

Historiar la fotografía de Nacho López y de la Revolución Mexicana: dos proyectos, dos experiencias, 1988-2010

Historicizing the Photography of Nacho López and the Mexican Revolution:
Two Projects, Two Experiences, 1988-2010

Postulado: 21-12-2017 / Aceptado: 09-04-2018

*John Mraz**

Uno de los aspectos más intrigantes que tiene el llevar a cabo un proyecto de investigación, es la mezcla de desilusión y emoción intelectual que experimentamos al darnos cuenta de que alguno de nuestros supuestos estaba equivocado. Ése fue el caso de mis investigaciones sobre Nacho López (1988-1998) y la Revolución Mexicana (2008-2010). En este nuevo mundo hipervisual, sujeto a constantes transformaciones, parecería relativamente normal que toda investigación en las tierras inexploradas de la fotografía contradijera con frecuencia los supuestos con los que se inició el proyecto. Esto también es señal de un contexto de investigación saludable, caracterizado por un buen acceso a fuentes documentales y una situación de crítica constructiva mutua entre los pares.

Investigar el fotoperiodismo de Nacho López

Empecé a trabajar a Nacho López gracias a que Eleazar López Zamora me invitó a escribir un libro acerca de uno de los archivos de la Fototeca del INAH, hoy Fototeca Nacional. A finales de la década de 1980, Eleazar me dijo que había obtenido algo de dinero para publicar libros ese año, y me propuso tres posibilidades distintas. La primera era continuar la línea de historia obrera en la que había estado trabajando como coordinador de Historia Gráfica del Centro de Estudios Históricos del Movimiento Obrero Mexicano (Cehsmo) entre 1982 y 1983, y que también había sido mi enfoque en el Centro de Investigaciones Históricas del Movimiento Obrero (CIHMO) de la Universidad Autónoma de Puebla. Eleazar pensó que podría hallar un tema relacionado con la representación de los obreros en el Archivo Casasola. La etnohistoria que hice de las trabajadoras de molinos de nixtamal en 1919 me dejó fascinado con la idea de usar fotografías para desarrollar viñetas de la vida de la clase obrera.¹ Por cierto, uno de los mejores ejemplos de las viñetas como historia es la trilogía de Eduardo Galeano (1982-1986).²

* Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vález Pliego", BUAP.

¹ John Mraz, "“En calidad de esclavas”; obreras en los molinos de nixtamal, México, diciembre, 1919", *Historia Obrera*, vol. 6, núm. 24, 1982, 2-14.

² Eduardo Galeano, *Memoria del fuego. El siglo del viento*, 3 vols., México, Siglo XXI, 1982-1986.

Sin embargo, eso había sido posible gracias a la cantidad de textos —los informes de Juan de Beraza, un inspector de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo— que acompañan las fotos en el Ramo de Trabajo del Archivo General de la Nación (AGN). En el caso del Archivo Casasola, no existía un conjunto tan bien concentrado de información gráfica e información textual. Mi decisión podría haber sido otra si me hubiera metido en dicho acervo como historiador social, al usar las fotografías en la medida en que su “transparencia” permite hacer una fotohistoria.³

Los otros dos proyectos que Eleazar tenía en mente me conducirían por una dirección muy diferente. Estudiar a Tina Modotti o a Nacho López implicaba enfocarse en los “representadores” —en las visiones e intenciones de Modotti o de López— más que en lo “representado”. Ya había participado yo en la primera exposición dedicada exclusivamente a Modotti: *Tina Modotti: Photographien & Dokument*, en colaboración con Reinhard Schultz, que se inauguró en Berlín en 1989 y que sigue viajando por Europa, escribiendo un ensayo para el catálogo, que fue publicado en México.⁴ Sin embargo, decidí no continuar trabajando a Modotti pues sabía que en los siguientes años aparecerían varios estudios sobre la vida y fotografía de la artista.

Además, me pareció que un trabajo que saliera del archivo debería avanzar en el estudio de la fotografía mexicana mediante la elaboración de un análisis riguroso de algún (o alguna) profesional de la lente bien conocido, que permitiera presentarlo a una audiencia más amplia, tanto nacional como internacional. Elegí trabajar a Nacho López en gran medida gracias a la insistencia de Eleazar, cuyos conocimientos y criterio tanto respetaba. Los Hermanos Mayo, cuya obra conocí en el Cehsmo, habían estimulado mi interés en el fotoperiodismo. En 1984 monté la exposición *Trabajo y trabajadores en México, 1940-1960*,

³ John Mraz, *Historiar fotografías*, Oaxaca, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 2018.

⁴ John Mraz, “Tina Modotti: en el camino hacia la realidad”, *La Jornada Semanal*, núm. 7, México, 30 de julio de 1989, pp. 20-23.

vistos por los Hermanos Mayo, y entrevisté extensamente a Julio y a Faustino Mayo; dos años más tarde, en 1986, publiqué el que sería el primero de mis estudios sobre ellos.⁵ Yo pensaba que López era más un artista que un fotoperiodista, y le dejé claro a Eleazar que preferiría trabajar sobre los fotógrafos gallegos. Por su parte, Eleazar me dejó igualmente claro que la invitación era para trabajar en alguno de los “catálogos” de la Fototeca del INAH. A lo largo de muchas comidas, sobremesas y botellas de tequila, me convenció de emprender el estudio de Nacho López como fotoperiodista.

No estoy seguro de qué era lo que esperaba Eleazar que pudiera producir en un año: quizá pensaba que yo seleccionaría un montón de fotos en torno a ciertos temas y que entrevistaría a la viuda de Nacho, Lucero Binnquist, a sus colegas Guillermo Bonfil y Alfonso Muñoz, y a los “Nachitos”, entre ellos a Daniel Mendoza, Andrés Garay, Guillermo Castrejón, Elsa Medina y Francisco Mata. Sin embargo, sentí que me faltaba información para estructurar las entrevistas y supuse que todos ellos me dirían que Nacho era el “mero mero” de los fotoperiodistas mexicanos. Mi formación como historiador 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”. Dado que López sólo publicó en revistas ilustradas, restringí mi investigación a las publicaciones *Hoy*, *Mañana* y *Siempre!*, que yo identificaba como las más importantes de ese género en el periodo de 1936 a 1960, una era que marcó el nacimiento y la muerte de las revistas ilustradas como el centro de los medios masivos, y aquéllas en las que más participó López.

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 *Siem-*

⁵ John Mraz, “Los Hermanos Mayo: el Primero de Mayo y la fotografía de la clase obrera”, *Boletín de Investigación del Movimiento Obrero*, núm. 11, 1988, pp. 105-115.

pre!, página por página, semana por semana, mes por mes y año tras año. La literatura sobre fotoperiodistas y revistas ilustradas en los Estados Unidos y Europa apenas empezaba a ofrecer posibilidades comparativas, como temas y preguntas, como en los trabajos de Willumson⁶ y de Kozol.⁷ Al mismo tiempo me estaba familiarizando con el trabajo de Alan Sekula,⁸ Sally Stein,⁹ Abigail Solomon-Godeau¹⁰ y Martha Rosler,¹¹ teóricos que estaban explorando modos de analizar la fotografía documental y el fotoperiodismo.

En 1990 tuve la suerte de ser invitado a la Universidad de Connecticut para impartir un curso sobre Historia del fotoperiodismo en Latinoamérica, institución que tenía un programa de fotografía muy activo y una vasta biblioteca dedicada a ese medio. Así, pude investigar a varios fotógrafos de diferentes países sobre los cuales giraba el curso. Además, pude tomar diapositivas de libros, sin costo alguno, en el laboratorio que se disponía para esos fines. Eleazar me había dado una vasta colección de diapositivas obtenidas a partir de los negativos de López, y la reacción de los y las estudiantes ante esas imágenes me proporcionó una evaluación “objetiva” del poder estético de Nacho. Había planeado dedicarle a López una de las sesiones del curso (una de 28), pero los alumnos y alumnas me pidieron con insistencia que dejara sus imágenes proyectadas para que pudieran apreciarlas cabalmente. Finalmente tuve que dedicarle tres se-

siones. Dado que casi todos los y las 40 estudiantes habían hecho su licenciatura en fotografía, y me impresionaron mucho sus opiniones sobre las imágenes. Nunca me habían pedido que dejara proyectando las diapositivas de otros fotoperiodistas, incluyendo a personajes como Sebastião Salgado, Héctor García, Paolo Gasparini y los Hermanos Mayo, para mencionar sólo a algunos de los que el curso cubría.

Al volver a México en 1991, empecé a trabajar en la Hemeroteca Nacional para construir el telón de fondo del fotoperiodismo y las revistas ilustradas mexicanos. También emprendí varios estudios relacionados para entender el contexto en el que López tuvo que trabajar. Así, era esencial conocer la historia de México de las décadas de 1940 y 1950 y, dentro de ese círculo amplio, la de la prensa mexicana. Entonces, tuve que realizar un análisis a profundidad de las revistas ilustradas y sus fotoperiodistas para compararlos con López. Finalmente, llegué al núcleo del asunto: la fotografía de Nacho López para ese medio y sus escritos respecto al fotoperiodismo.

Al comenzar 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, como se dice explícitamente en uno de los pocos libros que entonces había sobre su obra.¹² Eleazar me había dicho que él había sido un izquierdista crítico (parte del gancho que usó para convencerme de estudiar a Nacho), así que yo esperaba hallar maravillosas imágenes de luchas sociales y batallas callejeras. Según sabía por el catálogo, el archivo contenía unas doscientas cincuenta fotos de las huelgas de 1958-1959, y me fui a Pachuca muy ilusionado. Sin embargo quedé muy decepcionado al ver que las fotos que López captó de aquellas huelgas no estaban a la altura de las que había yo visto de los Hermanos Mayo, Héctor García y Enrique Bordes Mangel. Otro duro despertar fue el enterarme de que Nacho no había tomado una sola foto del movimiento estudiantil de 1968, tal y como lo manifestó el mismo

⁶ Glenn W. Willumson, *W. Eugene Smith and the Photographic Essay*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

⁷ Wendy Kozol, *Life's America: Family and Nation in Postwar Photojournalism*, Filadelfia, Temple University Press, 1994.

⁸ Alan Sekula (1978), “Dismantling Modernism, Reinventing Documentary”, *The Massachusetts Review*, vol. 19, núm. 4, 1978, pp. 859-883.

⁹ Sally Stein, “Making Connections with the Camera: Photography and Social Mobility in the Career of Jacob Riis”, *Afterimage*, 1983, pp. 9-10.

¹⁰ Abigail Solomon-Godeau, “Who is Speaking Thus? Some Questions about Documentary Photography”, *The Event Horizon: Essays on Hope, Sexuality, Social Space, and Media(tion) in Art*, editado por Lorne Falk y Barbara Fischer, Toronto, Coach House Press, 1987, pp. 193-214.

¹¹ Martha Rosler, “In, around, and afterthoughts (on documentary photography)”, *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, editado por Richard Bolton, Cambridge, MIT Press, 1989, pp. 303-333.

¹² Véase *Nacho López, fotorreportero de los años cincuenta*, México, Conaculta/INBA/Museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil, 1989.

en una carta donde afirma que por tal circunstancia “sufrió un golpe severo en la conciencia”.¹³

Esta experiencia marcó el principio de mi conciencia de que debemos usar los conceptos de “campos” o “géneros”, que se utilizan para el estudio de escritores, al análisis de fotógrafos. En otras palabras, aun cuando todos escriban, un poeta nos decepcionará si esperábamos a un economista, o un científico si esperábamos a un novelista. Los fotógrafos tienen el mismo espectro de aptitudes: hay los que son capaces de captar el “momento decisivo” en la calle, y aquellos cuya especialidad es construir fotoensayos; otros son mejores en la fotografía de estudio, la fotografía científica, la fotografía aérea o cualquier otro de los infinitos géneros con que cuenta el campo. Tina Modotti era consciente de ello, como lo expresó en una carta a Edward Weston: “Sé bien que el material que se encuentra en la calle es rico y maravilloso, pero mi experiencia es que el modo en que estoy acostumbrada a trabajar, planeando lentamente mi composición, etc., no encaja con ese trabajo. Para cuando logró completar la composición o la expresión, la imagen ya se ha ido”.¹⁴

Nacho se dedicaba al fotoperiodismo, al que llamaba su “pasión verdadera”.¹⁵ Sin embargo, en la década de 1950 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 expresaba su compromiso social 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 Nacional. Esa comparación arroja luz tanto sobre las intenciones de López como sobre la ideología de las revistas ilustradas. Descarté específicamente escribir una biografía, que necesariamente hubiera incluido tanto la fotografía que realizó para el Instituto Nacional Indigenista (INI) como sus películas. Poco a poco me fui dando cuenta de que el fotoperiodismo es un concepto muy amplio que puede definirse fácilmente así: labor de los y las fotógrafas que trabajan para publicaciones periódicas o publican en ellas. Sin embargo, aun así, nos encontramos en aprietos. Por ejemplo, ¿podemos comparar el trabajo de un diarista de *Ovaciones*, que tiene que cubrir cinco órdenes al día, con el de Sebastião Salgado, quien puede dedicarse a proyectos documentales durante seis años (aunque publica selecciones de sus fotos en medios como el *New York Times* durante ese periodo)?

Conforme trabajaba en el proyecto, dos cosas me fueron quedando cada vez más claras. La primera fue la necesidad de entender las diferentes situaciones en las que trabajaron los y las fotoperiodistas, así como las funciones que su imaginaria cumplía para ellos mismos y para los medios que los empleaban. Eso me permitiría construir un mapa del fotoperiodismo, compuesto de categorías amplias: fotógrafo de prensa, fotorreportero y fotoensayista. Según este esquema, un fotógrafo o fotógrafa de prensa trabajaría casi siempre en un diario y no tendría nada que decir sobre la concepción de una historia, porque lo más probable es que le hayan asignado múltiples órdenes de trabajo, de las que necesariamente debe proporcionar información encapsulada en imágenes publicables. Los y las fotorreporteros laboran en revistas donde el trabajo es de mayor profundidad y requiere más imágenes; tendrían más control que un fotógrafo de prensa sobre un proyecto, y quizá hasta serían los creadores de la idea. Como su nombre lo indica, hacen “reportajes” sobre ciertos sucesos, generalmente noticiosos. En términos generales, podríamos decir que un fotorreportaje se origina en el mundo, en la realidad. Un fotoensayo, en cambio, tiende a nacer en la mente del fotógrafo, quien intenta explorar alguna idea formulada previamente al

¹³ Archivo Documental Familia López Binnqüist (ADFLB), Carta a Manuel Berman, 1 de agosto de 1980.

¹⁴ Amy Stark, “The Letters from Tina Modotti to Edward Weston”, *The Archive. Center for Creative Photography*, núm. 22, enero de 1996, p. 74. Traducción de la cita por John Mraz.

¹⁵ ADFLB, Carta a Manuel Berman, 1 de agosto de 1980.

acto fotográfico. El ensayo puede ser construido con fotos del archivo del fotoensayista o con fotos tomadas “en vivo” para tal fotoensayo, pero se distingue del fotoreportaje por el grado en que expresar las ideas del fotógrafo tiene preeminencia sobre el comunicar información relacionada con un acontecimiento.

Me di cuenta de que Nacho López era sobre todo un fotoensayista con un extraordinario poder visual. Rara vez cubría sucesos noticiosos, y quizá la única foto espontánea significativa que tomó, la de un henriquista siendo arrestado por la policía en 1952, fue publicada 10 años después en un fotoensayo sin identificar el contexto específico en el que se tomó (figura 1).¹⁶

De manera inmediata y amplia se le reconoció como el fotoperiodista mexicano más interesado en desarrollar una estética personal. Así lo consideró el crítico Antonio Rodríguez en una serie de 21 artículos referentes a fotoperiodistas mexicanos que se publicaron en la revista *Mañana* entre 1951 y 1952. El ensayo sobre Nacho López apareció el 8 de diciembre de 1951 y lo tituló: “El esteta de la fotografía periodística”. Recientemente se reeditaron esos artículos.¹⁷ Su originalidad y su poder estético fueron vitales para hacer de él el fotógrafo que llegó a ser, pero sería 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, lo cual hizo que, en un periodo donde 25% de todos los artículos de las revistas ilustradas se enfocaban en el presidente (*ad nauseam*), su obra se considerara excepcional. Combinar una profunda preocupación social con una intensa búsqueda formal se ha registrado pocas veces en la historia de la fotografía: entre otros, en la obra de Tina Modotti, Paul Strand, Walker Evans, Dorothea Lange, Paolo Gasparini, Sebastião Salgado y W. Eugene Smith, este último el fotoperiodista que más admiraba Nacho López. Pienso que es por eso que las fotos del tamaulipeco han sido descritas como “la glorificación de lo

insignificante”.¹⁸ Me imagino que la palabra “glorificación” significa que él rescataba a los humildes de la victimización.

Además, creo que su expresiva imagería estaba acompañada de un interés por los temas inusuales y por su capacidad de dar 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, las acompañó mientras bebían 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”.

El fotoensayo “La calle lee” introdujo en la cultura mexicana una imagen que ha sido republicada una y otra vez en las portadas e interiores de libros y revistas, hasta la fecha (figura 2).¹⁹ 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”. En uno de los sobres anotó las palabras “(poster) campaña?”, quizá una referencia a la posible intención de usar la imagen para una campaña de alfabetización, como era el caso de la foto de Paco Mayo que ganó el premio extraordinario en el concurso-exposición de fotoperiodismo de 1947: una abuela aprendiendo a leer junto con sus nietos a la luz de una vela, toma abiertamente conmovedora y sentimental.

La foto de Nacho López no admite una lectura tan fácil. Nos quedamos pasmados frente a la complejidad de una poderosa imagen, contradictoria e impertinente. Hay una fuerte contradicción entre las expectativas formales que tenemos y el contenido real de la foto, un rompimiento con las reglas del género. El ángulo está

¹⁶ Nacho López, “Mil caras de la ciudad”, *Mañana*, 17 de febrero de 1962, pp. 29-43 [38].

¹⁷ Rebeca Monroy Nasr, *Ases de la cámara: textos sobre fotografía mexicana*, México, INAH (Colección Científica), 2010.

¹⁸ Antonio Rodríguez, “La glorificación de lo insignificante. Exposición de Nacho López. El arte fotográfico”, en *Nacho López, ideas y visualidad*, México, Parametría/FCE/Universidad Veracruzana/Conaculta/INAH-Sinafo, 2012.

¹⁹ Sería difícil documentar los usos múltiples que ha tenido esta foto.

suavemente en contrapicada, un ángulo reservado para los poderosos; pero, en este caso, aparece un humilde. O sea, la cámara en esta imagen apunta hacia arriba a lo que se acostumbra apuntar hacia abajo..., cuando no lo ignora, como lo hace en la gran mayoría de las fotografías. Ahora bien, el ángulo en contrapicada se ha utilizado para fotografiar no sólo a los líderes políticos sino, además, para expresar el poder de una clase o un grupo a través de su representación visual. Un conocido ejemplo al respecto sería la imagen del obrero con mazo capturada por los Hermanos Mayo. Sin embargo, en esa foto, la individualidad del campesino no permite reducirlo a ser un símbolo de su clase. Es decir, no puede representar a “los campesinos” como, por ejemplo, las tomas realizadas por los Mayo en La Laguna donde el ángulo en contrapicada hace que los palos de los trabajadores del campo resalten contra el cielo. La particularidad de este campesino se deriva, en gran parte, de su fisonomía y de la pose que asume. No es el típico campesino víctima, famélico y triste, pero tampoco es el campesino pintoresco, sonriente y tontito. Está relajado, con una sonrisita casi imperceptible y, lo más importante, se hace evidente que está posando para el fotógrafo. Sabemos esto último, sin duda, porque queda claro al ver las cuatro versiones en los negativos que López conservó. Pero, dentro de la foto misma se hace referencia a este hecho, sobre todo por el papelito que sostiene en su mano, como si el fotógrafo le hubiera dicho que lo hiciera, pero él lo va hacer a *su* modo. Entonces, la toma refleja el hecho de ser una colaboración entre el fotógrafo y el modelo, donde los dos han puesto de acuerdo para componer una imagen compleja.

Los elementos iconográficos forman parte de la complejidad de la imagen. El sombrero y su piel quemada por el sol lo identifican como un campesino; sin embargo está vestido con *overalls*, la ropa de la clase obrera urbana. Además, está sentado frente a una pared, metáfora para un espacio de la ciudad. Podríamos hacer una lectura de este individuo como un símbolo de la transición de los mexicanos de seres rurales a seres urbanos, un proceso característico de este periodo. Podríamos añadir a esa lectura la idea de que

la intención del fotógrafo en proporcionar el papelito para detener, fue la de crear una metáfora sobre el “papelito roto/hombre roto”. Así, tendríamos un símbolo de “la tragedia del campesino indio obligado a ser proletario antes de tiempo”, una de las fuentes del mítico complejo de inferioridad que los pensadores de la mexicanidad desarrollaron durante estos años.²⁰ No obstante, la singularidad de este individuo tampoco permite la simbolización descrita. A final de cuentas, es una imagen extraordinariamente radical, que rompe nuestras expectativas de género y nos deja frente a un ser irreductible que no sirve como símbolo. Un “todos los hombres” (“*everyman*”) que es, al mismo tiempo, únicamente sí mismo.

Incluso cuando trabajaba temas ya gastados por los reporteros gráficos, el tratamiento que imprimía Nacho les daba un giro nuevo. Por ejemplo, en el fotoensayo sobre la peregrinación anual a la basílica del “ídolo religioso” preeminente de México, “Virgen india”, la Virgen de Guadalupe, enfatiza las experiencias cotidianas como comer o beber, junto con el aspecto espiritual que los demás fotoperiodistas retrataron. En el último par de páginas se presenta lo terrenal, lo mundano del rito: vemos imágenes de gente comiendo y bebiendo, para después dormir bajo los árboles (figura 3). Vemos vendedoras de velitas y compradores de “gorditas”, músicos indios vestidos con sus trajes típicos tocando sus guitarras y fotógrafos de la Villa “sacando” a una pareja que posa frente a una imagen de la Virgen. Tomas, tan laicas e irreverentes, que refieren una insistencia en lo profano y lo cotidiano en medio de ritos que han adquirido no sólo una santidad religiosa sino además una beatificación nacionalista. Por esa razón, la representación del rito constituye casi una herejía, sobre todo comparada con la manera típica de retratar a esta celebración. No falta el famoso sentido de ironía de Nacho López: saca a una mujer amamantando a su hija —“seculares lactancias de tristeza india”— debajo de un cartel de propaganda para la reina de la colonia Estrella (figura 4).

²⁰ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1987, p. 110.

Entre los negativos que no se publicaron se encuentran unas “críticas”. Mucho más reveladora que esas fotos, se guarda una no publicada que hace una crítica feroz de la imagen y la realidad de la religión en México (figura 5). Vemos a un niño que vende artículos religiosos enfrente de un cartel de propaganda para la Peregrinación Nacional del Trabajo, organizada por la Asociación Nacional Guadalupeña de Trabajadores Mexicanos. En el cartel se advierte una pareja proletaria sonriente: él vestido con *overalls*, ella con un traje regional mexicano. La imagen de la Virgen está encima de la pareja en el cartel. El niño, que debe tener unos 10 años, viste ropa sucia y rota. Hay pocas dudas de que la foto es dirigida, porque el cartel se ubica entre el niño y su sombra, haciéndolo resaltar. Es una imagen obviamente demasiado penetrante y poderosa —demasiado herética— para haber aparecido en un fotoensayo sobre la Virgen de Guadalupe en la década de 1950... ¡y probablemente para hoy también!

Su inventiva lo llevó a generar formas narrativas que el fotoperiodismo mexicano no había explorado hasta entonces. Fue el primer fotoperiodista del país en componer fotoensayos, para los cuales escribía los textos, además de proporcionar las imágenes. Una de las estrategias que usaba para desarrollar esta forma era recurrir a su archivo. “Yo también he sido niño bueno...” es un fotoensayo desgarrador sobre los niños pobres en Navidad, quienes, pese a haberse portado bien todo el año, no reciben regalos. Probablemente López propuso el tema a los editores de *Mañana*, y luego creó un fotoensayo con un texto conmovedor acompañado con imágenes de archivo de niños captadas en años anteriores, en lugares tan lejanos como Venezuela (figuras 6 y 7).

Otra de sus tácticas fue la de “dirigir” escenas diseñadas para provocar reacciones; en mi investigación descubrí que cerca de la mitad de las imágenes que le publicaron fueron orquestadas de una u otra forma. En su fotoensayo más famoso hizo que una hermosa actriz, con cintura de avispa, caminara por una de las calles principales de la Ciudad de México, mientras él fotografiaba los “piropos” que levantaba (figuras 8, 9 y 10).

En la definición de mi proyecto sobre López fueron vitales las experiencias que viví en el Congreso *Encuentro para el análisis de la investigación sobre la fotografía en México*, organizado en 1991 por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), parteaguas en el estudio de la fotografía mexicana pues muchos de los y las participantes producirían a partir de entonces obras importantes. Ahí presenté la ponencia “Nacho López, fotoreportero”, la primera sobre este autor. En algún punto afirmé que sospechaba que la foto más famosa de Nacho, la de la mujer hermosa recibiendo piropos, había sido “dirigida”.²¹ De inmediato, su viuda, Lucero Binnquist se puso de pie en el fondo del auditorio y declaró firmemente: “De ninguna manera. Estuve con Nacho cuando vio a esa mujer. Bajó del coche y sacó la foto de ella. Le pregunté si salió bien y él contestó, ‘A ver. Tengo que revelarla e imprimirla para saber qué salió’”. Ya que no había descubierto la foto publicada, tuve que disculparme. Luego pregunté a su hija, Citlalli López Binnquist, cuándo se habían conocido sus padres, y me dijo que alrededor de 1960.

Nacho hizo la foto en 1953 y cuando encontré el fotoensayo en el primer número de *Siempre!*, no me quedó duda de que fue dirigida, sobre todo por el número de imágenes publicadas de la mujer, reproducidas en este artículo, que comprueba mi apreciación.²² De ahí me metí a estudiar la dirección fotoperiodística, lo que fue muy importante para la publicación de *Nacho López, Mexican Photographer*.²³ Durante la exposición de mi ponencia intervino también Aurelio de los Reyes, quien me preguntó si yo veía la influencia del cine neorrealista italiano en la obra de Nacho. Yo respondí que no había investigado lo suficiente para contestar a esa pregunta, pero que no creía que el concepto “influencias” fuera una contribución importante

²¹ John Mraz, “¿Qué tiene la fotografía de documental? Del fotoreportaje dirigido al fotoperiodismo digital”, *Revista Zonezero*, 2002.

²² Nacho López, “Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero”, *Siempre!*, 27 de junio de 1953, 22-25.

²³ John Mraz, *Nacho López, Mexican Photographer*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.

al estudio del fotoperiodismo, siguiendo la crítica de Carl Becker sobre esta idea.²⁴ Aquel fue mi primer vislumbre de la irrelevancia de las metodologías de la historia del arte tradicional para el análisis de la gran mayoría de las fotografías, tal y como abundé en un texto posterior.²⁵

El apoyo de López Zamora fue esencial para estimularme a escribir el libro *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*.²⁶ Él me invitó también a dar clases en la Fototeca del INAH entre 1993 y 1994, por lo cual llegué a impartir dos cursos: “Historia del fotoperiodismo en México” y “Nacho López”. La necesidad de organizar mis materiales de clase fue crucial para avanzar en el texto. Otro factor importante tuvo que ver con la organización de un seminario informal continuo compuesto por académicos y académicas de la Fototeca del INAH y de la Ciudad de México, algunos que nos habíamos conocido en el congreso de 1991, seminario que tiene lugar hasta la fecha y ofrece un espacio para realizar una crítica constructiva, poco común, de otras disciplinas. López Zamora también me proporcionó varias impresiones de las fotografías de Nacho y envió al fotógrafo del acervo a que hiciera buenas copias de los fotoensayos. Cabe señalar que algunos de estos últimos debieron incluirse en los libros publicados en inglés y en español, pero dado que hubo muchos problemas en conseguir editores interesados en las obras, los dejé a un lado, una decisión que lamento hasta la fecha. Quienes trabajamos sobre la cultura visual enfrentamos dificultades únicas: hallar o realizar buenas reproducciones, conseguir los derechos para publicarlas y convencer al editor o editora de que la mejor manera de contar la historia es con imágenes. Todos estos pasos exigen tiempo, energía y dinero, pero debemos estar dispuestos a tratar de incluir la mayor cantidad posible de imágenes.

²⁴ Carl L. Becker, *The Heavenly City of the Eighteenth-Century Philosophers*, New Haven, Yale University Press, 1932.

²⁵ John Mraz, “Ver fotografías históricamente. Una mirada mexicana”, en John Mraz y Ana María Mauad (coords.), *Fotografía e historia en América Latina*, Montevideo, Centro de Fotografía de Montevideo, 2015, pp. 13-51.

²⁶ México, INAH/Océano, 1999.

Investigar a la fotografía de la Revolución Mexicana

La experiencia de investigar la fotografía de la Revolución Mexicana fue muy distinta que la del proyecto López. A principios de 2008, Alfonso de María y Campos, director general del INAH, y su secretario administrativo, Luis Ignacio Sáinz, me invitaron a hacer la curaduría de la exposición nacional y las exposiciones regionales por el Centenario de la Revolución Mexicana. El libro debía imprimirse en febrero de 2010 y la exposición nacional *Testimonios de una guerra. Fotografías de la Revolución Mexicana*, debía estar lista para noviembre de ese mismo año. Así, funcioné más como curador que como historiador, en un proyecto que hubiera merecido una investigación de años. Esa invitación tuvo ventajas y desventajas: pude revisar archivos inexplorados, pero tuve que trabajar dentro de un marco temporal incómodo para un historiador, dado que, desde el principio, decidí que en lugar del catálogo de una exposición, produciría un libro e, independientemente de esas limitaciones de tiempo, la publicación de la obra tanto en español como en inglés habla de la calidad del proyecto.²⁷

Antes de que me invitaran, el director de la Fototeca del INAH, Juan Carlos Valdez, había pedido a los investigadores Patricia Massé y Daniel Escorza que curaran una exposición para el Centenario. Por suerte, tanto Valdez como los equipos de Massé y Escorza me dieron generoso acceso al material del evento, incluso, Valdez me envió fotocopias de todas las imágenes tomadas durante la “guerra civil” en resguardo de la Fototeca. Tener la oportunidad de revisar ese cuerpo de imágenes fue el primer paso para conocer la fotografía tomada durante la Revolución, pues muchas de las imágenes en archivos de provincia o de la Ciudad de México son copias de las de la Fototeca Nacional. Me enviaron las fotocopias pues se me dificultaba cruzar la capital del país para ir a Pachu-

²⁷ Véase John Mraz tanto en *Fotografiar la Revolución Mexicana: compromisos e íconos*, México, INAH, 2010, como en *Photographing the Mexican Revolution: Commitments, Testimonies, Icons*, Austin, University of Texas Press, 2012.

ca, aunque la exposición y el libro probablemente se hubieran beneficiado notablemente si hubiera podido consultar a Heladio Vera, el trabajador de la fototeca que conoce mejor las colecciones.

Tener copias de las fotos “revolucionarias” también me permitió entender cómo había forjado su archivo Agustín Víctor Casasola. Yo creía que él había conseguido las imágenes captadas por otros 480 fotógrafos, ya fuera comprándolas —como el archivo de *El Imparcial*—, recibida como donación —como en el caso de Gerónimo Hernández— o porque los fotógrafos trabajaban para su agencia. Debo mencionar que Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba ya nos había acercado a ese universo.²⁸ Además, 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 (figura 11). Otras fotos muestran la cinta adhesiva y las tachuelas que se usaron para sujetarlas firmemente a la pared para reprografiarlas (figuras 12 y 13).

Por ello, 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 era “El fotógrafo de la Revolución”, como lo había resumido Ignacio Gutiérrez: “Hasta la fecha se afirma genéricamente que ‘los Casasola son los fotógrafos de la Revolución mexicana’”.²⁹ Mi segundo deber era descubrir quiénes y con qué intenciones capturaron 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 —borrar el nombre

que llevaban y luego firmarlas— fue constante durante la Revolución Mexicana (también lo era en el amplio mundo de la fotografía internacional).

Intenté superar este problema aplicando una metodología de referencias cruzadas entre fotografías de archivo, imágenes impresas en revistas ilustradas e historias gráficas, entrevistas publicadas realizadas con los fotógrafos, artículos escritos durante la revolución y, finalmente, investigaciones llevadas a cabo posteriormente, ya fuera como historias de la fotografía o del movimiento armado. En el curso de mi investigación me di cuenta de que habían sido muchos los que cubrieron la larga guerra civil. Algunos estaban ligados a ciertos grupos y descubrí un patrón de compromiso poco comentado en estudios anteriores. Lo que resultó novedoso, sin duda, fue el hecho de que los fotógrafos estuvieran comprometidos con alguno de los muchos bandos revolucionarios.

Para los fotógrafos con conciencia política, la revolución debió representar una oportunidad única. Tomar fotos es una ocupación apasionante y, aunque la evidencia de un compromiso pudiera ser circunstancial, creo que se puede vincular, a grandes rasgos y con un alto margen de error, determinados profesionales de la lente con alguna de las fuerzas contendientes 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, lo que hizo de esta empresa la primera protagonista de la fotografía revolucionaria (figura 14); Gerónimo Hernández trabajaba en el periódico maderista, *Nueva Era*, y fue el fotógrafo más vinculado a la presidencia truncada de Madero: lo acompañó desde el Castillo de Chapultepec hasta el Zócalo, donde capturó la entrada del presidente a la plaza (figura 15); el fotógrafo más involucrado a la rebelión orozquista parece haber sido Ignacio Medrano Chávez, “El gran lente” (figura 16); Amando Salmerón fue el fotógrafo de Emiliano Zapata, pero hubo otros conectados a ese movimiento, entre ellos Cruz Sánchez (figura 17); un personaje apellidado Hernández

²⁸ Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, “A Fresh Look at the Casasola Archive”, *History of Photography*, número especial “Mexican Photography”, editado por John Mraz, vol. 20, núm. 3, 1996, 191-195.

²⁹ Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, “Los Casasola durante la posrevolución”, *Alquimia*, número especial: “Agustín Víctor Casasola. El archivo, el fotógrafo”, núm. 1, septiembre-diciembre de 1997, pp. 37-40.

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 contaban con numerosos fotógrafos, aunque Jesús H. Abitia ha sido considerado “El fotógrafo constitucionalista” (figura 18); los fotoperiodistas metropolitanos trabajaban para revistas ilustradas cuyos dueños y editores eran, por lo general, conservadores, e incluso porfiristas; sin embargo, las publicaciones actuaban de manera camaleónica, pues cambiaban de línea para adaptarse a la turbulenta situación; algunos, como Eduardo Melhado, pudieron haber reconstruido gráficamente la Decena Trágica y, por lo tanto, podrían considerarse huertistas (figura 19).

No se confirmó mi supuesto 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 imágenes de mis libros se deben a fotógrafos capitalinos. Sin embargo, éstos no abandonaban la ciudad con frecuencia, siendo incorrecta la suposición generalizada de que sus medios los enviaban a cubrir la guerra. En general, las revistas ilustradas obtenían imágenes de provincia de fotógrafos a los que llamaban “corresponsales”, pero que probablemente eran dueños de sus propios estudios. Creo que podría afirmarse que fotógrafos regionales y sus estudios (también aquellos que vendían imágenes a publicaciones locales y

nacionales cuando podían), fueron los que realmente capturaron escenas de la revolución, particularmente cuando se ligaban a una u otra facción. Sara Castrejón (una de las pocas mujeres que participó con una cámara) ofrece un ejemplo perfecto de las actividades de una fotógrafa de estudio durante esa época: conforme las distintas facciones ocupaban Teloloapan, Guerrero, ella las retrataba tanto en escenarios cerrados como en la calle, y también capturaba tomas a los que iban a ser ejecutados y a sus ejecuciones. Su imagen más poderosa es la de la combatiente coronela Amparo Salgado (figura 20). Al final, mi investigación 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 de inmediato fueron descartados. La realidad descubierta resultó más rica que los prejuicios con que inicié ambos proyectos. Espero que la publicación de los resultados haya sido una contribución importante tanto para el conocimiento de la Fototeca Nacional como para un público más amplio, tanto nacional como internacional.



Figura 1. Nacho López, *Represión del movimiento henriquista*, Ciudad de México, 7 de julio de 1951 ©Núm. Inv. 405702, Fondo Nacho López, Secretaría de Cultura- INAH-Sinafo-FN-MX.



Figura 2. Nacho López, *Campesino leyendo un pedazo de periódico*, Ciudad de México, 1949 ©Núm. Inv. 386564, Fondo Nacho López, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.



Figuras 3, 4 y 5. Nacho López, *Villa de Guadalupe*, Ciudad de México, 12 de diciembre de 1950 ©Núms. Inv. 374167, 374275 y 374261, Fondo Nacho López, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.

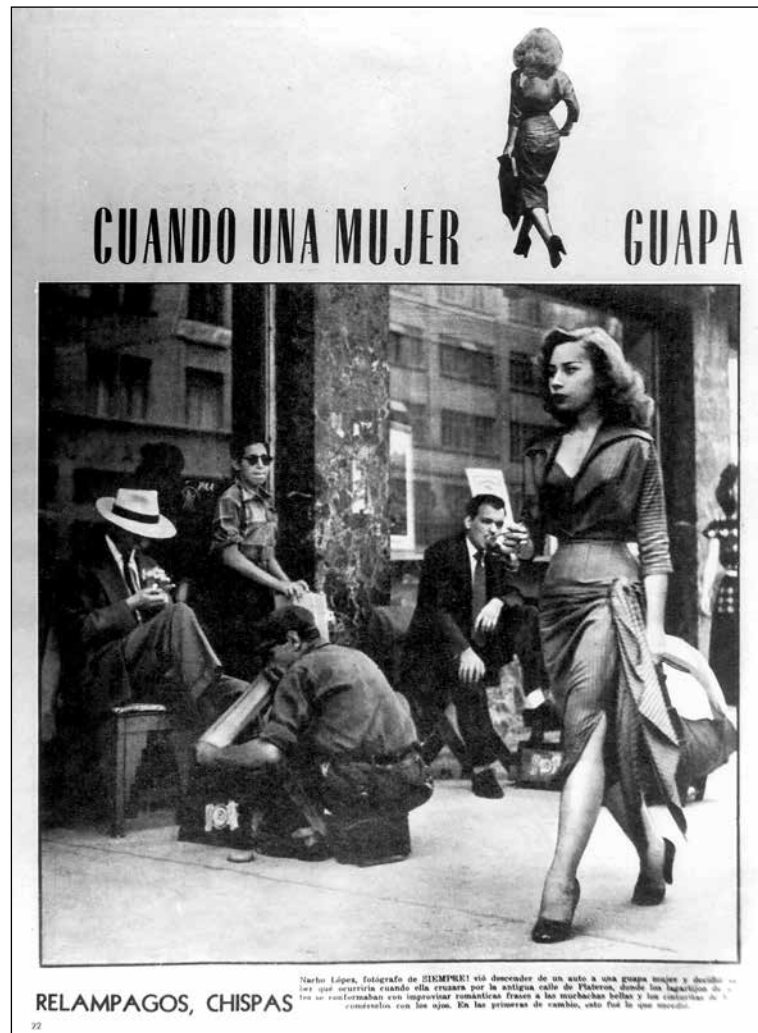




Figura 6. Nacho López, *Venezuela*, 1948 ©Núm. Inv. 405763, Fondo Nacho López, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-IFN-MX.



Figura 7. Nacho López, *Ciudad de México*, ca. 1950 © Núm. Inv. 405761, Fondo Nacho López, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.



PARTE PLAZA POR MADERO



LES DIO TORTICOLIS

Allá va, partiendo plaza por la Avenida Juárez, con garbo, adero y cintura de avigao. Los hombres de todas las edades y condiciones vuelven la cabeza en forma tan increíble que muchos, al día siguiente, en días de torticollis. Les que le vienen pues atribuyen sus dolores y la cojera, la gubilla y la guerra de Corea pasaron a convertirse en problemas triviales.

91

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 despertará 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 indolente figura de la hermosa mujer que indiferente —para comento de los transeúntes que provocó la— seguía su camino. Puede decirse como en el poema que "... quien la vio no la pudo ya jamás olvidar".

Figuras 8, 9 y 10. Nacho López, "Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero", *Siempre!*, 27 de junio de 1953, 22, 23 y 24, Colección de John Mráz, con el permiso de Martina Guitrón y Porto.



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-mente en que tantas fechorías com-

Figura 11. Samuel Tinoco, *Niños lloran junto a zapatistas fusilados en Ayotzingo*, enero de 1913, *Novedades*, 22 de enero de 1913 ©Núm. Inv. 63752, Colección Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.

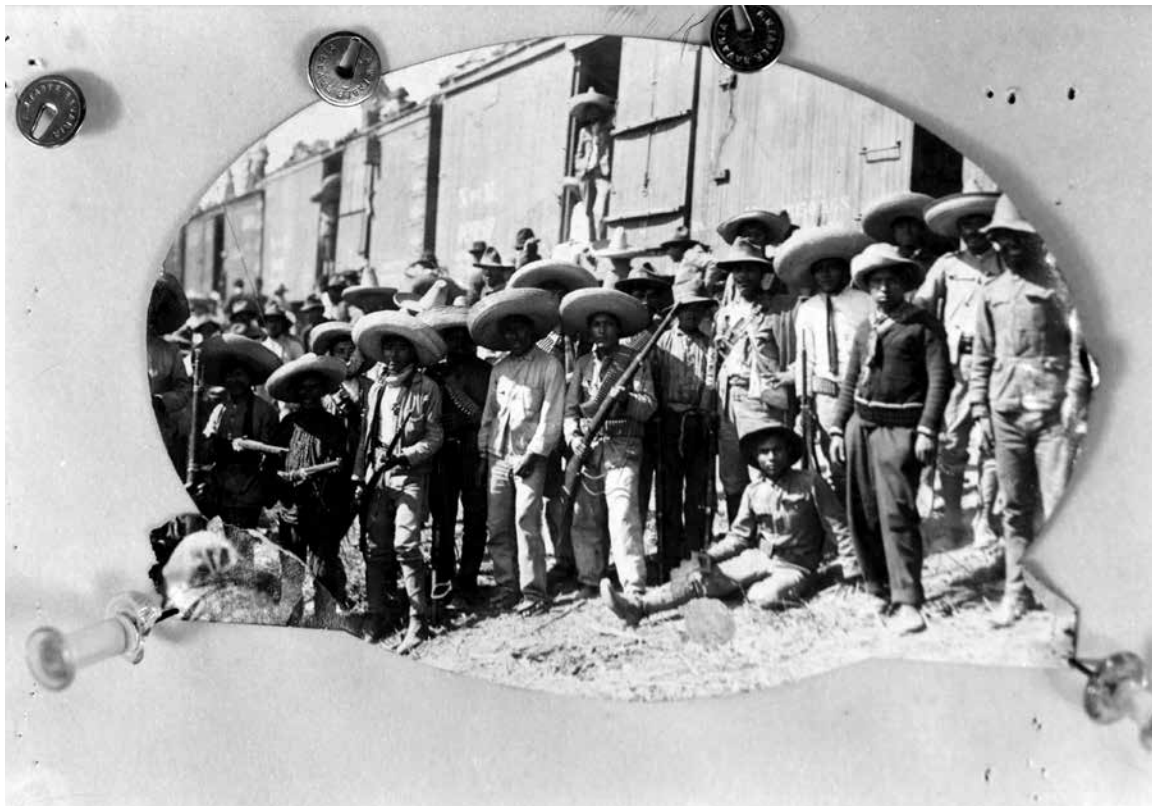


Figura 12. Anónimo, *Tropas de Figueroa* ©Núm. Inv. 6075, Colección Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.



Figura 13. Anónimo, *Tropas de Madero* ©Núm. Inv. 33510, Colección Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.



Figura 14. Aurelio Escobar Castellanos por la agencia H. J. Gutiérrez, *Revolucionarios maderistas, retrato de grupo*, Chihuahua, abril de 1911 ©Núm. Inv. 373835, Colección Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.



Figura 15. Gerónimo Hernández, *Presidente Francisco I. Madero llega al Zócalo*, Ciudad de México, 9 de febrero de 1913 ©Núm. Inv. 37186, Colección Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-EN-MX.



Figura 16. Ignacio Medrano Chávez ("El Gran Lente"), Fuerzas oroquistas en espera de Pascual Orozco para firmar el "Pacto de la empacadora", el general David de la Fuente parado sobre la silla, Chihuahua, 6 de marzo de 1912 ©Núm. Inv. 36809, Colección Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.



Figura 17. Amando Salmerón, *Emiliano Zapata a caballo*, Chilapa, marzo de 1914 ©Núm. Inv. 63434, Colección Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.



Figura 18. Jesús H. Abitia, *General Álvaro Obregón en su cabalgadura*, ca. 1914 ©Núm. Inv. 374012, Colección Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinaf- FN-MX.



Figura 19. Eduardo Melhado, *Soldados con cañón*, Distrito Federal, febrero de 1913 ©AGN, Fondo Propiedad Artístico y Literaria, Melhado, Decena Trágica, 7.



Figura 20. Sara Castrejón, *Coronela Amparo Salgado*, Teloloapan, Guerrero, 1911. Cortesía de Consuelo Castrejón.