

RECONSTRUIR EL PASADO EN BLANCO Y NEGRO

John Mraz

Ciencias y Humanidades BUAP

A mediados de los años ochenta, tuve una de mis primeras experiencias en la Fototeca Nacional. El fundador y entonces director, Eleazar López Zamora, me llevó personalmente a las bóvedas. Allí, en el Fondo Casasola, se encontraban placas de vidrio en cajas amarillas de la empresa Kodak que seguramente fueron en las que se vendieron originalmente. Tenían temas generales escritos afuera como, “asuntos obreros” o “haciendas”. Ambos nos pusimos guantes de algodón y Eleazar empezó a enseñarme las placas. Abría una caja y sacaba una placa, desenvolviéndola lenta y cuidadosamente del papel en el cual venía y me la pasaba para ver. La miraba rápidamente, veía que tenía poco interés para mi trabajo en ese momento y se la regresaba esmeradamente. Él la volvía a envolver en el papel y la colocaba a un lado. Entonces sacaba otra placa y seguíamos con este proceso diabólicamente acompasado y aburrido. Así, me estaba enseñando a su manera particular que iba a ser una larga, ardua y, francamente, pesada tarea examinar las placas de vidrio en busca de imágenes relevantes para mi proyecto. Me imagino que vi unas 25 placas en tres o cuatro horas interminables, después de las cuales salimos a comer y a hablar animadamente de la investigación fotográfica durante una larga sobremesa maravillosa que duró tanto que me quedé a pasar la noche en Pachuca.

Como historiador, sé que sin archivos no hay historia. La historia la construimos a través de los documentos existentes que nos llevan a conocer ese “otro país” del pasado. De la experiencia con Eleazar

aprendí no solo la necesidad de tener archivos sino de poder consultarlos y que los archivos fotográficos requerían un acceso especial. Me quedó contundentemente claro que la Fototeca no podía permitir que todos y todas las investigadoras pudieran entrar en las bóvedas, abrir las cajas y sacar las placas y los negativos. Afortunadamente, Eleazar había inaugurado un proyecto magistral para digitalizar la Fototeca para que todo el mundo tuviera la posibilidad de llevar a cabo investigaciones sobre las imágenes que se encuentran allí. El resultado del proyecto de digitalización permite el acceso a una enorme cantidad de las imágenes que se encuentran en la Fototeca, ya sea por medio de los módulos de consulta o por Internet. Bien podría ser la fuente de fotografías más accesible de América Latina. Aunque he incorporado imágenes de la Fototeca en innumerables artículos y libros, he llevado a cabo dos proyectos de investigación de trayectorias largas sobre sus colecciones de Nacho López y la Revolución Mexicana.

INVESTIGAR AL FOTOPERIODISMO DE NACHO LÓPEZ

Empecé a trabajar sobre Nacho López gracias a la invitación que Eleazar me extendió para escribir un libro acerca de uno de los archivos de la Fototeca. Hacia finales de los años ochenta, Eleazar me dijo que había obtenido algo de dinero para publicar libros ese año, y me propuso diferentes posibilidades, entre ellas Tina Modotti y López. Yo sabía de varios proyectos internacionales ya en curso sobre la vida y la fotografía de Modotti. Me interesaba mucho el fotoperiodismo y había publicado algunos ensayos sobre los Hermanos Mayo, pero pensaba que López era más un artista que un fotógrafo de prensa. Sin embargo, a lo largo de muchas comidas, sobremesas y botellas de tequila, Eleazar me convenció para que emprendiera el estudio de Nacho López como fotoperiodista.

No estoy seguro de qué era lo que esperaba Eleazar que pudiera realizar en un año. Quizá pensaba que yo seleccionaría un montón de fotos en torno a ciertos temas y que entrevistaría a gente cercana a Nacho. Sin embargo, mi formación me exigió determinar exactamente en qué sentido había sido López excepcional como fotoperiodista,

y eso sólo podría lograrse construyendo el telón de fondo del fotoperiodismo “ordinario”. López sólo publicó en las revistas ilustradas, así decidí restringir mi investigación a las publicaciones *Hoy, Mañana y Siempre!*. En esa época, no había estudios académicos sobre las revistas ilustradas. La tarea que me tocó era imponente: revisar 25 años de *Hoy, ¡Mañana y Siempre!*, página por página, semana por semana, mes por mes y año tras año. En esos tiempos, la literatura sobre fotoperiodistas y revistas ilustradas en los Estados Unidos y Europa apenas empezaba a ofrecer posibilidades comparativas, así como temas y preguntas.

Al emprender el proyecto, casi inmediatamente me encontré desilusionado y desorientado. Yo había asumido que él había sido un “fotorreportero” que se dedicaba a cubrir sucesos noticiosos. Nacho trabajaba en el fotoperiodismo, al que llamaba su “pasión verdadera” en una carta de 1980, pero lo que más quería era expresarse estéticamente.¹ Su problema fue que, en los años cincuenta, no había en México un mercado para la fotografía entre los coleccionistas, las galerías o los museos. Así pues, él bien pudo haber percibido que las revistas ilustradas le ofrecían un modo de ganarse la vida mientras afirmaba su compromiso social/estético mediante una fotografía documental que circulaba sólo en esos medios, y eso rara vez. Aunque el periodo en el que ejerció ese oficio fue breve (1950-1960), decidí limitar mi estudio al trabajo que llevó a cabo en ese contexto. Uno de los métodos a los que recurrí para analizar el fotoperiodismo de López fue comparar las imágenes que aparecían publicadas con los negativos que hoy se encuentran en la Fototeca. Esa comparación arroja luz tanto sobre las intenciones de López como sobre la ideología de las revistas ilustradas.

Conforme avanzaba en el proyecto, me di cuenta de que Nacho López era, sobre todo, un fotoensayista con un extraordinario poder visual. De manera inmediata y amplia se le reconoció como el fotoperiodista mexicano más interesado en desarrollar una estética personal. Su originalidad y su poder estético fueron vitales para hacer de él el fotógrafo que fue, pero fue la infusión de un contenido social en su expresividad lo que lo hizo excepcional. El tema de sus ensayos más poderosos es el de los humildes y los desamparados de México.



Fotografía 1 © I386564 **Nacho López**. *Campesino lee sentado junto a un muro un pedazo de periódico*, Ciudad de México, 1946-1952. Fondo Nacho López, SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX.

En un periodo en el que el 25% de todos los artículos de las revistas ilustradas de enfocaban en el presidente (*ad nauseam*) eso hizo que su obra fuera verdaderamente insólita. Combinar una profunda preocupación social con una intensa búsqueda formal se ha dado pocas veces en la historia de la fotografía y pienso que es por eso que las fotos de Nacho López han sido descritas como “la glorificación de lo insignificante”.² Me imagino que la palabra “glorificación” significa que él rescataba a los humildes de la victimización.

Además, creo que su expresiva imaginería estaba acompañada de un interés en temas inusuales, así como la capacidad de darle giros inesperados a anécdotas convencionales. Con frecuencia es difícil clasificar sus mejores fotoensayos dentro del panorama que ofrece esta época. Por ejemplo, ningún otro fotoperiodista arrojó una luz irónica sobre personas leyendo en la calle, o las acompañó mientras tomaban su aperitivo, o se asomó al mundo de los voceadores de periódicos, como lo hizo Nacho López en “La calle lee”, “México acostumbra una copa a las dos de la tarde”, y “Filósofos de la noticia”.

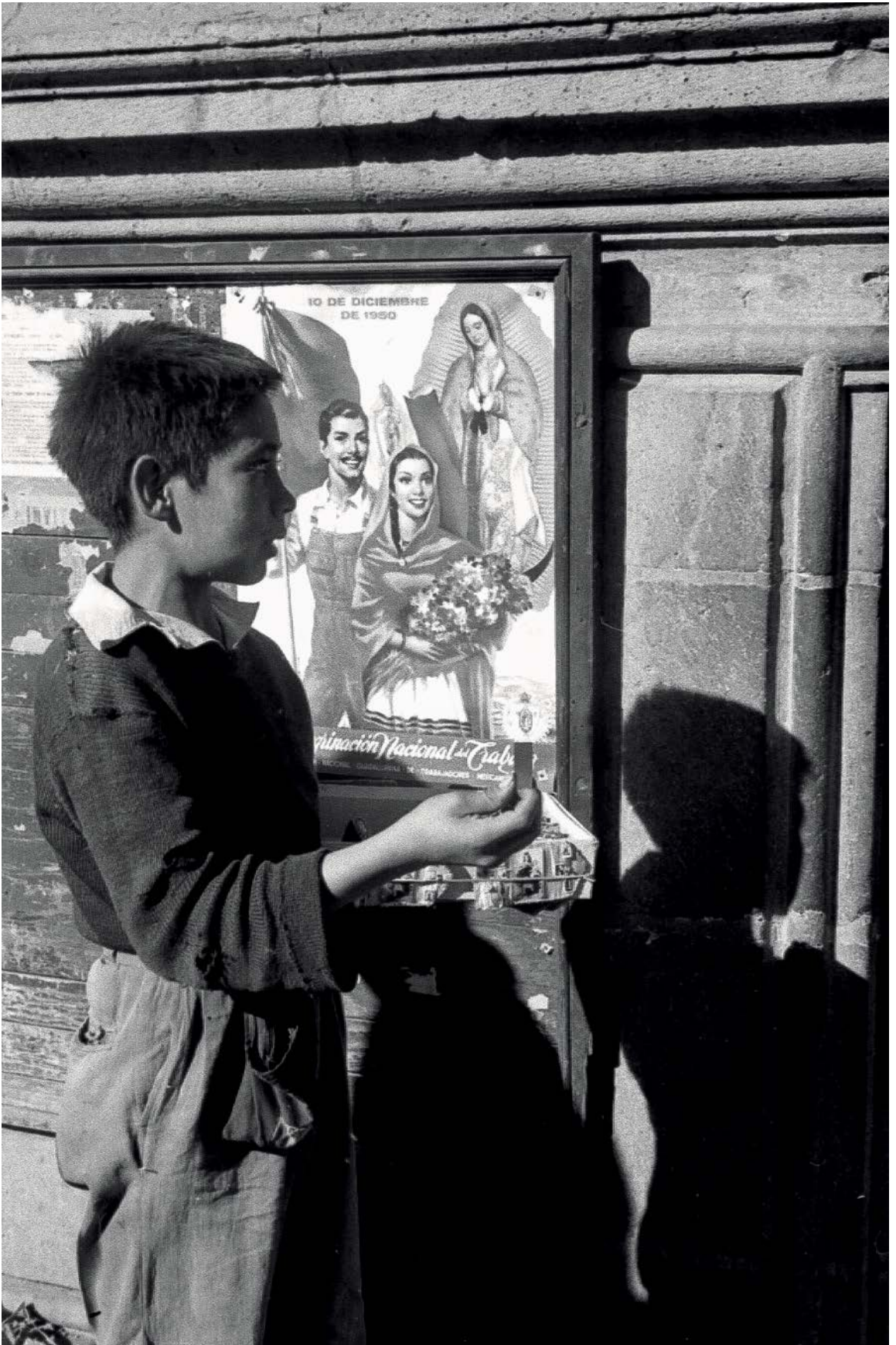
Página siguiente

Fotografía 2
© 374261

Nacho López.

*Niño vende
chicles en la Villa
de Guadalupe,*
Ciudad de México,
1950. Fondo
Nacho López,
SECRETARÍA DE
CULTURA. INAH.
SINAFO.FN.MX.

El fotoensayo, “La calle lee”, introdujo en la cultura mexicana una imagen que será republicada una y otra vez en portadas, libros y revistas, hasta la fecha. La fotografía es de un “Campesino leyendo un pedazo de periódico”, tomada en 1949, según la descripción que Nacho López escribió en los sobres que contienen los cuatro negativos que guardó del “campesino” [Fotografía 1]. Incluso cuando trabajaba temas ya gastados por los reporteros gráficos, su tratamiento les daba un nuevo giro. Por ejemplo, en su fotorreportaje, “Virgen india”, sobre la peregrinación anual a la basílica del ídolo religioso preeminente de México, la Virgen de Guadalupe, enfatizó las experiencias cotidianas como comer o beber, junto con el aspecto religioso que los demás fotoperiodistas se abocaron. Entre los negativos que no se publicaron se encuentran algunas fotos muy críticas de la imagen y la realidad de la religión en México. Por ejemplo, la de un niño que vende artículos religiosos enfrente de un cartel de propaganda para la Peregrinación Nacional del Trabajo, organizada por la Asociación Nacional Guadalupeana de Trabajadores Mexicanos [Fotografía 2]. En el cartel se ve una pareja proletaria sonriente, él vestido con overol, ella con traje regional mexicano. En ese cartel, la imagen de la Virgen está encima de la pareja. El niño, que debe tener unos 10 años, está vestido con ropa sucia y rota. Hay pocas dudas de que la foto es dirigida, una estrategia que López empleaba constantemente.



Descubrí en mi investigación que cerca de la mitad de sus imágenes publicadas fueron orquestadas de una u otra forma.³ En su fotoensayo más famoso, “Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero”, hizo que una hermosa actriz, Maty Huitrón, con cintura de avispa, caminara por una de las calles principales de la ciudad de México mientras él fotografiaba los “piropos” que provocaba [Fotografía 3]. Al encontrar el fotoensayo en el primer número de *Siempre!*, no me quedó duda de que fue dirigida, sobre todo por la cantidad de tomas de ella. De ahí me metí a estudiar la cuestión de la dirección en el fotoperiodismo, un tema de gran importancia en el análisis de este género de fotografía.

El apoyo de Eleazar fue fundamental para estimularme a escribir el libro sobre Nacho López, que se publicó en español e inglés.⁴ Él me invitó a dar clases en la Fototeca en 1993 y 1994: “Historia del fotoperiodismo en México” y “Nacho López”. La necesidad de organizar mis materiales para esas clases fue crucial para conocer el tema y avanzar en el libro. Otro factor importante fue la creación de un seminario informal compuesto por académicos y académicas que trabajaban en la Fototeca en Pachuca y en la Ciudad de México. Asimismo, muchos de nosotros nos reunimos en el congreso de 1991, organizado por el INAH y el INBA, *Encuentro para el análisis de la investigación sobre la fotografía en México*, que fue un parteaguas en el desarrollo de la escuela de la fotohistoria mexicana, que hoy florece.

INVESTIGAR A LA FOTOGRAFÍA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

Página siguiente

Fotografía 3

Nacho López.

“Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero”, *Siempre!*, 27 de junio de 1953.

Colección

John Mraz. Con el permiso de Martina Guitrón y Porto.

La experiencia de investigar la fotografía de la Revolución Mexicana fue muy distinta a la del proyecto López. A principios de 2008, Alfonso de María y Campos, Director del INAH, y su Secretario Administrativo, Luis Ignacio Sainz, me invitaron a hacer la curaduría de la Exposición Nacional del Centenario de la Revolución Mexicana. Había que entregar el libro en febrero de 2010 y la exposición, *Testimonios de una guerra. Fotografías de la Revolución Mexicana*, debía estar lista para noviembre de ese año. Así, funcioné más como curador que como historiador, en un proyecto que hubiera merecido una investigación de años. Esa situación tuvo sus ventajas y sus desventajas:

CUANDO UNA MUJER



GUAPA



RELAMPAGOS, CHISPAS

Nacho López, fotógrafo de SIEMPRE! vió descender de un auto a una guapa mujer y decidió saber qué ocurriría cuando ella cruzara por la antigua calle de Plateros, donde los lagartijos de los coches se conformaban con improvisar románticas frases a las muchachas bellas y los cinturitas de los hombres se comérselos con los ojos. En las primeras de cambio, esto fué lo que sucedió.



LA BESTIA HUMANA EN AYOTZINGO.—Cuadros son que ponen terror en el ánimo, los que se desarrollaron en ese desdichado pueblo, al sufrir un asalto por los fieros bandidos zapatistas que, como la mala hierba, crecen y se desarrollan, sin que sea posible destruirlos. Cómo quedó el Palacio Municipal después del furioso asalto, lo muestra elocuente-
de los zapatistas fusilados en ese mismo pueblo en que tantas fechorías come-

Fotografía 4 © 63752 Casasola, *Fusilados por tropas zapatistas en Ayotzingo*, ca. 1913-1917, Colección Archivo Casasola. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN. MX.

pude entrar en archivos inexplorados, pero tuve que trabajar dentro de un marco temporal incómodo para un historiador, especialmente dado que, desde el principio, decidí que, en lugar de un catálogo de la exposición, iba a producir un libro e, independientemente de esas limitaciones de tiempo, la publicación de la obra tanto en español como en inglés habla de su calidad.⁵

El director de la Fototeca, Juan Carlos Valdés, me envió fotocopias de todas las existencias de fotografías tomadas durante la guerra civil. Poder tener la oportunidad de revisar este cuerpo de imágenes fue el primer paso necesario para conocer la fotografía que se hizo durante la revolución, pues muchas de las imágenes que se hallan en archivos de provincia o en otros archivos de la ciudad de México son copias de las de la Fototeca Nacional. Tener todas las copias de las fotos revolucionarias me permitió entender cómo había forjado su archivo Agustín Víctor Casasola. Yo creía que él había obtenido las imágenes captadas por los otros 480 fotógrafos comprándolas —como el archivo de *El Imparcial*—, como donación —como en el caso de Gerónimo Hernández— o porque los fotógrafos trabajaban para



Fotografía 5 © 6075 **Casasola**. *Soldados revolucionarios de Ambrosio Figueroa*, Ciudad de México, 1930. Colección Archivo Casasola. SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX.

su agencia. Encontré hasta cinco copias de la misma fotografía y descubrí que muchas habían sido reprografiadas de revistas ilustradas. Por ejemplo, una versión de una de las imágenes más poderosas de la revolución, la de los niños aterrorizados llorando junto al cadáver de su padre, un zapatista ejecutado, incluye parte del texto de la revista de la que fue recortada [Fotografía 4]. Otras fotos muestran la cinta adhesiva y las tachuelas que se usaron para sujetarlas firmemente a la pared para ser reprografiadas [Fotografía 5].

Me pareció que mi investigación giraba en torno a dos tareas interrelacionadas. La primera era someter a crítica el mito de que Agustín Víctor Casasola fue “El fotógrafo de la Revolución”. Mi segundo deber era descubrir quiénes y con qué intenciones captaron esas imágenes, y para quiénes las tomaron. Concluí que la firma en las fotografías, especialmente en el caso de las postales, no era prueba definitiva de autoría. El plagio de imágenes —el borrar el nombre que llevaban y luego firmarlas— fue constante durante la Revolución Mexicana (y en el mundo más amplio de la fotografía internacional). Intenté superar este problema con una metodología de referencias cruzadas

entre fotografías de archivo, imágenes impresas en revistas ilustradas e historias gráficas, entrevistas publicadas realizadas a los fotógrafos, artículos escritos durante la revolución y, finalmente, investigaciones llevadas a cabo posteriormente, ya fuera como historias de la fotografía o de la revolución.

Lo que fue verdaderamente novedoso de la fotografía mexicana durante la lucha armada fue el hecho de que los fotógrafos estuvieran comprometidos con bandos revolucionarios enfrentados mutuamente en una guerra. Para los y las fotógrafas con conciencia política, la revolución debió representar una oportunidad única. Tomar fotos es una ocupación apasionante y, aunque la evidencia de compromiso es a veces circunstancial, creo que se puede vincular a ciertos fotógrafos específicos con las fuerzas contendientes, a grandes rasgos –y con un alto margen de error– del siguiente modo. Manuel Ramos fue el principal fotoperiodista del Porfiriato. La Agencia de Heliodoro J. Gutiérrez estuvo ligada al movimiento maderista tanto en la frontera norte como en la Ciudad de México, sobre todo por el fotógrafo Aurelio Escobar. El fotógrafo más vinculado a Madero durante su presidencia truncada fue Gerónimo Hernández, quien trabajaba en el periódico maderista, *Nueva Era*. Lo acompañaba desde el Castillo de Chapultepec hasta el Zócalo, donde tomó esta fotografía cuando Madero entró en la plaza al inicio de la Decena Trágica [Fotografía 6].

Entre los y las fotógrafas regionales vinculadas con el maderismo fueron Eulalio Robles de Zacatecas y Sara Castrejón de Teloloapan, Guerrero, la única mujer en documentar la revolución extensivamente. El fotógrafo más involucrado en la rebelión orozquista parece haber sido Ignacio Medrano Chávez, “El gran lente”. Amando Salmerón fue el fotógrafo de Emiliano Zapata, pero hubo otros fotógrafos conectados con ese movimiento, entre ellos Cruz Sánchez. Un fotógrafo llamado Hernández parece haber sido el fotógrafo de Domingo Arenas, agrarista de la región de Puebla. Los hermanos Cachú, Antonio y Juan, eran los fotógrafos más próximos a Pancho Villa. Los constitucionalistas tenían muchos fotógrafos, aunque Jesús H. Abitia ha sido considerado “El fotógrafo constitucionalista”. Los fotoperiodistas metropolitanos trabajaban para revistas ilustradas cuyos dueños y editores eran, por lo general, conservadores, e incluso



Fotografía 6 © 37186 **Casasola**. *Francisco I. Madero llega a Palacio Nacional, Ciudad de México, 1920.* Colección Archivo Casasola. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN. MX.

porfiristas. Sin embargo, las publicaciones eran camaleónicas y cambiaban de línea para adaptarse a la turbulenta situación, aunque siempre apoyaban la opción más conservadora.

No se confirmó mi suposición de que el grueso de las imágenes revolucionarias se debía a fotoperiodistas, aunque sin duda los reporteros gráficos de la ciudad de México hicieron una contribución importante; por ejemplo, cerca de la mitad de las fotos de mis libros se deben a fotógrafos metropolitanos. Sin embargo, no abandonaban la ciudad con frecuencia, y la suposición generalizada de que sus medios los enviaban a cubrir la guerra no es correcta. En general, las revistas ilustradas obtenían sus imágenes de fuera de la ciudad de México de fotógrafos a los que llamaban “corresponsales”, pero que probablemente eran dueños de estudios en sus regiones. Creo que podría argumentarse que los fotógrafos regionales, probablemente con sus estudios (pero también aquellos que vendían sus imágenes a publicaciones locales y nacionales cuando podían), fueron el grupo que realmente fotografió la revolución, particularmente cuando se ligaban a una u otra facción, como Abitia, Salmerón, Robles y Castrejón. Al final, la investigación sobre la fotografía de la revolución fue importante para redefinir el papel de los Casasola, determinar los verdaderos autores de las fotografías, refutar la idea de que las firmas son prueba suficiente de autoría y establecer la participación de los fotógrafos de estudio regionales.

CONCLUSIÓN

Tanto el proyecto de Nacho López como la investigación de la fotografía de la Revolución mexicana comenzaron con supuestos equivocados que fueron descartados en los procesos de investigación. La realidad descubierta resultó ser más rica que los prejuicios con los que inicié ambos proyectos. Espero que la publicación de los resultados de estas investigaciones hayan sido una contribución para el conocimiento de la Fototeca Nacional, para un público más amplio, tanto nacional como internacional.

- 1 Archivo Documental Familia López Binnqüist, Carta a Manuel Berman 1 de agosto de 1980.
- 2 Antonio Rodríguez, "La glorificación de lo insignificante", en *El arte fotográfico: Exposición de Nacho López*, [sin año, sin lugar] documento fotocopiado, Centro de Documentación de la Fototeca del INAH.
- 3 Ver John Mraz, "Dirigidas por Nacho López", en José Antonio Rodríguez y Alberto Tovalín, eds., *Nacho López, ideas y visualidad* (México-Veracruz: INAH-Fondo de Cultura Económica-Universidad Veracruzana, 2012), 189-209.
- 4 Ver John Mraz, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta* (Ciudad de México: Editorial Océano-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999); *Nacho López, Mexican Photographer* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003).
- 5 Ver John Mraz, *Fotografiar la Revolución Mexicana: compromisos e iconos* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010); *Photographing the Mexican Revolution: Commitments, Testimonies, Icons* (Austin: University of Texas Press, 2012).