



Aurelio de los Reyes, *¿No queda huella ni memoria? (Semblanza iconográfica de una familia)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM y El Colegio de México, 2002.

Durante mucho tiempo la historia de nuestro país se centralizó, de tal forma que parecía que fuera de la Ciudad de México no sucedía nada o muy poco verdaderamente relevante. Sin embargo en los últimos años se ha consolidado, a través de los estudios realizados por varias instituciones y universidades públicas, el concepto que da cabida a la historia de las regiones como el cimiento que sirve para construir la memoria de una nación. En esta línea se inscribe el trabajo de investigación que publica Aurelio de los Reyes con el título *¿No queda huella ni memoria?*

Pero además, para colmo de algunos académicos acartonados, la historia regional se puede —se debe— escribir no sólo a partir de los registros documentales y la tradición oral, sino también con base en las imágenes, fotográficas y pictóricas, que las propias comunidades y familias van construyendo, el espejo donde igual se reflejan sus aspiraciones de grandeza y el destino inesperado de algunos de sus miembros. O sea, el actual camino de los investigadores va de la micro-historia a la macro-historia, de los individuos en su nicho familiar a la sociedad de clases sometidas por el poder.

Ante la urgencia de que fotografías, objetos y recuerdos puedan desaparecer muy pronto, el investigador Aurelio de los Reyes se dio a la tarea de hacer una semblanza iconográfica documental de una familia emblemática de hacendados, la García Rojas, oriunda de Zacatecas y San Luis Potosí, dueña de extensas superficies de cultivo en los siglos XIX y XX.

El libro se divide en dos partes: la primera recrea el esplendor de las haciendas hace 250, años hasta llegar a los restos de lo que queda de ellas en la actualidad; en la segunda se ofrecen cientos de rostros de quienes hasta hace poco habitaban esas ruinas. La edición, además, contiene un apéndice con tres árboles genealógicos de la familia investigada.

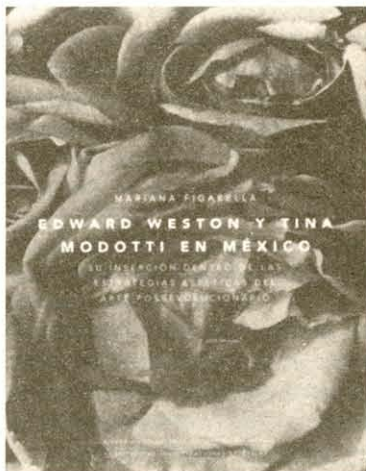
Aurelio de los Reyes aprovechó la mayor parte de las imágenes que fue encontrando a su paso, sin importarle que muchas de ellas estuvieran “poco definidas, manchadas, rotas o maltratadas o fotografía de pinturas o fotografías de fotografías”, con las cuales ilustra profusamente el libro: desde daguerrotipos, ambrotipos, ferrotipos hasta óleos que fueron fotografiados por él mismo.

Para el investigador universitario, construir esta iconografía familiar “conlleva la escritura de una historia intimista, puesto que las imágenes por lo general se mueven dentro de las cuatro paredes de lugar, sobre todo si se apoyan con cartas y objetos de los retratados”. Este libro da pie a una reflexión que de forma oportuna se incluye al principio de uno de los capítulos, citando textualmente a Edgar Morin en *El cine o el hombre imaginario*.

La difusión de la fotografía ¿no ha reanimado en parte las formas arcaicas de la devoción familiar? O más bien, ¿las necesidades de lo familiar no han encontrado en la fotografía la representación exacta de lo que los amuletos y objetos realizaban de una manera imperfectamente simbólica: la presencia de la ausencia? La fotografía en este sentido puede ser exactamente llamada recuerdo. El recuerdo puede asimismo ser llamado vida reencontrada, presencia perpetuada.

Raúl Barreiro

• • •



Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2003.

*Edward Weston y Tina Modotti en México*, es el generoso legado de Mariana Figarella a la historia de la fotografía mexicana. Defendido en 1995 como tesis de maestría en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM es, acaso, el producto más pródigo y noble de una fecunda trayectoria profesional, con el cual su autora llegó al ocaso de su vida.

Forjada entre 1986 y 1991 como curadora y crítica implacable del arte de su país (Venezuela), Mariana Figarella analiza la obra fotográfica producida en México por la controvertida pareja Weston-Modotti, convirtiendo lo anecdótico en herramienta de investigación. Esta valoración, expresada por Alicia Azuela el día de la defensa del libro como tesis, me parece muy certera y justa.

La pregunta central que se plantea el libro es la siguiente: ¿de qué manera influye la vivencia mexicana en la obra de Weston y de Tina? En su desarrollo, la investigación va desentrañando la manera cómo cada cual vivió lo mexicano y lo expresó visualmente. La direccionalidad del análisis entretiene una trama donde ambos se van descubriendo y recreando desde la vanguardia artística mexicana, demostrando que México fue un lugar donde experimentaron una transformación como creadores.

Para entenderlos desde México, Mariana Figarella despliega un agudo aparato crítico no desprovisto de sensibilidad, que la llevó a ponderar la perspectiva de género. No disimuló su debilidad por Tina, reconociéndole el mérito de haber resuelto la disyuntiva de su existencia: el arte y la vida. Así, llega a concluir que la fotógrafa utilizó la cámara como una "herramienta incisiva" conectada con su corazón. A diferencia de Weston, que resguarda celosamente la conexión de su trabajo con el cerebro.

Desde esta relación, la obra de Weston adquiere la investidura de pieza monolítica. Mientras que la de Tina delata inflexiones que provienen de sus fobias, así como de sus simpatías y sus convicciones políticas que, a decir de Mariana, otorgan frescura a la visión de esta fotógrafa.

Patricia Massé



Raúl Beceyro, *Ensayos sobre fotografía*, Barcelona, Paidós, (Estudios de Comunicación), 2003.

Aquello se antojaba un debate como pocos. Cuando a los lectores de principios de los años ochenta les cayó en sus manos *La cámara lúcida* (1982) de Roland Barthes, encontraron ahí una reflexión pionera sobre la imagen fotográfica. Pero también todo aquel quien quería aplicar el método barthiano de lectura de la foto se encontraba con que éste, de tan particular, poco era extendible a lecturas más

amplias (Barthes reducía su análisis a acercamientos demasiado personales, la más de la veces sin tomar en cuenta la intencionalidad del fotógrafo). Sus hallazgos se encontraban más bien en el abordaje de la fotografía como un sistema de estructuras connotativas, sustancialmente a partir de los referentes. Pero en su momento hubo quien le cuestionó sus muy particulares acercamientos al análisis de la foto, y ese fue Raúl Beceyro, cineasta y crítico fotográfico argentino, del que algo se sabía en México.

Beceyro había publicado aquí en México dos libros que eran rarísimos ante la escasa reflexión nacional: *Henri Cartier-Bresson. Ensayo* (IIE-UNAM, 1983) y el todavía excelente *Ensayos sobre fotografía* (Arte y Libros, 1978). Este último fue conocido por Barthes quien es *La cámara lúcida* disiente con Beceyro y se refiere a éste como un comentarista de fotografía inmerso en la sociología y en la semiología que tendía a la "relatividad semántica", precisamente en su libro de *Ensayos...* Para entonces aquello se volvió fascinante, porque quien llegó a leer estos *Ensayos*—estamos hablando de 1978, *La cámara...* apareció en francés hasta el 80 y en español en el 82— pudo sospechar que Beceyro estaba abriendo una nueva línea de lectura teórica que él llamaba "estética, es decir, la reflexión sobre la actividad artística", con lo que a la vuelta de los años se vio que con ello tendía más a lo meramente formal. Pero eso era mucho, porque ante la escasez de reflexiones de altura dos teóricos estaban planteando un análisis más complejo y fascinante sobre la imagen fotográfica, con todo y que el debate ya no continuó: Barthes murió en 1980. Y fue precisamente que a los 25 años de haber circulado —y haberse agotado—, ahora vuelve a aparecer *Ensayos sobre fotografía*, con un agregado: la respuesta, que muchos lectores esperamos, a Roland Barthes, por parte de Beceyro.

Pero parece que los años no perdonan. Más de veinte años después—con nuevos planteamientos teóricos, con nuevas complejidades de una historia fotográfica más amplia— Barthes y Beceyro adquirieron su lugar con sus propuestas, que a veces se ven limitadas pero que sin duda fueron pioneras y propositivas. El argentino le dedica todo un capítulo, el último ("Roland Barthes y la fotografía"), al teórico francés en forma de respuesta. Contra la agudeza que había mostrado en sus *Ensayos*, y ante la muerte que no permite la respuesta, Beceyro se muestra afable (que Barthes intelectualmente lo hubiera tomado en cuenta fue mucho para él). Aunque también salen a relucir sus armas de crítico cuestionando las propuestas barthianas: "el punctum [el signo de interpretación personal de cada espectador] aparece como un utensilio poco fiable, muy aleatorio, que no permite ir mucho más allá... el punctum es un instrumento poco seguro", a lo que muchos, ahora, le daríamos la razón. Beceyro demuestra cómo Barthes elude sumergirse en sus propios planteamientos y además no toma en cuenta a los hacedores de la imagen, esto es, al productor, al espectador, al ensayista y crítico de la foto, para quedarse en la inmediatez y lo advierte en Barthes: "el territorio de la fotografía está reservado, a partir de ahora, al objeto, al referente. Frente a él, el hombre (el fotógrafo, pero también el espectador) se borra, desaparece". Pero el propio Beceyro también se limita, no expande sus ideas generadas en el 78, y dice: "en primer lugar, el enfoque sociológico [aquí le pasa revisión a Gisele Freund], o historicista, o ideológico o técnico, resulta inmediatamente descalificado, ya que es impotente para explicar el problema del valor de una obra". A más de dos décadas a ambos se les reconocen sus aportes—volver ahora al libro de Beceyro es volver a la necesidad de finales del siglo xx de destejer la madeja de las imágenes, sus soportes, sus estructuras— con todo y que se detectan sus fisuras.

[N. del ed.]