vez, que son reflejo de la cultura. Constituyen el más poderoso prejuicio instintivo y funcionan como auxiliares eficaces de su adaptación. Jung las llama “imágenes guía”, de origen ancestral, que aparecen en los sueños como fantasías primitivas. Freud retomó la expresión de San Agustín con un sentido próximo al concepto de “idea” en Platón, de la que surgen las imágenes en calidad de ecos y desdoblamientos, sombras de la perfección convertidas en realidades existenciales. La relación entre símbolo y arquetipo emana cuando este último se cubre del aspecto mítico y humano de lo simbólico (Cirlot, 1958: 41).

Ejemplo de esta primera agenda son aquellas representaciones del poder en las que Cowrie elige la composición, el ángulo, la luz, el espacio, el tiempo adecuado para dar continuidad a la figura presidencial en los escenarios del poder, cuidándola, ensalzándola, asegurando la solemnidad, pero también colocando en ella su impronta.

SEGUNDA AGENDA VISUAL: LAS FISURAS

La segunda agenda opera sin molde, sin contención, trabaja libremente, y expone el lado humano y vulnerable de los presidentes y sus más cercanos colaboradores, para mostrar algunas resquebrajaduras del poder, ya sea en aquellos aspectos que saltan a primera vista o en los detalles que muestran algunas interrupciones o cuarteaduras.

Estas dos agendas orillan a Cowrie a la convivencia con dos tipos de fotoperiodismo, uno en el cual se ubican prototipos de la imagen del poder absoluto y grandilocuente, invicto, la exhibición de la masculinidad viril y potente, que ha caracterizado desde su origen a los arquetipos del poder. Otro en el que existe la posibilidad de ejercer un fotoperiodismo más libre y autónomo para la representación de sus fisuras o quiebres.

Vale decir que el concepto de culto a la personalidad y el concepto de fotoperiodismo documental son como el agua y el aceite, pues cumplen con funciones opuestas: la propaganda persigue la misión de atraer adeptos, seguidores o fanáticos entusiastas para que consuman un producto o una idea determinados. Utiliza la retórica como el arte del bien decir, dar al lenguaje escrito, hablado o visual, la eficacia necesaria para deleitar, persuadir, conmover, convencer, propagar, difundir una imagen que pondere y ensalce las virtudes del poder presidencial, por medio de

la elección de sus mejores ángulos, el realce de sus atributos óptimos, el logro de una imagen laudatoria con la cual será recordado el hombre en el poder. En contraste, el fotoperiodismo implica, en su más noble acepción, una noción de libertad e independencia, una crítica sin censura.

Así, en el caso del proyecto de nación que desde 1929 inauguró el PRI a través de un ideario, apuntalado con discursos, retórica, propaganda, plasmados en imágenes, tuvo la finalidad de construir referentes visuales para resguardar y garantizar la continuidad republicana como proyecto moderno de nación. Al mandatario poderoso, fuerte, activo, propositivo, invencible, incansable, se le representaba con una gran mística de servicio y una enorme capacidad para el trabajo. Aquellas imágenes ideales que se guardaron en la memoria buscaron asegurar la continuidad del régimen.

Las fisuras, por su parte, interrumpieron la continuidad de aquellas imágenes que parecían inamovibles y que lograron humanizarse debido a las intervenciones que causaron rupturas en la homogeneidad del poder. Cowrie pudo plasmar rasgos de lo que podría llamarse una “personalidad propia” de cada presidente, encarnadas en el cuerpo, los ojos, las manos, los brazos. Resulta idóneo el género del fotoperiodismo para captar los espacios del poder dislocado, cuestionado, humanizado con la representación de un cuerpo forzado, el cuello tieso, las manos en disputa por el espacio, el bostezo reprimido, los ojos entornados, la cabeza fuera de lugar, los dedos desenfocados. Son aquellos desplazamientos por los escenarios de poder, los que imprimen el dramatismo al potencial performativo de la imagen cuando esta logra plasmar un perfil personal y psicológico distintivo como reflejo visual del temperamento, la personalidad en momentos en que el mandatario no se siente observado.

TRES PRESIDENTES

Sirva lo anterior como marco de referencia para descubrir, comprender y analizar las representaciones de la solemnidad y sus fisuras a partir de la visualidad, en aquellos temas, motivos y atributos que podrían contribuir en la construcción de una radiografía del poder a partir del “perfil visual psicológico” o “personal” que revela la imagen como condición necesaria para comprender su propia relación con el poder.

En el caso de López Portillo, se construye una personalidad elitista, egocéntrica, narcisista como representación mística y sacralizada de la imagen, proclive a ostentar el culto a la personalidad; en De la Madrid, una personalidad privada, austera, reflexiva, retraída y tecnocrática, un hombre ajeno a los reflectores del poder y a construir un culto a la personalidad en tor-

no suyo. En Salinas de Gortari se despliega una personalidad comunicativa, horizontal, a ras del suelo, preocupado por mostrarse empático con la gente.

A continuación se presentan los componentes para la construcción de los tres prototipos, a partir del análisis de las imágenes, las entrevistas con la autora, la teoría sobre la representación del poder, el carisma y el culto a la personalidad.

JOSÉ LÓPEZ PORTILLO: QUETZALCÓATL, MESÍAS, EGOCÉNTRICO,
NARCISISTA, EXHIBICIONISTA, CARISMÁTICO, MACHO SEDUCTOR

Nació en 1920 en la Ciudad de México, fue alumno de escuelas oficiales, realizó viajes con su amigo Luis Echeverría por la ruta de Cortés, la de Hidalgo, viajó a Nicaragua, El Salvador, a Chile y Argentina. Asumió la presidencia de la República a los 56 años.

En sus voluminosas memorias, intituladas *Mis tiempos*, recuerda que fue educado en la hidalguía pues descendía de los primeros conquistadores que pisaron tierras mexicanas en el siglo XVI (Krauze, 1997: 421). Se licenció como abogado en la UNAM, pintaba al óleo y se había casado con la hermosa Carmen Romano, con la cual procreó tres hijos. Había escrito un opúsculo titulado “Don Q”, en el que se veía a sí mismo “como la encarnación de Quetzalcóatl”. Estaba fascinado con el destino trágico de su “alter ego” Quetzalcóatl que habiendo querido civilizar a su pueblo y apartarlo de los ritos de sangre, cayó presa de una trampa amorosa tendida por su perverso rival Tezcatlipoca. Sufrió el escarnio y el destierro, pero al fin y al cabo triunfó en la encarnación de la conquista y su secuela de espiritualidad y mestizaje (Krauze, 1997: 423).

Su primo Julio Scherer, periodista connotado quien fuera director del diario *Excélsior* antes del golpe, seguía sus pasos vertiginosos hacia el primer plano de la política cuando llegó a la Secretaría de Hacienda: “Casi como presentimiento le dije que sería presidente de la República”, dijo Scherer, a lo que López Portillo le preguntó: “¿Por qué?” “Tienes algo en común con Echeverría”, respondió Scherer, ahondando en su premonición: “Echeverría y López Portillo parecían distintos y eran iguales, pavorreales ambos. Echeverría ocultaba sus plumas y se mostraba estricto con él mismo, sin espacio para la vanidad. López Portillo desplegaba sus alas y las exhibía orgulloso bajo los rayos del sol” (Scherer, 1986: 106).

Durante la campaña para la presidencia de la República en 1976, López Portillo adoptó el lema “La solución somos todos”; propuso una reforma económica, política, electoral, administrativa. Su sexenio vivió huelgas importantes cuya lucha era obtener alzas salariales, pero en su

mayoría fueron reprimidas. En la política agraria, tan conflictiva en el periodo echeverrista, López Portillo mostró mayor cautela, culminando las negociaciones con el pago a los afectados. Además, las ocupaciones de tierras fueron desalentadas por el gobierno, quien envió al ejército para desalojar a los invasores (Labastida, 2015: 5).

El mandatario buscó restablecer un clima de seguridad en el campo sin atacar los problemas fundamentales de tenencia de la tierra y formas de organización; benefició sobre todo a los empresarios agrarios.

Al perder la estabilidad de precios y la monetaria —el tipo de cambio— la única base sobre la cual podía recuperarse era la reforma político-electoral; se decretó la ley de amnistía que pretendía curar las heridas de 1968 (Cordera y Tello, 2007: 532). En calidad de presidente de la Comisión Federal Electoral, López Portillo convocó a una serie de audiencias públicas para recoger opiniones con el fin de vigorizar las instituciones e incorporar a las diversas fuerzas políticas a participar en la democracia. Durante su sexenio se avanzó en la formación del moderno sistema de partidos y se abrió la puerta a la competencia electoral de las izquierdas hasta entonces marginadas.

Era un gran orador y por primera vez en casi un siglo y medio llegaba a la presidencia un hombre con auténtico carisma: “de color cetrino, hermosos ojos negros, de suave y penetrante mirada, montaba fogosos caballos, usaba largas patillas, era un orador natural, ‘pico de oro’ espontáneo y emotivo que cantaba al oído de la patria y veía hipnóticamente” (Krauze, 1997: 424). Orgullosamente se definía a sí mismo como macho y exhibía sin empacho sus infidelidades, que se esparcían como una plaga en el imaginario social: “Fui muy macho”, escribió López Portillo, jamás un collón rajado. Acepté el prestigio del machismo y lo viví intensamente, respondiendo a todos los retos... y con la terquedad del niño, la arrogancia del joven y la necesidad del viejo, jamás me rajaré, ¡palabra de macho!” (José Agustín, 1992: 123).

A la mitad del sexenio, se dio a conocer el descubrimiento de enormes yacimientos de petróleo en el sureste del país —Chiapas, Tabasco, Campeche— y la política petrolera pasó a primer plano con una mayor explotación intensiva de los recursos que le permitiría al país ser autosuficiente. Una nueva faceta se manifestó en López Portillo... el alter ego de Quetzalcóatl conduciría a México, gracias al petróleo, hacia la “administración de la abundancia” (Krauze, 1997: 428).

Ahora sí quería el poder, para él y para los suyos, sobre todo para su hermana Margarita, por quien sentía especial predilección: “orgullo de su

nepotismo”, la nombró directora de Radio, Televisión y Cinematografía, así como a su hijo José Ramón, a quien designó, siendo muy joven, subsecretario de Programación y Presupuesto y posteriormente representante de México en la FAO. A Rosa Luz Alegría, doctora en física, perteneciente a la generación de 1968, la nombraría Secretaria de Turismo.

El egocentrismo lo condujo a cultivar un culto a su personalidad, alimentado por sus fieles seguidores. Así describe Scherer una de las paredes de la ayudantía del Estado Mayor Presidencial en Los Pinos, a unos metros del despacho presidencial: “López Portillo en un caballo blanco, López Portillo en un caballo negro, López Portillo con una raqueta en la mano, López Portillo al disparar una metralleta, en la pista de carreras, en esquí, en una montaña, en la cumbre” (Scherer, 1986: 96).

Recuerda que el día del cumpleaños del mandatario, quiso ejecutar sus suertes a caballo frente al público que paciente lo miraba: porque además de montar, “era esgrimista, atleta, boxeador, tenista, gimnasta” (Scherer, 1986: 97). Tan grande era su vanidad, que mandó construir una estatua ecuestre de sí mismo en Monterrey con las facciones de Hidalgo, el padre de la patria (Krauze, 1997: 430).

En junio de 1981, los compradores del petróleo mexicano le avisaron que tenían ofertas de crudo más baratas; la expansión terminó con un exceso del gasto público que llegó a arrojar un déficit de 16 puntos en el producto interno bruto en 1982. La respuesta del ejecutivo al desorden económico fue la ampliación del aparato estatal mediante la nacionalización de la banca.

IMÁGENES DE JOSÉ LÓPEZ PORTILLO

Se presentan a continuación y en orden cronológico, las imágenes seguidas por el análisis. La composición lograda por Cowrie (foto 1) capta al presidente, cuando busca responder al abrazo de una joven vestida de blanco, mientras alguien que parece un guardia de seguridad del mandatario la detiene de la camisa. Esta tríada se desarrolla en primer plano, en donde se aprecia la tensión. Son tres protagonistas en escena —el presidente sonriente que recibe el abrazo de la joven sin consumarlo, la mujer que estrecha el brazo izquierdo y el hombro derecho del presidente, acción que capta la luz sobre su camisa y la mano del guardia—. Cowrie forma una composición con el centro dramático de la imagen que destaca, sobre un segundo plano de cabezas y torsos —gente cercana al presidente— un tercer plano de los edificios emblemáticos y sus motivos.



Colección Christa Cowrie, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IE-UAM.

Foto 1. Primera plana del periódico *unomásuno*, 11 de febrero de 1978. Fotografía de Christa Cowrie con el siguiente pie de foto: Acompañado por el jefe del Departamento del Distrito Federal, Carlos Hank González, el presidente José López Portillo recibió el saludo de muchos capitalinos durante su gira de ayer en el Distrito Federal.



Colección Christa Cowrie, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IE-UAM.

Foto 2. Primera plana superior izquierda del periódico *unomásuno*, 2 de mayo de 1978. Fotografía de Christa Cowrie, con el siguiente pie de foto: El presidente López Portillo presencia, desde el balcón central del Palacio Nacional, el desfile obrero del primero de mayo. Lo acompañan el secretario de Gobernación, Jesús Reyes Heróles, el líder Fidel Velázquez —sin gafas y frotándose los ojos con un pañuelo— e Ignacio Cuauhtémoc Paleta, de la CROM.

La foto 2 es una toma horizontal en contrapicada del balcón de Palacio Nacional en la Ciudad de México, Cowrie capta el torso y la cabeza del presidente como si tomara distancia frente a lo que sucede ante sus ojos. Por su altura y colocación dentro de la imagen, destaca su cuerpo del resto de los sujetos fotografiados. Su traje de impecable corte y color claro contrasta con la corbata ligeramente desacomodada, inusual para un mandatario tan pendiente de su imagen.

Todos miran hacia arriba, menos Fidel Velázquez, líder de la clase obrera, que se frota los ojos con un pañuelo. Esta acción cotidiana, aparentemente intrascendente, llama la atención a Cowrie y decide captarla, porque interrumpe las formas solemnes de la fotografía política. Obsérvese, a la izquierda de la imagen, el remate de bronce pulido, motivo de poder que distingue el balcón del Palacio Nacional de cualquier otro balcón. En esta composición, que captura el instante decisivo, Cowrie aprovecha muy bien esta posibilidad técnica y expresiva del medio fotográfico, en la que aparece disminuido el cuerpo del poderoso líder sindical.



Foto 3. Primera plana del periódico *unomásuno*, 30 de mayo de 1978. Fotografía de Christa Cowrie, con el siguiente pie de foto: Desde el entarimado la gente saluda al presidente a su regreso anoche.

En esta excelente fotografía (3), el punto de atracción son las manos del presidente y su rostro sonriente, tratando de alcanzar las manos de la gente que desde arriba quiere estrechar las suyas. Forman una línea diagonal de arriba hacia abajo y hacia el centro de la imagen. Hay un sujeto colocado junto al presidente como si estuviera cargando el peso de las manos colgantes.

Cowrie se coloca en el lugar preciso, muy cerca y a la altura de las manos y capta el instante decisivo desde un ángulo en contrapicado para lograr un centro luminoso en el cual resalta la rítmica cadencia de un conjunto de manos y brazos que, aunque no logran estrechar las manos del presidente, le comunican su aprecio y aprobación.

El centro dramático de la imagen son estas manos que buscan encontrarse, sin lograrlo, y un presidente que sonríe con una ingenua naturalidad, gesto que corta con la solemnidad de su investidura. Otra interpretación plausible es que, al no tocarse, las manos representan la metáfora de la comunicación inconclusa entre el mandatario y su pueblo, o una acción espontánea que despierta una emoción que nunca llega a consumarse. Las manos parecen volar como una parvada de palomas que anhelan llegar a su destino, pero que no logran estrechar las manos del presidente.

Con el encuadre que elige Cowrie, consigue una imagen insólita del presidente en la parte inferior y a sus seguidores en la parte superior, invirtiendo la relación de fuerza y jerarquía del poder presidencial.



Colección Christa Cowrie, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UAM.

Foto 4. Página 7 del periódico *unomásuno*, 8 de febrero de 1979. Fotografía de Christa Cowrie, con el siguiente pie de foto: Jesús Reyes Heróles y José López Portillo durante la reunión del Consejo Nacional de Población que se realizó el 8 de febrero de 1979.

La fotografía 4 fue tomada de muy cerca o con un telefoto. Registra los rostros de los dos políticos poderosos que se miran en un tres cuartos de perfil y de frente para captar el gesto que refleja comunicación; existe confianza, cercanía, complicidad, intimidad entre los dos políticos experimentados que se entienden con la mirada. Recuerda algunas fotografías alemanas que hacen un corte en el centro para fijar la simetría que aísla, recorta, capta el momento.

Al hacerlo, Cowrie muestra su excelente condición de practicante de la danza y atleta, ya que tuvo que colocarse estratégicamente para lograr esta composición. El sentido de la oportunidad que adquiere con la práctica del oficio, la lleva a colocarse y captar este instante con el cual da el mismo peso a ambos personajes que parecen dos sabuesos midiendo sus fuerzas antes del ataque. Su mirada alerta y en estado de tensión es el *punctum* de la imagen.

Se comunican y se retan, como si hablaran con los ojos. La composición de la imagen revela que la tensión comunicativa se encuentra en el centro de la imagen, justo en el vacío donde se cruzan las miradas. Es como un primer plano cinematográfico que encuadra la comunicación entre iguales, dos personajes que juegan al juego del poder con igual fuerza, uno como presidente y otro como secretario de Gobernación poderoso e influyente. La composición es cerrada.

Foto 5. Página 3 del periódico *unomásuno*, 8 de junio de 1979. Fotografía de Christa Cowrie, con el siguiente pie de foto: El presidente López Portillo habla en la comida de “La libertad de prensa”.



En la foto 5 la autora capta el paralelismo en la composición que logra entre los dos micrófonos y unos brazos y manos que dan movimiento y tensión a la imagen. Detrás del presidente, su escolta y detrás suyo las pencas del nopal de la bandera como símbolo de la identidad nacional, que no puede fallar en las ceremonias oficiales. Forma una composición triangular poderosa que resalta el poder en el cuerpo, los brazos, las manos, la gestualidad, la boca, composición que alude la mexicanidad como motivo de la identidad nacional.

El punto de vista que elige Cowrie se centra en el rostro, la boca, las manos abiertas. El monopolio de la voz impostada y magnificada por los micrófonos que no pueden faltar en las ceremonias solemnes, funcionan como atributos de poder que confluyen a la altura de la boca del mandatario. Enfundado en un traje elegante a juzgar por la fina textura de la tela, camisa blanca y corbata, su torso proyecta gallardía, fuerza, poder, mientras que su gesto y su mirada expresiva están enmarcadas por un par de cejas negras pobladas, como convención de fuerza y virilidad. El movimiento corporal del gobernante exuda seguridad y dominio de la escena al tiempo que pronuncia un discurso frente a los periodistas el día en que se conmemora la libertad de prensa.

Su boca semiabierta parece tensa, y revela cierta presión en los dientes y una apertura horizontal entre labio superior e inferior, mueca que remite a los estudios sobre la boca del filósofo, antropólogo y pensador francés Georges Bataille. Este la define como el comienzo o la proa de los animales. En los casos más característicos, es la parte más vivaz, más aterradora para los animales vecinos. En cambio, dice, los seres humanos:

no poseemos una arquitectura tan sencilla como los animales y ni siquiera es posible decir dónde comienza, aunque en rigor comienza por la parte superior del cráneo, siendo la parte insignificante, incapaz de atraer la atención. Son más bien los ojos o la frente los que desempeñan el papel significativo de la mandíbula de los animales. Entre los seres humanos civilizados la boca incluso ha perdido el aspecto relativamente prominente que todavía tiene entre los salvajes (Bataille, 2003).

La significación violenta de la boca, se ha conservado en estado latente y en las grandes ocasiones, la vida humana todavía se concentra bestialmente en la boca; la ira que hace apretar los dientes, el terror y el sufrimiento atroz que transforman la boca en un órgano que produce gritos desgarradores, o durante el coito en el cual se abre de manera descomunal o profiere suspiros, sollozos, incluso gritos.

Resulta fácil observar que el ser humano avasallado echa para atrás su cabeza mientras estira el cuello frenéticamente con la finalidad de que la boca se convierta en una prolongación de su columna vertebral. En otras palabras, asume la posición que normalmente ocupa entre los animales, como si los impulsos explosivos se arrojaran fuera del cuerpo a través de la boca en forma de gritos. Este hecho enfatiza la importancia de la boca en la fisiología animal, incluso en su psicología, así como cuando se observa que se liberan los impulsos en al menos dos distintas maneras: en el cerebro y en la boca (Bataille, 2003: 232).

En ese sentido, la tensión que refleja el presidente en la boca connota tensión pero también sigilo, fuerza proyectada a través de los micrófonos, dispositivos poco usuales en aquella época, fuera de las ceremonias oficiales.

En su obra plástica sobre el nazismo, el pintor Francis Bacon le concede central importancia a los micrófonos. Llama a Hitler “el hombre de los micrófonos” para constatar la importancia que otorgaba a proyectar y magnificar su voz. Durante las ceremonias masivas, Hitler se colocaba frente a un conjunto de micrófonos como símbolos de poder, e iniciaba su discurso con una voz apenas audible para luego subir de tono. Ahora y con el desarrollo de las tecnologías de la magnificación del sonido, el micrófono ha perdido el poder simbólico de antaño.

Cabe notar que la imagen captada por Cowrie fue tomada el día de la “libertad de prensa”, conmemoración impulsada a partir de la iniciativa de algunos periodistas, intelectuales y dueños de los medios impresos: fueron José García Valseca, Rómulo O’Farril, Rodrigo de Llano y Martín Luis Guzmán quienes, en 1951 y por iniciativa del primero, convocaron al entonces presidente Miguel Alemán al “Banquete de la Libertad de Prensa” y, a partir de 1952, se publicaba año con año una carta en la que se invitaba a celebrar conjuntamente “El día de la Libertad de Prensa” el 7 de junio de cada año (Musacchio, 2010: 194).

En una carta dirigida al presidente Alemán, los periodistas le expresaban su agradecimiento: “La prensa mexicana, integrada por diarios, semanarios y revistas serios y de carácter informativo, están en deuda con el presidente Miguel Alemán Valdés porque durante cuatro años y medio transcurridos dentro de su periodo había sido constante y escrupuloso mantenedor de la libertad de prensa”. ¡Había que agradecerle al presidente en turno que conservara la libertad de prensa!

Esta costumbre fue calificada por Carlos Monsiváis, como la ceremonia del vasallaje (2006: 6). Julio Scherer por su parte, describía la relación

entre la prensa y el gobierno como una especie de amasiato entre ambos poderes, en que el periodismo ejercía la autocensura y una crítica discreta al poder presidencial que no significaba una amenaza para el ejecutivo (Scherer y Monsiváis, 2003: 67). No fue sino hasta el año 2000 en que el primer gobierno panista terminó con esa tradición insólita que refrendaba la subordinación de la prensa al poder.



Foto 6. Página 3 del periódico *unomásuno*, 2 de septiembre de 1979. Fotografía de Christa Cowrie, con el siguiente pie de foto: El presidente López Portillo después de su tercer informe presidencial.

Cowrie se coloca muy cerca (foto 6) para captar un primer plano del presidente ataviado con traje de gala, rostro de perfil, el torso, el brazo y la mano izquierda con los cuales saluda a una invisible e hipotética audiencia, al término de su III Informe Presidencial, en un ligero ángulo contrapicado, desde abajo y siguiendo su mano, que se encuentra en sintonía con la mirada del gobernante. Como marco que resalta la importancia y solemnidad del momento, se distingue el edificio emblemático y las banderas, motivos de poder cuyo origen se remonta a los símbolos del tótem tribal más primitivo, tanto en antiguos jeroglíficos egipcios como en las águilas doradas de los persas que portan banderas, desplegadas al extremo de largas astas.

Los griegos y romanos portaron banderas y estandartes como insignias que luego retomaron Mussolini y Hitler para invocar la unión como signo de pertenencia, solidaridad y fuerza frente al enemigo. Su mensaje es incluyente para los que pertenecen y excluyente y xenófobo frente a los que no forman parte de su grey. Constituye la esencia de este símbolo, su colocación en lo alto de una pértiga o asta, pues dicha elevación es correlativa a la exaltación imperiosa del cuerpo del mandatario al proyectar anímicamente la figura enhiesta que se prolonga con el brazo como alegoría, por encima del nivel de tierra.

De ahí se deriva la fuerza como signo de victoria y autoafirmación, que acompaña a López Portillo en los actos cívicos y ceremonias como atributo de poder. Tanto las banderas y pendones, como los edificios al fondo de la composición generan un ritmo ascendente, triunfante, que reitera —como obra accesoria— atributos de la verticalidad del poder.

El dramatismo de la imagen y su fuerza destilan triunfo con el movimiento del cuerpo, la cabeza, el cuello y el rostro iluminado por la sonrisa, cuya mirada “en lontananza”, parece no apuntar hacia un punto fijo. Este gesto se encuentra también en la figura de oradores o predicadores carismáticos, místicos o religiosos como Mussolini o Hitler en tiempos del fascismo y el nacionalsocialismo, pero también en tiempos del comunismo con Mao y Castro.

Mirar hacia un punto fijo es de los hombres mortales y el poder del presidente es “casi” divino, nada lo distrae para lograr que trascienda su mirada. El brazo izquierdo evoca la verticalidad del poder, aunque la mano colocada hacia atrás expresa cierta suavidad, distinta a las manos rígidas y verticales que apreciamos en las imágenes de las dictaduras fascistas. El dramatismo de la imagen se advierte también en la figura central del cuerpo fragmentado de un hombre solo —cabeza, cuello, brazo, mano—;

la sonrisa y el saludo permiten suponer que frente al ungido lo aclama una multitud, en este caso imaginaria e invisible.

Los atributos del poder son también los accesorios que debe portar en este acto solemne: el atuendo ceremonial y la banda tricolor colocada en diagonal sobre el torso, esenciales en un acto solemne, celebratorio del poder con el reconocimiento universal de que se trata de un acontecimiento solemne, pero también en el reconocimiento de atributos locales de la “mexicanidad” —representados por la bandera nacional, los edificios coloniales, las calles, las banderas y los pendones.

La ocasión triunfal y celebratoria del poder está marcada por un escenario político cuyo centro es la cabeza, la sonrisa, el torso ligeramente inclinado, el brazo y la mano izquierda del presidente, rodeado de edificios coloniales emblemáticos, insignias y banderas que enmarcan los rituales políticos del poder como estrategias visuales y símbolos de pertenencia y continuidad. El *close-up* de la cabeza, la sonrisa y el torso firme que logra Cowrie revelan el privilegio de estar cerca del presidente para captar un lenguaje corporal que comunica soltura aún en momentos de gran solemnidad. La cadencia del cuerpo y la sonrisa emana confianza, gallardía, armonía, plasticidad, como parte de una coreografía ensayada para construir el dramatismo del momento. Logra captar la atención sobre el cuerpo hierático y el ademán del brazo en alto que revelan fuerza, presencia energética como atributos retóricos que acompañan el poder, la victoria.

La acción del movimiento intensificado se localiza en la acción pendular y rítmica del cuerpo, la posición de la cabeza, el brazo extendido, un ritmo calculado y oscilante que revela fuerza, seguridad, calma. El torso elevado muestra tamaño y jerarquía, y la soledad del sujeto frente a una grey imaginaria simboliza distancia física y social como identificación personal de concentración de fuerza, posesión. Se encuentra acentuada por el resplandor de la luz dirigida hacia algunas partes del rostro sonriente.

El torso elevado revela y reitera jerarquía, y la soledad del sujeto simboliza distancia del poder frente a su pueblo como identificación social y personal de defensa y concentración de fuerza, posesión, acentuada por el resplandor de la luz que ilumina partes del rostro.

En términos iconográficos, el presidente saluda a un pueblo imaginario desde el espacio seguro de distancia física y social, de modo semejante a la figura de Leviatán como cuerpo de Estado representado en la portada del libro de Hobbes, cuyo título reza: *Leviatán: Sobre la materia, la forma y el poder de una República eclesiástica y civil*. Escrito en 1651, dicho

tratado justifica la existencia de un Estado absoluto, a la vez que propone un contrato social y una doctrina del derecho como base de las sociedades y gobiernos legítimos modernos. El título otorga importancia a la materia y a la forma en que el poder se representa como elemento constitutivo del Estado.

Al igual que Leviatán en el libro de Hobbes, la imagen del presidente capturada por Cowrie podría constituirse en un icono, aquello que Aby Warburg llama *Denkbild*, imagen para pensar o imagen mnemotécnica, y que W.J.T. Mitchell llama “hipericono”, concepto que explica aquellas imágenes que estructuran, canalizan, posibilitan el pensamiento y logran fijar —troquelar— en el imaginario su histórica permanencia. Con el torso de Leviatán en la portada del libro y con el busto de López Portillo capturado por Cowrie se cumple con la regla metonímica de las partes por el todo para construir la imagen primigenia, el *Urbild* del Estado moderno, que en el caso de Leviatán es un monstruo bíblico como figura política, todopoderosa y dominante, cuyo torso visible está compuesto por 330 miniaturas de cuerpos y rostros humanos que conforman el cuerpo del Estado moderno y constituyen el conjunto de la ciudadanía (Bredekamp, 1999: 44).

Este colectivo representa el cuerpo político, social, físico y visual del Estado, al cual se adhieren y subordinan los ciudadanos unidos en aras del bienestar de la mayoría. El Estado encarnado en un hombre solo, con una corona, cuya mano derecha blande la espada del guerrero y la izquierda prensa el bastón del obispo, símbolos de poder eclesiástico en colaboración con el poder del Estado. En el caso de la imagen de López Portillo es invisible el pueblo, la ciudadanía, y así la dramatización que logra Cowrie implica la soledad del poder.

La imagen de Cowrie (foto 7) se contrapone al pie de foto que registra una relación cordial entre ambos países; refleja la distancia y el desdén que le mostró López Portillo a su homólogo estadounidense Jimmy Carter durante su visita. Concedor de las formas de la diplomacia, las observa poco en esta imagen, en donde el presidente mexicano coloca el hombro por delante del presidente estadounidense, como si le diera la espalda. Carter aparece detrás con el rostro molesto, al tiempo que el presidente mexicano mira hacia otro lado.

La fotoperiodista se coloca en el momento preciso para captar el instante en que el hombro izquierdo del presidente se coloca delante y deja atrás a su homólogo; con ello capta el desencuentro, la distancia entre ambos gobernantes y sus naciones. Corona la imagen el ceño fruncido de Carter que ancla su sensación de descontento.



Colección Christa Cowrie. Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.

Foto 7. Primera plana del periódico *unomásuno*, 23 de noviembre de 1979. Fotografía de Christa Cowrie, con el siguiente pie de foto: Al despedirse del presidente James Carter, el mandatario mexicano señaló que las líneas de comunicación entre los Estados Unidos y nuestro país, “están vivas y trabajando”.

El día anterior el presidente Carter había emitido el discurso más sensible que un presidente de aquel país hubiera pronunciado ante el Congreso Mexicano y al día siguiente López Portillo le hizo sentir su arrogancia. Había que mostrarle quién estaba a cargo y humillar al enemigo histórico de México. Al evocar el momento, y en señal de triunfo, el presidente mexicano alardeó satisfecho y arrogante: “a este ya me lo chingué” (Krauze, 1997: 430).

El centro dramático de la siguiente imagen (foto 8) lo componen los cuerpos y las cabezas de los tres personajes en movimiento, en donde la figura principal es la mujer. Al frente y a la izquierda de la imagen, un apuesto miembro de la escolta de la guardia presidencial, con uniforme de gala, inclina la cabeza y con movimientos automáticos señala con los ojos y el brazo derecho el camino a la regordeta mujer que esboza una sonrisa traviesa al caminar.

Conocedor de las formas de cortesía más refinadas, el presidente despliega su encanto y toma la mano derecha de la mujer, desde una posición anterior en actitud de protección de la dama —como corresponde a todo caballero—, para prevenir cualquier tropiezo ante un escalón que se avecina. La cuida, como si resguardara el poder que representaba su hermano al tiempo que ambos sonríen en complicidad afable. Ella se apoya en su brazo mientras mira precavida y divertida hacia las escaleras, confiada de que el presidente es el guardián de su seguridad.



Foto 8. Primera plana del periódico *unomásuno*, 20 de octubre de 1979. Fotografía de Christa Cowrie, con el siguiente pie de foto: El presidente López Portillo, sonriente, lleva del brazo a doña Hortensia Elías Calles de Torreblanca, al salir de la cripta en donde reposan los restos de su hermano, el general y ex presidente de México Plutarco Elías Calles, tras concluir la ceremonia del XXXIV aniversario luctuoso.

El instante que capta Cowrie representa una danza entre ambos personajes mientras sonríen enfrascados en un amable soliloquio, y aunque él le conceda la centralidad en la imagen, Cowrie capta el momento que desacraliza el evento previo de la celebración luctuosa, al proponer una nueva lectura a través del rítmico compás de los cuerpos. El presidente resguarda su espalda y al mismo tiempo asegura la permanencia del partido hegemónico en el poder.

Otra lectura a la que invita esta fotografía es que la fotoperiodista logra captar de manera intuitiva esta amalgama como símbolo de la transformación de un país, gobernado hasta hace poco tiempo por militares y que ahora lo gobiernan civiles, aunque se preservan las formas solemnes de antaño.

Es una imagen grata, optimista, de doña Hortensia que tiene un rostro con facciones gruesas, fuertes, decididas, una mujer con pocos atributos de belleza a juzgar por su complexión robusta, rubicunda, cubierta por una especie de túnica formal y elegante con grandes botones, para disimular la ausencia de curvas. La tela podría ser un shantung de seda posiblemente de color discreto, por tratarse de una conmemoración luctuosa. Su cabello ralo luce ligeramente desacomodado, posiblemente por la acción del viento o del rítmico vaivén, mientras que sus accesorios parecen reforzar la contundencia corporal: un collar de perlas finas, simbolizan la muerte, un anillo en el dedo meñique, atributo de hombres fuertes o mujeres solteras de la época y un reloj que apenas se vislumbra en la muñeca. La imagen capta la fuerza de la mujer y su peso sobre el escenario.

El presidente despliega gallardía y encanto, cuidando cada detalle de los pasos de la dama. La imagen, aunque fija, refleja el acompasado movimiento de los cuerpos en armonía y una cierta complicidad, pues aunque es un día solemne, la sonrisa del presidente y la de doña Hortensia,



méxico, d.f., domingo 18 de noviembre de 1979 / año III / 725 / director general: manuel bossa acosta



El presidente López Portillo con campesinos michoacanos en su gira de ayer. (Fotografía de Christa Cowrie)

JLP: nos queda chica la red de transporte

► En 69 años ha sido nulo el desarrollo ferroviario: Gómez Z.

Carlos Ferrer y enviado

TREN FRANCISCO J. MADRID, 17 de noviembre. — El presidente José López Portillo dijo ayer, durante el momento inaugural de la ruta Cuernavaca-Luzern-Cavite, que la red de transporte no queda chica por lo que está hoy en graves condiciones de incumplimiento.

López Portillo hizo este comentario cuando el general de los Ferrocarriles Nacionales de México, Luis Gómez Z., insistió en que mientras la red ferroviaria se ha mantenido en su estado en 1979, cuando una vez ferroviaria de 15 mil kilómetros y que 69 años después apenas llega a 70 mil.

El presidente dijo que es evidente que "la estructura del transporte no queda chica, ni como ligero que cree a lo que se dijo al viajar. El impresionante crecimiento de nuestro país, sus expansiones como población. Esto es, para el total del crecimiento.

A su vez, Gómez Z., mencionó las siguientes cifras de las zonas ferroviarias, desde la separación del

► Grave situación económica en Bolivia

"Soy de izquierda realista": Gueiler

Alfonso Rojo

LA PAZ, 17 de noviembre. — "Soy de izquierda, pero no soy comunista". Así se definió José Gueiler, 55 años, casado tres veces, una hija y dos nietos — la segunda mujer, después de María Elena Martínez de Perón, que llegó a la Presidencia de la República en un primer momento.

Luis Gueiler tiene una larga trayectoria política que remonta al "Son 33 años de lucha por la defensa del pueblo, primero en el pueblo, después en el ejército". La actual experiencia de Bolivia inició su vida política en 1945, cuando ingresó en el entonces clandestino Movimiento Revolucionario Boliviano. No fue hasta 1952, cuando se unió al movimiento Víctor Paz Estenssoro, jefe del MVR, a su propia política en formación, como el de Juan Leizaola Euzkadi. Fue secretario ejecutivo de la Central Obrera Boliviana.

Durante la revolución de 1952, Gueiler fue dirigente de las instituciones obreras y participó activamente en la lucha popular que llevó a la derrota del ejército y a la caída del gobierno. Ocho años después se integró al partido por la FUR.

En 1963 rompió con Paz Estenssoro, que se desvolvió automáticamente hacia la derecha, e ingresó en una de las corrientes del MVR nacional, el Partido Revolucionario del pueblo (RCP) — de la FUR. Gueiler...

Consultas para formar un gabinete popular



Colectión Christa Cowrie, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.

construyen una relación estrecha, comunicativa y cálida que transforma el acto conmemorativo luctuoso en un espacio relajado en donde se les percibe cómodos, en su elemento. Es el resultado de la magia y el carisma de un presidente seductor frente a una mujer que en la imagen parece heredar la fuerza y el poder de su hermano.

El guardia del Estado Mayor Presidencial porta el uniforme de gala con elegancia y aunque es un personaje que por lo general no figura en las imágenes de poder, debido al bajo perfil que debe observar en todo momento, Cowrie le otorga un lugar importante en la iconografía del poder, pues es quien vela por la seguridad de los poderosos, en este caso, el presidente y doña Hortensia. Ella se siente resguardada por el presidente y por el Estado Mayor, que forman una amalgama conjunta en el resguardo y preservación del poder.

El triángulo en forma piramidal compuesto por los tres cuerpos, dos de los cuales están concentrados en el cuidado de la dama, refuerza el lazo emocional entre el poder militar y el civil.



Foto 9. Primera plana del periódico *unomásuno*, 18 de noviembre de 1979. Fotografía de Christa Cowrie, con el siguiente pie de foto: El presidente López Portillo con campesinos michoacanos en su gira de ayer.

Tratada la primera plana como una especie de vestigio arqueológico, cuyo desgaste es evidente debido al paso del tiempo, la foto 9 logra poner el acento en el paso del tiempo. La imagen muestra al presidente José López Portillo, al que capta Cowrie en primer plano, de perfil, con un ángulo ligero en picada. La composición resalta la línea áurea y el cuerpo y la mano del estadista están iluminados. Cowrie posiblemente se encuentra a un lado o detrás del presidente. La autora de encuentra a una corta distancia del presidente, cuyo brazo y mano elevados, trasciende al grupo que lo escucha y dirige la mirada hacia el horizonte, como mesías que señala la tierra prometida. Al fondo un apacible lago y unas montañas.

Cowrie capta un ángulo en diagonal con el brazo derecho del mandatario que posa su mano sobre la cabeza de un niño, construyendo un cerco protector sobre la gente, como composición evocadora de ciertas imágenes religiosas propias de un chamán, un sacerdote, un conquistador, con el aplomo del Quetzalcóatl o un mesías que desde un templete superior marca su distancia.

Esta representación universal del poder parece matizada por un atributo regional —la guayabera—, continuando con la tradición de su antecesor, Luis Echeverría, que portaba dicha prenda en sus recorridos por el país.

Vale decir que es incierto el origen de la guayabera, aunque se lo disputan Filipinas, República Dominicana y México —en particular la península de Yucatán y Veracruz—. Se trata de una prenda de vestir masculina, camisa de manga corta o larga, adornada con alforzas verticales y a veces con bordados en el frente y en bolsillos delanteros. Se fabrica en algodón, lino, seda o fibras sintéticas y aun ahora algunos políticos la usan como vestimenta de etiqueta en eventos políticos, ceremonias familiares, bodas y bautizos.

En la foto 10 la autora forma un triángulo con tres cabezas y tres torsos. La luz ilumina la guayabera del presidente, quien se encuentra en el centro de la acción; también lo enmarcan las líneas geométricas de las ventanas. Está flanqueado a su derecha por un hombre y a su izquierda por Rosa Luz Alegría, la secretaria de Turismo, primera mujer en la historia del PRI que haya ocupado una secretaría de Estado. El presidente dirige una mirada de soslayo hacia el varón, cuyo cuerpo se inclina al tiempo que de su boca parecen salir palabras explicando aquello que merece la atención del presidente y la secretaria de Turismo. Los dedos de la mano derecha del presidente se dirigen hacia su torso, en un ademán retórico autorreferencial.

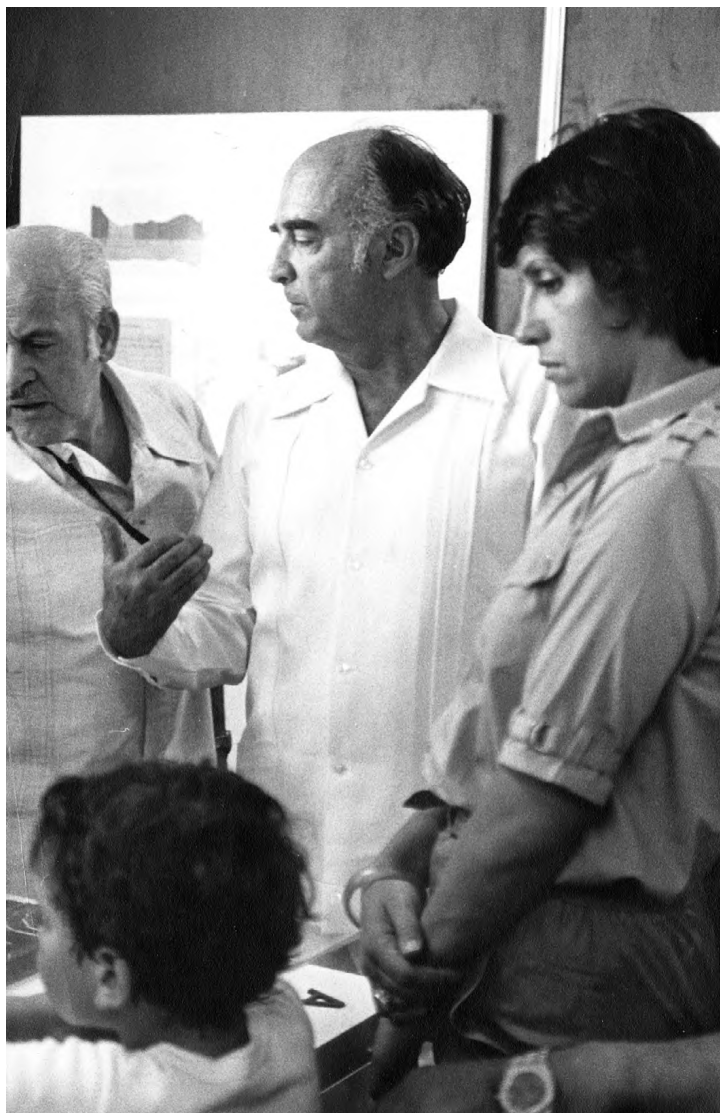


Foto 10. Fotografía de Christa Cowrie, conservada en el archivo del *unomásuno*, sin fecha ni registro de publicación.

Colección Christa Cowrie, Archivo fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.

Alegría dirige su mirada hacia el mismo objeto que los demás y parece un tanto ausente: la posición de su cuerpo implica sumisión, delatando cierta pesadumbre sobre el gesto y la mirada. Los dos brazos están colocados a los costados del torso con las manos dispuestas una sobre la otra en posición de escucha obediente.

El detalle chusco —fotoperiodístico— que capta Cowire e interrumpe la escena oficial, es la presencia de un niño en primer plano, del que puede apreciarse su espalda y cabeza y su rostro de perfil. Es un aspecto de la fotografía que desacraliza el espacio de poder generado por la centralidad del presidente y que otorga calidez a la imagen.



En un corto tramo de mar, José López Portillo se toma un breve tramo de descanso y toma la caña de pescar. El jefe del Ejecutivo visitó el archipiélago de las Revillagigedo, en el Pacífico mexicano, en días de la Semana Mayor.

Colección Christa Cowrie, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.

Foto 11. Fotografía publicada por el diario *unomásuno*, sin registro de fecha ni número de página. Fotografía de Christa Cowrie, con el siguiente pie de foto: En un corto tramo del mar, José López Portillo se toma un breve descanso y toma la caña de pescar. El jefe del Ejecutivo visitó el archipiélago, en días de la Semana Mayor.

Esta fotografía (11) fue tomada por Cowrie en unas vacaciones del presidente en Semana Santa, acompañado por la secretaria de Turismo, Rosa Luz Alegría y una pequeña comitiva. Capta el instante en que López Portillo mira sonriente hacia la cámara. Es un festín de poder en el que el presidente hace ostentación de su condición de macho seductor: junto a él está Rosa Luz Alegría mirando hacia el mar y frente a él está la cámara indiscreta de la fotoperiodista quien lo capta cuando mira hacia la cámara. A decir de Cowrie, Alegría usa una gorra que le cubre parte de la cabeza para no ser reconocida, aceptando así su condición de sumisión y forzada invisibilidad. En el barco contiguo está la fotoperiodista a, quien el presidente le ha pedido que se convierta en "sus ojos" y que retrate todo lo que ve.

La composición que elige Cowrie genera con la caña de pescar una diagonal, dispuesta en forma geométrica con otra caña de pescar. Es una toma horizontal y el horizonte de fondo estabiliza la imagen a pesar del drama que sucede entre las figuras. Cowrie logra el contraste entre el cielo claro, la lancha oscura en el nivel inferior, y en el centro el mar de un tono gris medio. El juego de cuerpos y miradas festinan la conocida infidelidad del presidente en un alarde de exhibicionismo narcisista.



Foto 12. Primera plana del periódico *unomásuno*, 22 de enero de 1980. Fotografía de Christa Cowrie, con el siguiente pie de foto: El presidente López Portillo visita Nicaragua.

Para el año 1979 la dictadura del presidente nicaragüense Anastasio Somoza no podía ocultar las violaciones a los derechos humanos y su caída era inminente, a medida que crecía la popularidad del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN). El presidente López Portillo instruyó al canciller mexicano Jorge Castañeda para que rompiera relaciones con Nicaragua. En realidad, la relación entre los sandinistas y el presidente de México se inició mucho antes, cuando en varias ocasiones recibió al “Grupo de los 12” en Los Pinos.

Alan Riding, corresponsal en México del diario *The New York Times* señaló que el papel de México había sido determinante durante toda la resistencia en contra de Somoza, y los sandinistas “habían explotado el entusiasmo paternalista de López Portillo y con frecuencia viajaban a México con un largo pliego de peticiones” (Riding, 2001: 85).

La imagen (foto 12) muestra a López Portillo, sentado en un sillón, que hace las veces de trono. La fotografía de Augusto César Sandino en el fondo parece mirarlo como si lo protegiera. La relación estrecha entre los dos países se ratifica con las dos banderas, la de Nicaragua y la de México y el rostro cordial y relajado del presidente. El encabezado del diario refleja la estrecha relación entre ambos países y la amenaza que dicha relación representa para Estados Unidos.

uno
México, d.f., miércoles 23 de abril de 1980



Foto 13. Primera plana del periódico *unomásuno*, 23 de abril de 1980. Fotografía de Christa Cowrie, con el siguiente pie de foto: Arsenio Farell Cubillas, Gustavo Carvajal y Fidel Velázquez, en el Congreso de la CTM.

Colección Christa Cowrie, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.

En la foto 13, el líder eterno de la Confederación de Trabajadores de México, Fidel Velázquez, dirige su mirada con cierto desprecio hacia la mano del Secretario General del PRI, Gustavo Carvajal, quien la coloca sobre el hombro de Velázquez, como si quisiera emparejarse. El perfil del cuerpo y el brazo de Farell Cubillas, poderoso político que sobrevivió en diversos cargos a lo largo de tres sexenios, busca destrabar el conflicto e invita a Carvajal a circular.

Cowrie proyecta una mirada crítica ante la lucha por el poder en la representación de los tres cuerpos, que funcionan como metáfora de los reacomodos al interior del PRI, partido hegemónico en el poder.



Colección Christa Cowrie, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IE-UAM.

Inauguró JLP el museo Rufino Tamayo



Colección Christa Cowrie, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IE-UAM.

Foto 14. Página 19 del periódico unomásuno, 30 de mayo de 1981. Fotografía de Christa Cowrie, con el siguiente pie de foto: El presidente comenta una de las obras expuestas en el Museo Rufino Tamayo. Lo acompañan el pintor, Margarita Garza Sada de Fernández, presidenta del patronato del museo, el general Miguel Ángel Godínez y el director de la institución, Fernando Gamboa.

Es el día de la inauguración del Museo Rufino Tamayo en la Ciudad de México y Cowrie capta al presidente (foto 14) concentrado, fascinado con su propia elocuencia. Con la mano derecha en forma de garra como signo de tensión, parece pensar con ella la obra de arte desde la distancia al tiempo que ostenta su fama de hombre culto.

Protagonista siempre, heredero y poseedor de una cultura literaria y una poderosa oratoria aprendida en la facultad de jurisprudencia y en la escuela del PRI, se sabe escuchado y comenta la obra de Rufino Tamayo frente a su autor, quien mira silencioso. El color claro del saco de López Portillo destaca su figura y lo aparta de los demás invitados a la fiesta, a pesar de que el fondo también es claro.

La imagen parece dividida en dos partes por los cambios en los muros del fondo, en la izquierda oscuro y en la derecha claro. Parece humor involuntario de la fotoperiodista, aunque nada es casual en una mujer que maneja el humor en sus imágenes: una protuberancia que parece emanar detrás de la cabeza del presidente, especie de extensión de su cabello que hace aparecer su rostro como enmarcado en una máscara teatral.

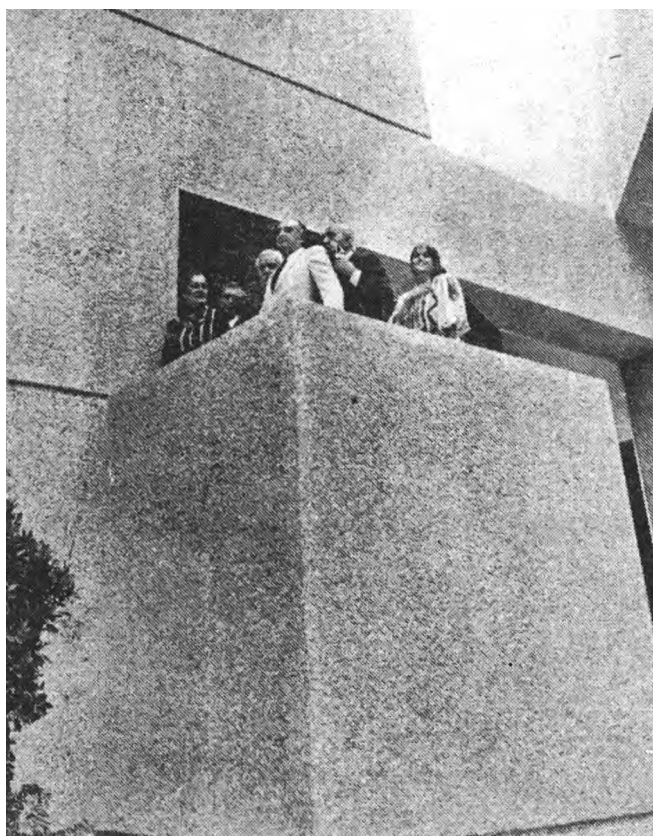
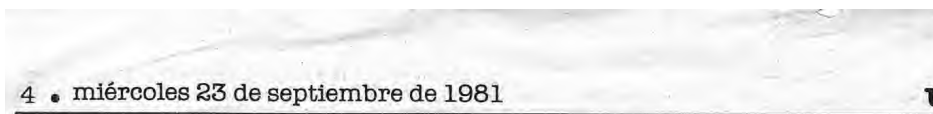


Foto 15. Página 19 del periódico *unomásuno*, 30 de mayo de 1981. Fotografía de Christa Cowrie, con el siguiente pie de foto: El presidente López Portillo escucha las explicaciones de Fernando Gamboa.

En esta segunda imagen (foto 15) tomada en el mismo museo, resalta la poderosa arquitectura mexicana, a cargo de Abraham Zabludovsky y Teodoro González de León. Cowrie logra una fantástica toma en contrapicada, destacando desde lejos, la figura iluminada de López Portillo, quien está colocado en el vértice de la imagen y justo en el centro del balcón brutalista del museo Tamayo. Detrás de él, muy de cerca, como sustrándole al oído, se encuentra Fernando Gamboa.

El cubo del balcón tomado desde ese ángulo resalta el juego de volúmenes y geometrías, en donde los personajes asoman como miniaturas en una toma abierta con la que Cowrie resalta la poderosa arquitectura y al mandatario como capitán del barco, rey en las alturas.



4 • miércoles 23 de septiembre de 1981



Los secretarios David Ibarra Muñoz, de Hacienda y Crédito Público; Miguel de la Madrid Hurtado, de Programación y Presupuesto, y Rosa Luz Alegría, de Turismo, durante la ceremonia de la Casa del Obrero Mundial. (Foto de Christa Cowrie)

Aniversario 69 de la Casa del Obrero Mundial

Victor Avilés

La necesidad de crear la central única de trabajadores, que generaría "una arrolladora fuerza política y social" de apoyo al gobierno, fue señalada ayer ante José López Portillo por la presidenta de la Agrupación de Sobrevivientes de la Casa del Obrero Mundial, Ester Torres viuda de Morales. La señora Torres viuda de Morales pronunció un breve discurso en el que señaló que en la Casa del Obrero Mundial "aprendimos que unidos podríamos hacer frente a la avalancha de la miseria y aprendimos a salir de la penumbra para encontrar la luz de la redención".

El acto se celebró en el pequeño local de esa agrupación, en la colonia Perisvilla, y en la mesa López Portillo se hizo acompañar por Pedro Ojeda Paulada, secretario del Trabajo, y David Ibarra Muñoz, de Hacienda y Crédito Público. También estuvieron presentes los secretarios de Programación y Presupuesto, Miguel de la Madrid Hurtado y Reforma Agraria, Gustavo Carvajal Moreno, así como el jefe del DDF, Carlos Hank González.

En la comida se celebró el 69

Intentos de despojo denuncian los comuneros de Santa Fe de la Laguna

Los comuneros de Santa Fe de La Laguna, Michoacán, por medio de su presidente, Elpidio Domínguez Castro, señalaron ayer que desde hace dos años están siendo agredidos por los ganaderos de Quiroga, quienes, coludidos con el diputado priista y dirigente estatal de la Central Campesina Independiente, Virgilio Hernández Reséndiz, tratan de despojar de 800 hectáreas a la comunidad. Este conflicto por la tierra, dijo Domínguez Castro, ha originado varias agresiones físicas contra los campesinos por parte de pistoleros a sueldo de los ganaderos, la última de las cuales ocurrió el 3 de septiembre y en la que fue asesinada la joven Juana Ramírez Manríquez y resultaron heridos Mateo Bautista Medina y Abel Díez Manuel. Domínguez Castro indicó que las autoridades del estado de Michoacán deben castigar a los autores intelectuales de la agresión y desalojar a los ganaderos que han invadido las tierras de la comunidad, además de proteger a los campesinos para evitar nuevas agresiones. El día de la última agresión, 3 de septiembre, un grupo de más de 200 comuneros fue baleado cuando regresaban del Distrito Federal, donde se entrevistaron con el jefe del Departamento Técnico de la Subdirección de Bienes Comunales de la Secretaría de la Reforma Agraria, profesor Antonio Carbajal, para evitar que se hi-

ciera un nuevo reacomodamiento de linderos como lo habían solicitado los ganaderos de Quiroga y el dirigente de la CCI. El 12 de septiembre el procurador de Justicia de Michoacán, Sergio M. Moreno, informó sobre la captura de los presuntos autores materiales de la agresión, Juvenal Chávez García y Matías Antonio Ponca Fuentes; éstos dijeron que "todo se debió a una venganza personal", por lo que las autoridades no han profundizado en las investigaciones para descubrir a los responsables intelectuales, expuso Domínguez Castro. "La agresión —dijo— no fue por motivos personales, sino por el problema de la tierra, y en ella no participaron dos pistoleros sino más de 20 que nos estaban esperando para emboscarnos justo cuando regresábamos de hablar con el representante de la Secretaría de la Reforma Agraria sobre el despojo de 800 hectáreas que quieren hacer los ganaderos". Los comuneros manifestaron que no hay razón para hacer un reacomodo de linderos en Santa Fe de La Laguna, ya que la posesión de su tierra está legalizada por el título de posesión del 29 de julio de 1953 y por el acta de posesión y de deslinde del 24 de octubre de 1954, publicados en el *Diario Oficial* del 22 de mayo de 1955.



Conversación entre el presidente José López Portillo y Pedro Ojeda Paulada, secretario del Trabajo y Previsión Social, en la Casa del Obrero Mundial. (Foto de Christa Cowrie)

Colección Christa Cowrie, Archivo "Manuel Toussaint", IIE-JUNAM.

Foto 16. Pie de foto: Conversación entre el presidente José López Portillo y Pedro Ojeda Paullada, secretario del Trabajo y Previsión Social, en la Casa del Obrero Mundial. (Foto de Christa Cowrie).



Colección Christa Cowrie, Archivo "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.

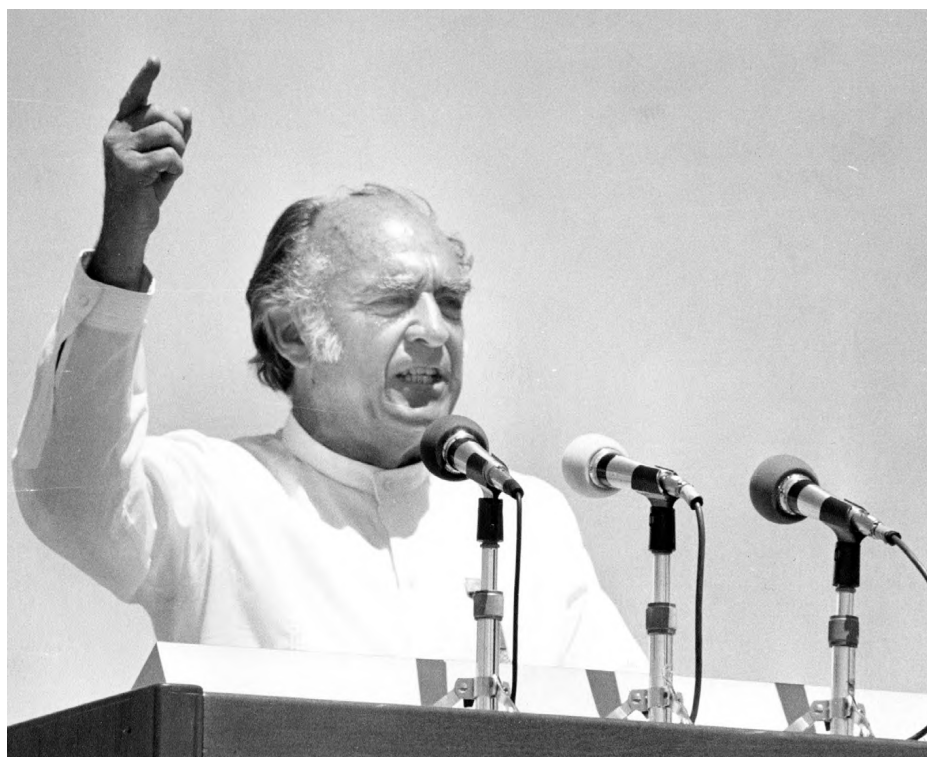


Colección Christa Cowrie, Archivo "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.

Foto 17. Página 4 del periódico *unomásuno*, 23 de septiembre de 1981. Fotografía de Christa Cowrie, con el siguiente pie de foto: Los secretarios David Ibarra Muñoz, de Hacienda y Crédito Público, Miguel de la Madrid Hurtado, de Programación y Presupuesto, y Rosa Luz Alegría, de Turismo, durante la ceremonia de la Casa del Obrero Mundial.

En la primera imagen (16) Cowrie capta a los tres secretarios, dos de ellos varones y una mujer: ellos dirigen su mirada hacia la atractiva mujer, que explota con una carcajada al tiempo que se arquea sobre la mesa. Es un momento feliz en el que los tres se divierten y disfrutan de su compañía. Por unos instantes, parecen despojarse de la solemnidad que les da su rango y jerarquía, dando rienda suelta a la risa, a la complicidad que implica ser poseedores de secretos y anécdotas como compete a altos funcionarios en el gobierno.

A manera de contraste y durante el mismo acto, Cowrie capta otra fotografía (17) que el diario publica en la misma plana: se trata de la imagen del presidente de perfil y con las manos en forma de oración, colocadas frente a su boca y nariz; parece atento a las palabras de Pedro Ojeda Paullada, su secretario de Trabajo y Previsión Social. Son dos imágenes cuya disposición en la misma plana parece invitar a reforzar intrigas palaciegas, y a especulaciones sobre relaciones ilícitas, control, poder y nepotismo.



Colección Christa Cowrie. Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.

Foto 18. Fotografía s.n. de página, publicada en el diario *unomásuno*, 21 de febrero de 1982. Fotografía de Christa Cowrie, con el siguiente pie de foto: El presidente López Portillo pronuncia un discurso en Managua, la capital de Nicaragua.

Esta imagen (18) del presidente exhibe la boca y un dedo en señal de advertencia poderosa. Cowrie se coloca con gran velocidad —tal vez por debajo del podio y cerca de su objetivo— para formar una composición triangular del poder. Vuelve a la toma en contrapicada y al juego de diagonales desde el podio que llevan al espectador hacia la luz que irradia sobre la camisa del mandatario y la sombra proyectada sobre el cuello tipo “Mao”, de moda en esos tiempos.

El brazo levantado y el dedo flamígero como advertencia, complementan el rostro enérgico del presidente concentrado y fascinado consigo mismo y su facilidad de palabra y alocución frente a los micrófonos. En esta fotografía, Cowrie complace el ego del presidente con una imagen de poder incendiado con la gestualidad del mandatario que lo representa enérgico, desafiante.



Colección Christa Cowrie, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.

Foto 19. Fotografía s.n. de página, ni pie de foto, publicada en el periódico *unomásuno*, el 21 de febrero de 1982. Fotografía de Christa Cowrie.

En la fotografía 19, en color, Cowrie logra el contraste entre una imagen de los tres personajes en primer plano, en cuyo centro está la cabeza y el torso del presidente López Portillo, y una imagen gigante al fondo de Emiliano Zapata, en blanco y negro, inerte, cuya mirada se dirige hacia la cámara de la fotoperiodista. El contraste se encuentra entre el blanco de la ropa y el sepia de la imagen del fondo. A la izquierda de la imagen se aprecia un muro pintado de color ladrillo intenso que enmarca la foto de Emiliano Zapata, marcando la hermandad entre ambas naciones.

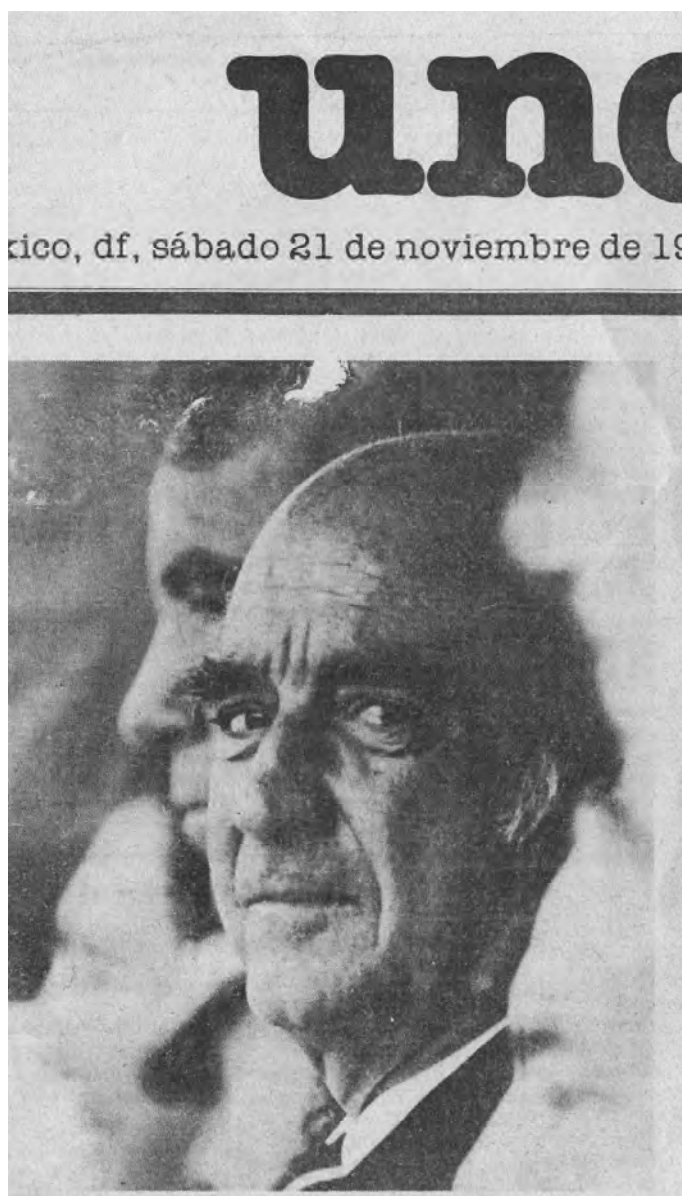


Foto 20. Primera plana del periódico *unomásuno*, 21 de noviembre de 1982. Fotografía de Christa Cowrie, con el siguiente pie de foto: En segundo plano, el profesor Carlos Hank González, en primero el presidente López Portillo, en el balcón de Palacio Nacional durante el desfile del 20 de noviembre.

A pocos días de concluir el mandato del presidente, Cowrie captura esta imagen (20) perturbadora, un tanto ominosa y al mismo tiempo intimista, que marca un punto de ruptura frente a las imágenes anteriores del hombre que exudaba energía y poder, con el cuerpo erguido y el rostro sonriente, satisfecho, como símbolos de triunfo, seguridad, dinamismo. Esta imagen revela el rostro de un hombre agobiado, en el contexto de una economía mexicana en crisis, debido a la fuga de capitales y la caída de los precios del petróleo. La decisión presidencial de expropiar la banca provoca la ira del sector empresarial, económico y político.

Se trata de un retrato personal e íntimo por medio del cual la autora establece un contacto visual instantáneo y directo y un diálogo silente, cómplice, con el presidente. Al observar la imagen una se pregunta por la posición del cuerpo de la fotógrafa mientras capta el retrato cuyo centro es la mirada fija, incisiva, adusta, sorprendida y algo amenazante, un tanto derrotada y trágica del presidente. Funciona como documento histórico, metáfora visual del inminente éxodo del desprestigiado mandatario.

En entrevista Cowrie asevera que, como era costumbre, habían reservado para ella en el balcón contiguo al presidente a fin de que se captara la imagen de primera mano. Por eso el acercamiento permite que su mirada se cruce con la mirada profunda del presidente, cuyo rostro envejecido está marcado por un gesto sombrío con ojeras y surcos en la frente.

Al hacer un análisis de la fórmula emotiva y sus elementos formales se acerca a la expresión, la emoción, la condensación de un sentimiento de tristeza profundo. La gestualidad y el movimiento expresan la conexión de una emoción compartida, que encarna un hombre cercano a la fotoperiodista, al final de su mandato y al principio de su debacle.

La lente de Cowrie altera los modos convencionales de ver, que otorgan poder a la mirada masculina —y sumisión a la mirada femenina—. Invierte la relación e interpela con su mirada y su cámara al presidente con una lente inquisitiva, intrusiva, colocándose frente al mandatario como su igual. La zona de confort del político ha sido alterada, violada, ultrajada, vulnerada por la fotoperiodista, al exponerlo con el rostro adusto, la mirada profunda, el ceño fruncido y un rictus en los labios.

Al mismo tiempo, por la expresión emotiva del gesto, el político deviene humano y se desborda a sí mismo. La fotógrafa se acerca al drama personal que representa a un presidente despojado de su poder constituido. Es un retrato que refleja el alma del personaje a quien la fotógrafa despoja de sus atributos de poder al tiempo que rompe con la convención oficialista. Cowrie reta las formas legítimas de mirar el poder supre-

mo y lo retrata en su soledad desnuda, su íntima fragilidad, su vulnerabilidad.

La composición del rostro del presidente flanqueado por el perfil de dos narices, la primera difuminada, hace que resulte más ominosa la presencia de una cabeza en un juego de luz y sombras que vuelve más brillante su mirada y más evidente su soledad. El retrato intimista que logra Cowrie constata una vez más que le es posible no observar las convenciones, negociar con ellas e interpelar no solo al poder desde su oficio, sino desde su condición de género en desventaja.

Como imagen de ruptura logra cumplir con los requisitos del fotoperiodismo como documento social, en donde logra editorializar.

En su columna del 21 de noviembre de 1982, publicada en el diario *El Heraldo de México*, el periodista Leopoldo Mendivil califica la imagen: “es la foto más viva, más profunda, más dramática que haya tomado Christa Cowrie” (Mraz, 1996: 78).

Con la misma soltura que se acercó con su cámara al poder del presidente durante sus momentos más gloriosos, Cowrie pudo acercarse a su declive. Resulta evidente la cercanía de Cowrie con el poder en esta imagen. Ella relata que su relación con López Portillo, fue más cercana y afectiva: “Llegaba a Los Pinos y me recibía en su oficina [...] me hice muy amiga de él, me quería mucho, trabajé con él durante todos los años como presidente y un año como su fotógrafa personal [...] Fui fotógrafa de lo que vio ese año [...] Conté con todo su apoyo” (entrevistas 1, 2).

Describe a López Portillo como un hombre atractivo, culto, inteligente, alto, seguro de sí mismo; con la misma gallardía que lucía los atuendos propios de la investidura presidencial en ceremonias, desfiles y actos cívicos de diversa índole, portaba con gran orgullo los trajes étnicos que le obsequiaban durante sus giras por los estados. Poseía una cualidad intuitiva más que científica que le permitía exaltar su cualidad performativa, como personaje y como acontecimiento. Asegura Mendivil en su columna, que las imágenes que tomó Cowrie de López Portillo fueron definitivas para la proyección de su imagen.

MIGUEL DE LA MADRID: TECNÓCRATA, RETRAÍDO,
OBSERVADOR, REFLEXIVO

Nació en Colima en 1934, hijo de una familia de clase media. Su padre era abogado y había sido asesinado cuando De la Madrid tenía tres años. Cumplía 47 cuando fue designado candidato del PRI a la presidencia de la República. Había sido secretario de Programación y Presupuesto del

presidente López Portillo durante tres años. Se educó en colegios privados de la Ciudad de México y en 1952 ingresó a la Facultad de Derecho de la UNAM, en donde fue alumno de López Portillo. Después cursó una maestría en Administración Pública en la Universidad de Harvard, que por cierto no aparecía en su curriculum, debido a que en ese entonces los estudios en el extranjero —especialmente en Estados Unidos—, eran vistos con suspicacia por los mexicanos.

El periodista Alan Riding, corresponsal de *The New York Times* en México, lo describe así en un tramo de su campaña: “A través de la multitud, los cuerpos de seguridad guiaban al apuesto candidato con mirada cálida y patillas encanecidas mientras la gente lo empujaba con buena intención” (Riding, 1982: 16).

En privado, el candidato parecía menos severo que en su imagen pública. Sabía escuchar con una risa cordial, también contaba anécdotas que disfrutaba y describía los muchos trucos que hacen los políticos mexicanos para impresionar a los presidentes.

Tendía más al análisis de los problemas, que a prometer soluciones expeditas y, sin embargo, “exudaba confianza y determinación, que contrastaba con la condición dubitativa que proyectó López Portillo al final de su sexenio” (Riding, 1982: 35).

Aficionado al tenis, a la natación y a la gimnasia, Miguel de la Madrid era un fumador extremo, hasta que un día la cámara de Cowrie lo sorprendió y decidió dejar el cigarro o, por lo menos, no fumar en público (entrevista 2).

En esta serie fotográfica (21), de la Madrid parece ajeno a la fotoperiodista que lo capta relajado, en diálogo consigo mismo, y en tres actitudes distintas mientras aplaude, reflexiona, y fuma frunciendo el ceño. En este retrato íntimo se le ve confiado, seguro, satisfecho consigo mismo.

Gozó de una reputación de gente honesta, y una austeridad escrupulosa, disciplina extrema, y aunque vivía en una casa colonial en Coyoacán, nunca desplegó un gusto por las ataduras del poder y su riqueza, tan común entre los políticos mexicanos (Riding, 1982: 36).

La herencia para el nuevo gobierno de Miguel de la Madrid fue un Estado en quiebra, endeudado hasta la parálisis y una economía y una sociedad con grandes desequilibrios económicos, inflación, devaluación y bajo crecimiento. El proyecto del presidente viró de la expansión estatista al polo contrario: la reducción del Estado y la liberalización de la economía, aquel rumbo llamado por Cordera y Tello, “la vía neoliberal” (2007: 345).

Foto 21. Fotografía en páginas interiores de la revista *Milwaukee Journal*, el 14 de enero de 1988. Fotografías de Christa Cowrie, con el siguiente pie de foto en inglés: Miguel de la Madrid, un candidato atento y bien parecido visitó una granja colectiva.



Auckhofer, quien lo siguió en algunas de sus giras y escuchó sus discursos —como aquel que pronunció en la Universidad de Monterrey cuando era candidato— pondera sus dotes de orador. De la Madrid alertaba sobre la necesidad urgente de elaborar nuevas leyes para combatir la corrupción y regular los monopolios, la urgencia de mejorar las condiciones de vivienda y transporte. En ese, como en otros discursos, fustigaba la cultura del machismo, la discriminación y pugnaba por una igualdad entre hombres y mujeres. Al ser cuestionado durante su visita a Estados Unidos sobre los nexos de su antecesor con Nicaragua que molestaban al país vecino, señaló que durante su mandato continuaría el apoyo al gobierno de izquierda y a la guerrilla en El Salvador.

En su análisis sobre el gobierno de De la Madrid, Soledad Loeza (1999: 2) señala que tuvo que enfrentar las graves consecuencias de la expropiación bancaria decretada por su antecesor López Portillo en septiembre de 1982, apenas unas cuantas semanas antes del cambio de poderes. Desde entonces mostró su franco desacuerdo con la medida del entonces presidente.

Loeza califica la decisión de López Portillo, como la más “brutalmente presidencial” del último cuarto de siglo mexicano, siendo una de sus principales víctimas el recién inaugurado presidente De la Madrid y su equipo. Este inició su mandato en medio de una crisis, con un clima adverso de incertidumbre y desconfianza general, no solo de la opinión pública nacional, sino de los inversionistas y las instituciones extranjeras, así como el antagonismo del sector privado hacia el gobierno.

A partir de su mandato se inició un cambio drástico en la conducción del gobierno que afectó a gran parte de la población. En sintonía con las posturas de los gobiernos de Estados Unidos y Gran Bretaña y las condiciones impuestas por el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional, y con la finalidad de superar la crisis de 1982, el gasto y las inversiones públicas disminuyeron de modo significativo y se inició la venta de numerosas empresas paraestatales. El objetivo era reducir el déficit de las finanzas públicas.

De la Madrid creó la Secretaría de la Contraloría y la Ley Federal de Responsabilidades de los Servidores Públicos, instituciones gubernamentales con las cuales trataría de volver a la sobriedad y austeridad propias del régimen republicano. Ante el repunte inflacionario y las medidas de contención, los salarios cayeron vertiginosamente y el desempleo se incrementó dramáticamente, desde ahí empezó a crecer el autoempleo.

Cientos de miles de vendedores ambulantes tomaron las banquetas, plazas y calles, aumentó la migración ilegal de varones a Estados Unidos y se incrementaron de forma importante las protestas, que se manifestaron en crecientes movilizaciones de grupos sociales en las calles, bloqueos de carreteras, toma de oficinas de gobierno y boicots a las televisoras, plantones, marchas y huelgas de hambre.

Los temblores del 19 y 20 de septiembre de 1985 que con mayor fuerza sacudieron parte del centro-oeste del país, tuvieron una respuesta débil y tardía de parte de Miguel de la Madrid y su gobierno, que contrastó con la masiva y solidaria reacción de la sociedad civil (Aboites, 1987: 292-293).

Las graves dificultades económicas llevaron al gobierno y a algunos sectores empresariales a cuestionar la viabilidad del modelo de sustitución de importaciones como eje de la economía, lo cual se tradujo en una apertura paulatina al mercado mundial. La adhesión en 1986 de México al Acuerdo General de Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT, por sus siglas en inglés) fue la confirmación de ese viraje en la conducción de la economía del país, lo que inició el proceso del Tratado del Libre

Comercio (TLC) con Estados Unidos y Canadá, para abrir las fronteras al comercio mundial y privatizar la mayoría de las empresas de propiedad estatal, Teléfonos de México, bancos, empresas públicas, y atrayendo con ello capital extranjero, en su mayoría de Estados Unidos (Córdova: 2015).

Loeza señala que fue característica de la personalidad del presidente la prudencia, poco practicada por la mayoría de los gobernantes que lo antecedieron; desterró el culto a la personalidad y fue poco dado a los reflectores, un hombre que no se enriqueció durante su mandato y que pudo caminar libremente por las calles de su ciudad. Las cualidades anotadas por Loeza, las ve Scherer (1986: 287) como defectos, como lo revela esta cita: “temperamento sin fuego, carácter sin color, inteligencia opaca”.

Krauze (1997: 445), en cambio, le otorga cualidades que no son tan ostensibles para la exhibición del poder, pero sí confieren seguridad, sobre todo cuando lo contrasta con su antecesor: “José López Portillo desatapó a su imagen en negativo, el sobrio y discreto ex discípulo Miguel de la Madrid”.

En su libro sobre De la Madrid, la periodista Manú Dornbierer lo calificó como un presidente gris, y cuando se le preguntó al presidente su opinión al respecto, respondió: “Si ser gris es no haber buscado los reflectores, como lo han hecho algunos de mis antecesores y sucesores, entonces fui un presidente gris. Estaba más preocupado por ser efectivo que por cuidar mi imagen” (*Excélsior*, 2.11.1986).



Foto 22. Primera plana del periódico *unomásuno*, 11 de noviembre de 1981. Fotografía de Christa Cowrie, con el siguiente pie de foto: El candidato Miguel de la Madrid Hurtado y su esposa en la plaza de Coyoacán. Atrás, el presidente del PRI, Pedro Ojeda Paullada

Contundente en su respuesta, reflejaba al mismo tiempo su rechazo al protagonismo y los límites que había marcado a la prensa, lo cual causó disgusto en las cúpulas del gremio. Cowrie también padeció esta restricción, aunque lo recuerda como “un hombre educado, tímido, de trato siempre cordial, pero distante y respetuoso” (entrevista 2).

Cowrie capta esta imagen (22) emotiva e íntima del candidato y su esposa Paloma Cordero de De la Madrid, y a pesar del pequeño tamaño que eligieron para su publicación, proyecta la fuerza que revela una comunicación íntima y cercana entre ambos. La figura central es ella y en diagonal ocurre el diálogo entre ambos al tiempo que De la Madrid le regala una tierna y amorosa sonrisa, inclinando su cuerpo para estar más cerca y escucharla con actitud relajada y natural.

La cabeza de la mujer está adornada con una trenza, su vestido es de color claro, discreto pero elegante. Las dos manos con dedos alargados y finos sostienen suavemente un ramo de flores, probablemente un obsequio de alguno de sus vecinos del barrio de Coyoacán. Todo en ella es suavidad, finura y elegancia. Se trata de un momento compartido en el cual, a pesar de estar en plena campaña y con los reflectores encima, muestra el lado humano del presidente con una sonrisa honesta, espontánea, gesto muy lejano al rostro solemne y contenido de otras imágenes en donde se muestra austero, concentrado, distante. Asoma desde el fondo de este encuentro íntimo el poderoso secretario del PRI, Pedro Ojeda Paullada, al que se le escapa una discreta sonrisa, mientras su cabeza y su torso se asoman apenas para ser testigo del momento. No hay artificios en esa unión de dos seres cuyos rostros se encuentran en una sonrisa.





Colección Christa Cowrie, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.

Foto 23. Primera plana del periódico *unomásuno*, 27 de septiembre de 1981. Fotografía de Christa Cowrie, con el siguiente pie de foto: En el patio central del Palacio Nacional, Miguel de la Madrid saluda a los contingentes que fueron a manifestarle adhesión a su candidatura.

Probablemente Cowrie se haya colocado en cuclillas frente a ellos para dar profundidad a la imagen y captar el gesto cariñoso y familiar del político discreto, en un instante en que los límites entre lo público y lo privado o íntimo se trastocan para mostrar una emoción sincera y humana.

En la foto 23, Cowrie resalta el torso y la cabeza del presidente, y la posición con los brazos en alto, muy característica de los emperadores romanos de la época clásica y que se desplazó hacia el presente, incorporándose al programa retórico e iconográfico del PRI. La escuela de oratoria del partido ha sido muy importante para los presidentes, con mas razón si eligieron la carrera de abogados. Esto se ha incorporado al programa retórico e iconográfico del partido y se refleja tanto en la palabra como en el cuerpo, que aquí parece un tanto rígido en un primer plano tomado en contrapicada. Capta detrás de la imagen del mandatario una columna de grandes proporciones en Palacio Nacional, que sostiene el edificio y al mismo tiempo da sustento a una metáfora del poder de quien ha sido ungido como candidato y luego presidente de la República.

Como aspecto disruptivo, el detalle humorístico —netamente foto-periodístico— se logra cuando Cowrie capta el desplazamiento de una cabeza que funciona como distractor al transitar en sentido opuesto al centro dramático de la acción solemne. Se le ve mirando hacia otro lado, como si con ello distrajera al público que celebra el poder. Otro detalle chusco que logra captar Cowrie es el letrero incompleto de la Comisión Nacional Obrero Patronal (CNOOP), arriba a la derecha y detrás del candidato, al que se le ha borrado la “P”, tal vez como negativa y símbolo de protesta.

Cowrie toma la fotografía 24 en el momento en que algunos lugareños de Tepito saludan al candidato desde una prudente distancia. Parecería que el candidato se siente incómodo con la cercanía, cuestión que capta la fotoperiodista en la incomodidad y la rigidez de su cuerpo, la sonrisa forzada, el torso rígido y su brazo derecho en tensión, con la palma de la mano derecha saluda a los ciudadanos y al mismo tiempo marca su distancia.



Colección Christa Cowrie. Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IE-UNAM.

Foto 24. No se tiene registro de la página en que fue publicada la fotografía, en el periódico *unomásuno*, el 20 de junio de 1985. Fotografía de Christa Cowrie, con el siguiente pie de foto: Miguel de la Madrid, durante la visita que hizo ayer a los habitantes de Tepito.

Al candidato lo acompaña el presidente del PRI, Pedro Ojeda Paulada, y detrás un sujeto con anteojos que parece guardia de seguridad. Cowrie capta la falta de empatía en una composición que recuerda un escenario teatral con muñecos de cuerda. Podría dividirse la imagen en tres secciones, los tres brazos de los hombres que saludan, quienes portan ropa de colores similares, camisas claras y pantalones oscuros. De manera muy atinada, Cowrie congela el movimiento de la caminata del presidente, con un manejo ejemplar de la oportunidad al asir el instante fotoperiodístico.



Foto 25. Primera plana del periódico *unomásu*, 7 de julio de 1984. Fotografía de Christa Cowrie con el siguiente pie de foto: En Los Pinos, Miguel de la Madrid, rodeado por Miguel González Avelar, Humberto Lugo Gil, Manuel Bartlett y Ramón Aguirre, mientras aguardan la llegada del presidente Belisario Betancourt.

Con el clic de la cámara (foto 25), Cowrie capta la atención de los cuatro secretarios que dirigen la atención hacia ella. Todos menos el presidente la miran y parecen un tanto sorprendidos o incluso molestos como es el caso de Manuel Bartlett, quien muestra una mueca de disgusto. La invisibilidad de la fotoperiodista se visibiliza cuando las miradas se percatan de su presencia, imagen que funciona como metáfora del trabajo fotoperiodístico.

Podría ser incluso un ejemplo del fotoperiodismo intrusivo al estilo *papparazzi*, cuando Cowrie interrumpe el convivio con su presencia al tiempo que obliga a los varones a reparar en su presencia como juego de poder.

Cowrie capta sobre los lentes del poderoso líder cetemista (foto 26) el mítin al que asistió en Toluca. La metáfora representa al hombre poderoso que ve a través de los lentes negros para no ser visto y, sin embargo, y por estar en la cúpula del poder, lo ve y lo sabe todo.



Foto 26. Primera plana del periódico *unomásuno*, 22 de septiembre de 1987. Fotografía de Christa Cowrie, con el siguiente pie de foto: El mítin priísta de Toluca, en los lentes de don Fidel.

La composición de Cowrie con la cabeza gigante del político transeñal evoca el llamado cabezotismo, expresión mexicana del arte popular, forma escultórica heredada de los olmecas, con sus enigmáticas cabezas monolíticas en la costa de Tabasco, entre los más antiguos restos arqueológicos de Mesoamérica. En México, logró su esplendor cuando arquitectos y escultores se dieron cita para exponer cabezas gigantes y disponerlas en grandes avenidas o en el cruce de carreteras o sobre edificios fastuosos. Ejemplos de ese arte son las grandes cabezas de Juárez, Hidalgo, Zaragoza, Lázaro Cárdenas y López Mateos en diversas regiones del país (Eder, 1992: 23).

unomásu

5 de enero de 1985 / año VIII / 2572 / director general: man



Manuel Bartlett, Humberto Lugo Gil, Miguel González Avelar, Miguel de la Madrid, Jorge Iñárritu, Bernardo Sepúlveda, Juan Arévalo Gardoqui y Jesús Reyes Heróles, durante la reunión con la Comisión Organizadora de los actos conmemorativos del 175 Aniversario de la Independencia y 75 Aniversario de la Revolución. (Foto de Christa Cowrie)

Colección Christa Cowrie, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.

Foto 27. Primera plana del periódico *unomásu*, 5 de enero de 1985. Fotografía de Christa Cowrie, con el siguiente pie de foto: Manuel Bartlett, Humberto Lugo Gil, Miguel González Avelar, Miguel de la Madrid, Jorge Iñárritu, Bernardo Sepúlveda, Juan Arévalo Gardoqui, Jesús Reyes Heróles, durante la Reunión Organizadora de Actos Conmemorativos de la Independencia y la Revolución.

Por su ubicación en el centro de la imagen (foto 27), el rostro de Miguel de la Madrid sobresale de entre los otros siete rostros, algunos más distraídos que otros. Él parece dirigir la mirada hacia un objetivo que lo distrajo, posiblemente escuchó el clic de la cámara intrusiva de Cowrie y buscó la fuente del sonido. Su expresión es seria, reflexiva, concentrada, actitud que contrasta con las actitudes relajadas de los demás protagonistas del evento.

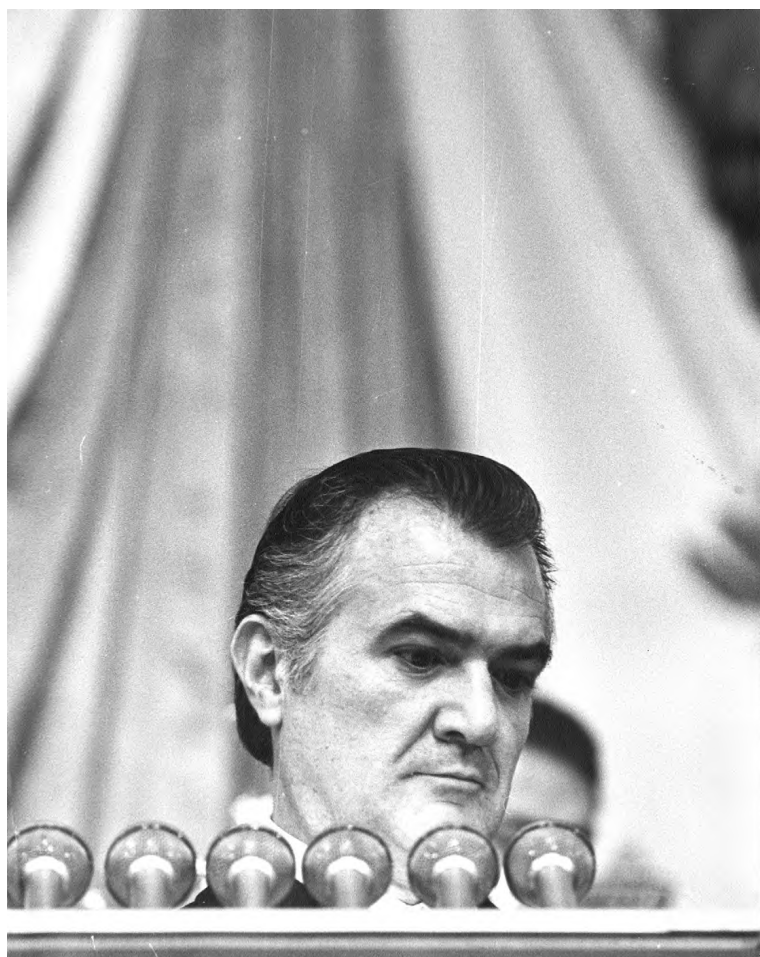
Cowrie capta al presidente de espaldas, como metáfora de la espalda que dio el mandatario al dolor y al sufrimiento de los habitantes de la capital después del sismo. Acostumbrado a marcar una distancia en todo momento e incómodo con la cercanía, fue distante e insuficiente su respuesta frente al dolor de la gente.



Colección Christa Cowrie. Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.

Foto 28. Primera plana del periódico *unomásuno*, 29 de octubre de 1985. Fotografía de Christa Cowrie, con el siguiente pie de foto: Durante su visita al hospital Dr. Gonzalo Castañeda en Tlatelolco, el presidente Miguel de la Madrid fue increpado por varias angustiadas mujeres, que le hicieron peticiones a gritos. Durante la gira se informó que invertirían 26 mil millones de pesos en la reconstrucción de los nosocomios.

El centro dramático de la imagen 28 se localiza en el gesto desesperado de la mujer que increpa al presidente con un gesto desencajado, cuyo *punctum* se localiza en su mirada y su boca abierta que parece gritarle al mandatario, al tiempo que logra prensar firmemente su mano, cuya enorme cabeza de perfil —rostro y oreja izquierda— parecen surgir desde las alturas. La valiente acción de detenerlo, interceptarlo, atraparlo y lograr su atención es sin duda un acto desesperado de una mujer cuyas demandas no han sido escuchadas. Detrás de esta escena dramática en donde el *punctum* se localiza en el rostro, los ojos y la boca abierta de la mujer, están otras mujeres que la acompañan en su exigencia, como el brazo femenino que logra prensar también el brazo del presidente.

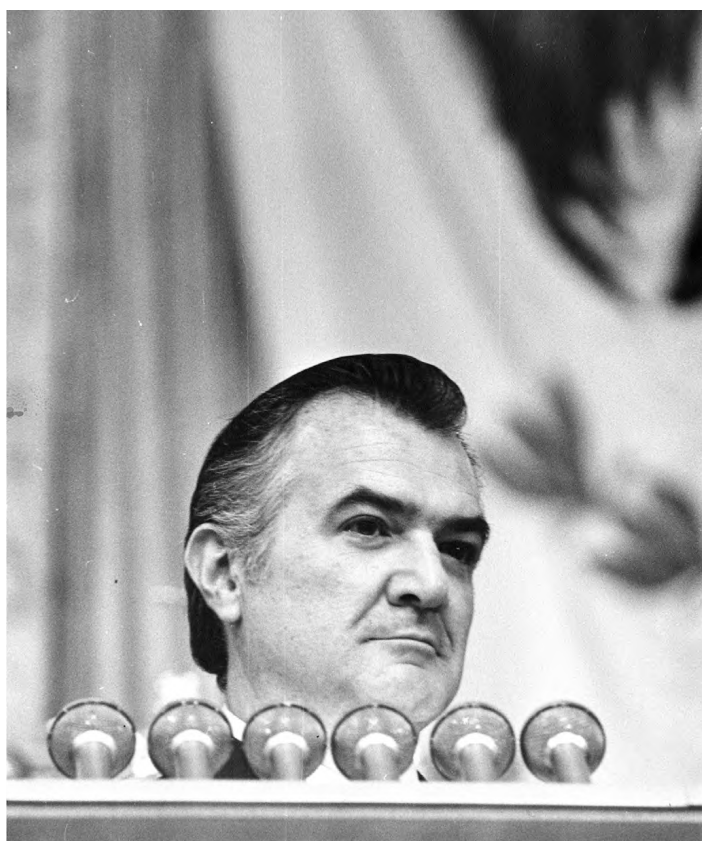


Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", II-E-IV-114M.

Foto 29. No existe registro de fecha de publicación ni página en que fue publicada la foto. Fotografía de Christa Cowrie, sin pie de foto. Colección Christa Cowrie.

En las fotos 29, 30 y 31, Cowrie se centra en el rostro pensativo, concentrado, ensimismado del presidente, sin ánimo triunfalista y ajeno a los reflectores. Se trata de un momento previo a su interlocución frente al Congreso y los seis micrófonos, colocados delante de su rostro, dan cuenta del poder y la solemnidad del momento, ya que tienen el poder de magnificar el sonido de quien es el máximo representante del partido en el gobierno.

Atrás está difuminada la bandera nacional, como telón de fondo para resaltar la cabeza y el rostro del político. La toma en contrapicada suele enaltecer al personaje principal, como sucede con aquellas tomas que pueden encontrarse entre los fotógrafos rusos y alemanes de las vanguardias. Punza la imagen el rostro inmóvil, cuya tensión se manifiesta no solo en la frente, las cejas pobladas formando un arco sobre los ojos y las mejillas, sino en los labios apretados y en una cejas pobladas que enmarcan una mirada inexpresiva pero concentrada, dirigida hacia abajo.



Colección Christa Cowrie, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIF-UVA.

Foto 30. No existe registro de fecha de publicación ni página en que la foto fue publicada. Fotografía de Christa Cowrie, sin pie de foto

Forma parte de la serie anterior esta cabeza del presidente que emerge de los micrófonos que lo encuadran. Su rostro es serio, adusto, concentrado, su boca pensada parece avizorar problemas, conflictos. Detrás de este conjunto está dispuesto como una cortina que lo enmarca el lábaro patrio del que se aprecian ciertos motivos desdibujados. Atributo y motivo de poder indispensable cuando de ceremonias formales se trata, la bandera mexicana aparece drapada sobre una pared, como motivo imprescindible en el inventario de ceremonias solemnes, con la presencia cadenciosa de sus pliegues, exhibiendo un juego de suaves formas y texturas más excitantes por la regularidad de su presencia.

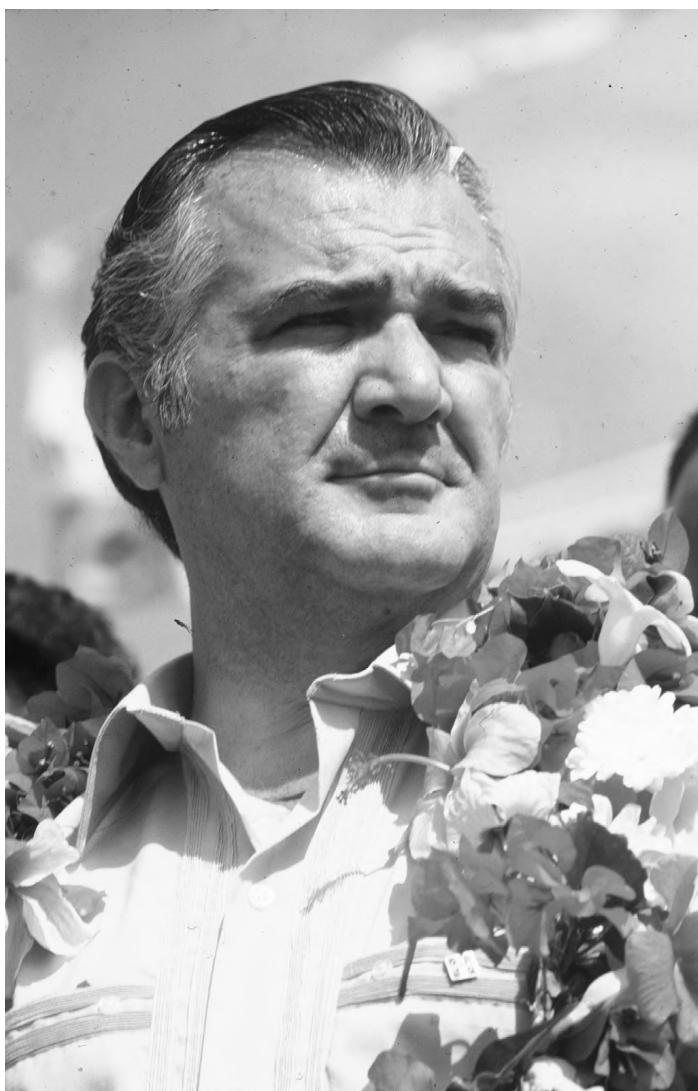


Foto 31. Fotografía de Christa Cowrie, sin fecha de publicación ni pie de foto.

Al ver la imagen, la autora observa que las fotografías en color son difíciles; aquí logra captar con una toma en leve contrapicada del torso y el gesto incómodo del presidente, molesto por la luz del sol que lo obliga a fruncir el ceño, entrecerrar los ojos y apretar los labios. Parece sentirse incómodo con el collar de tulipanes y crisantemos que le han obsequiado los lugareños como símbolo de confianza y adhesión.

En la foto 32, los micrófonos otra vez como testigos que proyectan la voz en escenarios de poder presidencial. Estos, el rostro y el dedo señalante del presidente son el centro de atención. El dedo se mueve, señala, apunta, advierte, enfatiza retóricamente. La concentración en el rostro y la seriedad de su gesto son comunes en una gestualidad austera y solemne a la que parece no dar tregua. Al fondo se alcanza a ver el público que escucha el mensaje del político, avezado en la oratoria; la boca y la mano se mueven con movimientos lentos que permiten apreciar los barridos de la toma. La luz parece emanar de los micrófonos, e ilumina el rostro y la mano, esa mano que señala y advierte o puntualiza con el índice. Unas hojas también iluminadas con luz y que por su propia blancura, contienen el discurso del personaje principal del acto solemne.



Foto 32. Fotografía de Christa Cowrie, sin fecha de publicación ni pie de foto.

unomásuno

méxico, df, jueves 1o. de diciembre de 1988 / año XII / 5980 / director general: manuel becerra acosta

Ocho economistas y 6 abogados al gabinete



Manuel Bartlett y Fernando Gutiérrez Barrios, momentos antes de tomar posesión este último en la Secretaría de Gobernación. (Foto de Arcón Sánchez)

► **Rapiten Hiriart y Farall**
► **En gobernación estará Gutiérrez Barrios** ► **Bartlett pasa a la SEP** ► **Aspe a Hacienda** ► **Camacho Solís en el DDF** ► **Dos mujeres en el primer equipo: María Elena Vázquez Nava a la Contraloría y María de los Angeles Moreno a Pesca** ► **La SGPV a García Paniagua**

Ricardo del Muro

El gabinete del presidente Carlos Salinas de Gortari, dado a conocer ayer, muestra una conjunción de políticos jóvenes y funcionarios experimentados. Siete de sus integrantes ya han fungido como secretarios de Estado en otras administraciones y seis han sido gobernadores. La más joven es María Elena Vázquez Nava, con 34 años, quien estará al frente de la Secretaría de la Contraloría General de la Federación (Secogef) y el de más edad es Fernando Hiriart Ballesteros, con 74 años, que continúa como secretario de Energía, Minas e Industria Paralelata (SEMIP)

Arsenio Farall Cubillas también repite en la Secretaría del Trabajo y Previsión Social, en tanto que Manuel Bartlett Díaz pasa a la Secretaría de Educación Pública y el gobernador de Veracruz con licencia, Fernando Gutiérrez Barrios, ocupará la Secretaría de Gobernación.



Miguel de la Madrid a su salida ayer de Los Pinos, en su último día de trabajo como Presidente de la República. (Foto de Christa Cowrie)

DLM: hay ahora más participación popular en todo

Se retirará hoy de San Lázaro, anuncia el FDN

► **Lo hará en el momento "más conveniente", afirma** ► **Confirman la designación de Marcela Lombardo como oradora** ► **Puede haber "sorpresas" durante la transmisión de poderes, coinciden Cuauhtémoc Cárdenas y Luis H. Álvarez** ► **Anuncia el PAN una marcha en la mañana; el Frente, otra en la tarde**

Raúl Correa E./Roberto Santiago

Los legisladores del Frente Democrático Nacional (FDN) acordaron anoche en una larga y, en ocasiones, acalorada discusión, leer su mensaje y abandonar el recinto de San Lázaro en el momento "más conveniente".

El documento del FDN —de seis cuartillas— será leído hoy por la legisladora Marcela Lombardo, hija de Vicente Lombardo Toledano. Cuauhtémoc Cárdenas advirtió que en la sesión del Congreso "quizás habrá sorpresas para algunos".

Por su parte, el PAN y su fracción parlamentaria permanecerá en el recinto de San Lázaro y actuará, según declaró Luis H. Álvarez, líder nacional del blanquiazul, en función del mensaje de Carlos Salinas de Gortari. El panista coincidió con el FDN al decir que "podría haber sorpresas durante la toma de posesión".

En general, los partidos de oposición consideraron que la designación del gabinete presidencial constituye un acto de intimidación a la población mexicana frente a una toma de posesión que no fue legitimada por el voto. En conferencia de prensa, Luis H. Álvarez evitó precisar cuáles serán las sorpresas y señaló: "queríamos al licenciado Salinas de Gortari el beneficio de la duda".

Por otro lado, mientras Cuauhtémoc Cárdenas, posiblemente participe en una marcha silenciosa convocada para esta tarde por la Convención



Manuel Camacho Solís estuvo ayer en la casa del hoy ex presidente De la Madrid. El nuevo jefe del DDF tomó posesión del cargo en los primeros minutos de hoy. (Foto de Christa Cowrie)

Segundo y último informe como gobernador Gutiérrez Barrios: el cambio, sin desviaciones claudicantes

JALAPA, Ver., 30 de noviembre. — Cordura para evitar absurdas intransigencias; concordia para imposibilitar fracturas o divisiones; razón para que la pasión no desborde nuestra firme actitud de conciliación; es imprescindible conciliar, para que los términos del entendimiento prevalezcan siempre frente a la discordia, son los principios que orientan nuestra conducta. Tales son las ideas que nos empujaron a enfrentarnos a una época dramática, angustiosa y crucial, afirmó el gobernador de Veracruz, Fernando Gutiérrez Barrios, en su segundo informe de gobierno en el teatro del estado, general Ignacio de la Llave. Añadió asimismo que es de acuerdo de la inteligencia el que impone contrapeso a la desmesura y a la irreflexión. Al abundar, Gutiérrez Barrios señaló que cambiar no es tarea fácil ni obra de iluminados. El cambio es asunto y responsabilidad de todos. Modificados métodos, pero jamás propósitos; estrategias, pero nunca los principios. Cambiamos pero sin desviaciones claudicantes alejadas de la esencia de nuestra historia y nuestra tradición. Si queremos llegar al hecho, es preciso que las acciones se orienten con prudencia y claridad para fortalecer nuestro proyecto nacional.

unomásuno Nave con variado tipo de madera

Un país azotado por una crisis de la que no se ve el fin, una ciudadanía que ha cobrado conciencia de ser la fuente de la legitimidad, un pueblo maduro para la democracia como lo demostró el primer miércoles de julio, una esencia internacional en vías de transformación donde el sistema mexicano resalta como una anomalía que se distancia de sus justificaciones históricas, esas son entre otros muchos los factores del horizonte político frente al cual se forma el nuevo gobierno. Las circunstancias son tales que donde otrora y en parecidas vísperas la composición del gabinete presidencial componía una silueta coincidente —o al menos no lo parecía— con los contornos del México gobernable, hoy evoca más bien —para utilizar una venerable metáfora— la imagen de una embarcación botada a las aguas de un mar agitado.

Ahí donde los gabinetes nuevos solían ser como la proyección de la omnimoda voluntad presidencial, el de ahora manifiesta, o al menos así lo parece de primera intención, una suerte de complejo bifrontismo resultante de la nueva realidad chica. O sea que, por una parte incorpora personalidades con peso en el interior de una familia revolucionaria hoy en desagregación, mientras por la otra quiere salir al encuentro de un

40 años, la mayor diferencia de edades en el equipo de CSG

► **Los extremos, entre María Elena Vázquez Nava (34) y Fernando Hiriart (74)** ► **Hay cinco ministros en el equipo del Presidente** ► **Siete más sobrepasan los 50 y otros tantos los 60** ► **Siete de ellos han sido ya secretarios de Estado** ► **Anoche tomaron posesión seis de los recién designados**



Fernando Solana Morales, desde hoy secretario de Relaciones Exteriores, al llegar ayer a la casa de Miguel de la Madrid. (Foto de Christa Cowrie)

Timidez política del cardenismo
Miguel Rico Diener

Después de 32 años volvió Castro al DF



El dirigente cubano Fidel Castro Ruz señala con el índice al presidente guatemalteco Vinicio Cerezo, en presencia de los mandatarios de Colombia, Virgilio Barco, y de El Salvador, José Napoleón Duarte, poco antes de iniciar anoche en Palacio Nacional la cena con que el gobierno de Miguel de la Madrid dio la bienvenida a los estadistas visitantes. (Foto de Guillermo Castrojón)

Bajo la rueda
Juan Lezama
¿Oírán y sabrán escuchar?

Firmaron Alfonso S, Sarney y Sanguinetti pactos de integración

con esta edición la revista tiempo libre para nuestros suscriptores

setecientos pesos

Foto 33. Primera Plana del periódico unomásuno, 2 de diciembre de 1988. Fotografía de Christa Cowrie, con el siguiente pie de foto: Miguel de la Madrid a su salida ayer de Los Pinos, en su último día de trabajo como presidente de la República.

Colección Christa Cowrie, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IE-INAH.

Durante el último día de su mandato (foto 33), Cowrie se mantiene a distancia prudente del presidente y vuelve a captarlo de espaldas, caminando por los jardines de Los Pinos, con un paso acompasado y calmo. Renuente a las poses y al protagonismo, hasta el último día rechaza los reflectores de la prensa. En la primera plana también se aprecian otras imágenes captadas por Cowrie, de personalidades de la política que marcan la transición hacia el nuevo régimen.

Se ve a Manuel Camacho Solís, en la casa del presidente De la Madrid, quien fue nombrado nuevo jefe del Departamento del Distrito Federal. En la siguiente imagen se ve a Fernando Solana Morales, desde hoy secretario de Relaciones Exteriores. Sin perder ni un solo minuto el nuevo presidente Salinas de Gortari, ha nombrado a su gente de confianza en lo que evoca aquel dicho: ¡el rey ha muerto, viva el rey!

CARLOS SALINAS DE GORTARI: AGILIDAD, AGUDA INTELIGENCIA, ASTUCIA, DINAMISMO, SOLTURA Y CERCANÍA CON LA GENTE

Salinas de Gortari perteneció a la joven generación que Miguel de la Madrid había propiciado; egresados en su mayoría de universidades del noreste de Estados Unidos, conocidas por su prestigio como las “Ivy League”.

Llegó al poder a los 39 años y desde muy joven puso toda su energía en llegar a la presidencia. Egresado de la Facultad de Economía de la UNAM, realizó dos maestrías, una en administración pública (1973) y otra en economía política (1976), así como el doctorado en economía política y gobierno (1978), todas en la Universidad de Harvard, en Estados Unidos. Su interés por la política y los problemas del campo se hicieron patentes en sus escritos y en su tesis doctoral.

Salinas se había criado en un ambiente de abundancia, donde la familiaridad con el poder le dio un temprano conocimiento de ese fenómeno y sus peculiaridades, “además de la seguridad y ambición propia de quienes se saben miembros permanentes de la élite del poder” (Meyer, 1995:4).

Caballista consumado, Salinas de Gortari había ganado una medalla en los Juegos Panamericanos de Cali, Colombia, en 1971. Haciendo un símil con su destreza en la equitación, Manuel Clouthier —líder del PAN—, lo calificaba como un especialista en salvar obstáculos.

Enrique Krauze (1997: 456) describe lo que ve en su mirada: “Una ambición profunda se anidaba tras los ojos vivaces, la sonrisa juguetona y la inteligencia helada, filosa, de Carlos Salinas de Gortari”. Consciente de su baja estatura, la disimulaba un poco, “por los tacones de sus botas, ojos pequeños, gran inteligencia y perversidad” (Krauze, 1997: 459).

Julio Scherer traza una imagen triunfal y dinámica del candidato a la presidencia, designado por su antecesor: “Recién rasurado, la piel fresca, sus ojos en los míos o en busca de algo. Los bigotes tupidos con vida propia en el ir y venir de sus palabras, el presidente glosaba los éxitos del país. Solo los espíritus desordenados podían negar que México iba al encuentro de su futuro” (Scherer, 1986: 287)

Además del equipo de reformadores con los cuales se rodeó Salinas de Gortari, aparecía junto a él “un hombre silencioso, envuelto en el misterio, su asesor José María Córdoba y Montoya, hijo de republicanos españoles. Tenía una cultura humanística y una perspectiva global de las que carecían los tecnócratas del salinismo. Era el poder tras el trono” (Scherer, 1986: 458).

En los años siguientes, Salinas de Gortari liberalizó la economía, continuó con la privatización de las grandes empresas del Estado y de la banca que había iniciado De la Madrid, puso fin al reparto agrario. En 1994 concibió, planeó y negoció, junto con su equipo de colaboradores más cercanos, el primer Tratado de Libre Comercio de América del Norte con Canadá y Estados Unidos, una de las mayores transformaciones económicas e institucionales del México moderno.

Construyó una ambiciosa estrategia social, el Programa Nacional de Solidaridad y puso en marcha el Consejo para la Cultura y las Artes, órgano desconcentrado del gobierno que apoyaría con becas a jóvenes artistas y creadores.

No fue solo la mercadotecnia política, con la cual Salinas ganó la confianza de empresarios e inversionistas mexicanos y extranjeros, fue con un certero desempeño de las finanzas públicas, la política monetaria y financiera, el comercio exterior. “México, el patito feo de las finanzas internacionales en 1982, pasaba a convertirse en modelo a seguir” (Krauze, 1997: 464).

El proyecto salinista fue herido de muerte en 1994 con el levantamiento zapatista y los asesinatos del candidato priista Luis Donald Colosio y José Francisco Ruíz Massieu, presidente del partido, así como la crisis que sobrevino en las finanzas públicas ese año.

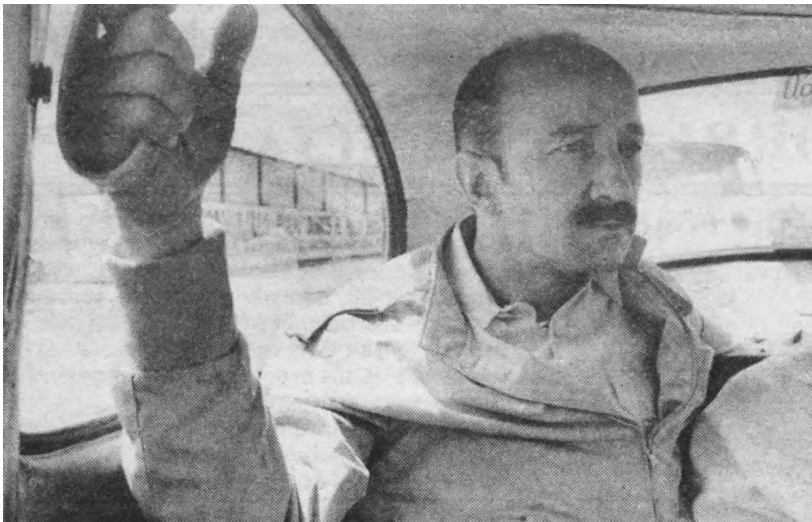
La izquierda denunció que la privatización de las empresas se había realizado en beneficio de unos cuantos; la “vía neoliberal” de Salinas, con sus pozos de corrupción y el “capitalismo de cuates” destruyó el prestigio del camino elegido. La gran crisis económica de aquellos años y el desprestigio político del mandatario y sus colaboradores no alteraron el rumbo de liberalización, retracción del Estado y promoción del mercado (Aguilar Camín, 2018).

Cowrie rememora los años que trabajó para Salinas de Gortari: “También quise mucho a Salinas. Trabajé para él en el Programa Nacional de Solidaridad [...] Era un hombre que no le tenía miedo al poder” (entrevista 2).

Al comparar a los tres presidentes, Cowrie afirma: “Tanto López Portillo como Salinas tenían muy claro eso de la promoción de la imagen [...] y la importancia de los fotógrafos”. “Los dos eran más juguetones, más ‘ego’, mucho más brillantes”. Al final de las giras, Salinas quería saber mi opinión; “me preguntaba que cómo había estado el evento y yo le respondía con la verdad, que si el templete estaba muy alejado y la gente no podía verlo, que si el micrófono estaba mal colocado... y él me escuchaba con atención”.

Recuerda Cowrie que a Salinas no le incomodaban las tomas de frente, por eso “me llamaba su fotografía de reversa”, porque siempre me adelantaba unos pasos para fotografiarlo de frente, mientras caminaba” (entrevista 2).

En contraste con ellos dos, De la Madrid “era reservado y discreto” (entrevista 2). Recuerda que a partir de Miguel de la Madrid se redujo a la prensa y con Fox, las cosas cambiaron drásticamente. “Nos pusieron a todos en corrales. Yo cubrí un año prensa con Fox y era otra cosa. Todos detrás de esas vallas y todos tomando la misma foto, porque ya no tenías la misma posibilidad de estar cerca o tomar un ángulo diferente” (entrevista 2).



Colección Christa Cowrie, Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, IE-UNAM.

Foto 34. Primera Plana del periódico *unomásuno*, 14 de abril de 1988. Fotografía de Christa Cowrie, con el siguiente pie de foto: El candidato priista Carlos Salinas de Gortari viajó ayer en minitaxi hasta la estación Hangares. De ahí se trasladó a la estación Pantitlán, donde participó en una junta con autotransportistas suburbanos.

Cowrie toma por sorpresa al candidato Salinas de Gortari (foto 34), y con su acostumbrada agilidad se acomoda a una corta distancia frente a él, sobre un pequeño asiento colocado entre el conductor y el copiloto del auto de la marca Volkswagen, habilitado como minitaxi. Capta al candidato en el instante en que se sabe observado y adopta un gesto teatral, solemne, al tiempo que toma en escorzo su mano derecha en primer plano. Su mirada en actitud meditativa se dirige fuera del campo. Se trata de un político joven, moderno que viste con atuendo deportivo, ejecutivo —camisa y chamarra— distinto a la vestimenta formal de sus antecesores.



Foto 35. Primera Plana del periódico *unomásuno*, 25 de mayo de 1988. Fotografía de Christa Cowrie, con el siguiente pie de foto: Carlos Salinas de Gortari se reunió ayer con cerca de 200 deportistas, entre ellos de arriba abajo Ramiro Guzmán, Olivia González, César Rodríguez, Monica Torres (taekwondo), Elisa Ávila (montañismo), Raúl González (maratón), Maritere Ramírez (natación), José Medel (box), Agustín Zaragoza (box), Daniel Bautista (caminata), Berta Chiú (básket) y el hijo del Santo (lucha), el candidato dijo que la calidad del deporte mexicano no concuerda con el nivel de desarrollo del país.

Salinas de Gortari se coloca en el centro de la imagen 35 en lo que parece una alegre reunión. Cowrie capta un intercambio de miradas entre el político y una de las mujeres deportistas, lo cual es el centro dramático de la imagen. La disposición de los deportistas a su alrededor hace de esta composición algo amigable, cercano, festivo.

Al igual que la imagen del minitaxi, esta imagen (36) la capta Cowrie dentro de un espacio cerrado, esta vez al interior de un autobús. Es evidente en ambas la cercanía que permite Salinas de Gortari a la fotoperiodista que se coloca en esta fotografía detrás de él. Como si fuera una cámara subjetiva en el cine, a Salinas se le puede ver desde donde él está viendo: de arriba hacia abajo mientras saluda a la gente, sentado en el interior del transporte. Más aún, la mirada de Cowrie está por arriba del propio Salinas, como si fuera una narradora omnisciente, que conoce todo del personaje a la manera de un “gran hermano” que todo lo ve y lo capta con su lente.



Foto 36. Primera plana del periódico *unomásuno*, 27 de mayo de 1988. Fotografía de Christia Cowrie, con el siguiente pie de foto: Carlos Salinas de Gortari fue saludado por simpatizantes a su paso por varias colonias capitalinas. En uno de los actos de su gira de ayer por el DF, el candidato priista exhortó a evitar abusos de autoridad de judiciales y agentes del Ministerio Público.

El editor del *unomásuno* decidió colocar a un lado de esta imagen a Cuauhtémoc Cárdenas, candidato del partido de oposición, mientras lee una carta con denuncias y demandas. Ambos saben que Becerra Acosta, que es el director del diario, apoya a Cárdenas.

La foto 37 es una imagen perturbadora del recién ungido presidente, quien está de pie, en traje de gala, portando la bandera nacional en diagonal sobre el torso, y con el brazo derecho formando una “v” con el lábaro patrio. El centro dramático está colocado sobre las dos figuras masculinas, el inaugurado presidente y Bernardo Bátiz colocado en el ángulo inferior derecho, dándole la espalda a Salinas de Gortari mientras sostiene un cartel. Sobre el cartel puede apreciarse una leyenda incompleta en donde exige a Salinas que asuma el compromiso con la democracia.



Foto 37. Primera plana del periódico *unomásuno*, 2 de diciembre de 1988. Fotografía de Christa Cowrie, con el siguiente pie de foto: Al concluir ayer el discurso de toma de posesión del presidente Salinas de Gortari, los panistas desplegaron carteles en que demandaban democracia. En la gráfica lo hace Bernardo Bátiz, secretario de la Cámara de Diputados.

Es una composición muy bien lograda entre el presidente, Bátiz y el cartel, y la figura de espaldas frente a Batiz y que ve hacia el presidente. La fisura se encuentra en la mirada ominosa del presidente que pide auxilio. El primero y el segundo planos están totalmente enfocados, en tanto que el tercero, que muestra la figura de Salinas, aparece un tanto borroso. Parece una figura espectral, cuya mirada incómoda se dirige hacia fuera de la escena. Debido a una ilusión óptica, parece estar sosteniendo el cartel que en realidad sostiene Bátiz.



Foto 38. Página 6 del periódico unomásuno, 17 de septiembre de 1989. Fotografía de Christa Cowrie, género fotoreportaje.

Colección Christa Cowrie. Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint" IIE-UNAM.

Este reportaje gráfico (foto 38) muestra al presidente con la gente, mientras platica, convive con ella, la escucha. En otra imagen, colocada a la izquierda, Cowrie capta algo perturbador, mientras el político no se siente observado, mira hacia arriba liberado, satisfecho. Resulta también inquietante la fotografía que está en la parte inferior izquierda del fotoreportaje y que capta a Salinas de Gortari con un atuendo informal; tiene delante de sí un palo que reposa sobre la mesa en la que también descansan sus brazos. La composición lograda con el tronco de la izquierda, enmarca al mandatario en una forma piramidal, junto con la pierna izquierda que aparece al fondo del lado derecho de la imagen.

En la foto 39 Cowrie capta el momento solemne en que el presidente sostiene el bastón de mando, un obsequio de la comunidad anfitriona. El centro de la imagen lo forman los tres cuerpos y las cabezas en forma ascendente, en cuyo centro está la cabeza y torso de Salinas que toma con ambas manos el bastón y lo coloca en forma diagonal sobre el tórax. Está protegido no solo por el bastón sino por los dos cuerpos que lo flanquean, metáfora que simboliza la unidad del partido en el poder.



Foto 39. Primera Plana del periódico *unomásuno*, 22 de marzo de 1990. Fotografía de Christa Cowrie, con el siguiente pie de foto: El presidente Carlos Salinas de Gortari, flanqueado por el gobernador oaxaqueño Heladio Ramírez y por el secretario de Gobernación, Fernando Gutiérrez Barrios, durante la ceremonia de ayer en Guelatao, en el aniversario 184° de Benito Juárez.

Cowrie capta al presidente mientras se le acerca un lugareño por la izquierda que lo quiere detener (foto 40). A la derecha tiene cerca un militar de una gran estatura, que le acerca la mano derecha para ayudarlo. Aquí el centro del poder no está en la figura del presidente sino en el militar uniformado. Es una imagen en donde Cowrie vuelve a captar la incomodidad del presidente en momentos críticos, cuando se le acerca la oposición para cuestionarlo.

Foto 40. Primera plana del periódico *uno-másuno*, 15 de febrero de 1991. Fotografía de Christa Cowrie, con el siguiente pie de foto: En su gira de ayer por Michoacán, el presidente Carlos Salinas de Gortari visitó diversos municipios gobernados por partidos de oposición, donde la población se reunió para saludarlo y exponerle sus demandas.



Colección Christa Cowrie, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.



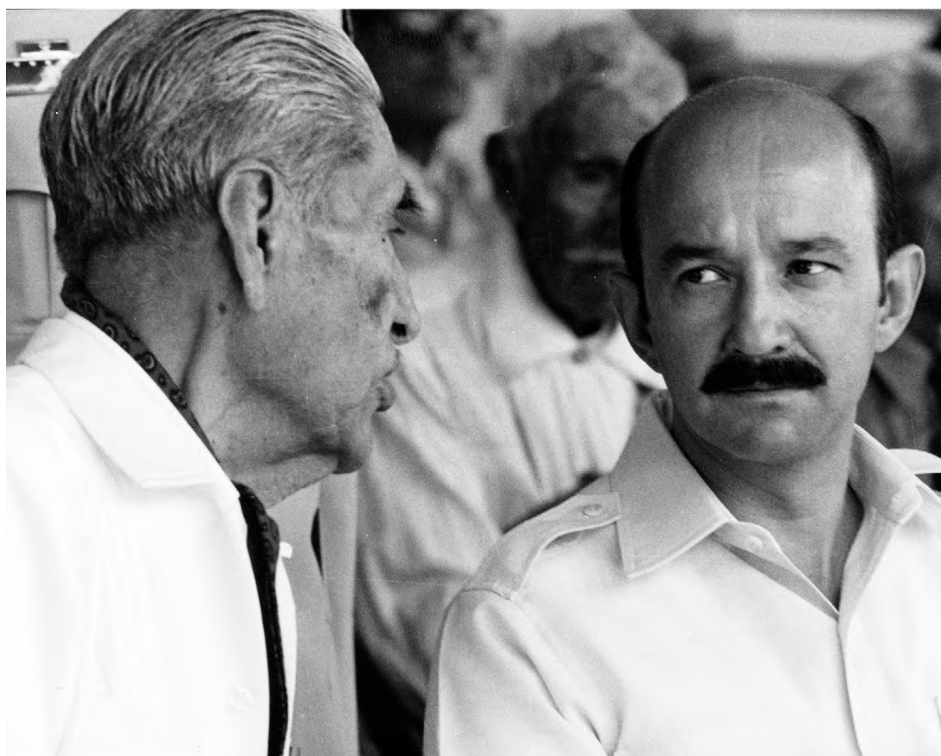
Colección Christa Cowrie, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.

Foto 41. Primera plana del periódico *uno-másuno*, 14 de noviembre de 1992. Fotografía de Christa Cowrie, con el siguiente pie de foto: El presidente Carlos Salinas de Gortari lee nuestro diario en su helicóptero, durante la gira de ayer en Veracruz.

Con motivo del XV aniversario del diario (foto 41), Cowrie relata en entrevista que le pidió al presidente que se tomara una fotografía leyendo el diario *unomásuno* y él aceptó gustoso la invitación. Narra divertida el momento de esta fotografía bien lograda, con una composición que concentra la luz sobre el diario y sobre las manos del presidente, al tiempo que recrea un atmósfera intimista y compacta.

Lo que parece un acto inocente de Cowrie, merece una lectura más severa y es aquella que, con ese acto, se refrenda la relación de sumisión entre la prensa y el gobierno, contra la cual parecía luchar el diario.

En la foto 42, Cowrie capta el *punctum* de la imagen: la mirada de Salinas de Gortari que mira con atención al campesino. El político está colocado en un plano ligeramente inferior y con ello se coloca en posición de escucha atenta. Parece despojado de su investidura de poder para entablar un diálogo entre iguales, casi pueden escucharse las palabras del hombre cuyos labios se localizan en el centro de la imagen y a la altura de los labios cerrados rodeados por un bigote. Cowrie opta por la mirada de Salinas como centro crucial de la imagen, una mirada aguda, filosa, inteligente, astuta y atenta.



Colección Christa Cowrie. Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.

Foto 42. Fotografía de Christa Cowrie, sin fecha ni número de página.

En la foto 43, el presidente es captado por Cowrie mientras sube corriendo por unos escalones. Parece sorprendido por la cámara, a juzgar por la sonrisa forzada, un tanto incómoda. El cuerpo ágil y deportista del mandatario, concentrado en el acto de correr es interceptado por la cámara. La imagen se torna metáfora de una carrera en ascenso, aunque interrumpida súbitamente por la mirada de la fotoperiodista.



Colección Christa Cowrie, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.

Foto 43. Fotografía de Christa Cowrie, sin fecha de publicación ni pie de foto.



Colección Christa Cowrie, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.

Foto 44. Fotografía de Christa Cowrie, sin fecha de publicación ni pie de foto.

La imagen de Salinas de Gortari sonriente y confiado (44), en amena charla con una mujer de la tercera edad, que posa su mano izquierda sobre el torso del mandatario, mientras que con la derecha, rodea su espalda. Salinas recibe el abrazo con naturalidad. Es un momento grato y relajado, acompañado por un intercambio de afecto y sonrisas femeninas e infantiles y, desde la lejanía, se aprecian algunas miradas desconfiadas de los varones. Es una escena conmovedora por la confianza que las mujeres depositan en el presidente y por la empatía que este les transmite. Destaca la naturalidad y espontaneidad de la mujer que abraza a Salinas de Gortari al tiempo que él recibe el abrazo con soltura y el cuerpo relajado.

Cowrie logra captar (foto 45) con sus imágenes al político moderno, dinámico, a ras del suelo; dejó atrás la guayabera de sus antecesores y eligió un atuendo deportivo, jovial, unas patillas largas y una camisa blanca. Su cuerpo menudo, juvenil, ágil y flexible, se mantiene en forma practicando el atletismo, la equitación, el tenis. Las botas de tacón lo hacen ver un poco más alto y con ellas recorre calles pavimentadas y terracería polvorienta, tierras agrestes, toca puertas conviviendo con la gente y compartiendo con ella el alimento. En sus recorridos por la república mexicana, lo mismo conversa con una familia urbana de clase media que con mujeres campesinas que gustosas lo acogen con su abrazo. Salinas de Gortari se diferencia por su agilidad corporal, su dinamismo, una mirada inteligente de hombre moderno, con habilidad y soltura para comunicarse con la gente.



Colección Christa Cowrie. Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.

Foto 45. Fotografía en color de Christa Cowrie, sin fecha de publicación ni pie de foto.

Un comparativo visual entre los tres podría aludir a la gran estatura y el porte señorial de López Portillo, que confiere elegancia, gallardía corporal, aunque no por ello abandona la distancia ni la postura enhiesta del mandatario o monarca, ni durante el discurso pronunciado frente a mujeres y niños, ni en las sesiones de trabajo, o mientras está sentado en un improvisado trono dispuesto por su homólogo nicaragüense.

De la Madrid, de altura media, cuerpo robusto, caminar pausado, revela que lo suyo es la mesura, la calma, la concentración. Debido a las restricciones impuestas por el mandatario a Cowrie y a los demás periodistas de la fuente, no fue muy popular entre ellos. Predominan las tomas por la espalda, en eventos solemnes con el cuerpo erguido, la mirada atenta, con el aplomo de un presidente calmo, alerta, observante. Si bien marca los límites de la cercanía con la distancia corporal, se ve que lo suyo no son los escenarios para el lucimiento del poder. Se le percibe más cómodo cuando se encuentra rodeado de sus colaboradores, cuando se le ve alerta, con el aplomo de hombre reposado, sin estridencias ni actos precipitados.

Al asistir a una de sus exposiciones, De la Madrid mostró admiración por la obra de Cowrie, y le dijo, en reconocimiento a su obra: “México es más grande que sus problemas”. Salinas se diferencia por su agilidad corporal, su dinamismo, su mirada inteligente. Un hombre poco carismático, pero con una habilidad para comunicarse con la gente del campo y la ciudad.

COWRIE CAPTADA POR SUS COLEGAS



Sin nombre del autor.



Sin nombre del autor.



Retratos de Christa Cowrie sin autoría.

Colección Christa Cowrie, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM. Sin nombre del autor.

COWRIE Y SU RELACION CON EL PODER

En este apartado se ofrecen imágenes que no estaban en el archivo de la UNAM y que Cowrie me entregó generosamente, autorizándome a que posteriormente las llevara a buen resguardo al archivo Toussaint. Reflejan su relación profesional y a ratos personal con los mandatarios. Como ella misma lo señala en entrevista, es notoria la cercanía afectiva que tenía con el presidente López Portillo, en el caso del presidente De la Madrid, se trató de una relación acotada por el propio presidente, pero respetuosa y cordial y con Salinas de Gortari, una relación fraterna e igualitaria. Recuerda que a veces, cuando al finalizar los actos proselitistas, Salinas de Gortari le pedía su opinión sobre algún evento, cuestión a la que ella respondía con franqueza. Por ejemplo, un día Cowrie le comentó que casi no lo veía la gente, debido a habían colocado el templete demasiado lejos.

Se trata de fotografías que tomaron sus colegas durante las giras en las que acompañaron a los presidentes y que en su mayoría no tienen fecha, ni lugar, ni registro de autoría. El hecho de que sus colegas la consideraran un sujeto fotografiable hace pensar que reconocían en ella su talento y su relación con el poder, al que trataba con familiaridad y cercanía.

Con ayuda de Cowrie, se clasificaron las imágenes que se tomaron en campaña, durante la toma de posesión, y aquellas que se captaron después cuando ya fungían como presidentes. En ningún caso se conoce al autor de la fotografía, ni la fecha o año en que fue tomada. Al repasar cada una de ellas, Cowrie recuerda ciertos detalles que aquí se agregan a manera de pie de foto.

COWRIE CON LÓPEZ PORTILLO EN CAMPAÑA



Colectión Christia Cowrie. Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.

“Durante la conmemoración del Canal de Panamá”.



Colectión Christia Cowrie. Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.

“En gira con López Portillo en Washington D.C.”



Colección Christa Cowrie, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.

Acompañando al presidente durante su III Informe de Gobierno.



Colección Christa Cowrie, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.

Acompañando al presidente durante su III Informe de Gobierno.

Aquí se capta al presidente López Portillo de pie en un gran auto convertible que lo conduce por las calles del centro de la ciudad para recibir y corresponder al saludo de las personas que lo aclaman. Llama la atención que la mirada del presidente esté interesada en seguir la danza que ha emprendido Cowrie a un costado del auto. Lo que nos conduce a ella es precisamente la mirada del guardia que está más adelante y que voltea la cabeza hacia ella. Es un gran ejemplo de un fotoperiodismo que capta la mirada para encontrar lo elementalmente humano del presidente y de la fotógrafa, y de quien cuida la seguridad del presidente, creando un triángulo virtuoso con la mirada que nos conduce a ella y luego hacia él.



Colección Christa Cowrie, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.

Con el presidente y su equipo en las Islas de Revillagigedo.



Colección Christa Cowrie, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.

Es un notable ejemplo de fotoperiodismo, al captar al presidente...

COWRIE CON MIGUEL DE LA MADRID

El archivo personal de la autora contaba sólo con esta fotografía de Miguel de la Madrid, en donde el presidente toma la mano de Cowrie entre las suyas, en un saludo fraterno.



Colectión Christa Cowrie, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.



Colectión Christa Cowrie, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.

Cowrie con Manuel Becerra Acosta y Carlos Hank González.

COWRIE CON CARLOS SALINAS DE GORTARI EN CAMPAÑA



Colección Christa Cowrie, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIF-UNAM.



Colección Christa Cowrie, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIF-UNAM.



Colección Christa Cowrie, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.



Colección Christa Cowrie, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.



Colección Christa Cowrie, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.



Colección Christa Cowrie, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", IIE-UNAM.

Conclusiones

Esta investigación sobre la solemnidad del poder y sus fisuras en el fotoperiodismo de Christa Cowrie buscó herramientas teóricas y prácticas para entender el punto de vista que la fotoperiodista imprimió a la representación del poder de los tres presidentes que gobernaron el país entre 1976 y 1994 y que, como pudo apreciarse —muchas de ellas— fueron publicadas en las primeras planas del *unomásuno*.

El análisis de la iconografía y la iconología del poder exigió herramientas interdisciplinarias tomadas de las ciencias sociales, las ciencias naturales y las humanidades, a fin de comprender la capacidad de condensación de significados que muestran la solemnidad del poder y sus fisuras. La construcción del poder desde esas dos aristas —fijadas a través de la mirada de Cowrie—, llevó a la comprensión del poder no como una entidad monolítica, cerrada, sino como una estructura abierta y compleja.

La imagen del poder fue tomada como fuente original, documento social e histórico con autonomía frente al texto escrito y esto llevó a constatar que algunas de las fotografías que plasmó Cowrie lograron trascender la coyuntura del momento en que fueron publicadas en el *unomásuno*, para convertirse no solo en un símbolo, recibido y reutilizado de distintas maneras y por distintos sectores sociales, sino en una parte importante del horizonte visual de una generación, que experimentó cambios sociales, políticos, económicos y culturales importantes.

A lo largo de casi veinte años en que gobernaron los tres presidentes captados por la lente de Cowrie dichos cambios lograron el debilitamiento del sistema clientelar que durante décadas el Estado mexicano

había impuesto al periodismo, impulsando nuevas voces críticas que alentaron un periodismo y un fotoperiodismo más independientes y menos sometidos al poder. Logró ejercer el análisis y la crítica, estimulando el debate social y fracturando el lazo de subordinación que la mayor parte de la prensa mexicana mantenía con el poder político: este lazo, como señala Trejo Delarbre, “se tensó tanto, o quizá estaba tan podrido que acabó por romperse” (Sánchez Ruiz, 2009: 427) .

En esta etapa coyuntural, algunos periodistas y sus publicaciones, que habían luchado por su autonomía con el ejercicio de un periodismo libre y el fortalecimiento de la sociedad civil, contribuyeron a la democratización del país, y esta ruptura entre la prensa y la élite política fue clave.

Ubicar el punto de arranque de esta transformación ha sido tarea difícil, aunque diversas investigaciones sobre la prensa coinciden en señalar que el cambio se dio a partir de 1976, cuando Julio Scherer y su equipo fueron expulsados del diario *Excélsior*, debido, entre otros motivos, a la postura crítica frente al gobierno que tuvo el diario bajo su dirección. Las presiones ejercidas desde el gobierno de Luis Echeverría para que Scherer abandonara el diario reflejaron la intolerancia del régimen autoritario hacia la crítica (Hernández, 2013: 167).

Fue entonces cuando algunos periodistas, representantes del periodismo crítico, tomaron como afrenta personal la expulsión de Scherer y su salida provocó el éxodo de periodistas que desde otros medios de información intensificaron sus reclamos. A partir de entonces, el periodismo asumió un papel fundamental en el proceso de transición hacia la democracia.

En menos cuatro meses de la forzada salida de Scherer del diario *Excélsior*, este y Vicente Leñero, junto con otros cercanos colaboradores, publicaron el primer número de la revista *Proceso*, que pronto se convirtió en el semanario político de mayor circulación en todo el país.

Un año después en 1977, Manuel Becerra Acosta, quien en el momento del “golpe” fungía como subdirector de *Excélsior*, inauguró el diario *unomásuno*, con una apuesta que buscaba romper la relación de amasato que imperaba entre la prensa y el gobierno, ejerciendo un periodismo más autónomo y menos subordinado al poder. Al proyecto del *unomásuno* se sumó Christa Cowrie, quien antes había colaborado con el diario *Excélsior* y *Revista de Revistas* del mismo diario, ambos espacios en donde inició su formación como fotoperiodista.

Cowrie vivió una época en que el periodismo comenzó a fungir como contrapeso respetable frente al poder del presidente y su partido, en

una etapa en que se gestó la idea de la prensa como cuarto poder, capaz de establecer su propia agenda.

El *unomásuno* pudo alejarse de la información oficial del gobierno y empezó a producir investigaciones de más largo aliento, generando así una base de poder en sí misma (Hernández, 2013: 90).

Señala Carlos Monsiváis (2003: 24) que, hasta donde fue posible, el *unomásuno* rechazó la censura y abordó temas urgentes con un lenguaje más directo y fresco. El diario atendió por primera vez los derechos de los pobres y de las minorías.

El fotoperiodismo se renovó también, debido a que su director otorgó a la fotografía una importancia notable, abriendo espacios al reportaje y al fotorreportaje, investigación que, junto con otros fotógrafos, practicó Cowrie.

Ella atestiguó y en algunos casos fue parte activa de los cambios al interior del *unomásuno* que incidieron en el oficio del fotoperiodismo, como la decisión de otorgar un lugar importante a las imágenes y darle crédito a la autoría. Fue un tiempo productivo y formativo en el que ella pudo desarrollar su oficio y encontrar su propia voz, logrando plasmar su punto de vista y, en algunos casos, editorializar con la imagen.

Al recapitular sobre esta investigación que ahora concluye con el análisis de la solemnidad y sus fisuras desde las imágenes del poder tomadas por Cowrie a los tres presidentes y sus más cercanos colaboradores, ella cobró nueva vida. A casi 45 años de que Cowrie tomara la primera fotografía del poder que aparecería en la primera plana del *unomásuno*, el análisis sobre su obra constató el dominio de su oficio, en la composición, la estética y en su capacidad de condensar significados al editorializar con la imagen, plasmando su punto de vista.

La abrumadora presencia de varones en la representación de la solemnidad del poder, condujo al análisis de la masculinidad y al orden de género que se construye a través de las imágenes.

La única mujer que figura en las imágenes analizadas es la secretaria de Turismo, primera mujer en la historia de México que obtuvo el cargo de secretaria de Estado en tiempos de López Portillo. Cowrie la capta en tres momentos: en el primero como mujer sumisa, con la cabeza inclinada y atenta a las palabras del presidente, como si fuera una colegiala que escucha las palabras de su maestro. La segunda imagen la capta con la cabeza y parte del rostro cubiertos bajo una gorra a fin de pasar desapercibida y en la tercera, mientras ríe a carcajadas y en contubernio con dos secretarios de Estado, observando poco la compostura que entonces

se exigía a las mujeres, sobre todo aquellas con posiciones de mando como ella.

La masculinidad como eje analítico llevó a definir el orden de género a través de la visualidad del cuerpo masculino, su colocación como forma simbólica al ocupar los escenarios del poder, el rostro, la mirada, la gestualidad y el movimiento, así como los motivos y atributos que afirmaban su poderío: los magnos edificios, la emblemática arquitectura, la bandera nacional ondeando al viento, las cortinas drapadas en el trasfondo, los pendones suspendidos, las insignias ceremoniales, los pedestales, las escaleras, los micrófonos, los bastones de mando. Las convenciones y las formas simbólicas que Cowrie registró en sus imágenes y el género como perspectiva de análisis condujeron a la detección de prototipos, arquetipos y estereotipos de la masculinidad del poder, que al transportarse en el tiempo sobreviven hasta hoy y conservan su vigencia.

Cowrie representó la solemnidad del poder a través de las convenciones reconocibles en el cuerpo erguido, tomado en contrapicada, la mirada elevada hacia el horizonte, los brazos en semicírculo elevados hacia arriba y la cabeza “echada hacia atrás” creando la ilusión de un movimiento pendular. Las formas simbólicas se descifraron a través de las metáforas, alegorías, sinécdoques y otras figuras retóricas que, desde su visualidad, lograban condensar el significado y el punto de vista de la autora.

Las fisuras, por su parte, se detectaron en las cuarteaduras que las fotografías lograban imprimir al poder omnímodo, cuando la imagen mostraba un cuerpo enjuto, relajado, encorvado, una mirada dirigida hacia el piso, unos ojos en posición oblicua pidiendo auxilio, una mano abierta y vertical señalando los límites de la cercanía.

Además de las dos aristas que orientaron desde el principio el camino de la investigación —por un lado la solemnidad y por el otro las fisuras del poder—, encontré una tercera que podría llamar “la solemnidad del poder en transición”, que como su nombre indica, ayuda a caracterizar aquellas imágenes transicionales que reflejan cambios en la manera de representar y ocupar espacios de poder, muy en sintonía con los cambios políticos y sociales que experimentaba el país y que incidieron en el fotoperiodismo que practicó Cowrie.

Este tipo de imágenes representa una paulatina modernización de la retórica de la imagen de un partido que a la luz de las presiones sociales y políticas tuvo que renovarse, dando paso a las diversas instituciones modernas que empezaron a fungir como contrapeso del poder, una mayor participación de los partidos de oposición y una mayor presencia de los

medios. En el plano visual, la necesidad de construir una retórica que la ciudadanía percibiera como más cercana.

A continuación se presentan algunas de las imágenes que fueron analizadas antes, y que aquí se dispusieron en conjuntos que condensan el sentido del poder y sus fisuras desde el orden de género.

La solemnidad: fuerza y distancia

Cowrie capta la solemnidad a la luz de la fuerza y la distancia, en un retrato arquetípico del poder en la figura de López Portillo: el cuerpo erguido y en movimiento pendular, la mirada y el gesto triunfal orientados hacia arriba, así como el brazo izquierdo, como si con él quisiera tocar el firmamento. Los brazos como prolongación del cuerpo enhiesto representan la verticalidad del poder masculino a través de la imagen de un hombre solo, metáfora de la autoridad y la jerarquía. La soledad se representa con la ausencia, la invisibilidad del “pueblo” como abstracción.

En otra imagen, Cowrie capta a López Portillo, colocado sobre un pedestal desde el cual marca la distancia con la gente que lo escucha. La composición marca un arriba y un abajo con el cuerpo, el brazo erguido y una mano que señala hacia el horizonte, conjunto que connota fuerza, distancia y jerarquía frente a su grey, como componentes prototípicos del orden de género masculino.

En la imagen de López Portillo con Reyes Heróles, quien entonces fungía como su poderoso secretario de Gobernación, Cowrie coloca el *punctum* en el cruce de miradas. El poder solemne mide su fuerza varonil a través de la tensión que se concentra en las miradas y la simetría con la que se ubican las cabezas en la imagen, colocadas en un mismo plano. La metáfora que logra Cowrie simboliza la lucha por el poder entre dos políticos del mismo calibre.

Engolosinamiento con el poder

Como condición necesaria para construir el culto a la personalidad de un líder, el engolosinamiento con el poder figura en estas dos imágenes de López Portillo durante la inauguración del Museo Rufino Tamayo. Se representa a un hombre fascinado con su propia voz, que proyecta hacia delante como si midiera el peso de sus palabras y su elocuencia. Consciente de su egocentrismo, Cowrie lo muestra mientras gesticula, mueve la mano que parece garra. El hombre seductor, que se sabe poseedor de una retórica corporal que le es endémica, es el depositario de la escucha y admiración del grupo que lo acompaña, incluso el propio artista homenajado.

En la segunda imagen dentro del Museo Tamayo, Cowrie le sigue el juego a la representación del poder omnímodo y por eso fotografía a López Portillo desde la planta baja, captando su cuerpo como si emanara del gigantesco cubo de concreto de la planta alta y que le sirve de trono.

En la siguiente imagen, Cowrie logra una composición piramidal con la imagen del presidente López Portillo colocado sobre el podio; los micrófonos, el gesto, su brazo elevado y el dedo índice erguido demuestran jerarquía y fuerza vital, pero también señal de advertencia. El conjunto reitera el poder que debe gobernar desde las alturas marcando la distancia entre el mandatario y su grey.

Fue tal el narcisismo de López Portillo, que mandó construir estatuas ecuestres en diferentes estados de la república mexicana, caracterizado como Miguel Hidalgo en los llanos de Salazar, en el Estado de México, otra representando a Morelos en Ciudad Serdán, Puebla, y otra más en la ciudad de Monterrey, Nuevo León.

Si bien el cuerpo y rostro de Salinas de Gortari no se encuentra elevado y en una posición de superioridad, resulta solemne por la composición que logra Cowrie de los perfiles simétricos de tres cuerpos colocados en posición ascendente. Se trata de una tríada de varones poderosos, pero al que mayor poder le confiere la imagen es al mandatario, que porta en sus manos el bastón de mando como materialidad simbólica del dominio masculino, emblema de las etnias que lo obsequian y lo reconocen como líder.

Distintas imágenes captadas por Cowrie muestran a Salinas de Gortari confiado, seguro de sí mismo, cercano a la gente, atento a lo que le dicen; un político con el olfato para ejercer sus habilidades comunicativas con la gente del campo y la ciudad. No es que posea un carisma que seduce, o que se engolosine con el poder que llegó a acumular durante su mandato, sino que parece comprender el momento histórico en el que habita y esto lo lleva a proyectarse como un político eficaz y al mismo tiempo cercano, dialogante, interesado en los problemas de la gente.

Imágenes en transición: la inversión de jerarquías

En otra imagen, la composición de Cowrie da mayor peso al retrato del luchador social nicaragüense Augusto César Sandino que está al fondo de la imagen, quien desde las alturas parece observar a López Portillo, quien se encuentra cómodamente sentado a un nivel inferior. Desde la época clásica, la solemnidad del poder se ha representado con cuerpos erguidos, y al estar sentado parece un tanto indefenso, débil. Por la centralidad y

colocación de la imagen, Cowrie decidió otorgarle mayor poder al retrato de un ausente que al cuerpo del mandatario mexicano. Al invertir las jerarquías, le otorga mayor peso a la imagen que al presidente, que aparece como convidado al festín del poder.

En otra fotografía de Cowrie aparece el presidente López Portillo mientras extiende los brazos para saludar a un conjunto de personas que buscan estrechar su mano. Su cuerpo está colocado en un plano inferior y sus brazos realizan un rítmico movimiento en ascenso. Al tratarse de una imagen no posada, la espontaneidad del presidente es evidente, pues Cowrie logra captar su sonrisa cuando no logra responder al saludo de la gente.

En otra fotografía, la mirada de Cowrie capta a Miguel de la Madrid, un político celoso de su privacidad, en diálogo amoroso, tierno, cercano con su esposa Paloma Cordero sobre un templete, mientras están de gira por su colonia. Cowrie capta el movimiento cadencioso de sus cuerpos en sintonía con las flores que abraza la mujer, al tiempo que recrea una atmósfera de familiaridad y confianza.

Cowrie plasma la imagen de Salinas de Gortari departiendo sobre un mismo plano con los deportistas, los hombres y las mujeres del campo, los ciudadanos de a pie. En todas esas imágenes se muestra empático y atento y su mirada se cruza con la mirada de la gente, los escucha, y sonríe con ellos. A la distancia parecen representaciones concebidas como estrategia de campaña, aunque Cowrie logra convencer que el presidente se siente cómodo con la cercanía.

En las imágenes la autora capta el lado humano, natural y espontáneo de los mandatarios, pues en la primera sorprende a López Portillo en un momento de espontaneidad cuando comparte una sonrisa fraterna y cercana con quienes buscan estrechar su mano; en la segunda, su cámara logra congelar la imagen de De la Madrid en un momento de amorosa intimidad con su pareja y en la tercera plasma a Salinas de Gortari como un político que se mezcla entre la gente, construyendo así una cercana horizontalidad de cuerpos y miradas, tal vez en sintonía con la necesidad del partido de modernizarse, al mostrar un cuerpo, una gestualidad y un movimiento que construya vasos comunicantes con la gente.

Cowrie elige los espacios cerrados para captar al candidato Salinas de Gortari al interior de un minitaxi y dentro de un autobús. En la primera el presidente acepta la presencia conspicua de la fotoperiodista dentro del taxi, quien lo retrata justo en el instante en que el político posa mirando hacia fuera del automóvil como metáfora de futuro. El vestuario que porta proyecta visos de modernidad a través de la representación de

un político joven, que viste ropa informal. En la segunda imagen, Cowrie construye una composición poderosa dentro del espacio cerrado del autobús y toma la imagen del político como si fuera una cámara subjetiva del cine. Se coloca detrás de él y al hacerlo funge como narradora omnisciente y testigo del diálogo que el presidente entabla en el interior del vehículo mirando hacia la gente que lo aclama desde la calle. Esta vez no lo representa la autora a ras del suelo como en otras fotografías.

Fisuras

Cowrie sigue con su cámara a De la Madrid mientras va de gira por el barrio de Tepito y se encuentra con los lugareños que lo quieren saludar; él responde al saludo con una mano un tanto rígida que les marca distancia. El decir de su rostro y de una sonrisa forzada hacen que la imagen proyecte incomodidad, como si las muestras de afecto y cercanía le resultaran ajenas, un tanto molestas.

La imagen de Miguel de la Madrid con los brazos en semicírculo, tomada por Cowrie el día en que fuera ungido como candidato a la presidencia del partido oficial, hubiera sido la representación prototípica del poder masculino, si no fuera por la presencia conspicua de la cabeza de un hombre en el costado izquierdo de la imagen que rompe con la uniformidad del momento solemne y funge como elemento distractor. La fotoperiodista obliga a reparar en este centro alterno de la acción, lo cual le resta fuerza y legitimidad al *punctum* que debía localizarse en el cuerpo, la mirada, los brazos y el rostro del candidato, flanqueado por la poderosa arquitectura de Palacio Nacional. Cowrie decide captar esta imagen perturbadora de una cabeza misteriosa que irrumpe en la escena y resquebraja la solemnidad del poder produciendo una cuarteadura

El género favorito de Cowrie es el reportaje, y en estas dos fotografías publicadas por el *unomásuno* en forma contigua, narra una historia en cuya primera imagen se representa a tres secretarios de Estado, dos varones y una mujer: Fernando Solana, Miguel de la Madrid y Rosa Luz Alegría. Departen alegremente alrededor de una mesa durante un evento oficial, mientras intercambian sonrisas cómplices, secretos y escarceos. Cowrie crea una atmósfera excitante cuando capta el riesgoso juego de seducción, en donde Alegría es el centro dramático de atención de los dos varones que la miran cuando suelta una carcajada que la obliga a arquear su cuerpo, a tal punto que su rostro casi roza la mesa.

En otro lugar del mismo convivio se encuentra, en una mesa diferente, el presidente López Portillo, quien es dueño de las querencias de la

secretaria, y que, lejos de mostrarse divertido, coloca ambas manos frente al rostro en actitud reflexiva, como si avizorara traiciones. Cowrie entabla un diálogo visual entre ambas imágenes, advirtiendo a través de ellas al presidente que en la otra mesa se cocinan intrigas palaciegas. Construye con estas dos imágenes una atmósfera de tensión a la manera de un melodrama.

La fotografía que toma Cowrie del presidente Salinas de Gortari durante una gira por el estado de Michoacán capta el momento preciso en que es interceptado por un lugareño que lo detiene. El giro del cuerpo, el rostro y la mirada ominosa dirigida al suelo, manifiestan la incomodidad del político que busca el auxilio del guardia de gran estatura del Estado Mayor Presidencial, que acerca su mano a la suya para salvarlo. Más que una acción, son varias las acciones captadas por la autora como si fuera en cámara lenta, aunque la composición eficaz las sintetiza en una sola imagen que condensa lo que ocurre a la manera de un montaje cinematográfico.

En otra toma, Salinas de Gortari es captado por la cámara de Cowrie mientras sube corriendo con agilidad por lo que parecen unos grandes escalones que conducen al templo. En la imagen del poder, las representaciones de ascenso han sido símbolos de dinamismo, crecimiento, triunfo inminente, pero Cowrie capta al presidente mientras voltea a la cámara y sonríe incómodamente al saberse sorprendido, pues se percata que su carrera en ascenso ha sido interrumpida por el clic de la cámara de Cowrie. Como metáfora es premonitoria de los sucesos posteriores que súbitamente detienen la carrera ascendente del presidente durante el último año de su sexenio.

Las fisuras también se muestran en la imagen de López Portillo mientras es captado por la fotoperiodista con una mirada triste, reflexiva, al mismo tiempo que entabla un intercambio de miradas con ella en lo que podría ser un gesto de debilidad o complicidad de alguien cuyo poder casi absoluto se vio muy mermado en los últimos años de su sexenio. La fotoperiodista se coloca a la misma altura del presidente y lo interpela con su mirada; así logra revertir el orden de género y rompe con las jerarquías de poder para colocarse en una posición de igualdad frente al mandatario.

Cowrie toma de espaldas a Miguel de la Madrid, en un instante en que es interceptado en la calle por una mujer, durante su gira por la Unidad Nonoalco-Tlatelolco, cuarenta días después de que el sismo de 1985 devastara esa y otras zonas de la ciudad. La prensa describía a un presidente y a un gobierno paralizados ante los hechos, cuya respuesta había

sido tardía e insuficiente. La mirada de Cowrie se centra en el dolor que refleja el rostro de una sola persona: la mujer que con su mano prensa la mano del presidente para captar su atención, increpándolo con un gesto desesperado que deja salir un grito profundo y descontrolado de una boca que parece descomunal, exageradamente abierta. Gritan también y agitan sus brazos las mujeres que acompañan a la mujer en el trasfondo, a la manera de un coro de voces que reiteran su demanda.

Al captar al presidente de espaldas, Cowrie construye una metáfora que simboliza la distancia, la incapacidad de comunicarse con la ciudadanía, devastada por las pérdidas humanas y materiales. La fuerza está en la acción resuelta de la mujer al interceptar al presidente para detenerlo, cerrarle el paso, llamar su atención, acción muy distinta a la de aquellas mujeres que, como ella, pertenecen a un género, a una clase social y a una generación que han sido sometidas, educadas en la mesura, la sumisión, la obediencia y la resignación, a mantener la boca cerrada como signo de femineidad y buen gusto. Como género en desventaja, cuyas funciones han sido restringidas a la esfera privada del hogar —el trabajo doméstico, la maternidad, el matrimonio, el cuidado de los hijos, los enfermos y ancianos—. En contraste, la ciudad y la calle, prestigiosos enclaves de la esfera pública, han sido reservados a los varones. Sin embargo, Cowrie capta a la mujer en la calle y al enfrentarse al presidente que se detiene y la mira. Esta imagen simboliza la presencia de una ciudadanía empoderada representada por mujeres.

La imagen de Salinas de Gortari es captada por Cowrie después de su toma de posesión como presidente, en un recinto de máxima solemnidad. Tendría que ser una imagen representativa de la solemnidad del poder y, sin embargo, esta se ve interrumpida, ya que sus ojos oblicuos miran hacia la derecha en señal de auxilio; metáfora también que marca el inicio de la participación más abierta, increpante, incómoda, de los partidos de oposición en espacios destinados a la celebración del poder.

Las imágenes de Cowrie retratan las fisuras en estos tres casos que parecen trascender el momento en que fueron capturadas, pues representan en el primer caso un proceso de humanización en la figura del presidente, en el segundo, una mayor participación de las mujeres como ciudadanas y, en la tercera, la participación de la oposición en recintos solemnes.

Sumisión-regresión

La celebración de los quince años del diario *unomásuno* se avecina, y por eso Cowrie solicita al presidente Salinas de Gortari que le permita to-

marle una fotografía mientras lee el diario. Ella recuerda durante las entrevistas que el presidente aceptó gustoso, de ahí que se sentara cómodamente dentro del helicóptero para tomar el diario con las dos manos. Cowrie lo capta por la espalda con una composición sugerente, aprovechando la luz que entra desde la ventanilla para iluminar el diario que lee el mandatario con aparente atención. Lo cierto es que dicha imagen, aunque magníficamente lograda, representa una regresión porque se contrapone a la intención del diario *unomásuno* de guardar una posición autónoma frente al poder oficial. Aquí las inercias vuelven a actuar en contra del periodismo y el fotoperiodismo independientes, ya que la carga simbólica de la imagen refrenda la subordinación de la prensa frente al poder del presidente.

La función del fotoperiodismo: incomodar al poder

En esta última imagen, la mirada de Cowrie sorprende con su cámara al conjunto de políticos que rodean al presidente De la Madrid y sus más cercanos colaboradores, en lo que parece un diálogo animado. A excepción del presidente, los demás voltean hacia la cámara, percatándose de la presencia incómoda de la fotoperiodista, quien los interrumpe con el clic de su cámara. Esta imagen funge como símbolo de la esencia del fotoperiodismo: la presencia invisible de la fotoperiodista que capta la imagen, una cámara y una mirada cuestionadora, inquieta, incisiva, cuya función es increpar, cuestionar, incomodar al poder.

La mirada de Christa Cowrie, su cámara, la luz, la composición, todas al servicio del fotoperiodismo, y una agilidad corporal, producto de la danza que practicó desde joven y que le ayudó a templar su condición de atleta, que la llevó a recorrer y desplazarse por toda la república mexicana para captar imágenes, algunas de las cuales merecieron premios nacionales e internacionales.

Los sujetos fotografiados por Cowrie, centrales en la vida política durante la etapa analizada forman parte del archivo de la memoria documental de México. Formas materiales —testigos de aquello que estamos viendo “así sucedió”, productoras de emociones y símbolos al representar cuerpos poderosos, solemnes y fisurados, sorprendidos por su cámara, al mostrar con humor y compasión el lado humano y vulnerable.

Cowrie decidió donar su obra a diversos centros de investigación en México: las fotografías sobre cultura popular al Museo de Cultura Popular, las de danza al Centro Nacional de la Danza José Limón (Cenidi-INBA), las de teatro al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Informa-

ción Rodolfo Usigli (Citru-INBA), y las de zonas arqueológicas, la colección del diario unomásuno y los reportajes al Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Con ello, explica Cowrie, “con ello quiero devolverle a este país un poco de lo que soy y de lo mucho que me ha dado”, explica Cowrie.

Constructora de espacios y atmósferas visuales en donde la inteligencia, la oportunidad, la aguda percepción y el sentido de la estética convergieron con el disfrute de la vida, en una época en que el fotoperiodismo experimentaba un conjunto de influencias que dificultaban la originalidad. Cowrie logró construir un punto de vista propio, una coherencia temática y técnica articulada con la originalidad del encuadre y la audacia en la composición de escenarios y cuerpos políticos, más entrenados en la contención de las emociones, que en su libre expresión.

Bibliografía

- Aboites, L. (1987). *Nueva historia mínima de México*. México: El Colegio de México
- Aceves Sepúlveda, G. (2019). *Women Made Visible. Feminist Art and Media in Post 1968 Mexico City*. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press.
- Aguilar Camín, H. (2018). “La disputa por la nación”, *Milenio Diario*, 1, 2 y 3 de mayo.
- Albarrán, G. (2000). “El *unomásuno* de Becerra Acosta”, *Proceso*, 1 de enero.
- Anza, A.L. (2015). “Christa Cowrie, “Premio a la Trayectoria *Cuartoscuro* 2015”, *Revista Cuartoscuro*, núm. 132, julio, pp. 61-64.
- Anza, A.L. (2012). *Aby Warburg. El Atlas de imágenes Mnemosine*, vols. I y II, facsimilar, México, IIE-UNAM.
- Auckhofer, M. (1982). “On the Road with Miguel de la Madrid”, *Milwaukee Journal*, enero.
- Barragán, M.A. (2000). “Hechos relevantes de la historia del *unomásuno* (1977-1983)”. Tesina, UNAM.
- Barragán, M.A. (2004). “Fotógrafos del *unomásuno*. Manuel Becerra Acosta y la fotografía”, *Revista Cuartoscuro*, núm. 66.
- Barthes, R. (1982). “La retórica de la imagen”, *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Baeza, P. (1999). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bataille, G. (2003). “La boca”, en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Batis, H. (1989). “Manuel Becerra Acosta: ruptura y exilio”. *El Universal*.
- Becerra Acosta, M. (1984). *Dos Poderes*. México: Era.
- Becerra Acosta, M. (1998). “El Estado mexicano siempre ha querido controlar a la prensa”, en M.E. Hernández Solano, *Unomásuno, Testimonios 1977-1987*. México: Uno.

- Berger, John (1974). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bershad, D. (1991). "Looking, Power and Sexuality: Degas' Woman with a Loirnette", en R. Kendall y G. Pollock (eds.). *Dealing with Degas*. Londres: Harper Collins.
- Böhm, G. (2008). *Wie Bilder Sinn erzeugen*. Berlín: Berlin University Press.
- Böhm, G. (2017). *Cómo generan sentido las imágenes. El poder del mostrar*, L. Báez Rubí (ed., trad. notas y glosario), México. IIE-UNAM.
- Bredekamp, H. (1999). *Thomas Hobbes Visuelle Strategien. Der Leviathan: Urbild des modernen Staates*. Berlín, Akademie.
- Bredekamp, H. (2017). "Etnología, una alternativa a la historia del arte de Aby Warburg", ponencia, Simposio Internacional Warburg en/sobre América: traslaciones y proyectos, México, IIE-UNAM /Museo MUAC, septiembre (IIE-UNAM/en youtube)
- Burke, P.(2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Madrid: Crítica.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- Cardona, P. (1998). "Manuel era brillante, pero su brillantez lo cegó", en M.E. Hernández Solano, *Unomásuno. Testimonios 1977-1987*. México: Uno.
- Cassirer, E. (1992). *The Warburg Years (1919-1933): Essays on Language, Art, Myth and Technology*. Connecticut: Yale University Press.
- Castellanos, A. (1994). "La fotografía moderna", *Revista Luna Córnea*, núm. 1, pp. 85-92.
- Cirlot, J. E. (1958). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Cisneros, J. (2001). "Periodismo en los laberintos del poder", *Milenio Diario*, p. 45.
- Connell, R. (2015). *Masculinidades*. México: UNAM.
- Cordera, R. y C. Tello (2007). *La disputa por la nación*. México: FCE.
- Cordero, K. e I. Sáenz (comps.) (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, UIA, PUEG-UNAM/Conaculta/Curare/Fonca.
- Córdova, A. (2015). "El legado de Salinas", *Nexos*.
- Corominas, J. (1983). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- Cosío Villegas, D. (1974). *El estilo personal de gobernar*. México: Siglo XXI.
- Cowrie, C. (1998). "Fui muy consciente del momento y pensé 'ahora o nunca'", en M.E. Hernández Solano *Unomásuno, Testimonios, 1977-1987*. México: Uno.
- Cuadernos de Danza (1995). *Los cantos fotográficos de Christa Cowrie*, México: INBA.
- Cuadriello, J. (2006). "Iconografía del 'contrapoder': resistencia, transgresión y conflicto", La imagen política, XXII Coloquio internacional de Historia del Arte, México, IIE-UNAM, 2013
- Debrouse, O. (1995). "La ciudad silenciosa", *Luna Córnea*, núm.8
- Del Castillo Troncoso, A. (2013). "Las mujeres de X'Oyep", *Colección Ensayos de Fotografía*, México: Conaculta-Cenart/Centro de la Imagen.

- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen sobreviviente: historia del arte en tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Dikötter, F. (2019). *How to be a Dictator. The Cult of Personality in the xx Century*. Nueva York: Bloomsbury.
- Eder, R. (1989). “Los iconos del poder y el arte popular”, en Helen Escobedo y Paolo Gori, *Monumentos mexicanos. De las estatuas de sal y de piedra*. México: Grijalbo/Conaculta/Camera Lucida.
- Escorza, D. (2011). “El surgimiento del oficio del fotoperiodista”. *Periodismo en México*. México, Porrúa.
- Espinosa, L. (2001). “Mi exilio no concluirá nunca: Manuel Becerra Acosta”, *La cultura, unomásuno*
- Fernández Christlieb, F. (1982). *Los medios de difusión masiva en México*. México: Juan Pablos.
- Flüsser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la iconografía*. México: Trillas.
- Forster, K. (2005). “Introducción”, en *Warburg: El Renacimiento del paganismo*. Madrid: Alianza.
- Freedberg, D. (1989). *The Power of Images*. Illinois: University of Chicago Press.
- Freund, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gallegos, L.J. (2011). *Autorretratos del fotoperiodismo mexicano*. México: FCE.
- Garb, T. (1993). “Género y representación”, en Francis et al. *La modernidad y lo moderno. La pintura francesa en el siglo XIX*. Madrid: Akal, pp. 223-294.
- García Canclini, N. (1982). II Coloquio Latinoamericano de Fotografía, Consejo Mexicano de la Fotografía, México.
- García Krinsky, E. (2012). *Mujeres detrás de la lente. 100 años de creación fotográfica en México, 1910-2010*. México: Conaculta.
- Giménez, *El Día*, 9 de marzo de 1996
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historia de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gombrich, E. (1992). *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza.
- Gombrich, E. (2000). “Objetivos y límites de la iconología”. *Imágenes simbólicas*. Madrid: Debate, pp. 1-26.
- González Flores, L. (1995). *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?*, México, Gili.
- González Flores, L. (2004). “Vanitas y documentación. Reflexiones en torno a la estética del fotoperiodismo”, disponible en: www.fotoperiodismo.org
- González Flores, L. (2009). “Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar”, en *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*. México: Conaculta/Curare, pp.69-108.
- González Flores, L. (2018). *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!* México: Herder.
- González Melo, R. (2003). “La arqueología del régimen (1910-1955)”, en *Los pinceles de la historia*. México: IIE-UNAM/Museo Nacional de Arte.
- Granados Chapa, M.A. (1980). *Excelsior y otros temas de comunicación*. México: El Caballito.
- Hammer, M. (2013) *Francis Bacon and Nazi Propaganda*. Londres: Tate.

- Hansberg, O. (1995). *Filosofía de las emociones*. México: IIF-UNAM.
- Hebel, U. y Ch. Wagner, eds. (2011). *Pictorial Cultures and Political Iconographies: Approaches, perspectives, Case Studies from Europe and America*. Berlín y Nueva York: De Gruyter.
- Hernández Fernández, A. (2013). “Etapas de la relación entre prensa y el gobierno de México entre 1934 y 2006: cooptación, enfrentamiento y abandono del periodismo mexicano”. Tesis, El Colegio de México.
- Hernández Solano, M.E. (1998). *Unomásuno. Testimonios 1977-1997*. México: Uno.
- Hillman, D. y C. Mazzio (eds.) (1997). *The Body in Parts: Phantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. Nueva York y Londres: Routledge.
- José Agustín (1994). *Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1982*. México, Planeta.
- Krauze, E. (1997). *La presidencia imperial*. México: Tusquets.
- Krauze, E. (2018). *El pueblo soy yo*. México: Debate.
- Krieger, P. (1999). “Las posibilidades abiertas de Aby Warburg”, en L. Enríquez (ed.), *(In)disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, en XVI Coloquio Internacional, México, IIE-UNAM, pp. 261-281.
- Labastida Martín del Campo, J. (2015). “México 1976-1979”, *Nexos*, octubre.
- Lamas, M. (1996). *Género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG-UNAM.
- Lara Kahr, F. (1986). *Jefes, héroes y caudillos*. México: Fondo Casasola/INAH/CFE.
- Lau, A. (1987). *La nueva ola del feminismo en México*. México: Planeta.
- Lau, A. y G. Espinosa (2011). *Un fantasma recorre el tiempo. Luchas feministas en México, 1910-2010*. México: UAM-Xochimilco/Conacyt/Ítaca.
- Lizarazo, D. (2004). *Iconos, figuraciones, sueños. Panofsky en clave hermenéutica*. México: Siglo XXI.
- Loeza, S. (1999). “Sobre el ejercicio de las facultades presidenciales de Miguel de la Madrid”, *Nexos*, mayo.
- Malvido, A. (2004). “Fotógrafos del unomásuno. La mirada de Manuel Becerra Acosta, detonador para el nuevo fotoperiodismo”. *Revista Cuartoscuro*, pp.13-35.
- Martínez, A. (2001). *Manuel Becerra Acosta. Periodismo y poder*. México: Plaza y Janés.
- Mc Phail, E. (2010). “Imágenes y medios de comunicación, el caso Rotofoto”, en M. Andión, E. Mc Phail y P. Ortega (coords.), *Comunicación y educación: enfoques desde la alternatividad*. México: Porrúa/UAM-Xochimilco.
- Mc Phail, E. (2013). *Desplazamientos de la imagen*. México: Siglo XXI.
- Mc Phail, E. (2019). “Mujeres fotoperiodistas, sus imágenes y sus historias, 1977-1987”, en A. Lau y E. Mc Phail (coords.), *Rupturas y continuidades. Historia y biografías de mujeres*. México, UAM-Xochimilco.
- Medina, C. (2006). “Representación”, *La imagen política*. XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México: IIE-UNAM, pp.15-17
- Medina, C. (2006). “Juegos intersubjetivos en el campo político”, *La imagen política*. XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México: IIE-UNAM, pp. 569-587.

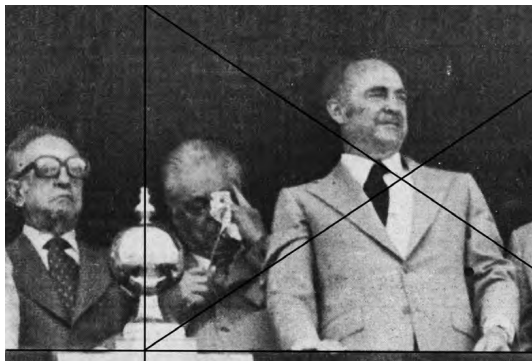
- Mendívil, L. (1982). “Confidencial”, *El Heraldo de México*, s.f.
- Meyer, L. (1995). “El estilo impersonal de gobernar”, *Agenda Ciudadana, Reforma*, 4 de mayo.
- Meyer, L. (2001). “Daniel Cosío Villegas”, *Letras Libres*, mayo.
- Michaud, P.A. (2004). *Aby Warburg and the Image in Motion*. Nueva York: Zone Books.
- Milarka, V. (2002). “Años Luz. Christa Cowrie”, *Revista Cuartoscuro*, núm. 56.
- Mitchell, W.T.J (1994). *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Monroy Nasr, R. (1993). “Agustín Víctor Casasola, retratista”, *Luna Córnea*, núm. 3.
- Monroy Nasr, R. (2000). “Mujeres en el proceso fotográfico”, *Alquimia*, enero-abril, pp. 7-17.
- Monroy Nasr, R. (2003). “Ases de la cámara: Héctor García y su tiempo”, *Luna Córnea*, núm. 26.
- Monsiváis, C. (2006). “Imágenes del editor Julio Scherer”, *Universidad de México*, núm.23
- Montero, L. (1994). “*unomásuno*: un proyecto y tres poderes”, tesis, Escuela de Periodismo Carlos Septién García.
- Morales, A. (2014). “El periodismo surgió en la segunda mitad del siglo XIX para dar testimonio visual”, en *Viajes al centro de la imagen III: Aproximaciones al fotoperiodismo mexicano*, *Revista Luna Córnea*
- Morales Flores, M. (2018). “El *unomásuno* y el nuevo fotoperiodismo”, *Comunicación y Sociedad*, núm. 32.
- Morse, R.M. (1975), “La herencia de la Nueva España”, *Plural*, junio.
- Mraz, J. y A. Arnal (1996). *La mirada inquieta. Nuevo fotoperiodismo mexicano*. México: Centro de la Imagen.
- Mraz, J. y A. Arnal (2015). *México en sus imágenes*. México: Artes de México.
- Mraz, J. y A. Arnal (2018). *Historiar fotografías*. Oaxaca: Instituto de Investigaciones en Humanidades-UAPJO.
- Musacchio, H. (2010). *Historia crítica del periodismo*. México: Kiosko.
- Newhall, B. (1983). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rotativa (2014). “La creación de *unomásuno*”, *Nexos*, <http://larotativa.nexos.com.mx>
- Oseguera, I. (2014). “Reivindicaciones del fotoperiodismo mexicano (1976-2006)”, *Viajes al centro de la imagen III: Aproximaciones al fotoperiodismo mexicano*. *Luna Córnea*, núm. 35, pp. 28-125.
- Panofsky, E. (1983) *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Pollock. G. (1992). “The Gaze and the Look”, en R. Kendall y G. Pollock (eds.), *Dealing with Degas: Representations for Women and the Politics of Vision*, Londres: Pandora.
- Portugal, T.(2014). “Bildwissenschaft. Una disciplina en construcción”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm.105.
- Quiñones, M. (2014). “Mujeres indígenas a través de la lente de Frida Hartz”, *Cuicuilco*, núm. 59.
- Ramos, R. (2002). “Christa Cowrie y Frida Hartz, osadías y cautelas en dos órdenes fotográficos”, *Revista Cuartoscuro*, núm. 56.

- Riding, A. (1984). "Getting Mexico Moving Again", *New York Times Magazine*, 4 de julio, pp. 16-17, 34-36.
- Riding, A. (2001). *Vecinos distantes. Un retrato de los mexicanos*. México: Planeta.
- Riva Palacios, R. (2007). "Sinergias de la prensa mexicana", disponible en: www.surlejournalisme.com
- Rodríguez Aguilar, S. (2017). "Fotoperiodismo mexicano, El relato de los días. 1976-1986". *Americania. Revista Estudios Latinoamericanos*.
- Rojas, R. (2003). "Christa Cowrie: confidente de la historia", *La República*, núm.18
- Romero, C. (2016). "María García y su cajita del tiempo", *Cuartoscuro*, núm.140.
- Saborit, A. (2000). "Algunas fotografías extranjeras y sus sorprendentes imágenes mexicanas", *Alquimia*, enero-abril
- Sánchez Mejorada, A. (2000). "La fuerza evocadora de la Castañeda", *Alquimia*, enero-abril, pp. 24- 28.
- Sánchez Ruiz, E. (2009). "Los medios de comunicación masiva en México, 1968-2000", en I. Bizberg y L. Meyer (coords.), *Una historia contemporánea de México. Los actores*, t. 2, México: Océano/El Colegio de México.
- Scott, J. (1988). *Gender and the Politics of History*. Nueva York: Columbia University Press.
- Scherer García, J. (1986). *Los presidentes*. México: Debolsillo.
- Scherer García, J. y C. Monsiváis (2003). *Tiempo de saber*. México: Aguilar.
- Spotts, F. (2002). *Hitler y el poder de la estética*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Sontag, S. (1980). "Fascinating Fascism", *Under the Sign of Saturn*. Nueva York: Harper and Row.
- Tagg, J. (1988). *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Targia, G. (2017). "Función simbólica y leyes físicas: Aby Warburg y Ernst Cassirer en América". Simposio Internacional Warburg en/sobre América: traslaciones y proyectos, México: IIE-MUAC-UNAM.
- Trejo Delarbre, R. (2001). *Mediocracia sin mediaciones: prensa, televisión y elecciones*. México: Cal y Arena
- Vallarino, R. (2001). "Becerra Acosta por Alegría Martínez", *La cultura, unomásuno*, 28 de marzo.
- Villela, S. (2010). *Sara Castrejón. Fotógrafa de la Revolución*. México: INAH.
- Warburg, A. ([1920] 2005). *Renacimiento del paganismo*. Madrid: Alianza.
- Warburg, A. (1893, trad. 1905). "Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero", *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
- Warburg, A. ([1920] 2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
- Warnke, M. (2010). *Warburg: Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
- Weber, M. ([1944] 1979). *Economía y Sociedad*. México: FCE.
- Wohlfart, G. (1995). "Das Schweigen des Bildes", G. Böhm, (ed.) *Was ist ein Bild*, Múnich: Fink.
- Woldenberg, J. (2017) Conferencia impartida durante el Seminario "A cuatro décadas de la Reforma político electoral de 1977", 7 de septiembre, IJ-UNAM.

Anexo

A fin de demostrar la eficacia compositiva de Cowrie, en este anexo se presentan algunos ejemplos de las imágenes analizadas y la metodología empleada para analizar los trazos de la composición, vista como herramienta en el análisis y la detección del *punctum* en la iconografía y la iconología del poder en donde se localiza la solemnidad o las fisuras en la imagen. Está pensado como una ayuda en la didáctica de la imagen, con líneas trazadas sobre algunas de las fotografías, que enriquecen y puntualizan los escenarios de poder y sus fisuras.

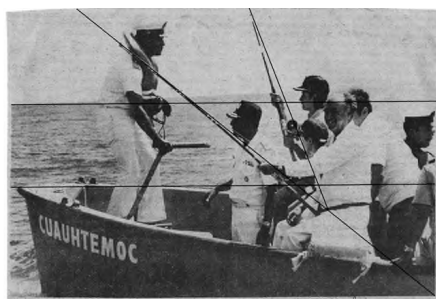
Es el caso de la imagen siguiente, en la cual se presentan líneas diagonales que forman un triángulo invertido hacia la derecha en donde está la cabeza del presidente López Portillo; esto permite que el peso de la composición recaiga en su figura. La fisura se encuentra en el líder de la CTM que se frota los ojos mientras el mandatario dirige su mirada hacia fuera del campo.



En la composición de la siguiente imagen están López Portillo y Reyes Heróles, en íntimo soliloquio en donde los dos miden sus fuerzas, la línea horizontal conecta con los ojos. El espacio del centro, aunque vacío de elementos, concentra la tensión de las miradas de ambos. Los rostros de los dos personajes están simétricamente ubicados en la imagen, descansando sobre líneas diagonales que parten de las esquinas inferiores izquierda y derecha hacia el centro de la imagen.

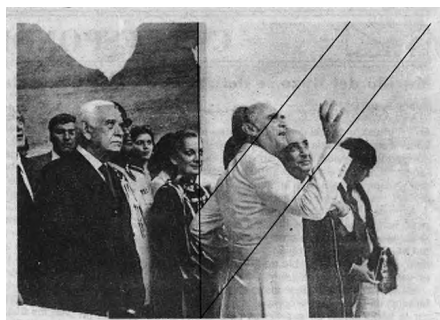


Las líneas horizontales que destacan el centro de la acción de la imagen que capta al presidente López Portillo durante unas vacaciones, lo colocan en el centro dramático mientras posa para la cámara, al tiempo que su caña de pescar dibuja una línea diagonal que corta en dos secciones la imagen.

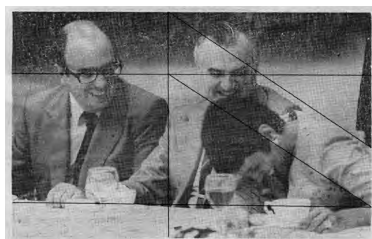


La imagen captada en el museo Tamayo, cuyas líneas sobre el cuerpo del presidente ayudan a enfocar la mirada de la audiencia concentrada en él. A su vez, estas líneas diagonales, una de ellas dibujada por el brazo de López Portillo, invitan a pensar en el “fuera de campo” en aquello que las miradas del público miran.

La imagen está dividida en dos secciones, la izquierda, de fondo oscuro en donde se localiza el público asistente y el artista homenajeado, Rufino Tamayo. La derecha de fondo claro, en la que está el presidente, y su mano en forma de garra, que prensa como animal el objeto de su interlocución.



Durante la comida conviven los tres secretarios de Estado, las líneas horizontales envuelven las miradas de los varones que miran sonrientes hacia donde está ella. La diagonal une el rostro sonriente de De la Madrid muy cerca de la cabeza de Alegría. Es un momento de esparcimiento en donde ella y su carcajada son el centro dramático de la acción.



La línea horizontal marca dos planos, el primero en donde están los cuerpos de tres figuras relevantes de la política —al centro el presidente López Portillo— y el segundo plano es el sombrero, el rostro y la mirada que Zapata dirige hacia el espectador.



La imagen del presidente De la Madrid en su recorrido por las calles de Tepito se encuentra dividida en tres secciones: la primera, a la izquierda, en donde se ubica el varón que saluda al primer mandatario, la segunda al centro, donde hay dos hombres, uno que también saluda al mandatario y otro que camina y la tercera, a la derecha, en donde se localiza el presidente. Como puede apreciarse, los saludos están en la parte superior de la imagen.



La imagen de De la Madrid frente al público en la que se percibe en el fondo la línea del horizonte delimitada por la multitud. Una línea diagonal corta la imagen en dos: la primera es el triángulo inferior en el que se encuentran el atril, los micrófonos, el tablado sobre el que está el presidente, la segunda es el triángulo superior en el que destaca la multitud en espera de escuchar el mensaje. La diagonal dibuja el punto de vista del presidente, en picada.



En la serie que dedica Cowrie a la “cabeza” presidencial, destaca en una de ellas la composición dividida en dos secciones. Del centro de la imagen hacia arriba, se localiza la figura muy borrosa de uno de los símbolos patrios, el águila devorando a la serpiente. Del dentro de la imagen hacia abajo, dentro de un triángulo, destaca la cabeza del mandatario enmarcada por seis micrófonos que cubren todo el ancho de la imagen.



La composición de la imagen de la toma de posesión de Salinas de Gortari forma líneas diagonales en donde se encuentra la cabeza y el torso del mandatario en la sección centro-superior de la imagen. Los ojos oblicuos salen fuera del campo en busca de ayuda, mientras que en la parte inferior destaca la cabeza de Bernardo Bátiz, secretario de la Cámara de Diputados, interpellando al presidente con una pancarta.



Las líneas diagonales se cierran en un triángulo que enmarca la cabeza del presidente Salinas de Gortari y su sonrisa un tanto incómoda al saberse sorprendido: es el punto de atracción en la imagen, como también lo es, en un segundo plano, las líneas verticales paralelas que destacan el dinamismo y la agilidad del cuerpo.



La horizontalidad de las miradas, los labios de ambos varones —el presidente y un hombre de la tercera edad— se localizan justo en una línea horizontal que corta la imagen en dos partes iguales. Los personajes retratados de bulto se localizan de manera armónica dentro de la imagen, ocupando espacios equilibrados. La mitad de sus rostros ocupan el triángulo central superior de la imagen



Salinas conversa con una mujer que lo abraza, esta acción está formada por líneas que convergen en ese punto. La línea horizontal y la vertical colocan las cabezas en el plano superior, los cuerpos y el abrazo en el plano inferior. En un tercer plano las mujeres y los niños lugareños que miran hacia el centro dramático de la imagen.

Al igual que estas imágenes, toda la muestra fue intervenida con líneas para estudiar su eficacia compositiva, en donde resaltan el poder y sus fisuras.



*La solemnidad del poder y sus fisuras
en el fotoperiodismo de Christa Cowrie*
se terminó de imprimir en la Ciudad de México
en noviembre de 2020 en los talleres de Impresora
Peña Santa S.A. de C.V., Sur 27 núm. 475, Col. Leyes
de Reforma, 09310, Ciudad de México.
En su composición se utilizaron tipos
Bembo Regular y Bembo Italic.

Títulos más recientes

Rehacer el mundo

Arturo Anguiano

Política y violencia

*Valeria Fernanda Falletti, Edgar Miguel Juárez Salazar,
Rafael Delgado Deciga (coords.)*

Con la vida en un bolso

Alejandro Cerda García

Los proyectos católicos de
nación en el México del siglo xx

*María Gabriela Aguirre Cristiani
y Nora Pérez Rayón (coords.)*

Formación ciudadana en estudiantes
universitarios

*Ma. Guadalupe González Lizárraga, Rocío López González,
Gladys Ortiz Henderson (coords.)*



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades

EDITORIAL
TERRACOTA **ET**

www.editorialterracota.com.mx

La obra fotoperiodística de Christa Cowrie fue publicada en el diario *unomásuno* por más de 25 años. A partir de una cuidadosa selección, en este libro se analizan, por un lado, el poder solemne en imágenes de tres presidentes que ella fotografió entre 1976 y 1994; por el otro, las fisuras del poder que logra captar en una mirada, la postura, la gestualidad y el movimiento de los cuerpos mientras no se sentían observados, revelando instantes más humanos y vulnerables. La oportunidad, la inmediatez, la sorpresa, la precisión, características del fotoperiodismo de Cowrie, la condujeron a afinar su punto de vista, eligiendo el ángulo de la toma, la luz, la composición y el encuadre con movimientos ágiles y decididos.

El análisis de la visualidad abreva de herramientas teórico metodológicas tomadas de diversas disciplinas: historia del arte, la estética, la sociología de la comunicación, la política y el orden de género, necesarias para comprender el cruce entre la retórica del poder y su capacidad manipuladora, así como la espontaneidad y el humor, revelado a través de sus imágenes. Este entramado condujo a la comprensión del poder presidencial, no como unidad monolítica, sino como esfera abierta y compleja de la representación de la masculinidad. Mientras que las entrevistas con la autora permitieron un acercamiento no solo a las fotografías de prensa de una profesional, sino a la persona, a la mujer; la investigación iconográfica e iconológica descifró algunas claves del poder y su fragilidad, desde la subjetividad de las emociones capturadas con su cámara.

ISBN 978-607-713-277-6



9 786077 132776

EDITORIAL
TERRACOTA **ET**

H&C Publicaciones