

Fotografía y Revolución Mexicana

Arcelia Rayón M.

John Mraz, *Fotografiar la Revolución Mexicana. Compromisos e iconos*, México, INAH, 2010.

Con este estudio monográfico John Mraz profundiza en la investigación sobre el registro fotográfico que se conserva en los más variados archivos de nuestro país acerca de los acontecimientos sociales desarrollados durante la Revolución Mexicana en sus distintas etapas, que van desde la gestación de la lucha armada, la revuelta en sus más álgidos momentos y los sucesos posteriores de la misma. Fotógrafos y fotografías que sacan del anonimato a todos esos hombres, mujeres y niños que con conciencia o sin ella padecieron los estragos de la cruda realidad del periodo. Los usos y representaciones fotográficos son la materia de análisis de Mraz, y en las imágenes objeto de su estudio se reflejan diversos aspectos como la pobreza, el descontento y la violencia prevalentes durante el periodo de 1910 a 1920, de gran utilidad para la reconstrucción histórica de las propias imágenes, y de los motivos personales o de grupo que movían a todos aquellos que vivieron y fotografiaron la Revolución.



El estudio parte de una serie de cuestionamientos relacionados con la autoría de las fotografías, los tipos y tomas, el uso de las imágenes, el anonimato obligado, la tendencia política de las revistas, los contextos de producción y distribución de imágenes. *Fotografiar la Revolución Mexicana* tiene su origen en la curaduría de la exposición “Testimonios de una guerra. Imágenes de la Revolución Mexicana”, y se centra en la producción realizada por fotógrafos mexicanos, como el multiestudiado Agustín Víctor Casasola y muchos otros que registraron con valor y destreza momentos críticos de esa larga guerra civil, cuya identidad no había quedado del todo esclarecida, no obstante que sus trabajos responden a los requerimientos de los medios en que laboraban y a sus intereses.

Grosso modo, John Mraz vincula con sus debidas reservas a algunos de estos personajes con la fuerzas políticas contendientes: a Manuel Ramos con el porfirismo; a la agencia de Heliodoro J. Gutiérrez con el maderismo, al igual que Gerónimo Hernández; Ignacio Medrano

Chávez se relaciona con la rebelión orozquista; Amando Salmerón era fotógrafo de Emiliano Zapata, sin olvidar a otros de la revolución suriana como Cruz Sánchez y Sara Castrejón; el que fotografió reconstrucciones de la “Decena Trágica” fue Eduardo Melhado, considerado huertista; los fotógrafos más vinculados con Francisco Villa fueron los hermanos Antonio y Juan Cachú, en tanto entre los constitucionalistas sobresale Jesús H. Abitia. Todos estos fotógrafos, y muchos más que aún permanecen en el anonimato, contribuyeron a la historia fotográfica revolucionaria, al margen de la causa en la que visualmente estuvieran comprometidos. Los peligros que estos hombres enfrentaban en su actividad puede explicar el motivo de que muchas de sus imágenes permanezcan anónimas y por lo mismo sean sujetas de plagio.

El maderismo tuvo una considerable cobertura fotográfica y su caudillo llegó a reconocer la importancia de esta misma para dar a conocer la ideología y principios que regían su causa. Madero echó mano del uso de la fotografía para registrar todos sus actos políticos, y buena parte de las imágenes corresponden a la autoría de fotógrafos estadounidenses, explicada por la cercanía geográfica de su movimiento inicial con la frontera nortea. Por su parte, los fotoperiodistas mexicanos tuvieron limitantes debidas a la precaución, censura, miedo y represalias del porfirismo para con las revistas ilustradas para las que trabajaban.

No obstante, posterior a la caída de Díaz el movimiento maderista se convirtió en fenómeno mediático fotográfico.

Por su parte, los revolucionarios sureños encabezados por Emiliano Zapata no quedaron exentos de una lectura fotográfica peyorativa asignada por la prensa capitalina. Sus imágenes publicadas servían a los periodistas para encasillarlos como “bandidos peligrosos y horda de criminales”, estigmatización con la que se ocultaban los verdaderos propósitos reivindicativos zapatistas. En las imágenes del movimiento sureño convergía una alternancia de significados y de lecturas, que en su momento fueron utilizados unilateralmente para la salvaguarda y reproducción del orden sociopolítico imperante. En realidad fueron muy pocos fotógrafos quienes presentaban en su integridad la imagen del movimiento zapatista y de su caudillo, entre los que se contaban Amando Salmerón y Hugo Brehme.

La convergencia de fotoperiodistas mexicanos, extranjeros y hasta aficionados tuvo lugar durante los acontecimientos de “La Decena Trágica”, lo que permitió documentar e informar extensamente a la opinión pública mediante imágenes y disertaciones sobre el derrocamiento y asesinato de Francisco I. Madero. Pero también el documento fotográfico nos permite reconocer las imágenes del golpista Victoriano Huerta y su gabinete, que el historiador Daniel Escorza desvela en sus diferentes lecturas y significados.

Por su parte, Francisco Villa

también reconoció la importancia de las relaciones públicas a través de los usos de la cámara fotográfica y de la cinematografía, como medios de propaganda para dar a conocer sus ideales y hazañas en el plano mundial. El historiador Aurelio de los Reyes resume muy bien este interés: “Villa mostró una intuición poco común para la publicidad al utilizar al cine para su propaganda. Su sagacidad queda a la vista al aceptar en sus filas a camarógrafos norteamericanos, pues eran los más capacitados para exhibir sus películas en el extranjero” (*Con Villa en México*, México, UNAM, 1985). A partir de que toma Ciudad Juárez en enero de 1914, Villa firma un contrato con la Mutual Film Corporation para documentar sus actividades, lo que constituye un prelude mediático para su causa.

El movimiento más fotografiado quizá sea el constitucionalista, entre otras razones porque muchos fotógrafos comulgaban con los ideales de esa facción revolucionaria, que además contaba con los recursos económicos suficientes para financiar la producción de imágenes de su primer jefe, Venustiano Carranza (aficionado a la fotografía y a resaltar su imagen), y de los generales Pablo González Garza y Álvaro Obregón. El “fotógrafo constitucionalista” por excelencia fue Jesús H. Abitia, nombrado de esa forma por Carranza.

Importa señalar que la cantidad de imágenes resguardadas en los archivos oficiales depende de la importancia del movimiento, y sobre

todo del triunfo de su causa durante el periodo 1910-1920. El material de los no triunfadores se encuentra disperso y en ocasiones en el olvido, si no es que perdido. De igual forma, las fotografías de la lucha armada revelan peculiaridades en sus contenidos y dicen mucho de sus autores, a veces en pugna entre ellos mismos por sus diferencias políticas, lo que habla de un abigarrado mosaico de puntos de vista, pensamientos, valores e intereses.

Tan “revolucionarias” son las imágenes de la agencia Gutiérrez como las de Medrano Chávez, las de Abitia, las de Salmerón o las de los hermanos Cachú. No faltaron quienes se proclamaron neutrales, cuyas fotografías ilustraban las revistas dirigidas por conservadores y porfiristas, cuya línea editorial cambiaba de acuerdo con los acontecimientos sucedidos día con día. También había los que recibían grandes subsidios del gobierno, como es el caso de Reyes Espíndola, incondicional de Díaz y dueño de varias publicaciones, entre ellas la revista *El Mundo Ilustrado* y el periódico *El Imparcial*. Tal vez como ejemplo de imparcialidad destaque el caso de Hugo Brehme, quien llegó a trabajar para la prensa internacional.

Además de su afinidad ideológica con una u otra causa revolucionaria, los fotoperiodistas estuvieron donde había la oportunidad de poner en práctica su talento y creatividad, además de perseverar en ser bien pagados. Una gran mayoría de ellos veía la oportunidad de

proyectar su capacidad técnica y artística con la posibilidad de ser reconocidos, y a partir de ello recibir mejor paga, pues “escribir no es lo mismo que fotografiar”, actividad esta última que sí requería de recursos económicos para no quedar paralizada. Las personas dedicadas a este oficio se obligaban a involucrarse directamente con los caudillos para que éstos autorizaran el financiamiento de su trabajo. Ahora bien, también estaban quienes trabajaban en revistas ilustradas, agencias, estudios fotográficos, negocios cinematográficos, empleados de instituciones como la Cruz Blanca, o aficionados, cuya contribución fotográfica se debió a la introducción popular de las cámaras Kodak Brownie.

Mraz plantea la dificultad para identificar la autoría de una enorme cantidad de imágenes, lo que daba lugar al plagio, entendido como la acción específica de firmar fotografías no propias, o borrar el nombre de otros para incluir el propio, lo que constituía una práctica común durante el periodo. El investigador Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba corrobora este hecho en el caso de Agustín Víctor Casasola, quien recurrió a borrar la autoría de miles de negativos de su agencia. Pero esta práctica se extendía a muchos otros personajes y a directores de revistas ilustradas, sobre las que Mraz ejemplifica con imágenes específicas. El plagio no fue privativo de México, sino que se dio en todo el mundo. Con lo anterior John Mraz expone lo problemático que resulta confiar en lo que las

fotografías muestran a primera vista, así como en los créditos que les otorgan las publicaciones que las editan. Por lo mismo, la búsqueda de datos fidedignos sobre las imágenes implica el uso de una metodología que permita cuadrar datos y referencias tenidas a la

mano por otros investigadores, a través del intercambio y la consulta de sus publicaciones, entrevistas con expertos de la fotografía de la época, para posteriormente cotejarlos con los contenidos de los archivos especializados.

Visión mediática de los “tipos zapatistas”

Miguel de la Torre

Ariel Arnal, *Atila de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México entre 1910 y 1915*, México, INAH, 2010.

Originalmente presentada como tesis de maestría hace diez años, nos enteramos que esta investigación enfrentó las dificultades que entrañaba un contexto aún incipiente de las definiciones metodológicas para la construcción de la historia visual, que no es ni historia ilustrada ni necesariamente historia del arte, según reconoce el mismo autor. De su intención inicial de identificar y analizar la percepción que del movimiento zapatista tenía la población de la ciudad de México a través de la fotografía, se obligó a precisar aún más el propósito de su investigación a partir de la lectura de Peter Burke, quien ya había realizado estudios sobre la percepción en las élites europeas.



Fue entonces que el dilema teórico y metodológico de Ariel Arnal se esclareció, para que su investigación se enfocara en la percepción no de la población en general de la ciudad de México, sino de sus élites a partir de las imágenes publicadas en la prensa, particularmente de las revistas ilustradas, que incluían discursos gráficos y conceptuales muy definidos. Así, el estudio se propuso definir los elementos que conformaban la imagen gráfica del zapatismo en la prensa capitalina, así como la manera en que esos elementos eran utilizados por dicha prensa; de igual forma buscaría analizar, a partir de la deconstrucción de sus partes, lo que su autor denomina como el “tipo fotográfico zapatista”.

Reconoce Arnal que tanto en la fotografía de los tiempos del Porfiriato como en la de los años de la