

Pasado y destino de los acervos fotográficos

Carlos Martínez Assad

Resumen: Este artículo es un recuento crítico del espacio relevante que ocupa la fotografía, en los archivos, como fuente histórica, y analiza cómo constituye un testimonio visual del cambio en la vida privada, pública, cotidiana, social y cultural, plasmado por el ojo de la lente de fotógrafos que han trabajado en el país desde el siglo XIX hasta actuales tiempos. Se percibe en éste la transformación en la forma de mirar y aprehender la imagen, como se ha hecho también con ayuda de las tecnologías de avanzada.

Palabras clave: historia de la fotografía, fotografía y testimonio, archivos fotográficos, fotógrafos en México, ciudadanía de la fotografía.

Abstract: This article is a critical reckoning of the important role of photography in archives as a historical source, while analyzing how it serves as visual testimony of change in private, public, everyday, social, and cultural life captured by the eye of the lens of photographers who have worked in Mexico since the nineteenth century to the present. It reveals the transformation of ways of seeing and understanding the image, which has also taken place with the help of technological developments.

Keywords: history of photography, photography and testimony, photographic archives, photographers in Mexico, photography as civic responsibility.

Fecha de recepción: 30 de marzo de 2019

Fecha de aprobación: 6 de mayo de 2019

Los archivos de la memoria

“La historia no es más que un conjunto de imágenes”¹ decía Marc Ferro adelantándose a la teoría de las representaciones. Sin saberlo, eso me orientó desde el primer trabajo que realicé sobre el Valle del Mezquital porque intuía que, además de la investigación escrita, debía dejar un testimonio visual de lo que entonces pude ver.² Por eso, tanto para el historiador como para distintas disciplinas, los archivos foto-

gráficos resultan más que indispensables para la investigación. Quienes se acercan con objetividad a la memoria que albergan las diferentes fuentes del pasado, encuentran en la fotografía testimonios, así como una fuerte carga emocional, muchas veces idílica y romántica, por la maestría de las imágenes para fijar los variados rituales de vivir en sociedad, como imán para atraer las miradas de quienes la contemplan.

La fotografía ha tenido un lugar relevante en los archivos para certificar el conocimiento histórico, vinculada en su origen a la comunicación pública, como lo atestigua el archivo del Sistema Nacional de Fototecas del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Allí se

* Investigador Emérito del Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM.

¹ Marc Ferro, *El cine, una visión de la historia*, Madrid, Akal, 2008.

² Carlos Martínez Assad y Beatriz Canabal Cristiani, *Explotación y dominio en el Mezquital*, México, FCPS-UNAM, 1973. Le siguieron Carlos Martínez Assad y Sergio

Sarmiento (coords.), *Nos queda la esperanza. El Valle del Mezquital*, México, Conaculta (Regiones), 1991.

puede advertir cómo México tuvo un desarrollo particular, más acentuado cuando se partía de un acontecimiento relevante del que se quería dejar constancia, adelantándose a la posibilidad de ser señalado por la historia.

Sólo los necios niegan la “calidad de arte de la fotografía”, a la que se le consideró la “expresión más viva de la plástica moderna, con tanto derecho a la denominación de obra de arte como la que sea resultado de cualquier otra técnica”, decía Diego Rivera el 24 de agosto de 1955.³

Ese arte se nos develó de forma fehaciente cuando, debido a las necesidades de la investigación, se buscó darle aliento por medio de las imágenes de los archivos fotográficos, lo cual me permitió ir descubriendo los nombres que han forjado la historia de la fotografía en México, a través de las necesidades marcadas por el proceso de investigación. Louis Prérier llegó a México en 1839, venía con las técnicas de impresión de Fox Talbot y Louis Jacques Mandé Daguerre, los daguerrotipos, registrando imágenes del puerto de Veracruz, donde plasmó en primer plano el convento de San Francisco y en segundo el Castillo de San Juan de Ulúa, en diciembre de 1839.⁴ Posteriormente captaría el Sagrario y la Catedral Metropolitana, en enero de 1840, y en el mismo año la Escuela de Ingeniería, convirtiéndoles en algunos de los edificios más fotografiados de la Ciudad de México, mostrando el interés tanto en el patrimonio religioso como en el cívico.

Claude Désiré Charnay hizo varios viajes a México desde Francia entre 1857 y 1866, resultando de ello las estupendas placas del sitio arqueológico de Mitla para, con el tiempo, conocer el antes y el después de los vestigios que encontró recubiertos por la selva. Alfred Briquet llegó al Puerto de Veracruz en 1883 y en esa ciudad se dedicó a la fotografía comercial; aunado

³ Héctor García, *Escribir con luz*, México, FCE, 1985, p. 14.

⁴ Rosa Casanova, “De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890”, en Emma Cecilia García Krinsky (coord.), *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*, España, Lunwerg Editores / Conaculta / INAH, 2005, pp. 2-3.

a ello, son reconocidas sus imágenes del centro de la Ciudad de México, del Zócalo capitalino en 1885, de la Plaza de Veracruz en 1890, del Portal de Mercaderes, entre otras, que permiten apreciar el cambio urbano que al final del siglo XIX tuvo lugar. Con sus placas se aprecia un proceso extraordinario porque captó cómo el templo del convento de san Agustín perdió su torre principal y la linternilla de la cúpula, debido a la intención arquitectónica de convertirlo en un edificio civil para albergar la Biblioteca Nacional, despojado así de los indicios religiosos que atraían a la feligresía.

Del francés Julio Michaud se conocen excelentes tomas con diversos emplazamientos de la Basílica de Guadalupe en 1860 y, asimismo, de varios edificios de la capital. Interesante fue también el trabajo del estadounidense Henry Greenwood Peabody, que vino al país en 1901, e hizo vistas frontales de portadas de numerosas iglesias en Querétaro, San Miguel de Allende, Oaxaca y Cuernavaca.

Por otra parte, del fotógrafo Charles B. Waite, de Ohio, comenzaron a aparecer sus fotografías en la Colección *Memoria y Olvido*,⁵ que organicé entre 1981 y 1982 en el Archivo General de la Nación. Waite fotografió la mayor parte de México entre 1900 y 1918, viviendo una larga temporada en el país; sus tomas y postales de Tabasco, Veracruz, Aguascalientes, Puebla, Ciudad de México son reconocidas por dejar constancia de la riqueza del país. En los trabajos que publiqué sobre Tabasco incluí varias de las imágenes que fueron apareciendo en diversos archivos y fueron usadas por numerosos investigadores, que lo han convertido, por su labor detrás de la lente, en uno de los clásicos.

Guillermo Kahlo, nacido en Alemania y procedente de Guatemala, llegó a México en 1891 y en 1894 el secretario de Hacienda, José Ives Limantour, lo contrató para realizar un registro de iglesias coloniales y bienes eclesiásticos ya en poder de la nación después de la reforma liberal. Destacaron sus fotografías de la Cate-

⁵ La serie de 20 volúmenes fue publicada por los sellos SEP, Cultura y Martín Casillas, entre 1991 y 1992.

dral Metropolitana y de la Biblioteca Nacional, en las que logró gran profundidad de campo por el manejo de la luz y de la velocidad. Su estudio del exconvento de San Agustín, ya convertido en Biblioteca Nacional, me permitió conocer mejor la historia del inmueble, en particular cuando en sus fotos descubrí cómo, en el afán de crear un discurso laico, fueron abatidas la torre y la linternilla de la cúpula del templo.⁶

Manuel Ramos, nacido en San Luis Potosí, hizo una estupenda labor como fotoperiodista. En 1913 fue fotógrafo del Museo Nacional y a partir de 1915 de la Inspección General de Monumentos Artísticos y Bellezas Naturales. Destacó su visión de los interiores de viviendas, por razones más bien sociales, en la década de 1930. Se acercó a temas religiosos y en un probable acuerdo con la jerarquía de la Iglesia católica, realizó una captura del corazón de León Toral, luego de haber sido fusilado. Deja además unas breves tomas cinematográficas del conflicto cristero. Varias de sus placas atestiguan el paso de la Ciudad de México del siglo XIX al XX, y numerosas imágenes suyas se han incluido en publicaciones que he realizado sobre la vida cultural en el país.

Hugo Brehme llegó a México de Alemania por primera vez en 1905. Hizo fotografías sobre sitios emblemáticos de la Ciudad de México, y del paisaje rural, para acercarse a los indígenas, cuyas figuras forman parte del entorno desértico o montañoso que capturó. Luis Márquez nació en la capital del país y en 1921 se integró al taller de fotografía de la Secretaría de Educación Pública, realizó varios registros fotográficos del Palacio de Bellas Artes, del Estadio Nacional, del Castillo de Chapultepec, de la Catedral y de distintos temas, dejando un muy completo archivo de la diversidad artística de los monumentos y construcciones de México de las épocas prehispánica, colonial y contemporánea.

Juan Guzmán, el nombre que adoptó el alemán Hans Gutmann, llegó a México en 1940, fotografió todo el país y fue un fotoperiodista muy

reconocido. El gran archivo que reunió contiene una amplia enumeración de temas y lugares. Le interesó particularmente el registro fotográfico de 1954 sobre la construcción de la Torre Latinoamericana y algunas de las obras del arquitecto español Félix Candela.

La Revolución Mexicana fue uno de los acontecimientos más fotografiados de la historia de nuestro país por nacionales y extranjeros. Jesús H. Abitia destacó entre los mejores profesionales de la lente; fue fiel acompañante de Álvaro Obregón, a quien conoció siendo niños que compartían la banca escolar. De esta relación he construido un trabajo inusual porque es muy singular que las acciones de un revolucionario hayan sido registradas día con día desde que el fotógrafo se incorporó al 4º Batallón Irregular de Sonora en el Despacho de Propaganda Revolucionaria.

Su relación motivó a Álvaro Obregón, quien escogía “[...] los umbrales, las fronteras entre el claro y el oscuro, los balcones cubiertos que se robaban la luz, las loberas que los ocultaban, lo enrejado que podía confundirse con su estatura. Era generoso con las caprichosas posturas de su cuerpo, pero suspicaz con la luz que lo rodeaba”. Aun así, evadía la mirada cuando la cámara lo acosaba y cuando podía la desviaba “sin cerrar los ojos, pues no entendía de deslumbramientos; y cuando tenía que mirar de frente no trataba de ocultar su reticencia”.⁷

Jesús H. Abitia tuvo problemas cuando luego del asesinato del caudillo sonorenses en 1928 perdió su protección. Como presidente Obregón le apoyó para crear los primeros estudios cinematográficos en el país, la Compañía Nacional Productora de Películas, y fue la que se hizo cargo de la primera versión de *Santa* en 1932. Logró dejar un amplio registro fílmico y legó un acervo extraordinario con las mismas temáticas vinculadas con la Revolución, para dejar clara la fusión entre la fotografía y el cine que entonces tenía lugar, destacando lo

⁶ Carlos Martínez Assad, *Legado mesiánico, la sillería del coro de San Agustín*, México, UNAM, 2015.

⁷ Jorge Aguilar Mora, *Un día en la vida del general Álvaro Obregón*, México, Martín Casillas Editores (Colección Memoria y Olvido. Imágenes de México), 1982, pp. 46-50.

que fue editado después con el título *Epopéyas de la Revolución*. No hay gran distancia en el material que filmó y su acervo fotográfico. Encontré todo ese material revisando su archivo y sus películas para el guion que elaboré sobre *La historia en la mirada*, que en 2011 obtuvo el Premio Ariel al mejor largometraje, realizada por la Fimoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Ese documental capta en vivo la desconfianza que tenía Emiliano Zapata contra los fotógrafos cuando los veía acercarse, y desviaba la mirada; en días soleados buscaba que la sombra del ala de su sombrero le cubriera el rostro. Manejaba el efecto con destreza porque alentaba a la cámara y luego la evadía. Interesante que, de cualquier forma, existan fotografías icónicas de él, como la que posó de cuerpo entero en el Hotel Bellavista de Cuernavaca o la del banquete en el Palacio Nacional junto a Villa, Vasconcelos y el presidente Eulalio Gutiérrez el 6 de diciembre de 1914, en resguardo en la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Por su parte, el fotógrafo José Mendoza siguió de forma cercana al Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, Venustiano Carranza, a través de su itinerario político, incluso captó los hechos que terminaron con su muerte en Tlaxcalantongo, como lo demuestran las imágenes de su cadáver cuando fue trasladado de esa localidad a la Ciudad de México. A diferencia de Zapata que evadía las cámaras, según Martín Luis Guzmán, Carranza se complacía tanto con ellas que su figura y “la fotografía de la Revolución se compenetraron”. Tal vez, complacido con su propia imagen.⁸

Hasta un poco narcisista se considera a Venustiano Carranza porque le gustaba que las cámaras se solazaran en su persona, aunque con frecuencia sus lentes oscuros impiden verle la mirada. Para Francisco I. Madero, posar para el fotógrafo era natural; nativo de una

casa aristocrática fue retratado desde niño en estudios o en el ambiente familiar junto a sus hermanos. Plutarco Elías Calles optaba por asumir una mueca burlona y Eduardo Hay con su parche en uno de los ojos asumía la ventaja del actor. Pancho Villa se solazaba con el juego de las cámaras como lo había mostrado en su disposición para incluso filmar una película de su vida.

H. J. Gutiérrez es la firma del fotógrafo Heliodoro J. Gutiérrez Escobar y de su tío ayudante Aurelio Escobar Castellanos, porque trabajaron en forma conjunta. Después de ejercer la profesión durante seis años en San Francisco, California, se radicó en la Ciudad de México entre 1906 y 1908. Establecieron ambos un estudio, y con el estallido revolucionario, siguieron las campañas, logrando fotografías de conjunto en los campos de batalla o en los trenes. Sus imágenes fueron reproducidas en miles de postales que provocaron un fuerte impacto, muchas de ellas distribuidas por la Compañía Industrial Fotográfica (CIF). Con el nombre de A. Escobar, Aurelio realizó un extraordinario trabajo de fotografía panorámica con cámara giratoria; varias de ellas dedicadas a edificios de la capital del país y a las tropas del general Saturnino Cedillo forman parte de ese acervo, que utilicé en una investigación sobre la rebelión de dicho personaje en contra del gobierno de Lázaro Cárdenas en 1938.

Pero fueron los acervos de los hermanos encabezados por Agustín Víctor Casasola, la base de un archivo que estaba estructurado con trabajos que reunían fotografías de siete décadas del devenir nacional, predominando lo concerniente a la Revolución Mexicana, la cual, siendo la primera del siglo XX, produjo varias representaciones, aunque de manera prioritaria la del ranchero, del campesino, incluso de indígenas tocados con sombrero, en una variedad asombrosa. Sus imágenes fueron esenciales en la configuración del nacionalismo que se vino construyendo a lo largo del siglo. Se embelleció el paisaje nacional y, de paso, la historia, al crear un arquetipo. Quizá como lo reforzará el cine, sobre todo con los directores Serguéi

⁸ Martín Luis Guzmán, “La película de la revolución”, en *El águila y la serpiente. Obras completas*, vol. I, México, Compañía General de Ediciones, 1961, pp. 616-617.

Eisenstein y Emilio “El Indio” Fernández. Pero antes estuvieron los retratos refuerzo de la identidad nacional de Francisco I. Madero, Venustiano Carranza, Emiliano Zapata, Francisco Villa y todo lo que dio origen a la famosa *Historia gráfica de la Revolución Mexicana* editada por Gustavo Casasola en 1942 (con varias ediciones posteriores), donde abrevó la conciencia y formación histórica de varias generaciones de mexicanos.⁹

La democratización de la fotografía

La historia que representan todos los fotógrafos ya aludidos, más los nombres que pueden reunirse a lo largo del siglo XX, que conformaron los testimonios de diferentes épocas, se extienden desde Tina Modotti, Manuel y Lola Álvarez Bravo hasta llegar a Nacho López y Héctor García, seguidos de las nuevas generaciones que están creando estupendos acervos, muestran lo que ha sido el recorrido de esa revolución que va de las primeras imágenes plasmadas en papel, al desarrollo y el proceso de institucionalización, y al mundo de la tecnología y de la riqueza de la fotografía digital. Este último fenómeno sólo es comparable a lo que significó la fotografía cuando se popularizó el uso de la cámara Kodak, inventada en 1888 por George Eastman, modelo Box,¹⁰ lo que sin duda influyó en su abaratamiento.

Así, cambió el gran interés por las ciudades, sus edificios, sus calles y fue surgiendo la atracción por lo cotidiano y la vida pública, para luego dar paso al intimismo de la vida privada, a lo que se había adelantado con la venta al público, a partir de 1880, de vistas estereoscópicas y de tarjetas postales, así como de las tarjetas de visita, que se vendieron por miles, estas úl-

timas, con imágenes de personajes como Benito Juárez.¹¹

Pero el hecho fue que fotógrafos profesionales dejaron constancia de todo, o cuando menos de lo que era susceptible capturar en imágenes. “La repetición de motivos fue constante, acaso ¿no coinciden las imágenes de Charnay o Briquet con los asuntos fotografiados por Préliet? ¿Cuántas veces se captaron, durante el siglo XIX, la Catedral, el Palacio de Minería, el Salto del Agua, la Plaza de Santo Domingo, las ruinas de Mitla, Chichén Itzá o Teotihuacan?”¹² Claro que previamente está el paisaje, lo inamovible, lo que antes hacía el pintor; ahora, el fotógrafo retrata volcanes, hermosos árboles, detalles de la maravillosa orografía. Y, por extensión, están los puentes de roca sólida, las fuertes construcciones o las ruinas que van quedando.

Pero, con el tiempo y con la vulgarización de la fotografía, es decir, cuando todos los interesados pudieron utilizar una cámara y en cada familia hubo una para los usos que consideraran, los motivos cambiaron según Carlos Monsiváis:

Ya en el siglo XX, el retrato personal y el de familia son datos patrimoniales indispensables y el que no instala su panorama retratístico no será cabalmente dueño de su casa o de lo que haga sus veces. Los fotógrafos le habilitan al retratado las sensaciones de prestigio social o de ese otro prestigio inasible, el que se desprende del afecto, el cariño, la obediencia de los suyos. Las familias van marcando sus etapas; la reunión de tres generaciones, la foto de bodas, los retratos individuales, el día del bautizo.¹³

¹¹ Véase Patricia Massé Zendejas, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, México, INAH, 1998.

¹² Felipe Leal, “Luz y sombra, tiempo y circunstancia”, en Laura González Flores, Xavier Guzmán Urbiola y Felipe Leal, *Fotógrafos arquitectos*, México, Conaculta / Fomento Cultural Banamex, 2006, p. 29.

¹³ Carlos Monsiváis, *¡Quietecito por favor!*, México, Grupo Carso, 2005, p. 17.

⁹ La información más precisa sobre el Archivo Casasola se encuentra en el libro de Daniel Escorza Rodríguez, *Agustín Víctor Casasola. El fotógrafo y su agencia*, México, INAH, 2014.

¹⁰ Edgardo Rodríguez Juliá, *Cámara secreta*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1994, p. 7.

La fotografía transcurrió así por dos caminos paralelos: 1) el de la vida pública de los espacios abiertos, y 2) el del ámbito familiar, con el evento extraordinario de la boda, el bautizo, las constancias de la familia numerosa. Aunque luego vendrá un tercer camino cuando en el espacio público se destaca al indio o campesino en el campo, como Hugo Brehme lo colocó fundido con el paisaje, así como al cura frente a su iglesia, los militares parapetados en el fuerte, el vendedor en las calles.

La fotografía constatará los cambios sociales en un sentido amplio, aunque será fuerte su atracción por lo ocurrido en las ciudades, el desarrollo urbano, con sus nuevas edificaciones. En el campo solía ser más difícil y, no obstante, las imágenes producidas resultan tan atractivas como las de los espacios públicos más reconocibles.

Ambas, la fotografía de la ciudad y del campo, están atravesadas por los vínculos afectivos. Allí están esas tomas de familias, los padres, los hijos, el mobiliario detrás, la rigidez de quien está posando para la posteridad, para dejar plasmado un momento que consideran da continuidad a la estirpe y da constancia de nuestro paso por la vida. Se piensa que: “La felicidad es un instante efímero e imaginado más que vivido. La felicidad no se vive en el presente, es siempre cosa del futuro: ilusión; o del pasado: nostalgia. Felicidad: estado de inocencia presente o manera de revivir esta inocencia por el recuerdo y la comparación con el presente”.¹⁴ Sentimientos que ahora parecen alejarse de la fotografía de nuestro tiempo.

Adiós a la nostalgia

La fotografía y la realidad han convivido estrechamente para dejar testimonio de la historia visual y, aunque es temporal, permite una reconstrucción documental. La fotografía es la representación de lo que podrá verse y de la

¹⁴ Jean Daniel, “Esa ilusión indispensable”, *Nexos*, núm. 150, junio de 1990, pp. 75-77.

imagen que se desea transmitir. En sus inicios, quienes posaban ponían mayor esmero en el arreglo, en engominarse el bigote los varones y en peinarse con mucho cuidado las damas; y los niños debían aparecer más limpios que como transcurría su vida entre el colegio y los juegos infantiles. Se trata de una reconstrucción con un objetivo claramente establecido: dejar un testimonio que perdurará.

Con talento, los fotógrafos construyen registro de sus circunstancias, pero en los tiempos recientes, con la ciudadanización y lo que podría llamarse la democratización de la fotografía, ésta ha cambiado en un sentido amplio en su relación con la realidad, caracterizada por lo temporal. Quizás el fotorreportaje prefiguró lo que está sucediendo en nuestros días. Ahora se reconfigura la vida cotidiana, casi siempre en su sentido laico y lúdico, y muchas veces irreverente. En *La Venus se fue de juerga por los barrios bajos* de Nacho López, en el lejano 1953,¹⁵ podría considerarse semejante con lo que sucede en nuestro tiempo si vemos las fotos de Enrique Metinides, más cerca del fotoperiodismo que sigue los rastros de la delincuencia y del crimen con todas sus consecuencias sociales.¹⁶

Ahora, con la fotografía en un sentido amplio y con nuevas tendencias, parece desaparecer la intención de conservar, de memorizar. Un nuevo estadio en la imagen y sus representaciones se presenta con la divulgación de la fotografía en el siglo XXI, y el teléfono celular se convierte en instrumento siempre al alcance de la mano para que todo cambie, porque el destino de la fotografía es la de ser efímera, para que pueda ser reproducida y multiplicada en medios diversos; está orientada a perder la esencia del objetivo para el que fue concebida. Por eso, es ya sólo un componente más de la modernidad. Ha perdido la esencia de la conservación de la memoria familiar, personal o incluso social.

¹⁵ Este fotógrafo se caracteriza porque incluyó en su obra manifestaciones relevantes del medio urbano, así como del campo mexicano, algo muy poco frecuente.

¹⁶ Rebeca Monroy Nasr, Gabriela Pulido Llano y José Mariano Leyva (coords.), *Nota roja: lo anormal y lo criminal en la historia de México*, México, INAH, 2018.

No son más vigentes los propósitos expresados por lo teóricos de la fotografía, cuyos principios aparecen tan alejados de lo que se transmite en Facebook, Instagram y otros medios. Por ejemplo, todavía es posible pensar en cómo se relaciona un joven neoyorkino o parisino o mexicano con lo que Susan Sontag afirmaba sobre la fotografía como promotora de la nostalgia o como “un arte elegíaco” o “un arte crepuscular”. “Todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo.”¹⁷

Ese *momento de morir* no tiene el mismo significado en la fotografía de antaño con su futuro asegurado y la de ahora caracterizada por lo incierto, por lo que vendrá después, porque la fotografía actual no se preocupa por dejar constancia antes de desaparecer y no tiene importancia dejar testimonio del paso por la vida. En los espacios masivos no hay lugar para sentimientos como la tristeza, el dolor, el envejecimiento, e incluso la nostalgia. Lo fotografiado no tiene edad, simplemente no será visible al día siguiente. Tampoco hay lugar para la filiación, de qué país o grupo humano se trata y la importancia de la fecha, a menos que se recurra al dispositivo que la marca. Si se salva el registro, puede dar lugar a muchas interpretaciones, pero la imagen desaparece, de la forma de sus inicios, en el caos de la vida urbana, así sean los sitios para la diversión de la juventud, los intercambios amorosos, la lujosa vida de los ricos, los barrios destruidos de una ciudad en guerra, los barrios pobres, los rastros de la delincuencia, lo que está sucediendo cuando se enfoca el aparato, como el incendio de una fábrica, la inundación de un barrio, el cruce de las fronteras por migrantes, sean de tierra, montaña o agua. Todo es fotografiable.

La experimentación puede dar a entender más formas de transformación del medio foto-

gráfico. Con estas imágenes difícilmente se conocerá si habrá historia, si se volverá a ellas cuando desde el futuro se quiera entender el pasado. Y pese a todo, quizá puedan coincidir en la superación del bajo nivel de escolaridad; así como en el pasado los formadores utilizaron medios diversos para la enseñanza, esas imágenes serán un medio con ese propósito.

Porque finalmente la fotografía está para dar cuenta de todo, contiene una cultura particular que alienta diferentes valores por su enorme variedad y por sus amplios contenidos. Nunca como en nuestros días las imágenes permiten ver todo en el mismo tiempo en que sucede, sin importar la distancia. El evento que marcó nuestro tiempo es el de los terroristas en acción en cualquier parte del mundo, desde el derrumbe de las Torres Gemelas en Nueva York el 11 de septiembre de 2001.

Sí, se puede afirmar que la fotografía es una nueva revolución desde que, en 1997, Philippe Kahn envió por primera vez una imagen a través de un teléfono móvil. Y desde que esa técnica se desarrolló no se requiere más sino un aparato de comunicación con cámara integrada, sin demasiada sofisticación, donde la rapidez y lo inmediato es lo importante para todos los grupos sociales; y, particularmente, para los más jóvenes, quienes consideran que la felicidad es algo efímero, que el presente no puede vivirse como en el pasado, cuando la felicidad se vinculaba con el recuerdo o la nostalgia.¹⁸

Qué impide vivir en libertad para fotografiar todo lo que ocurra en la calle, en el trabajo, en la familia y, como determinante, lo que alude a los vínculos afectivos, incluso aquello que en otra época se llamó respeto a la intimidad. Las características sociales y los valores han cambiado, por eso no importa hasta dónde puede ingresar un teléfono para reportar lo que acontece en la convivencia, aún la más íntima de una pareja.

Se asumen comportamientos que caracterizan al conjunto porque la originalidad ya no es posible. Ahora, los archivos son archipiélagos

¹⁷ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, 2006.

¹⁸ Jean Daniel, *op. cit.*

de fotografías escasamente diferenciadas; por ejemplo, encontramos sitios que agrupan millones de imágenes con puestas de sol por todo el planeta o con la Torre Eiffel capturada por cada uno de los miles de visitantes diarios. La fotografía actual más que democratizarse, se ha ciudadanizado en el sentido más amplio, enunciando la relación con la realidad a través de tantos rastros que es imposible su seguimiento o clasificación.

Se quiere reconfigurar la vida cotidiana, sin discriminar, o incluso de modo irreverente, porque no hay selección posible. No hay un objetivo preciso. No hay fronteras claras entre lo creativo, lo informativo, lo serio y el no importa. Las sociedades se dividen —exagerando— no más por las diferencias estructurales, sino por tener o no teléfono celular, y en el límite, por diferenciarse por el número de aparatos que poseen. Incluso, el uso de los celulares impide el flujo de conciencia, ese discurso aludido por Virginia Woolf en sus novelas, porque ya no importa lo que se piensa sino lo que se está escuchando o fotografiando.

El aislamiento que auspician las megalópolis es franqueado y la comunidad de intereses y de proyectos no se limita a los espacios individuales; alguien puede ver al otro estando aun a miles de kilómetros de distancia. Y la nueva fotografía, eso sí, puede permitir ir al encuentro de la comunidad de intereses y de las identidades colectivas.

La masificación ha adquirido no uno sino varios rostros, ha desaparecido el dramatismo en las masas sin rostro. ¿Habrán acuerdos para decidir qué voy a fotografiar o cómo dejar huella de mi paso por esta vida de la cotidianidad?, con la que hemos sido castigados.

Sobrevalorar el pasado para entender el presente

El vértigo de las imágenes producidas en la actualidad nos lleva a sobrevalorar el pasado, el que puede conservarse en archivos que, pese a todo, adquieren más valor confrontados con

la modernidad evanescente. Ante los nuevos tiempos surgen preguntas que es necesario responder: ¿qué pueden hacer los fotógrafos profesionales y los interesados en el estudio de la fotografía? ¿Cómo y con qué fines se incrementarán los acervos fotográficos? Tales preguntas deben hacerse porque parecen trascendidos los tiempos de los grandes nombres de fotógrafos, como algunos de los enunciados, y se ha entrado al ámbito de la fotografía anónima que, pese a todo, trasciende fronteras debido al alcance global de los medios.

Sería importante saber en la perspectiva de ese gran cambio, qué habrían pensado al respecto teóricos como Roland Barthes o incluso Pierre Bourdieu, tan comprometidos con la imagen, o de qué manera disertaría ahora Susan Sontag sobre el valor entrañable de la fotografía. Igualmente, me gustaría saber qué opinaría Arturo Herrera Cabañas y escucharlo discutir, como por la década de los años setenta, cuando se empeñó en lo que significaba dar cuerpo a la Fototeca Nacional y albergarla en el exconvento de San Francisco, en Pachuca Hidalgo, como sucedió a partir de 1976. Asimismo, lo que representaban quienes se sumaron al proyecto, como Eleazar López Zamora, con quien había compartido en la avidez de la juventud el interés por el conocimiento sin fronteras y, en particular, sobre la fotografía en México. Ambos sabían de la Revolución Mexicana como de la revolución rusa y de la revolución cubana y que algo sucedía en China. Estuvieron al tanto de acontecimientos como la guerra de Vietnam y el asesinato de John F. Kennedy, el mismo 22 de noviembre de 1963. Su círculo reunió a diversos compañeros y profesores en tertulias que se organizaban por cualquier motivo y en el que, en ocasiones, se acercaba el avezado estudiante del Instituto Científico Literario Hidalguense, Miguel Ángel Granados Chapa. Y ya se mencionaba lo que se podía hacer con la fotografía debido, quizás, a que un hermano de Arturo Herrera se dedicaba a fotografiar el acontecer cotidiano de aquellos lares.

Al hacerse cargo de la Dirección de la Fototeca, López Zamora se expresaba con vehemencia

sobre el discurso visual y sus desafíos, cuando en el país experimentaba varios cambios y en la investigación se pasaba de las historias ilustradas a la historia a través de la fotografía. Así se manifestó en el libro en el que puso tanto entusiasmo, sumando a David Maawad, *Los inicios del México contemporáneo*,¹⁹ para lo cual se usó profusamente el fondo de los hermanos Casasola, Agustín Víctor o Miguel, y de la empresa de Gustavo. Ese libro significó un ejemplo de la capacidad para documentar “un contenido no intencional” en las fotografías del pasado que desarticulaban los juicios históricos impuestos por la historia oficial. Mostraba la importancia de los acervos históricos fotográficos.

En el debate posible de hoy están las voces de Alfonso Morales, quien fue clave en el primer intento de cambiar la forma discursiva de la fotografía en varias de las exposiciones y libros que ha organizado. Un antecedente fue la colección *Memoria y Olvido. Imágenes de México*, del Archivo General de la Nación, publicada entre 1981 y 1983, cuando se descubrían los archivos posibles por todo el país. También ejemplificado por el discurso que se iba conformando en la serie de libros *Veracruz, imágenes de su historia*, del Gobierno del Estado de Veracruz (1989-1992), coordinada por Bernardo García, que de acuerdo con el investigador y crítico John Mraz, “podría representar el intento más riguroso por incorporar la fotografía en los estudios de la historia mexicana”.²⁰

Dos archivos han sido significativos en los libros que he producido: el de Tomás Garrido Canabal, en resguardo en el Archivo General de la Nación, y el de Saturnino Cedillo, donado por la familia Sánchez Gascón a la Biblioteca Manuel Orozco y Berra de la Dirección de Estudios His-

tóricos del INAH. El primero fue motivo de varios encuentros con los familiares, hasta que lograron hacer a un lado la sospecha de un mal uso que rebasara las intenciones de una historia sin prejuicios, y donaron sus imágenes sin temor. De particular importancia fue encontrar material fílmico que ha permitido adentrarse en un movimiento que marcó las creencias y costumbres de una región que se consideró vanguardia de la Revolución Mexicana.²¹ El segundo fue posible debido al encuentro con la familia de un allegado periodista, que apoyó la difusión de lo que buscaba un general, que se opuso a las propuestas del cardenismo hasta desembocar en la última rebelión militar en contra del régimen.²² Ambos coincidieron en el cambio de la revolución en armas a la historia institucional.

Así que, ante la innovación tecnológica que acompaña los cambios estructurales y de valores que presenciamos, son numerosas las voces que se pueden escuchar y se están expresando en México en publicaciones, talleres, grupos de trabajo reunidos en varias instituciones de educación superior para analizar y tomar decisiones, entre las que destacan las de Rebeca Monroy Nasr, Francisco Montellano, Daniel Escorza, John Mraz, Arturo Guevara, José Antonio Rodríguez, Arturo Aguilar, Eric Jervaise, Gustavo Amezaga, Deborah Dorotinsky, Carlos Córdova, Miguel Ángel Berumen y Alberto del Castillo..., a las que pueden unirse más.

Se trata de establecer los parámetros para cómo crear las fuentes de los historiadores del futuro, cuando éste ya llegó y, por lo expuesto, parece imposible de aprehender. A menos que escuchemos entre las muy diversas voces, las propuestas que nos indiquen los nuevos caminos a seguir.

¹⁹ David Maawad, Alfonso Morales, Carlos Martínez Assad y Francisco Reyes Palma, *Los inicios del México contemporáneo. The Beginnings of Contemporary Mexico*, México, Conaculta / Fototeca del INAH / La Casa de las Imágenes / 1997.

²⁰ John Mraz, “¿Fotohistoria o historia gráfica? El pasado mexicano en fotografía”, *Cuicuilco*, vol. 14, núm. 41, septiembre-diciembre de 2007, p. 34.

²¹ Carlos Martínez Assad, *El laboratorio de la Revolución (El Tabasco garridista)*, México, Siglo XXI Editores, 1979. Y la película *Tabasco entre el agua y el fuego*, México, Filmoteca de la UNAM, 2004.

²² Carlos Martínez Assad, *Los rebeldes vencidos. Cedillo contra el Estado cardenista*, México, FCE, 1990, y *El camino de la rebelión del general Saturnino Cedillo*, México, Océano, 2010.