

Mofa y educación sentimental

Demetrio Garmendia

Alejandro de la Torre Hernández, Rebeca Monroy Nasr, Julia Tuñón Pablos, *De la mofa a la educación sentimental. Caricatura, fotografía y cine*, México, INAH (Claves para la historia del siglo XX mexicano), 2010.

La comunicación gráfica y audiovisual ha acompañado al hombre desde tiempos remotos como una forma de expresión y a la vez como un indicativo de la evolución de su naturaleza y de su sociedad. En este libro se abordan tres variantes específicas de esos modos de comunicación pública: la caricatura, la fotografía y el cine.

Tal y como lo anuncia el subtítulo de esta obra, en consecuencia, el libro está dividido en tres partes perfectamente diferenciadas, de acuerdo con su objeto de estudio. Estas secciones van precedidas por una introducción escrita por José Mariano Leyva, en la cual delimita, en tiempo y espacio, el estudio que hacen los tres autores del libro. Asimismo el prologuista hace una breve revisión de la naturaleza misma de la imagen y de lo que ésta revela del autor y de su entorno.

I

Alejandro de la Torre enmarca en primer lugar el tiempo y lugar de su estudio: el México del republicanismo triunfal y el de la época porfirista. Comienza haciendo énfasis en que la caricatura ha servido en gran medida, gracias a su naturaleza misma, como herramienta satírica contra el *statu quo*, pero no exclusivamente (recordemos las devastadoras caricaturas que se hicieron con la apariencia física de Madero, cuando estaba en la oposición). Acto seguido hace un recuento que más bien parece una visita guiada a una breve historia general de este género, cuyo objetivo consiste en establecer el contexto de su estudio dentro del universo de la imagen. A este respecto se detiene para esbozar las características más relevantes de la caricatura (la exageración de los defectos físicos y la recurrente utilización del zoomorfismo) a fin de subrayar a través de estas deformaciones y transformaciones lo que en verdad constituye el objeto de su sarcasmo: los defectos éticos, morales o políticos, más que evidentes e insultantes, de los personajes así representados.

No sorprende que en el ámbito mexicano de la segunda mitad del siglo XIX, justo en el año del triunfo absoluto de la República, cuyo acto culminante fue la ejecución de Maximiliano de Habsburgo, el principal blanco de las más mordaces sátiras lo constituyera el clero y las clases que apoyaron al defenestrado emperador. En consecuencia, el autor hace un énfasis especial al

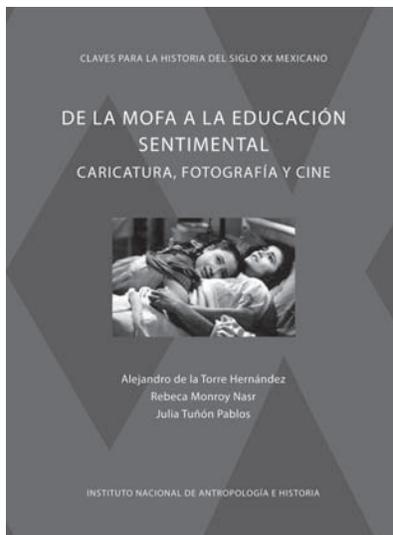
analizar el sarcasmo usual hacia los clérigos cuando se les compara en mayor medida con los cerdos y en menor medida con las serpientes. Este tipo de escarnio duró hasta principios de la última década del mencionado siglo, cuando el enemigo identificado ahora empezaba a ser la imagen proyectada por el régimen porfirista. El cambio se debió a varias circunstancias: la conciliación formal entre el clero y el Porfiriato que poco a poco impulsó Díaz, la evolución incipiente de una nueva clase en México, el proletariado (junto con la clase intelectual que la amalgamaba) y el espíritu anarquista exportado sobre todo de España y Argentina, que impregnaba a los intelectuales y al incipiente movimiento obrero. Así, a finales del siglo XIX cunde en los periódicos de oposición al régimen una pléyade de caricaturistas. Debe observarse que aún en este último periodo abordado por el autor, no deja de ser objeto de burla el clero, pero ahora lo acompañan nuevos personajes que, en opinión de los caricaturistas, son de la misma ralea: los burgueses y la casta militar que protege a todos los miembros de esa clase. Como una respuesta positiva a todo este sarcasmo, la caricatura al servicio de los movimientos socialistas y anarquistas también tiene su lado optimista al imaginar un futuro libre de sus tradicionales enemigos, en donde la solidaridad social redundará en una sociedad justa, equitativa y en donde la riqueza producida por todos se reparte entre todos. El

autor termina su artículo con una sentencia: el poder de la caricatura radica en su capacidad de subvertir el orden político.

II

Cuando surgió la fotografía, se pensaba que era simplemente un artilugio mecánico para captar la realidad; asimismo, en esa época estaba muy lejos de ser reconocida como un arte. Tuvo que pasar mucho tiempo para que por una parte ésta comenzara a encontrar su propio lenguaje y forma de expresión, y por otra se le considerase como una de las manifestaciones artísticas; esto se debió en parte gracias a que su avance técnico le diera la posibilidad de tener un enorme perfeccionamiento.

Rebeca Monroy, al igual que el anterior autor, comienza haciendo un brevísimo repaso de la historia de la fotografía con el objetivo también de contextualizar su estudio sobre el fotoperiodismo de nuestro país. Inicia el análisis de esta disciplina en el año del estallido de la Revolución Mexicana, pues considera que esta fecha constituye un parteaguas para aquélla. La autora pondera que para efectos de su estudio, el fotoperiodismo puede dividirse en dos épocas, las cuales asocia con dos acontecimientos político-sociales importantísimos para la historia de México. En la primera, como ya se mencionó, es testigo privilegiado del proceso revolucionario de 1910; la segunda surge en la década de 1960, cuando desde el inicio de ésta ya comenzaba a manifestarse una enorme



inconformidad social, has-ta culminar con la trágica jornada del 2 de octubre de 1968.

En los años finales del régimen porfirista, el fotoperiodismo encuentra un gran filón para su práctica en torno a los acontecimientos revolucionarios, pues definitivamente no hay mejor momento para esta disciplina que un suceso histórico de tal magnitud. Gracias a él tenemos una imagen viva, fiel de los protagonistas de esta época: Díaz, Madero, Carranza, Obregón, Villa, Zapata. También podemos tener idea de la magnitud de sucesos como la Decena Trágica y de su funesto desenlace (el fusilamiento de Madero y Pino Suárez). En vista del momento histórico que el fotoperiodismo capta, no es de extrañar que precisamente en esa época surja una pléyade de fotógrafos, que con el tiempo serán sinónimos de calidad y referencia obligada para los demás profesionales de esta disciplina. Podemos nombrar desde el pionero de todos ellos, Eduardo Melhado, hasta nombres ampliamente conocidos, como los herma-

nos Casasola, Manuel Ramos, los hermanos Sosa y muchos otros.

La autora no deja de lado un subgénero del fotoperiodismo: el retrato o fotografía de gabinete. Desde la última década del siglo XIX surgió este género, mismo que en México se vio influido también por los trastornos sociales de la Revolución. Una vez concluidos los tiempos de los fusiles, la sociedad buscaba su consolidación social, económica y política. Conforme estas novedosas condiciones del país construían una nación en pleno progreso, también propiciaban el encumbramiento y el irrefrenable ascenso de la burguesía posrevolucionaria. Lo anterior incide en el retrato, ya que éste pasó de ser un gusto particular y familiar, a convertirse en un medio de propaganda publicitaria de las vedettes, los cantantes y artistas que estaban de moda, con el objetivo de facilitar su comercialización y consumo; es decir, era una herramienta valiosa para crear negocios.

Por otra parte, debido a la influencia decisiva en las artes del movimiento muralista y a la presencia de los fotógrafos extranjeros Edward Weston y Tina Modotti, en el país se desarrolló otro género, mismo que se conoce como fotografía autoral o artística. Éste pronto se diferenció del retrato debido a su concepción, pues pretende dar a la fotografía, gracias a sus pretensiones artísticas y calidad estética, la solvencia que merecen todas las expresiones del Arte (con mayúsculas).

El ensayo concluye señalando que la época de oro del fotoperio-

dismo se dio a partir de la década de 1930 y se prolongó hasta el gobierno de Miguel Alemán, pasando por un breve periodo letárgico, del que después surgiría con “un segundo aire”, espoleado por los tumultuosos acontecimientos mundiales de la década de 1960. En síntesis, al leer el artículo uno se queda con la impresión fresca de haber descubierto parte de la historia de la imagen dentro del contexto de México y, con ello, de haber ganado también trozos de la historia del país a través de este medio.

No obstante, la valiosa información que nos proporciona y los alcances de dicho ensayo, uno no puede dejar de mencionar que éste se pudiera haber complementado con muchos más ejemplos fotográficos de los numerosos personajes fundamentales que se mencionan ahí: Melhado, Modotti, Manuel Ramos, etcétera.

III

El libro concluye con el ensayo de Julia Tuñón, quien disecciona tres importantes películas que se han convertido en hitos de la cinematografía mexicana y de la cultura popular, además de proyectarse como insignias del director Ismael Rodríguez: *Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos* y *Pepe el Toro*.

Tuñón aborda estas obras filmadas desde un punto de vista totalmente sociológico a la hora de invocar elementos de análisis de la cultura y la sociedad, por lo cual echa mano de un aparato teórico proveniente de autores como Roger Bartra, Antonio Gramsci, Carl G.

Jung y Claudio Magris (que a su vez se inspira en Norberto Bobbio). Debido a la naturaleza misma de la trilogía, la autora se ve obligada a ceñirse al estudio específico del melodrama, por pertenecer exclusivamente a este género las tres obras examinadas.

Antes de entrar propiamente en materia, Tuñón proporciona un panorama del significado sociológico y hasta psicológico del melodrama; esta pequeña reseña la liga inmediatamente con la temática por excelencia que el cine mexicano se apropia en la llamada época de oro. Acto seguido, empieza la narración de las tres películas, pero sin dejar de insertar los elementos teóricos del género que recién acaba de exponer. En este mismo tenor disecciona a cada uno de los personajes principales ubicándolos en el papel que desempeñan en el melodrama clásico. Aparte de este punto de vista sociológico, la autora aprovecha el anecdotario de la trilogía para observar el papel que juega en estas películas la concepción del Estado, incluyendo su aparato policiaco y de administración de la justicia, así como el punto de vista de una de las clases sociales más desprotegidas (se tiene que hacer hincapié en que se trata de una clase que recién se integra al medio urbano). Cabe destacar que el papel de una institución tan importante para los mexicanos (la Iglesia), está casi ausente del mundo retratado, por lo que sus escasas apariciones juegan un papel completamente marginal.

En resumidas cuentas, la autora

considera que la trilogía es un retrato muy amplio, aunque maquillado siempre por una ideología del sufrimiento, muy al estilo de la visión judeo-cristiana del mundo, del ambiente de la clase proletaria que está en el límite del lumpenproletariado. Se retrata el ámbito de la vecindad, de los talleres con diferentes oficios, del boxeo, de las tiendas de la esquina, en fin de todo lo que conforma aquello que las clases medias y dominantes quieren olvidar y no se detienen en negar.

Lo que Ismael Rodríguez nos da a final de cuentas, en voz de la autora, es una confrontación que la sociedad tradicional enfrenta al no querer adaptarse al mundo urbano: el fatalismo contra la libertad.

Al terminar las tres secciones del libro, uno agradece que se nos haya proporcionado un enfoque alternativo e independiente que tiñe a los tres estudios, pues cada uno da un marco conceptual distinto. También se puede apreciar que ninguno de estos ensayos se alinea con un punto de vista oficial del género respectivo; más bien, todos tratan de dar un enfoque muy alejado y novedoso de áreas que han sido históricamente vapuleadas y cooptadas por el discurso oficial en curso de la cultura mexicana. Asimismo, se debe reconocer que al acabar la lectura del libro uno es capaz de reflexionar de manera informada sobre lo que significan las diversas expresiones de un mismo fenómeno: la comunicación gráfica y audiovisual en contextos particulares de su historia.