



John Mraz, Fotografiar la Revolución mexicana. Compromisos e iconos
 INAH, México, 2010, 241 pp.

John Mraz fue uno de los primeros especialistas dedicados a historiar con imágenes. De sus artículos y libros emerge gran cantidad de datos que alimentan la historia de la fotografía moderna y contemporánea en México.

Su más reciente libro es una muestra del conocimiento que tiene acerca de la lucha armada que se libró de 1910 a 1920. En sus páginas, además de ubicar las imágenes en su época y forma, contribuye a crear una línea del tiempo a partir de la cámara como testigo parcial, y a establecer la red de información histórica entrelazada con la autoría de las imágenes: quién era quién en el escenario nacional con la cámara al hombro. Además, explora otra veta importante: la de la rapiña, la coautoría, la adjudicación, la compra, la venta, el coleccionismo y todas aquellas prácticas que nos llevaron a tener imágenes registradas por más de un fotógrafo.

Mraz se acerca de manera puntual a establecer más en firme la autoría de las imágenes, y lo hace cruzando la información hemerográfica y gráfica con los datos que provienen de sus fuentes de trabajo. En su defecto, logra señalar claramente las dudas autorales que surgen de los negativos reproducidos. Me parece que es uno de los métodos de trabajo mejor sustentados en los últimos años, siempre con probabilidades de error, pero con la certeza de haber revisado una amplia gama de negativos y positivos poco conocidos.

Casi todos los profesionales de la cámara aparecen en estas páginas: el pictorialista Antonio A. Garduño, el fotodiarista Samuel Tinoco, el grabador y fotógrafo Ezequiel Tostado, el fotógrafo y coleccionista Sabino Osuna y Ezequiel Carrasco con sus imágenes en la Decena Trágica publicadas en *Revista de Revistas*.

Además, aborda con gran habilidad los casos de Manuel Ramos, quien se hizo famoso por el ranger del vagón de ferrocarril; de Ezequiel A. Tostado, y el del alemán de filas zapatistas, Hugo Brehme. Encontramos también referencias sobre Ignacio Herrerías, sobre el muy bien ubicado obregonista en la década de 1920, Eduardo Melhado, y de los míticos Casasola (que cuentan con un capítulo aparte). No faltan las alusiones al carrancista Fernando Sosa (primer socio de Enrique Díaz) y al obregonista Jesús H. Abitia.

Por otro lado, John Mraz conoce a fondo el testimonio creado desde suelo estadounidense. Nos colocamos frente a lo que se produjo en México en 1914, cuando la invasión de las barras y las estrellas se dejó sentir en el puerto jarocho. Además, el investigador realizó una revisión historiográfica profunda de autores como Ariel Arnal, Olivier Debrouse, Ricardo Pérez Montfort, Rosa Casanova, Daniel Escorza, Miguel Ángel Morales, Miguel Ángel Berumen, Alberto del Castillo, Laura González, Marion Gautreau, Ignacio Gutiérrez, Samuel Villela e incluso de la que estas líneas escribe.

El historiador desarrolla una revisión ardua de fuentes, con un aparato crítico muy sólido y con mirada incisiva. Quienes conocen a John Mraz no se extrañan por esta manera de mirar y de atreverse a contraponer su visión. Así es la fotografía: sencilla y compleja, una huella y un índice, un documento y una falsificación, una obra de arte o un sencillo comprobante, todo ello por la multivocidad de la imagen.

Un gran acierto es la presencia de las mujeres en las imágenes y en las batallas fotográficas. Importante su andar detrás y delante de la cámara, como las va presentando el mismo autor, de modo que es posible comprender a esa otra mitad del elenco que conformó y sostuvo la Revolución mexicana. Ahí están las hermanas Strauss, las que acompañaron en sus batallas veracruzanas a los mexicanos derribados; también Sara Castrejón, quien desde su natal Guerrero, volcó la cámara para capturar las escenas que circundaron su propia revuelta armada. No se hace referencia a *La Graflex*, porque poco se sabe de ella. Por su parte las telefonistas, las guerreras

y soldados, las cocineras, niñas, jóvenes, abuelas, aparecen en una recuperación de género necesaria en esta historia Matria (retomando aquí este concepto de Samuel Villela). Creo que en gran medida se lo debemos a su compañera de vida, Eli Bartra, porque nunca ha cejado en su intento de rehacer la historia de las mujeres, para que tengamos el lugar justo en el firmamento político, social, cultural y económico que nos corresponde.

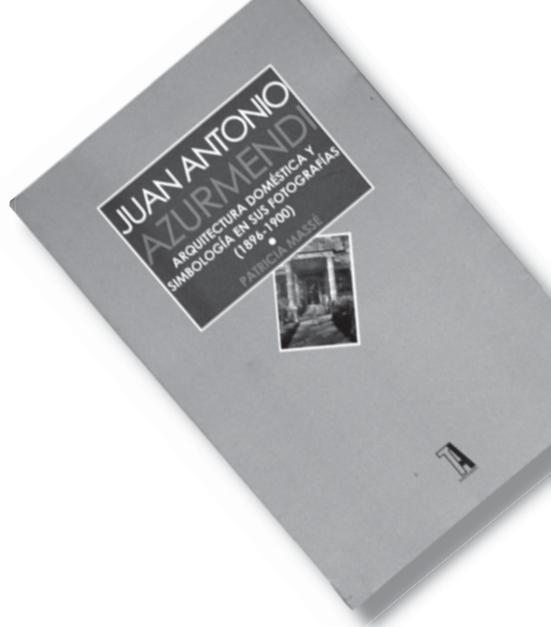
Quisiera acabar planteando una discordancia con el autor: de él retomamos, en sus primeros artículos, el concepto de historia gráfica, para hablar del quehacer entre la historia y las fuentes visuales, una manera poco convencional de historiar por la intertextualidad ejercida con diversas fuentes de primera mano, no sólo gráficas, también orales. Ahora a él le ha dado por llamarla fotohistoria y lo refuerza en este libro. Ya desde tiempo atrás tenemos esta discordancia, pues a mí me parece más comprensible hablar de historia gráfica cuando hacemos historia con imágenes, y usar el término fotohistoria cuando se alimenta la historia de la fotografía desde el análisis puntual de sus temas, estilos, temporalidades y autores. Dos temas, dos formas, dos variantes que al final del camino se entrelazan. Me parece que el investigador forjó una escuela con ese término.

La lección, con este libro, es abrir al mundo nuevas perspectivas, reunir la mayor información posible, presentar las últimas novedades historiográficas, y tener la posibilidad de errar, desde el trabajo fecundo y creador, la investigación inagotable de la gota de agua en el cráneo que permite abrir nuevas vetas, compromisos e iconos. Esto, en *Fotografiar la Revolución mexicana*, se logra de manera notable. **Rebeca Monroy Nasr.**

Patricia Massé, Juan Antonio Azurmendi.
Arquitectura doméstica y simbología en sus fotografías (1896-1900), INAH, México, 2010
(Testimonios del Archivo, 3)

Desde hace varios años Patricia Massé ha escudriñado diversas facetas del fondo fotográfico Juan Antonio Azurmendi que se resguarda en la Fototeca Nacional del INAH. Producto de ello es este libro cuyo análisis comienza con el concepto de autoría intelectual: el sujeto que concibe los temas y las tomas. Como huellas o indicios, Massé considera que las imágenes son “piezas inteligibles, sobre las cuales es posible aplicar una lectura que parte de Juan Antonio Azurmendi como origen común de la colección”. La historia de la fotografía en México tiene varios ejemplos de empresarios-fotógrafos que coordinan series de vistas con fines comerciales —el ejemplo de Julio Michaud es el más conocido—, y comprendemos ahora las dimensiones de la práctica de aficionados como Azurmendi.

En el primer ensayo delinea la figura de este miembro de la élite porfiriana con detalles de su historia familiar; ilustra los ámbitos donde residían los afectos e intereses de Azurmendi y perfila el ambiente doméstico en el



cual se movía este financiero de origen vasco. Massé utiliza una perspectiva semiológica: la fotografía como elemento codificador, que le lleva a considerar algunos elementos del lenguaje fotográfico, en especial el encuadre, el ángulo de toma, la perspectiva (apaisada y frontal, “sin exceso de dramatismo”).

Su objetivo es “el análisis de un espacio doméstico a partir de la reflexión basada en la distribución de los objetos en el lugar, y recobrar el rastro de una organización espacial”. La investigación de archivo le consintió situar el inmueble fotografiado de la colonia San Rafael en perspectiva con el crecimiento urbano de la Ciudad de México. El plano de la propiedad que presenta facilita el seguimiento de su recorrido interpretativo, centrado de manera recurrente en el jardín.

El segundo ensayo persigue las huellas fotográficas y la construcción de símbolos. A través de las imágenes, Massé retoma las formas de vida de una familia porfiriana de clase alta y enfrenta la doble filiación que fue parte de la realidad de muchas de ellas: mujeres y rituales católicos, tanto por creencia personal como por tradición; hombres y cultura política inclinados hacia la masonería. La autora lo deduce del análisis visual: “lo cierto es que en esa relación entre fotografía y arquitectura se infiltraron algunos elementos de la iconografía masónica...”, como la escenificación del trabajo. Alude así a uno de los temas recurrentes de la segunda mitad del siglo XIX: el binomio trabajo-trabajador, central en el pensamiento social de cualquier signo político.

El tercer ensayo reflexiona entorno a la relación entre la imagen y el interés por lo invisible hacia el final del siglo XIX, que resume en dos vertientes, la científica, representada por la radiografía, y el deseo de ver el espíritu, que derivó en la llamada fotografía espiritista, lograda gracias a deliciosos montajes y manipulaciones.

En el epílogo Massé resume su estudio al decir que las imágenes “nos colocan frente a un doble juego entre lo que se exhibe y lo que se esconde”. El libro contribuye a esta reflexión, así como al aprecio y rescate de los espacios de habitación decimonónicos y los modos de vida que cobijaban, antes de ser arrasados por la voracidad urbanística. **Rosa Casanova.**