

## La fotografía de la Revolución mexicana: una experiencia visual invaluable para los historiadores

Rebeca Monroy Nasr

**E**s importante señalar que la fotografía, como fuente documental para la historia social, política y cultural de nuestro país, contiene una riqueza invaluable a la que apenas nos asomamos con los festejos del primer centenario de nuestra Revolución mexicana.

Dichos festejos han dejado todo tipo de experiencias: desde la sensación de un exceso de gasto en tiempos de crisis, de unas notas apenas bocetadas en la que no caben todos los que participaron a favor y en contra, a la par de contabilizar tan sólo una mirada rígida y ríspida a la presentación de ciertos hechos en que la historia oficial y la historia de los medios de difusión coinciden en no dar a conocer más allá de lo que hemos visto por años en nuestros libros de historia para educación básica. La mayor parte de esa información ha sido editada bajo una lupa que se gestó hace más de cincuenta años, en donde los vencedores hicieron suya una parte de la narración y dejaron fuera del panorama histórico todo aquello que no convenía a sus intereses.

Sin embargo, creo que también con esos festejos se dio paso a que en otros ámbitos recuperáramos episodios puntuales, abrevando de manera puntual a contar esas historias, cortas, largas, agudas, fundentes y pletóricas de anécdotas, de ires y venires, de dudas y aciertos. Es en ellas donde podemos ver la carne y hueso de

esos personajes que fueron un día rebeldes y al otro héroes, también de aquellos que dejaron una impronta mucho más profunda de lo que creemos en nuestras formas de ver, concebir y apreciar el pequeño mundo que nos rodea en el diario ir y venir de nuestra historia patria.

De esos personajes, algunos trascendieron, otros se quedaron en el tintero o en el anonimato, pero se plasmaron en las fotografías de una época. Algunos con nombres o renombres, otros quedaron ocultos, pero sus rostros, gestos y corporeidades permanecieron en placas e imágenes publicadas en diarios y revistas de la época. De este tipo de producciones fotográficas dan cuenta diversos libros editados a la luz de los festejos y que abundaron en la historiografía visual de esos héroes, jefes y caudillos que no hicieron historia oficial. Está, por ejemplo, el de John Mraz con una visión amplia de la revuelta armada; o el texto de Miguel Ángel Berumen realizado junto con Laura González, Marion Gautreau y Claudia Canales, y en el que se recupera la imagen desde la perspectiva de los acervos y archivos locales y foráneos, aunado a la hemerografía nacional e internacional para acotar sobre todo en la circulación de las imágenes. Además de los libros realizados por González y Gautreau, con aportaciones importantes sobre el tema. También está el de Ariel Arnal, más puntual sobre el zapatismo

y la información que generó la fotografía de prensa contra el caudillo; o bien el de Samuel Villela, quien retoma con gran brío la historia regional a manos de la fotógrafa guerrerense Sara Castrejón. El de Francisco I. Madero, coordinado por Rosa Casanova con varios autores en diferentes frentes visuales e iconográficos. También evocamos los trabajos de Alberto del Castillo sobre Isidro Fabela y su colección fotográfica; el de Mayra Mendoza dedicado a la cámara de fino calibre de Hugo Brehme; los textos varios de Daniel Escorza, donde recupera la figura de la biografía de la imagen revolucionaria a partir del acervo de Agustín Víctor Casasola y familia. El libro de Luciano Ramírez Hurtado, que da cuenta de la heroización de los líderes en su momento —y por décadas— en diferentes medios visuales. Por otra parte está el libro de quien esto escribe sobre un fotógrafo de la Decena Trágica, Ezequiel Carrasco, y sus configuraciones entre la imagen fija y el cinematógrafo en aquellos años revolucionarios. Sobre ese tema destacan los textos que trabajan la imagen móvil de la revuelta armada, entre ellos el premiado de Ángel Miquel y el realizado por Álvaro Vázquez, con otros autores y aportaciones sobre el cine y su relevancia en la época.<sup>1</sup>

Estos trabajos abundaron, permearon, cuestionaron, profundizaron, diversas temáticas que la historia oficial soslayó y que desde el mundo de las imágenes se enriquecieron y tuvieron otras miradas de la historia política, social y cultural de aquellos años. En ello estriba su valía y en ello su aportación historiográfica.

Ahora bien, gracias a las aportaciones conceptuales, metodológicas y de análisis teóricos de esos trabajos ha sido factible reconocer que el fotoperiodismo mexicano tuvo grandes cambios a partir del movimiento armado de 1910. Es factible constatar que esas transformaciones se fueron presentando en las imágenes de manera paulatina, pero firme, de tal suerte que la transición entre las fotografías decimonónicas, sobre todo las realizadas bajo la presidencia de Porfirio Díaz y las que se presentaron a la vuel-

ta del siglo XX tuvieron una presencia, una forma y figura muy diferente a sus antecesoras.

Si bien el género fotodocumental y fotoperiodístico estaba ya en el ambiente editorial, se realizaba dentro de ciertos márgenes coloquiales de representación; es decir, los participantes por lo general miran de frente a la cámara, estoicos, ya sea parados o sentados, pero el fotógrafo denota su interés por un encuadre conservador que enmarcara el evento, mostrando a los presentes y su interés en participar de la imagen de manera antinatural y posada. Este era el modo hegemónico de representación, ahí se aprendió que incluso para la prensa había que ser parte de la imagen, de la fotografía y del acto fotográfico, como lo llama Roland Barthes; posar para el fotógrafo acomodados de manera que todos los participantes salieran en el foco y en la paráfrasis de la cámara. Es una costumbre gestada hace más de ciento setenta años atrás que aún se permea en el ambiente, es netamente fotográfica.

Si bien encontramos entre las fotografías algunos personajes de espaldas, como aquella famosa en la que Porfirio Díaz se encuentra mirando hacia la derecha de la imagen, mientras la esposa del embajador estadounidense mira hacia el lado izquierdo, completamente de espaldas al fotógrafo y al espectador, de tal forma que nos deja ver claramente su polizón y su atuendo y el sombrero de plumas que porta elegantemente: esta es una imagen poco común para la prensa de la época, pero que se gestó y difundió en su momento. Lo cual no significa que no se realizaran este tipo de tomas, sino que por lo general el editor del periódico o revista no las publicaba entre sus páginas, pues no era el género que prevalecía en la época, sino que era realmente poco usual.

Estos cánones se vieron trastocados con la llegada de la revuelta armada. Los temas, estilos y propuestas bien pudieron estar en el ambiente ya que eran parte del imaginario de los fotógrafos y no producto de una generación espontánea, aunque fueron desarrollados con mayor ahínco, interés y perseverancia en esos años, hasta convertirse en un modo hegemónico de representación para la segunda década del XX, y posteriormente.

<sup>1</sup> Véase *Bibliohemerografía complementaria al final de este texto*.

Las transformaciones suscitadas en ese entorno social, político y cultural dieron paso a que los fotógrafos documentales o de prensa captaran de otra manera aquella nueva realidad, la que alteró la vida cotidiana. El derrumbe de un dictador, la presencia de diferentes líderes, jefes y caudillos y la sociedad trastocada en sus más elementales signos vitales se vieron reflejados en las fotografías. Los reporteros gráficos tuvieron que ajustar no sólo sus placas de vidrio, las lentes, los trípodes y las cámaras de gran formato, sino también sus conocimientos e ideas prefabricadas, para captar escenas mucho más espontáneas y acordes al momento histórico que presenciaban.

Los fotógrafos modificaron sus prácticas convencionales de tomar a los grupos en las festividades o ceremonias en poses rígidas, en grupos para el retrato colectivo, captados de frente, sentados o de pie mirando al fotógrafo. En ese momento, salieron a enfrentarse con una inesperada realidad. Los reporteros gráficos dejaron de lado los eventos oficiales, las comidas, las inauguraciones de las industrias donde Porfirio Díaz sonreía congelado ante la cámara, acompañado de mujeres fajadas por duros corsés y enormes crinolinas; en las placas quedaron plasmados los nuevos personajes principales de esa historia, los populares, quienes mostraban con orgullo sus cananas al hombro, sus largas faldas y prendas de manta gastadas, roídas, sucias por el lodo de las calles, los rebozos de bolita suaves de tanto uso, con sus gastados huaraches en el mejor de los casos, si no descalzos, mientras las balas les zumbaban el oído. En ese momento en que la alterada vida cotidiana se entremezclaba con los rieles de acero de los porfiristas ferrocarriles, que hicieron las veces de actores principalísimos para comunicar, ahora sí, la Revolución en el país. El medio de comunicación por excelencia del Porfiriato se convirtió en un arma letal, al transportar a sus peores enemigos a todos los rincones del país.

En esos agitados años asistimos a una transformación visual en las imágenes, las cuales emergían también de esos cambios que se hicieron evidentes en la lente de los fotógrafos. Con

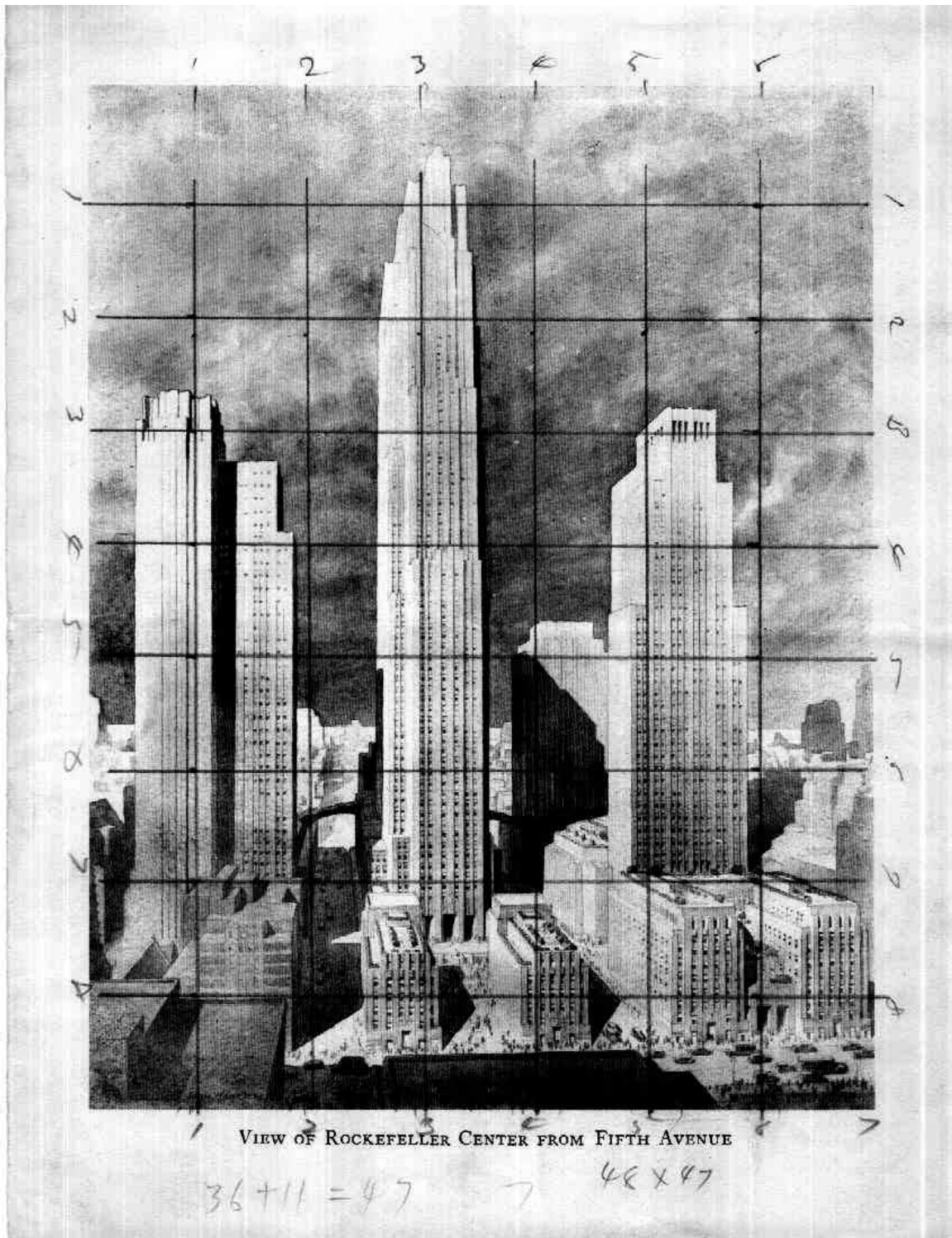
el levantamiento de la población y nuevos actores sociales, aunado a los líderes en diferentes frentes del país, como Emiliano Zapata, Francisco Villa, Venustiano Carranza, entre muchos otros, los fotógrafos se incorporaron desde su tribuna con el tripié y la cámara en riestre, para documentar la revuelta armada. Para ello era imprescindible cambiar radicalmente sus formas y estilos de representación, aunado a lo que el cine representaba, influía y materializaba desde la imagen móvil a la imagen fija.<sup>2</sup>

Aquí es necesario replantearse otro rasgo interesante de nuestros fotógrafos locales, muchos de ellos forjados en el autodidactismo, otros entrenados bajo la tutela de algún fotógrafo de estudio, los más acaudalados pudieron irse al extranjero a aprender las nuevas formas de representación gráficas.<sup>3</sup> Asimismo, es importante señalar que lo que nos arrojan los estudios recientes es que una buena parte de los fotógrafos de la ciudad de México realizaban diversas actividades relacionadas con la fotografía; es decir no se dedicaban a una actividad exclusiva, sino que recorrían la gama de posibilidades desde el estudio o gabinete fotográfico para el retrato convencional, la reprografía de documentos y cuadros, la toma de postales con paisajes urbanos y rurales, así como acercarse a los reportajes gráficos de los acontecimientos inmediatos. Entre ese tipo de fotógrafos están Antonio A. Garduño, Eduardo Melhado, Ismael Tinoco, Abraham Lupercio, José María Lupercio, Francisco Lavillete, este último después dedicado a la fotografía de *vedettes* y actrices en la Compañía Fotográfica Industrial (CIF),<sup>4</sup> el mismo Ezequiel Carrasco y Víctor Casasola, entre otros. También hubo quienes no cambiaron

<sup>2</sup> Álvaro Vázquez Mantecón, “La presencia de la revolución mexicana en el cine. Apuntes hacia un análisis historiográfico”, en *Cine y Revolución. La Revolución mexicana vista a través del cine*, México, Imcine, 2010.

<sup>3</sup> Para mayor información véase Rebeca Monroy Nasr, “El proceso enseñanza aprendizaje de la fotografía en la ciudad de México”, en Aurelio de los Reyes (coord.), *La enseñanza del arte en México*, México, IIE-UNAM, 2010.

<sup>4</sup> Liliana Laureano Martínez, “Fotorretratos de artistas de 1918 a 1926”, tesis de doctorado en Historia del arte, México, Casa Lamm/UAEM, 2010.



de especialidad o género como Martín Ortiz, que se mantuvo fiel a su causa en el retrato de gabinete hasta mediados del siglo pasado, cuando cambió su estudio fotográfico a la calle de Niza, en la Zona Rosa de la ciudad de México.

Es Eduardo Melhado un claro ejemplo de un fotógrafo que se adaptó a las nuevas condiciones: “El As de los fotógrafos y el fotógrafos de los Ases”, como él mismo solía llamarse, inició su carrera con reportajes fotográficos para diferentes diarios nacionales retratando a *Don Porfirio*. Con el estallido revolucionario salió a la calle a documentar los momentos álgidos como lo muestran sus fotografías de la Decena Trágica. Imágenes que presentan signos de solemnidad, rigidez y pose de la imagen anterior, en combinación a otras que son mucho más espontáneas y naturales en su representación.

Otros reporteros gráficos como Carlos Muñana, Antonio Carrillo Sr., Fernando Sosa, Rafael Sosa, Víctor O. León, Agustín Víctor Casasola y su hermano Miguel Casasola, Manuel Ramos, entre muchos otros, decantaron su experiencia en el ámbito del fotoperiodismo para salir a documentar esa nueva realidad política y social. De diferentes formaciones, con distintos ideales, los hubo revolucionarios, detractores, católicos, convencidos militantes, todos protagonizaron un papel importante al documentar los diferentes momentos de esa contienda armada, a lo largo de diez años. Les dio tiempo de participar en ella, ser zapatistas, convencionistas, carrancistas o bien retirarse del frente de batalla y seguir con su oficio reporteril, como es el caso del mismo Enrique Díaz. Otros dejaron su postura de retratista en el gabinete, con la parafernalia de tintes neoclásica, romántica o preciosista. Los hubo quienes desde una postura tradicional y convencional captaran las escenas con una fina estética innovadora y modernista, a pesar de sus convicciones católicas y antirrevolucionarias, como es el caso de Manuel Ramos.

Una importante aportación de Carlos Muñana fue realizada en las fotografías que captó durante la Convención de Aguascalientes en 1914 y que fueron publicadas por diferentes fuentes editoriales de la época, pues permiten

ver la manera de trabajar de ese fotógrafo como otros, tanto locales como foráneos.<sup>5</sup>

Hubo también alguna mujer que se atrevió a romper los cánones de la época, sólo recordada por su seudónimo de *La Graflex*, como le decían despectivamente sus colegas por la marca de la cámara que usaba —no dejó mayor rastro que se conozca, fuera del alterado ánimo sexista entre los reporteros, que no aceptaban en sus filas a una mujer. Su imagen se conservaba viva gracias a la aguda memoria de Dolores Casasola, la hija de Agustín Víctor.<sup>6</sup>

Todos ellos se enfrentaron con el único episodio bélico y sangriento que sufrió la ciudad de México en esos años de guerra. La Decena Trágica, como llamaron a los diez días que sacudieron a la ciudad del 9 al 18 de febrero de 1913, cuando el general Félix Díaz, el general Manuel Mondragón y Aureliano Blanquet se levantaron en armas en una guerra turbia emprendida contra el presidente Francisco I. Madero, bajo la mirada anuente de Victoriano Huerta.

Es un episodio histórico concreto que deja ver claramente la transmutación y coexistencia entre las formas de realización del viejo y del nuevo régimen, y también da constancia de la fuerza del cambio de estructuras iconográficas de un régimen a otro. Las imágenes posadas, detenidas por segundos ante la cámara, la falta de espontaneidad de los personajes dejan ver las huellas de ese pasado que surgía de los estudios fotográficos y de la prensa porfirista. Encontramos fotografías que se ajustaban a los cánones pictorialistas con actitudes hieráticas, rostros endurecidos y poses congeladas esperando el disparo del obturador.

Algunas otras recabadas por el fotógrafo y coleccionista Sabino Osuna, dejan ver a las tropas felicistas apostados en la Ciudadela, rifles en mano, cañones al lado, dispuestos en una escenografía bélica, esperando el disparo del

<sup>5</sup> Véase Luciano Ramírez Hurtado, *La soberana Convención de Aguascalientes*, Aguascalientes, Universidad de Aguascalientes, 2011.

<sup>6</sup> Mencionada por Dolores Casasola en entrevista con la autora de estas líneas el 28 de febrero de 2000, poco antes de morir.

obturador. Hubo el soldado que se dejó retratar de pie sin moverse, sólido, consistente. Otros que miraron de frente a Eduardo Melhado desde una pared derruida, esos soldados posaron para la posteridad, pues el hueco le sirvió de telón al tiro fotográfico, todos inmutables y consagrados por la lente a cien años de su ejecución. Increíble momento detenido por las placas que ahora asoman a nuestra historia.

En otras imágenes aparece la sociedad civil. Eran los actores sociales fundamentales del momento, corrían entre las calles con sus pocas pertenencias a cuestas: colchones, petates, jarritos, rebozos y huaraches a toda velocidad aparecen en esas placas de vidrio. También los niños soldados que miran atentos al fotógrafo dan paso al reconocimiento de una nueva forma de retrato. De los fotógrafos de quienes tenemos noticia que trabajaron este tipo de retratos está Ezequiel Carrasco, con fotos del niño limpiabotas del lado federal, o del niño que posa entre las tropas felicitistas, ambos bandos de la guerra de los maderistas y sus enemigos en la Decena Trágica tenían niños que defendían cada uno sus posturas político militares desde sus propias trincheras. Uno de estos pequeños, el limpiabotas ha sido adjudicado a la cámara de Antonio A. Garduño, pero si confiamos en la prontitud de la publicación de *Revistas de Revistas* a diez días del evento, bajo el crédito de Ezequiel Carrasco, podemos inferir en que la identidad del autor es más cercana a lo que otras fuentes secundarias han asegurado.<sup>7</sup> También se han reconocido otras fotos de niños en la Revolución, como la que tomó —ahora sí en Veracruz— Antonio A. Garduño, intitulada “Alfonso López, el marino más joven de Veracruz”, publicada en *Novedades. Re-*

<sup>7</sup> El niño limpiabotas apareció en *Revista de Revistas*, núm. 157, 23 de feb. 1913. John Mraz en su puntual exposición de *Testimonios de una guerra. Fotografías de la Revolución mexicana*, abierta en el Museo del Carmen, desde el día 18 de noviembre de 2010, le adjudica a Antonio G. Garduño la autoría, pero el dato lo retoma de Enrique Krauze, *Madero vivo*, México, Clío, 1993. Agradezco a John Mraz este dato. Véase John Mraz, *Fotografiar la Revolución mexicana. Compromisos e iconos*, México, INAH-Conaculta, 241 pp.

*vista Literaria y de Información Gráfica*.<sup>8</sup> Asimismo están los niños que repartían periódicos: aparecen en los negativos corriendo a toda prisa ante los balazos del Zócalo capitalino. Todos estos personajes dan cuenta de esa intención documental que tomaron o resguardaron los hermanos Agustín Víctor y Miguel Casasola, como aquel jovencito que se ha convertido en un icono de la fotografía durante la Revolución, quien mira al fotógrafo de frente, con los soldados fuera de foco por detrás de él. Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba comenta al respecto:

Resulta que hay dos versiones: una es la mencionada del libro de Flora Lara que prácticamente es un cuadro cerrado al niño y los demás soldados fuera de foco, de la cual no podría decirte de manera contundente quien es el autor pero, por unas órdenes de trabajo que Agustín Víctor Casasola le da a su hermano Miguel de que cubra el embarque de tropas en las estaciones de ferrocarriles de Buenavista y estación Colonia, esto entre mayo de 1912 y agosto del mismo, se puede aventurar la posibilidad de la autoría de Miguel.

La segunda versión del mismo niño, y por lo mismo igual evento, es de Samuel Tinoco que la publicó en el semanario *Novedades. Revista Literaria y de Información Gráfica*, año I, núm. 25, 12 de junio de 1912, con el encabezado: *Salida de voluntarios para Torreón*. Esta fotografía es de cuerpo entero y no exactamente de frente además de que el niño no mira a la cámara.<sup>9</sup>

Una imagen que no se sabe a ciencia cierta si es de Agustín Víctor o de Miguel Casasola, pero que contiene una referencia estética y vi-

<sup>8</sup> Apareció en el núm. 125, año III, del 17 de junio de 1914. Agradezco este dato proporcionado por Ignacio Gutiérrez; la imagen se encuentra publicada en Marion Gautreau e Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, *Prensa y fotografía durante la Revolución mexicana*, México, Biblioteca Lerdo de Tejada, 2010, núm. cat. 31, p. 53.

<sup>9</sup> Comunicación personal de Ignacio Gutiérrez, noviembre de 2010.

sual que ha perdurado casi cien años. La otra de ese momento fue captada por Samuel Tinoco, pero en ello vemos la importancia del instante decisivo, que reúne el lugar, el momento y el personaje, pero también la fortuna visual de captar la imagen en el momento adecuado con una solución técnica y formal que nos logra mostrar en todo su esplendor al personaje, subrayando su condición infantil y orgullosa, como lo hizo la cámara de Casasola.<sup>10</sup>

Cada periódico presentó sus respuestas editoriales en lo textual y lo gráfico acorde a su postura política e ideológica, y de una u otra manera la prensa dio cuenta del día a día de la lucha armada en la medida de sus posibilidades. Los medios impresos hicieron gala de tener las últimas noticias gráficas de cada caudillo, junto con las huestes, “la bola”, los “de a pie”, que fueron fotografiados de manera constante. En un principio, hubo periódicos porfiristas trasnochados que pretendían exhibir lo aterrador de la presencia de los zapatistas en la lucha armada. Por otro lado, también aparecen imágenes de la Convención de Aguascalientes en 1914, en sus momentos álgidos de tensas negociaciones, el desencuentro de los diferentes líderes, sus severos enfrentamientos, sus reticencias y cuestionamientos, captados por fotógrafos como Carlos Muñana, entre otros, con gran agilidad y prontitud.<sup>11</sup>

Hay prensa más liberal que presentaba fotografías espontáneas captadas entre los rieles, en la vida cotidiana de la revuelta armada, como el semanario *La Ilustración Semanal* y *La Semana Ilustrada*, en las cuales podemos observar incluso fotografías de Francisco I. Madero en su primera campaña acostado entre durmientes. Por su parte, algunos diarios de

procedencia maderista publicaron las imágenes de la Decena Trágica antes de ser cerrados por Victoriano Huerta. Aunque para 1915 la crisis de importación de papel imposibilitó la publicación periódica de diarios y revistas.

Por su parte, el carrancismo se apoyó fuertemente en las páginas ilustradas en sus diarios como *El Demócrata*, donde —además de destacados escritores— colaboraron fotógrafos como Rafael Sosa y Fernando Sosa, quien más tarde sería jefe de información gráfica del diario *Excelsior*.<sup>12</sup> Todas estas imágenes que aparentaban cierta imparcialidad ante los eventos, aún conservaban signos a la usanza de la prensa porfirista con retratos posados, otras eran más atrevidas, para ello los fotorreporteros experimentaban con tomas más espontáneas, modernistas, usando elementos novedosos como la nitidez y el uso de la profundidad de campo, para enmarcar los rostros polvorientos, sudorosos, exagerados o las escenas que deseaban destacar.

Por su parte, Doroteo Arango, nombre verdadero de Francisco Villa, en un acto autorreferencial llevaba consigo incluso a su fotógrafo de cabecera, Helidoro J. Gutiérrez y a diversos cinefotógrafos, para que reprodujeran sus hazañas a galope. Imagen del guerrero que creó de sí mismo y que ha perdurado por muchos años. Comenta Aurelio de los Reyes:

Mediante los buenos oficios de Aitken, Villa ordenó a carpintero y tapiceros convertir un furgón de carga de ferrocarril en una lujosa y cómoda oficina de prensa que también sirvió para que durmieran los corresponsales, fotógrafos y camarógrafos de guerra [...].<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Un ejemplo de esos niños fue la muestra realizada por Flora Lara Klahr y que dejó impresa en su libro *Jefes, héroes y caudillos*, México, INAH, 1986, p. 63. Agradezco el dato de este personaje a Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba. La imagen de Samuel Tinoco fue publicada por Ignacio Gutiérrez y Marion Gautreau en el catálogo de la exposición *Prensa y fotografía durante la Revolución Mexicana*, ed. cit., foto cat. núm. 12, p. 37.

<sup>11</sup> Luciano Ramírez Hurtado, *op. cit.*

<sup>12</sup> Rebeca Monroy Nasr, “Fernando Sosa. Reportero completo: fotógrafo y redactor”, en *Ases de la cámara. Textos sobre fotografía mexicana*, México, INAH, 2010, pp. 140-144.

<sup>13</sup> Aurelio de los Reyes, *Con Villa en México. Testimonios de camarógrafos mexicanos en la Revolución*, México, IIE-UNAM/ Dirección General de Actividades Cinematográficas-Secretaría de Gobernación/INEHRM, 1985, p. 50.





Estos héroes y caudillos fueron conscientes del poder de la imagen, como lo llama Flora Lara Klahr, así también los periodistas, fotógrafos y editores que batallaron por mantenerse en el medio durante esos largos años de lucha armada. Con la aparición de esos viejos personajes en un nuevo contexto, como era el de levantarse en armas, dejar de lado la secular sumisión, hacer suyo el espacio público, también surgieron con la cámara nuevas modalidades: tomas con signos de instantaneidad —hasta donde lo permitían los materiales sensibles—, personajes en actitudes más naturales, presencia de los contextos de referencia, todos estos elementos dieron paso a que se fuera construyendo una nueva imagen de fotoperiodismo mexicano. Algunas fotografías sí salían publicadas, otras no, pues dependía de los editores de los diarios y revistas de la época. Muchos de esos medios cerraron sus puertas ante los acontecimientos como *El Imparcial*; otras surgieron y se mantuvieron por épocas como el diario *Nueva Era* o *El Demócrata*, otros lograron sobrevivir hasta la posrevolución, es el caso de *Revista de Revistas* que continuó por muchos años más.

Los fotógrafos, conscientes de la importancia del momento histórico, capturaron sus imágenes, sin tener la certeza que fueran a salir publicadas. Es una conciencia testimonial de los fotógrafos que generaron una iconografía con imágenes novedosas, y muestra una galería de personajes y acontecimientos en la que reconocemos nuestra historia visual.

Así también podemos reconocer el surgimiento de esas imágenes de los tipos populares que empezaron a poblar las portadas y las páginas de las revistas ilustradas; los indígenas, los campesinos, la identidad de personajes que antes le causaban vergüenza al régimen y a la sociedad porfirista, finalmente aparecían en las páginas de la prensa y poco después fueron parte de las portadas de las revistas ilustradas, como es el caso de *La Ilustración Semanal* y de *La Semana Ilustrada*.

Ahora bien, es importante considerar que, en términos de fotógrafos de vanguardia y de fuerte tradición, es factible encontrar que algunos de

los fotoreporteros innovadores provenían de posturas ideológicas conservadoras. En una revisión profunda del material de Manuel Ramos, por ejemplo, un fotógrafo que se formó en el Porfiriato, vemos que sus imágenes presentan una ruptura con la forma de representación de su siglo. Ramos publicaba con anterioridad a la revuelta armada, sus imágenes de caballos, vistas de la ciudad y algunos retratos, en donde ya era factible encontrar elementos visuales novedosos: altos contrastes, delineación de las imágenes con gran nitidez, el uso de una gran profundidad de campo logrando varios planos de la imagen en foco y escenas espontáneas o hasta escenas actuadas de sus personajes, pero con una gran estética en la solución de sus imágenes por contraste, medios tonos o contraluces. Ramos usaba la cámara para expresar sus ideas fuese con imágenes que él construía o bien, con las que encontraba en su diario andar.

Ese gran oficio que desarrolló con la cámara le abrió las puertas en los medios editoriales más importantes de su época; Ramos hizo fotoportadas, aunado a importantes secuencias gráficas y notas gráficas de la vida nacional, entre otras, que le dieron un lugar prioritario en las revistas urbanas y semanales más importantes del país. Durante la Revolución tomó imágenes que eran muy singulares, como el hombre de las cananas a bordo del ferrocarril, discutido rural porfirista (Arnal) o revolucionario convencido (Monroy); sea como fuere, es un retrato magistral.

Sin embargo, Manuel Ramos no comulgaba con la postura del nacionalismo laico que se gestó al término de la Revolución. Él era profundamente católico y no estaba de acuerdo con los ataques a la Iglesia que se gestaron en los años veinte. Trabajó algunos años para el gobierno, pero acabó por romper sus relaciones laboral tiempo después. Ramos es un ejemplo claro de cómo en la fotografía no necesariamente confluyen los ánimos revolucionarios en materia estética con los planteamientos ideológicos de quien la realiza. En él las formas modernas de luces, encuadres, medios tonos, nitidez con un fuerte sabor vanguardista, tuvo muchas veces contenidos de tipo conservador a favor de la



religión y en contra del gobierno de la posrevolución. Su trabajo permaneció oculto por años, y hasta ahora salió a la luz para comprobar su gran calidad estética.

### El retratito del recuerdo

En los años de la Revolución la fotografía de gabinete, la del retrato, conservó algunos de los elementos clásicos realizados desde el siglo anterior. Hubo importantes fotógrafos como Martín Ortiz, los Hermanos Vallete, Octaviano de la Mora, entre otros, quienes realizaron imágenes de gran calidad y respetaban las convenciones establecidas del retrato. Indudablemente tuvieron un gran éxito comercial ante la necesidad de representación de la población y por su excelente labor. Por otro lado, también se presentaron otras formas de capturar a los personajes en el estudio fotográfico.

El caso de Romualdo García, fotógrafo guajuatense quien vivió la transición entre los siglos XIX y XX, permite visualizar esa época de cambios radicales. Frente a su cámara desfilaron los campesinos, los hacendados, los novios el día en que se toman de las manos —es decir el día en que piden a la novia—, la soldadera con el sombrero del novio en la cabeza y una botella en la mano, la mujer desnuda usando sólo un ligero tul que dejaba ver toda su corporeidad, los niños con sus juguetes, la novia mexicana enredada en una especie de sábana, vestida como “Venus”. Todos aquellos personajes que deseaban dejar una huella para la posteridad, posaron para su cámara y dejaron un legado visual importantísimo, pues no sólo son personajes representativos, sino que el fotógrafo permitió poses, gestos, actitudes, ropas y formas de representación que rompieron por completo los cánones del retrato europeo. Con ello, Romualdo García generó una propuesta rica en imágenes modernistas, apropiándose del medio técnico para crear nuevas convenciones visuales.

Otro caso extraordinario en la época fue una fotógrafa queretana que llegó a la ciudad de México en 1876 y fundó el primer estudio dirigido

por una mujer, hasta donde tenemos noticia.<sup>14</sup> Natalia Baquedano también nos legó una serie de fotografías de estudio que rompió con los cánones formales de la época, porque se dedicó a lo comercial con anuncios y calendarios de tiendas y productos. Muy modernista es la imagen de sus padres chocando sus vasos para un anuncio de cerveza. También mostró una faceta documental con la serie de retratos que hizo en la corta vida de su hermana Clementina. Hay retratos que reflejan un gusto por la pintura prerrafaelita, con personajes que parecen salidos de un cuento de hadas, niños convertidos en ángeles con telas vaporosas y fondos esfumados. En su obra se observa que, dentro de ciertos límites técnicos-formales, dio rienda suelta a su creatividad.

A río revuelto ganancia de pescadores: en plena crisis revolucionaria hubo quien se propuso sacar ventaja de la situación. Es el caso de los fundadores de la Compañía Industrial Fotográfica (CIF), quienes produjeron imágenes de cantantes, *vedettes* y actrices de la época para comercializar sus imágenes y lograr una difusión masiva del retrato como objeto del deseo ajeno. La CIF tuvo un gran auge a partir de satisfacer esos deseos de posesión y colección de lo inalcanzable y sobrevivió hasta entrada la posrevolución. La clave de éxito fue lograr la puesta en escena de la seducción. Una combinación comprensible, en épocas de tensión y desasosiego en las que la imagen ayudó a distraer y ahondar el comercio masivo del retrato fotográfico de mujeres idílicas deseables.<sup>15</sup>

María Santibáñez hizo lo suyo, no sin pocas adversidades. Discípula de Martín Ortiz procu-

<sup>14</sup> No sería sino hasta finales del siglo XIX y principios del XX que Sara Castrejón viniera a estudiar a la ciudad de México e hiciera sus primigenias imágenes; poco después puso su estudio, pero en su pueblo natal de Teloloapan, Guerrero, donde realizó una destacada labor en la revolución. Samuel Villela, *Sara Castrejón, fotógrafa de la Revolución*, México, INAH, 2010.

<sup>15</sup> Véase Liliana Laureano, *op. cit.*; Alba González Reyes da un referente claro de la creación y forja de la figura femenina mitos y realidades de la mujer fatal desde el siglo XIX hasta entrado el siglo XX en *Concupiscencia en los ojos. El desnudo femenino en México (1897-1917)*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 2010.

ró superar al maestro después de años de labor, y casi fracasa en su intento. Su estudio no tenía la clientela necesaria y estaba por venirse a pique cuando ganó un concurso de fotografía con el diario *El Universal*. Gracias a ello, para los años veinte, consolidó su prestigio y su carrera, logrando un lugar destacado entre clientes y amigos. También la factura de sus imágenes rompió con el género formal clásico del retrato, lo que le significó publicar en semanarios como *Jueves de Excelsior* y *Revista de Revistas*. Los retratos que han llegado hasta nosotros permiten observar una técnica depurada, un manejo lumínico de gran habilidad, medios tonos y matices pronunciados, el uso del esfumado o *floú* con foco suave, entre otros, conservando elementos utilizados por los grandes fotógrafos estadounidenses, con esos temas clásicos del retrato.

Como hemos visto, los reporteros gráficos y los de estudio presentaban cambios en sus maneras de trabajar ya la imagen a la vuelta del siglo XX. Cada uno a su manera, iría sumando elementos modernistas, que confluían en nuevas formas y elementos de trabajo.

Además, ante las posibilidades que les brindaba la cámara y las películas que mejoraron notablemente al término de la Primera Guerra Mundial, la fotografía de prensa y documental arrojó mayores frutos cuando las condiciones históricas, sociales y culturales del país, les permitieran una difusión más amplia de sus materiales y con ello, también se ampliaron los temas a trabajar.

### **Una fuente de riqueza en la diversidad**

Fue durante el periodo posrevolucionario cuando la producción fotográfica se vio fortalecida. Las nuevas imágenes y las nuevas formas de trabajar la cámara se utilizaron como una herramienta por parte del nuevo gobierno de Álvaro Obregón, ante una población con un alto índice de analfabetismo. La fotografía servía en parte para registrar los avances de gobierno, pero también para afianzar una sólida imagen de unidad nacional. Apoyados en los

medios impresos los editores dieron una mayor difusión de las ideas y preceptos de la Revolución; se mostraron los avances sociales, así como se dio una gran difusión a las novedades nacionales y extranjeras, a la moda, a la vida cultural, la información más superficial y profunda fue documentada por los diarios y revistas, con fotos.

En aquellos “años veinte”, bajo la presidencia de Álvaro Obregón (1920-1924) y de Plutarco Elías Calles (1924-1928), se abrieron importantes publicaciones que incluían fotografías como tema fundamental y con una intención claramente divulgadora. Un nuevo recurso ayudó a que se mejorara la impresión de las imágenes en los diarios y sobre todo en las revistas. La vieja prensa plana, caduca con la llegada de la rotativa, que por tener tambores y una nueva manera de trabajar la imagen podía imprimir miles de planas a gran velocidad y las fotos tenían mejor calidad visual.

A la par de ello y con la mejoría de los equipos y materiales fotográficos los fotógrafos incursionaron en nuevos géneros, temas y modalidades para captar fotografías, en lugares antes inesperados de la vida pública, privada, cotidiana e incluso nocturna.

Fueron revistas como *Zig-Zag* las que abrieron sus puertas a la creación fotográfica. Recuentos históricos, notas de sociedad, reportajes gráficos, caricaturas políticas, eran la parte sustancial. La expresa solicitud de su editor Pedro Malabehar, en el primer editorial, hacía una invitación a profesionales o aficionados de la cámara a colaborar con notas gráficas que enriquecieran las páginas de su revista.<sup>16</sup> Al llamado acudieron los reporteros decanos y los novatos interesados en presentar sus imágenes de archivo o de la actualidad nacional. La revista publicó las imágenes de un decano de la fotografía mexicana como era Agustín Víctor Casasola. Los materiales que había reunido desde el Porfiriato, los que captó en la Revolución, además de aquellos que les compró a fotógrafos nacionales

<sup>16</sup> “Notas del editor”, en revista *Zig-Zag*, núm. 1, 15 abril de 1920, s.n.p.

y extranjeros, y que con gran esfuerzo resguardó, fueron publicados por Malabehar.

Por su parte, Enrique Díaz tuvo en *Zig-Zag* una de sus primeras oportunidades de publicación una vez que estableció su agencia *Fotografías de Actualidad*. La imagen de Adolfo de la Huerta tomando protesta como presidente interino aquel 1 de junio de 1920, así como los pomposos funerales de Benjamín Hill en 1920, secretario de Guerra y Marina de Obregón, también fueron publicados a toda plana. Por su parte, el reportero gráfico Melhado acuñó la experiencia que le dio la Revolución y se convirtió en el fotógrafo por excelencia de esta novísima revista, haciendo toda clase de reportajes, notas gráficas, retratos y notas socioculturales que le encomendaran. La intención de Malabehar era hacer una revista familiar con imágenes atractivas y de gran actualidad nacional e internacional.

Otras revistas que circulaban en esos años y que trabajaban con las fotos eran *Revista de Revistas*, *La Gaceta del Espectador*, *Cine Mundial*; también hubo periódicos como *El Universal o Excelsior*, o sus suplementos *El Universal Ilustrado* y *Jueves de Excelsior*, los cuales generaron un gran número de fotografías que pasaron a formar parte de los acervos de sus editores. Se debe recordar que por lo general los periódicos se quedaban con los negativos y placas de sus colaboradores, pero en el caso de las agencias independientes la dinámica fue diferente.

Las dos agencias de información gráfica más importantes de la ciudad de México operaban vendiendo sus fotografías impresas de los diarios y revistas, pero conservaban para sí los negativos originales: Casasola y Cía., y la de Fotografías de Actualidad de Enrique Díaz. Ahí están retratados los rostros, las presencias, las calles, los lugares, los momentos históricos más importantes de esa vida diurna y nocturna, de la ciudad de México.

Gracias a esas fotos podemos asistir a las presentaciones públicas del presidente en turno o algún banquete de los prominentes banqueros de la posrevolución. También por ahí, entre los granos de plata, se dejan ver las mujeres en sus

fiestas y reuniones caritativas, ahí vemos a las grandes damas con sus sombreros de plumas, en un singular acto, dándoles de comer a mujeres del pueblo con sus largas trenzas y gastados rebozos. En las imágenes se observan los diferentes contrincantes electorales, los desfiles oficiales y sus personajes principales. También desfilan por ahí los obreros, los campesinos y la amplia clase media que surgía con fuerza en esos años. Están también los burócratas y los dirigentes sindicales que se acicalaban el cabello conforme veían pasar al pueblo desde el balcón del Palacio Nacional. Se pueden rescatar los rostros de los actores y actrices en boga, los hay tanto nacionales como extranjeros, por ello, no es extraño encontrar los retratos de artistas famosos como Agustín Lara, María Conesa y Esperanza Iris. Todos ellos son los actores sociales que representaban una ciudad, un país, un deseo, una esperanza de que las cosas parecían haber cambiado.

Más adelante, para la década de los años treinta, aparecen las fotos de actores estadounidenses como Clark Gable o de Tyrone Power en su llegada al aeropuerto Benito Juárez. Es notable el fotorreportaje de la visita de la más importante aviatrix —así la llamaron en la época— la estadounidense Amelia Earhart cuando cruzó el cielo mexicano en el año de 1935, bajo el régimen de Lázaro Cárdenas que estaba creando nuevas y mejores condiciones de vida para los mexicanos.

Tal era la capacidad técnica de la fotografía, los fotorreporteros y sus curiosas cámaras se entremetían entre las paredes de lugares inimaginables: retrataron en las cantinas o los bares a las ficheras. Se deslizaron a la profundidad de la noche y en los entretelones captaron a los actores de los teatros, los escenarios de primera y de tercera, del burlesque a la carpa, del *vaudeville* al baile del parisino Bataclán. Aparecen en las placas los mimos, los payasos, los grupos de jazz, los falsos negros pintados con jalea; los músicos ciegos que tocaban frente a un público invisible. Comparten el escenario fotográfico con las chicas *topless* o las egipcias del ballet de Madame Carroll que hicieron contorsiones extraordinarias frente al fotógrafo. Desde esos granos



de plata se ven los escenarios con presencias mexicanistas, cuando las grecas prehispánicas se mezclaban con dibujos de rasgos orientales. Era lo exótico de oriente, presente con lo griego, lo romano, lo europeo de nueva creación. Lo universal y lo nacional se presentaban simultáneamente en la búsqueda de un nuevo lenguaje artístico, de nuevas formas de representación cultural.

Todos estos personajes legaron sus rostros a la eternidad de la plata sobre la gelatina y son estos algunos de los temas que los fotógrafos del archivo Díaz, Delgado y García y la familia Casasola captaban a lo largo del día para irse a revelar sus placas hacia la madrugada, con el compromiso de llevar sus ampliaciones a los diarios y revistas ilustradas al amanecer y regresar a la faena cotidiana con un fuerte sobrepeso al hombro y un compromiso visual y documental como escudo.

Los cambios técnicos de las cámaras y el equipo, las diversas formas adquiridas para la representación de la imagen, aunado a nuevos temas y personajes en la escena, en estrecho vínculo con los cambios frente a la ideología revolucionaria, dieron paso a un cambio radical en el ámbito de la fotografía.

Existen ejemplos claros de fotografías con encuadres y composiciones que rompen de modo contundente las formas y estereotipos de la época. En este caso también aparecen las que subrayan el sesgo nacionalista como las que portan en sus trajes las piñatas, la bandera, las artesanías o el gusto por el arte popular, son la proclama clara de esa época donde ideólogos como José Vasconcelos, teóricos y creadores como Adolfo Best Maugard, los muralistas Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, entre otros artistas visuales, dejaron una huella profunda en la cultura contemporánea que rebasó nuestras fronteras y que impactó también la imagen fotográfica tanto en el periodismo como en la fotografía de retrato y de autor.

Esos cambios culturales, artísticos y gráficos ayudaron a instaurar un lenguaje fotográfico que diese, por sí mismo, imágenes totalmente diferentes a sus antecesoras las porfiristas: el

uso de una fina nitidez, encuadres al ras del piso o desde arriba, el captar gestos más espontáneos, actitudes novedosas, composiciones o temas antes no retratados, dieron paso a una nueva forma de imágenes creadas en la posrevolución.

En principio era *notas gráficas*, es decir, en una sola toma se encapsulaba la información. Con el tiempo, se dio paso a las secuencias visuales. Los fotógrafos seguían de cerca algún evento importante y al transcurrir de los días se creaba lo que se conoce como *fotorreportaje*. Esas secuencias gráficas empezaron a tener cada vez más espacio en los diarios y revistas nacionales, lo que abrió un cúmulo de oportunidades para el fotógrafo profesional, fuese documental, periodista o bien de aquellos que empezaron a incursionar en el enfoque más artístico de la fotografía contemporánea.

Fue la fotografía un elemento fundamental para la transmisión y conocimiento de los hechos de la Revolución y los años que le siguieron. El desarrollo técnico, formal, temático e ideológico que presentó se derivaron en gran medida de los cambios en la escena nacional, los ojos de los fotógrafos registraron de manera magistral el entorno. Al grito de lo que veo es una realidad y de pensar que lo que se capta es un hecho sin discusión, en términos de la fotografía de prensa y la fotografía documental, nuestros antepasados han dejado un legado maravilloso para penetrar en ese túnel del tiempo.

Es tarea de nosotros como espectadores de esas imágenes, de esos testigos silentes, ponerlas en la mesa de la historia y encontrar con ellas verdades, mentiras y los sueños de más de una generación de operadores de la cámara, que estaban seguros que al hacer su trabajo nos legaban un testimonio y un patrimonio que ahora nos toca observar, meditar, comprender y analizar desde la ventana de un presente. Sin olvidar las condiciones y la mágica preservación de nuestro pasado con las fotografías que contienen más de un elemento para recorrerlas y apreciarlas en su justa dimensión, entre la magia de la observación y la pasión del discernimiento.

### Bibliohemerografía complementaria

- Arnal, Ariel, *Atila de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México. 1910-1915*, México, INAH, 2010, 164 pp.
- Berumen, Miguel Ángel, Marion Gautreau *et al.*, *México: fotografía y Revolución*, México, Conaculta, 2009, 400 pp.
- , *1911: La batalla de Ciudad Juárez en imágenes*, Océano, Cuadro por Cuadro/ Imagen y Palabra, México, 2005, 240 pp.
- , *Pancho Villa, la construcción del mito*, México, Océano, 2006, 200 pp.
- Casanova, Rosa *et al.*, *Francisco I. Madero. Entre imagen pública y acción política*, México, Conaculta, Museo Nacional de Historia-INAH, 2012, 287 pp.
- Del Castillo, Alberto, *Isidro Fabela. Una mirada en torno a la Revolución mexicana*, México, Biblioteca Mexiquense del Bicentenario/ Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal/ Instituto Mexiquense de Cultura/ Centro Cultural Isidro Fabela/ Tonaltepec Global, 2010, 235 pp.
- Escorza Rodríguez, Daniel, “Imagen y apariencia de Huerta después de la Decena Trágica”, en *Historias*, México, núm. 72, enero-abril de 2009, pp. 65-74.
- , “La fotohistoria y el Centenario de la Revolución mexicana: una aproximación bibliohemerográfica”, en *Historias*, núm. 83, septiembre-diciembre de 2012, pp. 117-121.
- , “Gerónimo Hernández, un fotógrafo enigmático”, en *Dimensión Antropológica*, año 16, vol. 47, septiembre-diciembre de 2009, pp. 143-168.
- Guevara Escobar, Arturo, *El que se mueve no sale en la foto. Aurelio Escobar fotógrafo profesional*, México, Archivo General de la Nación, 2012.
- González Flores, Laura, *Otra Revolución. Fotografías de la ciudad de México 1910-1918*, México, IIH-UNAM, 2010, 248 pp.
- Miquel, Ángel, *Tiempos de Revolución. El cine en la ciudad de México, 1910-1916*, México, Difusión Cultural, Publicaciones Fomento Editorial, Filmoteca de la UNAM, 2013, 331 pp.
- Mendoza, Mayra *et al.*, *Hugo Brehme y la Revolución mexicana, Und die Mexicanische Revolution*, México, Carbón 4, Deutscher Akademischer Austausch Dienst, Servicio Alemán de Intercambio Académico, Sinafo-INAH, 2009, 151 pp.
- Monroy Nasr, Rebeca, *Entre los nitratos de plata y las balas de bronce*, México, INAH (Testimonios del Archivo, 6), 2011, 161 pp.
- Mraz, John, *Fotografiar la Revolución mexicana. Compromisos e iconos*, México, INAH, 2010, 241 pp.
- Ramírez Hurtado, *La soberana Convención de Aguascalientes*, Aguascalientes, Universidad de Aguascalientes, 2011, 321 pp.
- Vázquez, Álvaro *et al.*, *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*, México, Conaculta/ IMCINE/ Cineteca Nacional, 2010, 240 pp.
- Villela, Samuel, *Sara Castrejón, fotógrafa de la Revolución*, México, INAH, 2010, 151 pp.