

Fotografía y modernidad en México. De precoces y rufianes

Rebeca Monroy Nasr*

Para Anna Ribera y Gaby Pulido, con gratitud.

Una provocación argüida por John Mraz generó una serie de discusiones que hoy es necesario revisar. Mraz, como investigador y especialista en fotoperiodismo mexicano, y dado el caudal de publicaciones sobre fotografía surgido como producto de la revisión y replanteamiento del centenario de la Revolución mexicana, lanzó esta pregunta: “¿Es que acaso la fotografía moderna o modernizadora (*modern photography*) se inició en México?” Y a cuenta de qué podemos pensar nosotros que nuestro país sería el eje rector o fundador de imágenes innovadoras o vanguardistas del siglo xx. Éste es uno de los temas a discutir y argumentar desde la trinchera de la imagen fotográfica y su análisis puntual.¹

El término moderno nos remite a una era de la historia del mundo occidental que para algunos estudiosos comenzó en el siglo xv, con la caída del feudalismo y el medioevo, y para otros surgió en el siglo xviii, con el periodo conocido como la Ilustración, que derivó en la explicación del individuo, la razón, “así como la idea de progreso continuo”. Explica Ignacio Marván (2010: 11-14) que, sin embargo, la idea de modernización, que viene más al caso con el tema que pretendemos desarrollar en la fotografía mexicana de la Revolución, “como categoría de análisis histórico de los procesos de cambio, nos ubica de inmediato en un momento y en un lugar determinado, y está vinculada a la noción de poner al día o actualizar un determinado estado de cosas con respecto a cambios o tendencias de reforma que están sucediendo o están presentes en el mundo”. Por su parte, Luis Villoro (1992: 7-8) considera que la

[...] modernidad tiene muchos sentidos. En todos los tiempos se ha usado para distinguir la novedad, que irrumpe en la sociedad establecida y anuncia un cambio de la reiteración de las formas de vida que continúan en el pasado. En ese sentido, las “vanguardias”, las propuestas de pensamiento suelen calificarse de “modernas” [...] cualquiera que sea su contenido. Pero en otro uso del término por “moderna” entendemos una época de la historia de Occidente que sucede a la Edad Media, como la forma de vida y de pensamiento propios de esa época.

En el caso que nos ocupa, en cuanto a si la fotografía en México tuvo su propio ritmo de modernización, me atrevo a decir que sí y procuraré mostrarlo en este trabajo; incluso me propongo

* Dirección de Estudios Históricos, INAH (remona@mac.com).

¹ Este ensayo surgió como producto de una presentación y discusión realizada en la Universidad de Princeton en noviembre de 2011, junto con otros especialistas estadounidenses, bajo el nombre *Did Modern Photography Begin in Mexico?*, y es el primer acercamiento a un ensayo mayor que se está trabajando y del cual habrá que profundizar con mayor puntualidad ante lo delicado y audaz del tema.



Fotografía 1 Fotógrafos de prensa en la clausura de la primera *Exposición del arte fotográfico Imagen La Semana Ilustrada*, diciembre de 1911, Biblioteca Manuel Orozco y Berra, DEH-INAH

mostrar que se llegó a modernizar bajo la mirada de los fotógrafos de nuestra Revolución. Por ello menciono que utilizaré el término general de “modernismo” siguiendo la idea de que se trata de cambios visuales, iconográficos, conceptuales y de matriz o factura los que hemos de encontrar, y que irrumpen como propuestas de renovación desde el pensamiento, las formas y el estilo de representación. Además, me enfocaré en el ámbito del fotoperiodismo como la herramienta de ese cambio y propuesta modernizadora del discurso fotográfico en la primera década del siglo xx.²

Es importante señalar una tesis que he sostenido por años, referente a que en el caso de los fotógrafos documentales (aquellos que fotografían el evento sin una certeza clara de la venta o publicación de su material) y los fotoperiodistas (aquellos con la certeza de publicación, que incluso son enviados por la fuente editorial a cubrir el evento),³ durante la Revolución mexicana y sus alrededores representaron

una fuente testimonial para los fotógrafos. Los hubo quienes abandonaron o se trasladaron de su gabinete fotográfico a la calle, como fue el caso de Antonio A. Garduño; otros derivaron de su experiencia anterior, como Víctor O. León, Agustín Víctor Casasola, Miguel Casasola y Luis Santamaría.

La búsqueda en las fuentes hemerográficas originales, así como en los archivos y acervos nacionales, ha dado grandes frutos para la comprensión de las formas y estilos de fotografiar en ese periplo mexicano. A su vez, en el marco del centenario de la Revolución mexicana surgieron libros de valiosa labor que permiten comprender el antes y el después de la fotografía documental y de prensa de la época.⁴ Estos textos, aunados a los acervos e imágenes originales, nos han permitido asomarnos de manera intertextual a los matices de esa historia que por muchos años pareció ser patente de la familia Casasola y que ahora se desvela de otra manera,

² El retrato, en ese quiebre del siglo y en esos primeros años, no experimentó cambios drásticos en su manera de realización, sino fuera del contexto de los gabinetes o estudios fotográficos, es decir, en el entorno del fotodocumentalismo y fotoperiodismo generado a consecuencia de la propia revuelta armada de 1910.

³ En ambos casos la definición se da por el uso social de la imagen, por el concepto original con que fue captada y el uso social primigenio de la imagen, que en un primer momento determina si es fotodocumental o

fotoperiodismo. La primera se resguarda en el acervo particular; la segunda, por lo general, pasa a formar parte del archivo de los periódicos o revistas que los financiaron. La conciencia histórica es capaz de mover a ambos intereses en común. Es el resultado inmediato el que lo define.

⁴ Entre ellos destacan los de John Mraz, Ariel Arnal, Miguel Ángel Berumen, Claudia Canales, Laura González, Alberto del Castillo y Samuel Villela, así como ensayos presentados por Daniel Escorza e Ignacio Gutiérrez en revistas especializadas.

donde podemos descubrir las múltiples facetas de los fotógrafos *reporters*, sus fuentes de trabajo, así como abreviar en las nuevas actividades que se abrazaron durante esos años.

Uno de los momentos sintomáticos de esa incipiente modernización fue la exposición del *Arte fotográfico*, realizada en 1911, donde por las fotografías que entraron en exhibición se percibe que el género fotoperiodístico no mostró su mejor rostro (fotografía 1). Allí se asomaron más bien las fotografías de género paisajístico, arquitectónicas, de retratos de niños disfrazados de mestizos, de saltos de agua, si bien hubo unas pocas que dejaban ver el otro lado de la moneda, el cual empezaría a privar en las formas y estilos de fotografiar.

Manuel Ramos incluyó el retrato del rural que se asoma a la ventana, publicado por *Revista de Revistas* en 1911. Este rural presenta signos de otro modo de ver el retrato *in situ* y contextualizado; sea posado o no, el encuadre presenta a un hombre que mira a la ventana en un primer plano y deja en eco visual el segundo plano, con lo que muestra la fuerza de los rurales o de la policía federal en plena Revolución. También se asoma por ahí una imagen de Madero dialogando con Bernardo Reyes, uno de los pocos retratos de tintes polí-



Fotografía 2 Tina Modotti retomó los temas populares al igual que su maestro Edward Weston, como los títeres callejeros. Ya la Revolución había anunciado algunos de estos temas **Imagen** Sinafo-INAH

ticos, que anunciaba la que sería una de las vetas más sólidas del fotoperiodismo desde ese año y a lo largo del siglo xx. Al final encontramos otras imágenes que denotan un poco más de modernidad por su puesta en escena: la primera es una de la cámara de Agustín Víctor Casasola, que muestra a un caballo en pleno vuelo, al saltar un obstáculo, y en la que se comprende la intención de captar la instantaneidad pese a que la fotosensibilidad y la velocidad del obturador en esos años aún se veía muy comprometida. Esta imagen denota ya el interés por la aprehensión de una realidad cambiante, instantánea y del momento preciso.

El segundo ejemplo es una imagen de las cabezas recortadas de unos caballos, presentada por uno de los fotógrafos más tradicionalistas y de cepa clásica, un pintor que en ese momento era el profesor y fotógrafo de la Academia de San Carlos: Antonio A. Garduño mostró esa fotografía que anunciaba ya la estética del fragmento que se concretaría en la década de 1920 por parte de las vanguardias fotográficas en México, con la presencia de Tina Modotti y Edward Weston (1924-1929), pero que en ese momento asomaba un dejo de modernidad en ciernes que ningún otro fotógrafo se atrevió a presentar.

Justamente el fotógrafo Antonio A. Garduño, en la década de 1930 (es decir, 20 años después), fue el peor detractor de la fotografía de vanguardia modottiana y westoniana, y uno de los que con mayor ahínco atacó esas propuestas modernizadoras, las cuales fueron objeto de sendos premios a Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez y Dolores Álvarez Bravo (fotografía 2).

Éstos eran los primeros visos de lo que estaba por presentarse ante la cámara de aquellos fotorreporteros. Una fuente importante de trabajo consistió en cubrir la presencia de Madero en plena campaña en 1911, y una de las coberturas en los diferentes frentes de batalla fue la de su presencia en Ciudad Juárez. Por ahí, en *La Semana Ilustrada*, aparece una fotografía del entonces irredento líder, acostado cerca de los durmientes del tren, envuelto en un sarape de Saltillo (fotografía 3).

Se trata de imágenes documentales que empezaron a aparecer en las revistas ilustradas, algunas al son del porfiriatismo, pero que con los cambios constantes en la contienda armada fueron dotando de imágenes sobre las diferentes fuerzas rebeldes, líderes, alzamientos, enfrentamientos, vencidos y vencedores. Tal es el caso, por ejemplo, de la fotografía de la Decena Trágica, donde observamos el tránsito de la fotografía del gabinete o estudio a la del reportaje o fotodocumentalismo acendrado.



Fotografía 3 Los antecedentes de la fotografía *live* europea desarrollada en la década de 1920 se dio en México desde la revuelta armada. En esta imagen se ve a Madero envuelto en un sarape de Saltillo, mientras descansa cerca de los durmientes del tren **Imagen** *La Semana Ilustrada*, marzo de 1911, Biblioteca Manuel Orozco y Berra, DEH-INAH

Las imágenes de los heridos, de los opositores a Madero, de los detractores, de los infieles políticos, dieron paso a un rico mosaico de imágenes que dotaron de ese tránsito iconográfico a la prensa ilustrada de la época. Así apreciamos desde el retrato hierático, copia de la imagen del estudio en el contexto propio, como las captadas por Eduardo Melhado de las tropas felicistas, de los soldados federales; retratos magistrales que no obstante conservan el sabor de antaño: poses rígidas, estereotipadas, con objetos en la mano que denotan la actividad o el trabajo del personaje, tal cual lo establecía el ritmo de la fotografía de gabinete.

Una de las imágenes más icónicas al respecto es la de los detractores de Madero en el interior de La Ciudadela, donde vemos al general Mondragón y al sobrino de Porfirio Díaz posando para la posteridad, con la estrategia bélica para el día siguiente, publicada en una revista de la época, en la que al parecer Madero hizo caso omiso de ese aviso fiel de la fotografía emplazada como símbolo de guerra. En ello, en ese descrédito o incredulidad, llevó su penitencia y murió a manos de sus detractores (fotografía 4).

Justo en el periodo que le siguió se establecieron una especie de prolegómenos de lo que se vería con mayor fuerza durante la posrevolución: la presencia de la vida militarizada por el presidente y usurpador Victoriano Huerta, bajo cuyo mando se mostrarían varias improntas de la vida nacional. Una de ellas fue el uso de la militarización en todos los sectores sociales, desde las escuelas infantiles hasta la preparatoria y algunas escuelas universitarias. Así, la presencia del juramento a la bandera se convertiría en un emblema

nacional que se llevaría hasta la posrevolución, y me atrevo a decir que hasta la fecha, pues hoy en día se sigue haciendo este evento civilizatorio en todas las escuelas del país. Allí está la presencia de los jóvenes y niños que, en un acto de adoración impregnado de nacionalismo, y mostrado bajo el sino del huertismo, tuvo un seguimiento y control por parte del Estado nacional en los años posrevolucionarios, que aún se sigue practicando (fotografía 5).

No obstante, en estas imágenes lo que se asoma es el tratamiento de la vida cotidiana por parte de los fotógrafos, editores y reporteros en su andar diario. Así, por ejemplo, se encuentran las fotografías de “Todo México es soldado”, donde los niños hijos de los periodistas, de los trabajadores bancarios, de los del comercio, entre otros, marchan en domingo como parte del ritual obligatorio impuesto por Victoriano Huerta, al concederles ese día como jornada de descanso obligatorio, pero también para marchar (fotografía 6).



Fotografía 4 Una fotografía que anunciaba los tiros del día siguiente, captada por Eduardo Melhado en el interior de La Ciudadela. Una clara advertencia que el presidente Madero no tomó en cuenta **Imagen** Sinafo-INAH

Por su parte, la vida de los teatros sufrió su empuje militar: las actrices se disfrazaron, mudaron sus trajes, y se impuso el uniforme diseñado por el sastre de Victoriano Huerta, salido de las filas francesas para convertirse en el traje de moda, vendido incluso por uno de los almacenes de mayor prestigio en la ciudad de México: El Palacio de Hierro, que se encargó de llevar a cabo la venta a propios y extraños (desde ese momento todos fueron, ahora sí, “totalmente Palacio” [fotografía 7]). La vida cotidiana invadió las páginas de las más importantes revistas hebdomadarias de la época, algo que después se mostraría en la fotografía europea de la década de 1920, con las cámaras de 35 mm, como la de Erich Salomon, mejor conocido como *Herr Doktor*, que en 1923 usó su Ermanox.

Por otro lado, la presencia de la fotografía que todo lo documentaba dejó constancia clara de esos momentos en que la población parecía disfrutar del elogio al dictador. Las revistas ilustradas mostraban los avances en materia de tecnología, así como las carreras de coches, las llantas, la publicidad, las cantantes, a modo de estadio intermedio entre el retrato de estudio, que tuvo continuidad hasta entrado el siglo xx, pero también de la vida cotidiana en la guerra, en la mujeres zapatistas, en la cárcel, en los hospitales, al tiempo que surgían ambos géneros, así como los intentos por



Fotografía 5 La jura de bandera, un evento ejercido desde el porfiriato como referente de un nacionalismo recalcitrante, se retomó en la vida del huertismo y sobrevivió y se insertó en los procesos de la posrevolución **Imagen** *La Semana Ilustrada*, 1913, Biblioteca Manuel Orozco y Berra, DEH-INAH



Fotografía 6 Bajo la mirada del dictador Victoriano Huerta, se convirtió a “Todo México [en] soldado”. Niños, jóvenes y hombres mayores, todos marcharon al unísono **Imagen** *La Semana Ilustrada*, 1913, Biblioteca Manuel Orozco y Berra, DEH-INAH

hacer fotos de movimiento en “toros y deportes” y la vida de los chicos en la calistenia. No obstante, las imágenes estaban creadas. El imaginario de los fotógrafos que continuaban acechando esa vida cotidiana, la cual iba más allá de los rufianes o líderes natos, el gusto por el testimonio claro, nítido, sin ambages, con encuadres cada vez más atrevidos, con temas poco usuales en la fotografía de esos años, los llevó, a pesar de que no contaban con los instrumentos adecuados, a buscar cada vez más lo espontáneo, lo cotidiano. A la manera de un efecto catalizador, el testimonio visual era un documento irredento y presente en la vida cotidiana de la población.

En esa época surgió el uso de los elementos de repetición como textura visual: los sombreros, los rifles, los trajes campesinos que imprimían su tono de blancura y contraste con su piel morena, los caballos, el polvo de los pueblos, fueron mostrados como texturas que le daban un sentido rítmico y estético a la imagen.⁵

⁵ A pesar de la crisis que sufrió la fotografía en 1915 por la escasez de papel y materiales fotográficos, el semillero de imágenes creadas desde el



Fotografía 7 El uniforme militar arrasó la vida civil en sus más recónditos lugares. Incluso el teatro "militarizó" sus argumentos y obras. Aquí, Teresa Calvo posa caracterizada como teniente coronel **Imagen** *La Semana Ilustrada*, 1913, Biblioteca Manuel Orozco y Berra, DEH-INAH

Una imagen que constituyó el antecedente visual de lo que traería la modernidad posrevolucionaria fue la de un puesto de sombreros: la queja del pie de foto resultaba clara en cuanto a que mencionaba, primero, que se trataba de una foto que había circulado en el extranjero, lo cual había dado pie a pensar que todo México era "sombbrero". Así, el objetivo consistía en defender los signos de urbanidad social.

Sin embargo, también resulta claro que la imagen aludida fue más bien denotativa de una visión documental que captó la textura visual, con ritmos marcados por las líneas paralelas y circulares que generan los sombreros, en una toma amplia, para mostrar una imagen acotada por algo cotidiano en el país, lejos de las lecturas denigrantes o exaltadoras de nuestra nación y su gente. Lo cierto es que para finales de la década de 1910 la fotografía mexicana había transformado su

ámbito modernista, de rompimiento de los esquemas más tradicionales, de esencias pictorialistas, empezaba a quedar atrás. Las fotografías captadas para los años de 1918, 1919 y posteriores dan cuenta de la intención de una nueva generación de fotógrafos.

propio curso a partir de una realidad impuesta ante la lente de las cámaras, nutriendo el imaginario nacional e internacional (fotografía 8). El cambio tecnológico en el equipo y los materiales fotográficos producto de la gran guerra se acompañó del mejoramiento de la tecnología de impresión editorial, lo cual abrió nuevos derroteros iconográficos para los fotógrafos, que se decantarían con mayor claridad para la década de 1920.

Bibliografía

La Semana Ilustrada, México, 1911.

Marván Laborde, Ignacio, "Introducción. Revolución mexicana y modernización: 1908-1932", en I. Marván Laborde y Clara García Ayluardo (coords.), *La Revolución mexicana, 1908-1932*, México, FCE, 2010, pp. 11-14.

Villoro, Luis, *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*, México, El Colegio Nacional/FCE, 1992, *apud* Anna Ribera Carbó, "Campesinos y obreros en la Revolución mexicana. Entre la tradición y los afanes modernizadores", en I. Marván y C. García Ayluardo (coords.), *La Revolución mexicana, 1908-1932*, México, FCE, 2010, pp. 15-16.



Fotografía 8 Esta imagen recorrió el mundo: en ella atisbamos lo que más tarde verían Weston y Modotti como ejemplo de una fotografía estetizante de los elementos de arte popular **Imagen** *La Semana Ilustrada*, 1913, Biblioteca Manuel Orozco y Berra, DEH-INAH