

Metodologías para historiar la fotografía: el fotoperiodismo de Nacho López

John Mraz

Estamos en el mero principio de la búsqueda de cómo escribir la historia *de* y *con* fotografías. Enfatizo las palabras “de” y “con” porque pienso que corresponden a las dos maneras generales en que utilizamos la fotografía para historiar. Así, una *historia de la fotografía* se enfocaría sobre las formas de representación: analizaría las intenciones expresadas por el autor y/o los medios en los cuales aparecen, al vincularlas con la mentalidad del periodo en el cual se hicieron y publicaron. Este modo de historiar —que pone al fotógrafo y los medios de difusión en el meollo de la discusión— se relaciona con la historia cultural, cuya tarea central se ha descrito como el “desciframiento de significados”.¹

Por otra parte, el carácter técnico de la fotografía abre la posibilidad de escribir historia *con* fotografías. Aquí, nos dirigimos más al contenido de las imágenes, a los índices de las superficies del pasado que se quedaron embalsamadas gracias a la transparencia que resulta de la reproducción mecánica.² En México se asocia este uso de fotografías con la “historia gráfica”, pero a la gran mayoría de sus obras les ha faltado rigor.³ Sin embargo, en el mejor de los casos, se lo podría considerar como un método de la historia social, sobre todo cuando el análisis desarrollado a través de las fotos está enfocado sobre temas como la vida material, la existencia cotidiana, las condiciones de trabajo y la cultura popular de la gente común; las relaciones sociales de clase, raza y género; la tecnología, los desastres y los espacios urbanos y rurales.⁴ A esta nueva disciplina la llamaría *fotohistoria*.

Así, las fotografías pueden servir tanto como fuentes para la construcción de una narrativa histórica como para el objeto mismo de análisis. Depende, en gran parte, del enfoque de la investigación aunque, en general, los fotógrafos que se consideran “autores” hacen imágenes que nos dicen más sobre el fotógrafo que lo fotografiado, mientras los fotoperiodistas tradicionales nos dicen más sobre lo que han documentado que sobre ellos. Sin embargo, una fotografía famosa de Nacho López ofrece la oportunidad de exponer la tesis del papel “dual” de la fotografía en la historia.⁵

PÁGINA SIGUIENTE

Nacho López

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

Col. Biblioteca Nacional, UNAM

ASI EN EL MUNDO

Cuando eso ocurre, cuando una guapa mujer parte plaza por Madero —y tan universal y humano es el fenómeno que lo mismo vale decir la Calle de Alcalá de Madrid o Campos Eliseos de París—, entonces es como el alegre, jubiloso toque de un clarín que despertara a todos a un mismo impulso juvenil y optimista, en que la vida se afirma triunfante y prometedora. Cuando eso ocurre, repetimos, entonces, para decirlo con la hermosas palabras de Barba Jacob, "el corazón anhela arder, arder". Y allá va ella, como una flor en movimiento, seguida por las miradas...



ELLA, INDIFERENTE

De los ojos de estos jóvenes brotaron chispas, miradas de relámpago y flechas que fueron a clavarse en la ondulante figura de la hermosa mujer que indiferente —pero consciente de los trastornos que provocaba— continuó su camino. Puede decirse como en el poema que "...quien la vió no la pudo ya jamás olvidar".



Nacho López
de la serie: *Cuando
una mujer guapa parte
plaza por Madero,
México, 1953.*
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 405648

Si nuestro interés fuera el de construir una fotohistoria sobre las relaciones de género en la Ciudad de México en los años cincuenta, esta foto sería una fuente estupenda. El fotógrafo ha capturado una manifestación espléndida del piropo, el famoso “cumplido” que los hombres hacen a las mujeres en la calle, sobre todo en las culturas latinas. El hecho de que se piropen a la mujer de una manera tan abierta y efusivamente, comparado con la actual manera más velada, es evidencia de un machismo todavía incontrovertido por el feminismo de los años venideros. También, se podría emplear la foto para estudiar estilos de ropa, calzado y peinados, además del entorno urbano.

Pero, si el interés es hacer un análisis histórico de la fotografía de Nacho López, nuestro método sería otro. Tendríamos que encontrar la imagen publicada, además de ver los negativos supervivientes que resultaron de la orden de trabajo de *Siempre!*⁶. Así, podríamos conceptualizar la imagen como una expresión de las exploraciones pioneras de López en el género del fotoensayo. En este caso, el deseo del fotógrafo de dirigir la escena lo llevó más allá de sus ensayos anteriores en las revistas ilustradas; realmente construyó su acontecimiento.⁷ La mujer es una actriz, Mati Huitrón, que López puso a caminar por la calle precisamente para producir la reacción de los hombres. No obstante, el hecho de haber provocado las reacciones



de los hombres no quita lo verídico de lo que ocurrió y, además, la distancia del fotógrafo de la escena (que se nota con ver el negativo original) establece que es la mujer quien provoca la reacción y no el fotógrafo. En la investigación de los negativos se descubrió uno de la modelo en un mercado que no fue publicado y que es revelador por las expresiones en las caras de las otras mujeres, quienes miran a la modelo como si fuera de otro mundo. No sabemos por qué no se incluyó esta foto en el ensayo, pero se puede imaginar que las expresiones vitales y críticas de las otras mujeres no hubieran cabido bien en un ensayo que básicamente alaba al piropo.

La foto es un monumento al machismo mexicano, tanto por los fotografiados como por la forma en la cual se fotografió. El discurso machista de la foto se puede descubrir al compararla con la que hizo Ruth Orkin dos años antes en Roma con otra modelo, Jinx Allen.⁸ Hay diferencias entre las fotos que indican que los hombres y las mujeres ven al piropo con ojos opuestos: Allen es más delgada y frágil que Mati Huitrón, parece mucho más molesta y agarra su chal sobre el pecho como para protegerse de las miradas de los hombres italianos, que son más agresivos que los mexicanos de la foto de López. Así, Orkin dibuja con más claridad la opresión que sufre la mujer en la calle a través del piropo. En la imagen de López, los hombres no se echan encima de la mujer tanto, a pesar de que el recorte drástico los hace acercarse a ella; en lugar

Nacho López
de la serie: *Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero*, México, 1953.
Col. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 405661

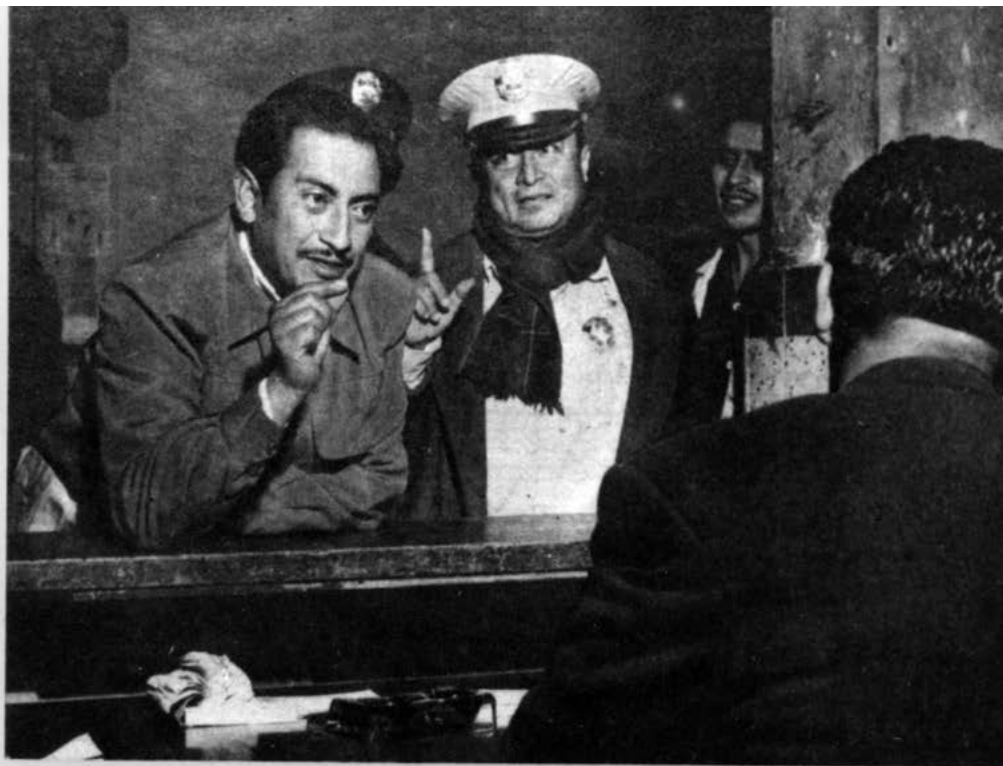
de la molestia representada por Orkin y Allen, la mexicana parece “indiferente” a los avances, como argumenta el pie de la foto en la revista. Ahora bien, la “indiferencia” de la modelo es significativa, sobre todo porque ella estaba dirigida por el fotógrafo. Se podría leer su “indiferencia” como una justificación del piropo: por un lado, por mantener que no le afectan tales actitudes y, por el otro, como un rechazo al amorío de los hombres que tiene su respuesta en dichas agresiones callejeras.

La metodología de estudiar el fotoperiodismo a través de “encarar” los negativos y las fotos publicadas me permitió iluminar tanto las intenciones de López como la ideología de las revistas ilustradas. Este método fue particularmente eficaz al analizar “Sólo los humildes van al infierno”, un fotorreportaje poderoso sobre las delegaciones, porque permitió preguntar: ¿cuáles historias no se contaron en la publicación? Aunque la crítica que dirige a la policía lo hace el ensayo más de oposición que se publicó en las revistas ilustradas, hay narrativas faltantes. La más importante es la que señala la salida de esta situación deprimente a través de la dignidad, la resistencia o la solidaridad entre los humildes. Aunque estos elementos están presentes en los textos escritos por López, están ausentes en las fotos publicadas. Es sugestivo que están claramente presentes en algunas de las imágenes no publicadas o en las recortadas para utilizar las siluetas. Por ejemplo, hay imágenes en las cuales un “gigolo/pachuco” y un “raptor” están discutiendo activamente con la policía e insisten en sus derechos. Estos aspectos del “gigolo” y el “raptor” no aparecieron en la revista, aunque se incluyeron unas en las cuales fueron menos vehementes. La foto del “raptor” desafiante aparece en el ensayo, pero fue recortada para utilizar su silueta abajo de la foto de un hombre que suplica a la policía: “El lenguaje reducido, inconvincente, brota temeroso y sin fuerza”. Empero, hay que señalar que un policía contradice lo afirmado por el hombre en esta foto y, así, convierte la silueta del “raptor” de un índice activo para un icono de plegaria.

Lo que más falta en el ensayo, empero, es la respuesta dialéctica a la opresión a través de la solidaridad entre los desamparados. El fotoensayo se queda al nivel de la denuncia y la simpatía hacia los desamparados y, así, refleja una política liberal y no revolucionaria. Como ha argumentado Allan Sekula: “El aspecto subjetivo de la estética liberal es la compasión en lugar de la lucha colectiva.”⁹ En casi todas las fotos publicadas, los humildes o aparecen solos o en compañía de la policía. Cuando aparecen junto con otros humildes, comunmente miran en direcciones opuestas como evidencia de su enajenación. No hay imágenes publicadas en las cuáles aparecen juntos, lo que sería el equivalente visual de la solidaridad.

Sin embargo, una investigación en el archivo de Nacho López deja claro que él debía haber planeado utilizar imágenes demostrando solidaridad, porque se ve a los desamparados en situaciones de apoyo mutuo en un veinte por ciento del total de los negativos guardados. Con esas imágenes, vemos su intención de ir más allá de la denuncia de agravios individuales para llegar a crear colectividades. La razón por la cual no se publicaron es difícil de saber, pero una de las primeras imágenes del ensayo es una silueta de la cara de un hombre, recortada de una de las imágenes no publicadas —excepto por la silueta—. Se puede ver en el negativo original que la cara ha girado





EL DOLOR, LA ANGUSTIA Y LA MISERIA EN UNA CASA

"Si nada más fué un ronón, jefe..." El lenguaje reducido, inconvincente brota temeroso y sin fuerza ahí frente a la barandilla del juez calificador. No hay palabras ni esperanza. Es como si para estas rentes humildes existiera una permanente maldición de la que ya no pueden escapar. — Abajo: El desfile de pasiones más impresionante. El odio, la ira, el rencor, la ternura, el amor... todo surge ahí sin freno, primitiva, brutalmente. Junto al espectáculo del criminal nato y sin escrúpulos, el gesto dulce y amoroso de la madre que todo lo perdona. Sobre las frías lozas, la espera angustiada con el viejo par de zapatos, testigos de un caminar sin destino!



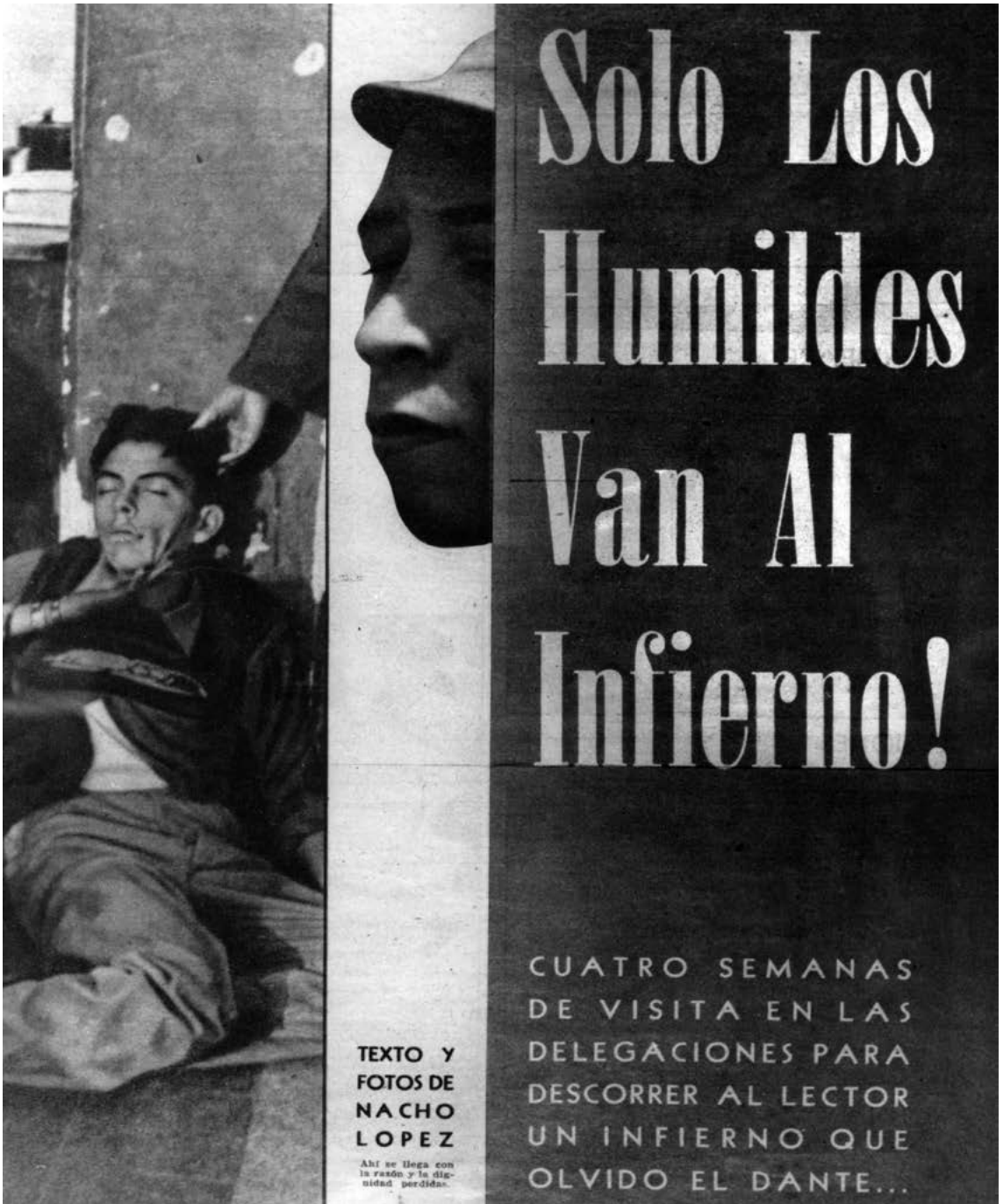


ligeramente para ponerla como si viera una sórdida escena enfrente. Aunque el negativo entero muestra a un grupo, lo recortaron y sólo quedó la cabeza silueteada del hombre, quien evidentemente funciona como un mirón anónimo, un testigo del pueblo que escudriña este tipo de problemas y la manera en que son atendidos.

Nacho López,
Solo los humildes
van al infierno, México, 1954.
Fondo Nacho López,
COL. SINAFO-FN-INAH,
núm. de inv. 405668

El hecho de que las dos siluetas que se emplean en el ensayo vienen de negativos que muestran resistencia y solidaridad, podría indicar que Nacho López los había preseleccionado para su publicación. Obviamente, recortados cambian de significado. Este hecho indica que podría muy bien ser que la decisión de cuáles fotos se publicaban no era suya y que los directores de la revista decidieron que era una cosa criticar la corrupción de la policía y la impunidad —problemas que todo el mundo en México conocía en aquel entonces y todavía sabe que son intolerables—, pero otra cosa completamente distinta era proponer la resistencia organizada de los humildes. Sea cual sea la razón —y la fuente de decisión— el resultado es retratar a los humildes como objetos indefensos en lugar de representar su capacidad de ser sujetos de sus propias historias. En fin, este fotoensayo —el más crítico del fotoperiodismo mexicano hasta la década de los años setenta— demuestra tanto la brillantez individual de Nacho López como las complejas limitaciones del fotoperiodismo. Antes de estudiar la fotografía de prensa, pensé que la historia de la fotografía fuera un subgénero de la Historia del Arte. Pero ahora estoy convencido de que vamos a descubrir que cada tipo de fotografía —familiar, turística, comercial, industrial, de organizaciones, periodística, de arte, imperialista o de los subalternos (la lista no es exhaustiva)— requiere de un método diferente para trabajarla. En un estudio sobre la fotografía en Francia, Pierre Bourdieu encontró que: “Más de dos tercios de los fotógrafos son conformistas temporarios que hacen fotografía ya sea en ocasión de

PÁGINA ANTERIOR
Nacho López
Solo los humildes
van al infierno, en *Siempre!*,
México, 19 de junio de 1954.
Col. Biblioteca Miguel Lerdo
de Tejada, SNCP



Nacho López
*Solo los humildes van
al infierno*, en *Siempre!*,
México, 19 de junio de 1954.
Col. Biblioteca Miguel Lerdo
de Tejada, SHCP

ceremonias familiares o de reuniones de amigos, o bien durante las vacaciones del verano.¹⁰ Así, la utilidad de los métodos de la Historia del Arte se limita a un porcentaje muy reducido de las fotografías, las hechas con una intención artística. Tenemos que desarrollar metodologías para estudiar las otras formas de fotografiar, como lo han hecho investigadores como Alan Sekula, David Nye, James Ryan, James Faris, Armando Silva y Marianne Hirsch, por mencionar sólo unos pocos nombres.¹¹ Los métodos que ofrece la Historia del Arte, la semiología o el postmodernismo pueden servir como advertencias para mirar cuidadosamente, pero nunca podrán reemplazar a la investigación requerida por la disciplina histórica.

Notas

- 1 Lynn Hunt, (ed.), *The New Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1989, p. 12.
- 2 Sobre la noción de la fotografía como índice, véase C.S. Peirce, "Logic as Semiotic: The Theory of Signs", en *The Philosophy of Peirce*, Justus Buchler, (ed.), Londres; Routledge & Kegan Paul, 1940, p. 102. La discusión sobre la "transparencia" de la foto se puede encontrar en varios artículos, entre ellos, Kendall L. Walton, "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism", en *Critical Inquiry*, núm. 11, 1984, p. 2; Donald Brooks, "On the Alleged Transparency of Photographs", en *British Journal of Aesthetics*, núm. 26, 1986, p. 3; Jonathon Friday, "Transparency and the Photographic Image", *British Journal of Aesthetics*, núm. 36, 1996, p. 1.
- 3 Véase mi artículo: "Visualizar el pasado mexicano. Someter fotografías a voluntad de la Historia gráfica", en *Historia de la historiografía de América*, Boris Berenzon, (ed.), México; FCE, en prensa.
- 4 Entre los trabajos mexicanos que vale la pena mencionar se encuentra unos de los volúmenes de la serie, "*Veracruz: imágenes de su historia*", sobre todo los de Bernardo García Díaz, además de libros como el de Blanca Jiménez y Samuel Villela, *Los Salmerón. Un siglo de fotografía en Guerrero*, México, INAH, 1998; Fernando Aguayo, *Estampas ferrocarrileras. Fotografía y grabado 1860-1890*, México, Instituto Mora, 2003; Alberto del Castillo, *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la Ciudad de México, 1880-1920*, México, Colegio de México/Instituto Mora, 2006.
- 5 Entre los historiadores que han señalado la "dualidad" de la fotografía se encuentra Boris Kossoy, quien observó: "La fotografía es un doble testimonio: por aquello que ella nos muestra de la escena pasada, irreversible, allí congelada fragmentariamente; y por aquello que nos informa acerca de su autor", *Fotografía e historia*, (trad. Paula Sibilia), Buenos Aires, Biblioteca de la mirada, 2001, p. 42; Anna Mauad utiliza los conceptos de "imagen/documento" e "imagen/monumento", para diferenciar entre la fotografía como "la marca de una materialidad pasada" y "un símbolo", "Fotografía e historia, interfases", en *Imágenes e investigación social*, Fernando Aguayo y Lourdes Roca, (coords.), México, Instituto Mora, 2005, p. 464.
- 6 Esta es la metodología que utilicé en el libro: *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano durante los años cincuenta*, México, INAH/Océano, 1999.
- 7 Sobre la foto dirigida, véase John Mraz, "¿Qué tiene la fotografía de documental? Del fotorreportaje dirigido al fotoperiodismo digital", en *Revista Zonezero*, www.zonezero.com, 2002.
- 8 Ver esta foto en Ruth Orkin, *A Photo Journal*, Nueva York, Viking Press, 1981, además de múltiples reproducciones publicadas y en Internet.
- 9 Allan Sekula, "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)", en *The Massachusetts Review*, vol. XIX, núm. 4 (1978), p. 865 (traducción mía).
- 10 Pierre Bourdieu, *La fotografía. Un arte intermedio*, (trad. Tununa Mercado), México, Nueva Imagen, 1979, p. 38.
- 11 Sobre la fotografía industrial y de organizaciones véase Alan Sekula, "Photography Between Labour and Capital", en *Mining Photographs and Other Pictures, 1948-1968*, Halifax, Press of Nova Scotia College of Art & Design, 1983 y David E. Nye, *Image Worlds: Corporate Identities at General Electric*, Cambridge, The MIT Press, 1985. Para un estudio de la fotografía imperial. Véase James R. Ryan, *Picturing Empire: Photographs and the Visualization of the British Empire*, Chicago, University of Chicago Press, 1997 y, además, un análisis penetrante de la fotografía de los subalternos, James C. Faris, *Navajo and Photography*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1996. Sobre la fotografía de familia se puede ver Armando Silva, *Álbum de familia*, Bogotá, Norma, 1998 y Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997. Obviamente, la lista es sugerente en lugar de ser exhaustiva.