

Revolución Mexicana y la modernidad manifiesta en la fotografía**Rebeca Monroy NASR***

Resumen: Con este ensayo se pretende mostrar el avance de los trabajos que diversos especialistas han realizado en torno a la fotografía de la Revolución mexicana, que duró de 1910 a 1920, y los cuales cobraron más auge a partir del Centenario de la Revolución en el año de 2010. Dichas investigaciones realizadas desde la perspectiva de México, pero también de otras partes del mundo, dan paso a conocer y probar nuevas metodologías, planteamientos y conceptos, que finalmente aterrizan en la propuesta que se realiza en este ensayo, al considerar que la fotografía de la revolución mexicana fue un antecedente de la modernización de la fotografía a nivel mundial. En una rápida revisión, es posible observar que las imágenes gestadas en este periodo dieron paso a nuevas visualidades que años después se gestaron en Europa y Estados Unidos. Hay elementos de fotografía espontánea, de fotografía *live* y fotografía de vida cotidiana en la guerra, que antecedieron a las realizadas en la Primera Guerra Mundial. Otros elementos fotográficos se desarrollaron en la fotografía de la posguerra, cuando en México se dieron una década antes. Pero además es importante mostrar que esas imágenes circularon en revistas ilustradas fuera del país lo que tal vez permitieron la creación de un imaginario que antecedió las guerras europeas, y alimentó de una u otra manera la forja de un nuevo discurso visual al exterior, impuesto claro por la necesidad de documentar la alterada vida cotidiana que deja una guerra interna o una guerra mundial.

Palabras clave: Fotografía mexicana. Temas revolucionarios. Estilo modernista en la fotografía.

Revolución Mexicana e a modernidade manifesta na Fotografia

Resumo: Com esse ensaio pretende-se mostrar o avanço dos trabalhos que diversos especialistas têm realizado em torno da fotografia da Revolução Mexicana, que durou de 1910 a 1920, estudos estes que chegaram ao auge a partir do Centenário da Revolução no ano de 2010. Essas investigações realizadas a partir da perspectiva do México, mas também de outras partes do mundo, possibilitam conhecer e provar novas metodologias, abordagens e conceitos, que finalmente aterrizam na proposta que se realiza neste ensaio,

* Doutora em História del Arte, Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México. Allende 172, Col. Tlalpan, C.P. 14000, México, D.F. E-mail: remona@mac.com

ao considerar que a fotografia da revolução mexicana foi um antecedente da modernização da fotografia a nível mundial. Em uma rápida revisão, é possível observar que as imagens gestadas neste período deram origem às novas visualidades que anos depois surgiram na Europa e Estados Unidos. Há elementos da fotografia espontânea, da fotografia *live* e fotografia da vida cotidiana na guerra, que antecederam às realizadas na Primera Guerra Mundial. Outros elementos fotográficos se desenvolveram na fotografia do pós-guerra, enquanto no México surgiram uma década antes. Ademais é importante mostrar que essas imagens circularam em revistas ilustradas fora do país, o que talvez permitiram a criação de um imaginário que antecedeu as guerras europeias, e alimentou de uma ou outra maneira a forja de um novo discurso visual ao exterior, imposto claro pela necessidade de documentar a alterada vida cotidiana que deixa uma guerra interna ou uma guerra mundial.

Palavras-chave: Fotografia mexicana. Temas revolucionários. Estilo modernista na fotografia.

The Mexican Revolution and Modernity in Photography

Abstract: This paper aims to demonstrate recent advances made by researchers in the study of photography from the Mexican Revolution, which took place between 1910 and 1920. The research reached a peak during 2010, the centenary of the Revolution. Studies of these photographs have been carried out from a Mexican perspective, but also incorporate views from around the world, which makes it possible to observe and test new methodologies, approaches and concepts, thereby enriching understanding of the photography's form and style. This study leads to the proposal that photography of the Mexican Revolution was a precursor to modernization of photography on an international level. With a brief overview it is possible to observe that the images created during this period gave rise to new trends in photography which emerged years later in Europe and the USA. Photography which was spontaneous, live, or depicted the everyday realities of war contained elements which preceded those seen in photographs from the First World War. Other photographic forms and styles which developed post-war had already been evident in Mexican photography a decade earlier. In addition to this, it is important to acknowledge that these images were circulated in European and American magazines. This may have led to the creation of a style of imagery which preceded the European wars, influencing contemporary photographers abroad, and in some way forging a new visual discourse – which was required in order to document the changes in every day life caused by civil or world wars.

Keywords: Mexican Photography. Revolutionary Topics. Modernist Style in Photography.

La historia de la fotografía mexicana ha avanzado recientemente gracias a la dedicación y al esfuerzo continuo de sus investigadores y más aún a partir del Centenario de la Revolución Mexicana en el año de 2010.

Quiero señalar el año de 1978 como el año parteaguas¹ en lo que se refiere a la pronunciación para voltear a ver nuestra historia fotográfica, y que emplazaran ejemplares investigadores las simientes de lo que más tarde devendría en la investigación histórica de la fotografía en México. Citar a aquellos trovadores iniciales sería parte del festín para agradecerles que abrieran una brecha muy espinosa, poco validada y que ha dado grandes frutos a la historia del país. Me refiero en particular a quienes hicieron aquella primera exposición y texto de *Imagen histórica de la fotografía en México*, (MEYER, 1978) y quienes colaboraron con el ya legendario número 12 de la revista *Artes Visuales* (GARCÍA, 1976) del Museo de Arte Moderno, entre quienes están Claudia Canales --ahora sabemos organizadora y trabajadora incansable de esa primera empresa--, Emma Cecilia García, Rita Eder, Néstor García Canclini, Eugenia Meyer, entre otros destacados investigadores.

Tal vez llegamos más tarde a la investigación fotohistórica que en otras partes del mundo, pero lo hemos hecho con mucha profundidad, profesionalismo y me atrevo a decir que ahora otros países de Latinoamérica como Colombia, Venezuela, Chile y Argentina han empezado a aportar grandes frutos, por su parte Brasil, como todos sabemos, tiene muchos años que inició ese camino de la historia de la fotografía y de la historia gráfica gracias a investigadores de la talla de Boris Kossoy, Ana Maria Mauad, Carlos Alberto Sampaio Barbosa y jóvenes promesas como Claudio de Sá Machado Junio, entre otros.

Con ello, refrendo el interés que se desató de parte de diversos especialistas sociales o artistas visuales por dedicarse a recopilar la historia de la fotografía en nuestros países. En México los hay literatos, historiadores y cinedirectores como Antonio Saborit, los hay estudiosos del cine e iconógrafos como Alfonso Morales, sociólogos de origen como Antonio Rodríguez y Patricia Massé; otros que se erigieron desde la fortuna de la cámara como Pablo Ortiz Monasterio, Laura González, Alejandro Castellanos y la que esto suscribe. Elisa Lozano con orígenes en las Artes visuales. De las ciencias sociales está Patricia Pliego y quienes encontraron una herramienta eficaz estimulante en la fotografía. Ariel Arnal, Álvaro Vázquez, Arturo Aguilar y Daniel Escorza tienen un largo empeño historicista reconstruyendo con materiales fotográficos de primera mano. Otros ya formados como John Mraz, quien incluso han erigido conceptos como el de historia gráfica. Historiadores del arte como la dedicada y profunda Rosa Casanova y Olivier Debroise importante pionero de la historia de la fotografía. Por otro lado, somos muchos los que nos encontramos con la mano suave y firme del Dr. Aurelio de los Reyes como Francisco Montellano, Arturo Aguilar, Mariana Figarella con su obra póstuma, Maricela González, Patricia Massé, Claudia Negrete, Rebeca Monroy. Por su parte provenientes de otras disciplinas y quehaceres

relacionados a la imagen están Carlos Córdova, Alberto del Castillo, Rosa Casanova, Gina Rodríguez, Samuel Villela, Alfonso Morales, entre muchos otros, que cuentan con gran experiencia. Además están presentes aquellos que surgen en día a día de la academia, con una intensa formación en la investigación histórica o de ciencias sociales o visuales, con lo que se ha creado una escuela de historiadores de y con la imagen que no tiene antecedentes en ninguna otra región del país, como en la ciudad de México.

Ahora están los empeños académicos de Alberto del Castillo con la que esto escribe, para la formación de nuevos cuadros en la Escuela Nacional de Antropología e Historia del Instituto del mismo nombre (INAH), con la línea de investigación *Historia social e imagen*. Por su parte, Claudia Canales en la UNAM por vez primera logró insertar en la licenciatura en historia una clase de fotografía e historia. Un *Seminario de la Mirada Documental* ha rendido frutos en casi cinco años de labores y al lado del Alberto del Castillo hemos construido fuentes gracias a diversos fotógrafos e investigadores que nos aportan sus metodologías, conceptos, preceptos, ambientes, hipótesis, artilugios visuales, con algunos de nuestros alumnos, para que se inserten en las filas del conocimiento profundo de la imagen; es acompañamiento sistemático y con ello, pretendemos acortarles la tarea de la metodología y la conceptualización con el material fotográfico. Están por ejemplo Acacia Maldonado, Lilia Ponce, Isaura Oseguera, Raquel Navarro, Joaquín Lozano, Oralía García, Paulina Michel, Salvador del Toro, Yanira Martínez, Liliana Nava Diosdado, Paulina Millán, Claudia Pretelin, Mayra Uribe, Karla Azucena Hernández, Abigal, Pasillas, entre muchos otras y otros, todos ellos de gran valía. Mencionarlos a todos sería congratulante pero excedería la pretensión de este texto.

De miradas externas que han revisado las imágenes mexicanas: está el investigador brasileño Carlos Alberto Sampaio Barbosa también ha dedicado su libro *A fotografia a serviço de Clio* (2006)², al estudio de las imágenes del acervo de Casasola. La investigadora Andrea Noble (2010), del Reino Unido, está trabajando afanosamente con las imágenes de esta familia prodigiosa de la cámara y del archivo, la francesa Marion Gautreau (2007) en su tesis doctoral trabajó la identificación del panteón de héroes de la revolución y su génesis visual, también develando mitos y que esperamos aparezca pronto publicada. Todos ellos han aportado a nuestra historia nacional, elementos sustanciales por su mirada externa, sana sin contaminar por una historia oficial. Por su parte, Daniel Escorza (2010), investigador de la Fototeca Nacional, está dedicado a develar las entrañas del material primigenio del Archivo, y con ello ha encontrado una historia no contada, las vicisitudes de la formación del acervo con fotografías de otros trabajadores de la lente y en un afán de deslindar autorías factibles. Se de buena fuente que Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba dejó un gran material e información conducente a dismantelar el mito y a construir una buena historia documental. La labor que realizó Eleazar López Zamora fue encomiable y ejemplar,

pues desarrollo por varios años la tarea de estar a la cabeza del trabajo arduo y continuo de la Fototeca para crear el Sistema Nacional de Fototecas³. Siguió en sus tareas Víctor Hugo Valencia y Sergio Raúl Arroyo, gran promotor de importantes logros obtenidos. Rosa Casanova dejó la dirección de este proyecto que llevó a cabo durante varios años y en el cual nos incrustamos con singular alegría desde el aspecto técnico hasta el conceptual acompañando sus propuestas. Ahora le dan continuidad Juan Carlos Valdez y Mayra Mendoza, el primero, premiado conservador de las imágenes técnicas, que dará estoy segura, vida al acervo desde otra perspectiva y en plena concordancia con lo obtenido. Por su parte, Mayra Mendoza sea especializado en fotografía de la revolución a partir del fotógrafo Hugo Brehme. A todo ello, Miguel Ángel Berumen dedicado historiador de la imagen ha dado a conocer materiales inéditos y ricos en su propuesta, recopilando en archivos nacionales y extranjeros la imagen del México revolucionario, sus obras son improntas del imaginario de la época. Junto con él ha publicado Claudia Canales, Laura González, y Marion Gautreau con un espléndido trabajo de la época.

Todo este esfuerzo ha dado sus frutos, ahora veremos algunas notas que emergen de todas estas investigaciones, contagios y novedades, que permiten aclarar la postura de la fotografía mexicana a partir de su propia revolución. Gracias al trabajo colectivo e individual de cada uno de ellos, ha sido posible elaborar el presente texto. A todos ellos mi agradecimiento.

Modernidades fotográficas en México

El término moderno nos remite a una era de la historia del mundo occidental que para algunos estudiosos comienza en el siglo XV, con la caída del feudalismo y el medioevo, y para otros surge en el siglo XVIII con el periodo conocido como la Ilustración, que deriva en la explicación del individuo, la razón, “así como la idea de progreso continuo” (LABORDE, 2010, p. 11). Explica Ignacio Marván, 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 (LABORDE, 2010, p. 11).

En este punto Luis Villoro considera que:

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. (VILLOORO, 1992, p. 7-8 apud RIBEIRA CARBÓ, 2010, p. 15-16).

Si bien el modernismo en el arte ha sido comprendido en España y Latinoamérica como una corriente de renovación artística desarrollada a finales del siglo XIX y principios del XX, que es el periodo denominado *fin de siècle* y *belle époque*, en donde se ubican corrientes artísticas como el *Art Nouveau*, *Modern Style*, *Sezession*, *Jugendstil* entre otros,⁴ está vinculado a las vanguardias artísticas europeas y poco tiene que ver con el desarrollo mismo de la fotografía que ha tenido sus tiempos y formas, por ello merece un estudio detallado y aparte que profundice sus procesos de manera individual y regional.

Aunque es innegable que gran parte de los cambios generados en la imagen pictórica, escultórica y en los grabados y litografías también tienen que ver con la cultura visual de una época, y que justamente son esas vanguardias artísticas las que nutrirían muchos de los elementos iconográficos ante el quiebre del siglo XIX al XX.

En este caso, se usará el término de *modernismo* justo bajo la idea de que son 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. Aplicado entonces, la observación y el estudio sistemático desde la estilística las fotografías decimonónica fin de siglo y principios del XX en México, es notable el interés de los poseedores de los estudios fotográficos de conseguir imágenes pulcras, de tintes románticos, de factura borrosa, es decir encuadradas en el arte pictórico-escultórico de la época que evocaba la presencia de las Bellas Artes como parámetro plástico y sustento visual de la fotografía.

Sin embargo, dentro del documentalismo y el periodismo fotográfico de principios del siglo pasado, otras serían las propuestas visuales y otros los estilos ejercidos. Al revisar cómo la fotografía ha tenido su propio proceso creativo y documental por sus características mecánicas. Así, a pesar de sus influencias, contradicciones e intersecciones con las llamadas Bellas Artes con el tiempo fue desarrollando su propio código visual y sus propias maneras de ver, mirar y proponer una realidad bidimensional.

De qué dependió y en qué momento se dio ese cambio modernizador en la fotografía, es algo que se estudia cotidianamente por los especialistas, y actualmente se rebasan ya esas historias generales de tintes eurocentristas, y cada vez se puntualizan más las formas y estilos particulares nacionales o regionales que dieron nuevos visos y con

temporalidades diferentes a la fotografía y sus ritmos generales de realización. Es decir, aunque los elementos técnicos marcaran o determinaran las sus formas y estilos de realización, la realidad tangible, presente, irrumpiendo a todas luces obligaba a un cambio iconográfico en la imagen, rebasando determinadas limitaciones técnicas o formales. Detectar puntualmente esos avances o propuestas, ayudarán a comprender los cambios o permanencia en el discurso de la fotografía mexicana. En el caso de la fotografía de la revuelta armada de 1910, conocer su desarrollo, aportaciones y posible influencias ayudará a develar otra parte de una historia poco analizada, y a su vez, determinar si se conoció en el ámbito internacional o quedó como propuesta local, o si bien fue retomada en otro momento por los fotógrafos coetáneos o contemporáneos, o bien, si quedó asentada en el olvido de una época álgida que trascendió por su fragor político-social y económico. Pero en el ámbito cultural, los productos no solo fueron los grandes murales, sino elementos cotidianos impresos en los diarios y revistas nacionales.

Bien sabemos que la fotografía ha tenido su propio proceso a pesar de sus influencias, necesidades, gustos e intersecciones con las llamadas bellas artes, y por ende, ha desarrollado su propio código visual y sus propias maneras de ver, mirar y aprehender a la realidad tangible.

Con este texto, quisiera mostrar después de un concienzudo análisis técnico, formal temático-ideológico que la fotografía en México tuvo su propio ritmo de modernización gracias a la revuelta armada de 1910. Es decir, por el contexto histórico-social se desarrolló un modernismo visual particular, aún a pesar de tener una tecnología fotográfica decimonónica en el suelo mexicano se realizaron imágenes de un gran contenido estético-documental modernizador. Conscientes o no, los fotógrafos captaron imágenes en la plata sobre gelatina con elementos que los llevaron a una modernidad inusual en el país e incluso me atrevo a decir, que en términos de sus contemporáneos y coetáneos, es decir, desde la diacronía y sincronía fotográfica del momento se marcó un antecedente y parámetro importante para el desarrollo de la fotografía mexicana.

Ahora bien, es importante subrayar que en el período de la revolución y sus alrededores, los hechos inmediatos, tangibles y visibles, así como los nuevos sujetos y sujetas sociales que se asomaron a la lente de la cámara fueron fuente testimonial para los fotógrafos.

Así el término de *modernismo* fotográfico comprendido como el cambio visual, iconográfico, conceptual y de matriz o factura en la forma, a la vez de detectar de qué manera esos cambios se presentan y se continúan, alternan o contraponen en las formas y estilos de representación anteriores.⁵ De ahí que partamos el entendido de la fotografía como *análogon* o índice de esa realidad, como la conciencia del mismo Agustín V. Casasola lo hizo manifiesto al decirle al Presidente León de la Barra en 1911, que ellos eran los

“impresionadores del instante, los esclavos del momento” (LOS FOTÓGRAFOS..., 1911, p. 8). Ante tal claridad, podemos inferir que estaban conscientes de su actividad, aunque en términos ideológicos todavía predominarían en ellos los antecedentes visuales desarrollados en el periodo inmediato anterior. Es importante señalar que el perfil de los fotógrafos de esa época no era exclusivista, pues muchos de ellos tenían prácticas en el gabinete o taller fotográfico, a la vez del trabajo de prensa como es el caso de Antonio A. Garduño y Ezequiel Carrasco, Víctor O. León, Agustín Víctor Casasola, Miguel Casasola, Luis Santamaría, Eduardo Melhado, Samuel Tinoco, Ezequiel Álvarez Tostado, Isaak Moreno, Abraham Lupercio, Gerónimo Hernández, entre otros.⁶

Justamente un signo primigenio de modernización fue aquella primera la exposición del Arte Fotográfico realizada en 1911, en donde se pueden observar por las fotografías que entraron en la exhibición concebidas como arte. Ahí el género fotoperiodístico o documental apenas mostró su rostro. Ahí se asomaron más bien las fotografías de tipo paisajístico, arquitectónicas, de retrato de niños disfrazados de mestizos, de saltos de agua, pero hubo unas pocas que dejaban ver el otro lado de la moneda que empezaría a privar en las formas y estilos de fotografiar. Fueron las menos, las de tintes documentales pero importantes: Manuel Ramos incluyó el retrato del rural que se asoma a la ventana y que fue publicado *Revista de Revistas*, años después de ser captada. Dicho rural presenta signos de otro modo de ver el retrato *in situ*, contextualizado 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, mostrando la fuerza de los rurales o de la policía federal en plena revolución reza el pie de foto “Alerta: histórica fotografía tomada en 1911 en el primer tren revolucionario que llegó a México”. (REVISTA..., 1915). También se asoma por ahí una imagen de Madero dialogando con Bernardo Reyes, de los pocos retratos de tintes políticos. Finalmente, encontramos otras imágenes que denotan un poco más de modernidad en términos de encuadres y puestas en escena con intenciones estetizantes fuera de la norma, es el caso de la placa de Agustín Víctor Casasola, que muestra a un caballo a pleno vuelo al saltar un obstáculo, lo que muestra la intención de captar la instantaneidad a pesar de que la escasa fotosensibilidad (100 a 200 ASA) y que la velocidad del obturador en esos años aún se veía muy comprometida (1/60 a 1/100). Esta imagen denota ya el interés por la aprehensión de una realidad instantánea y del momento preciso. El segundo ejemplo, es una imagen de unas cabezas recortadas de unos caballos que presentó uno de los fotógrafos más tradicionalistas y de cepa clásica, Antonio A. Garduño⁷ mostró esa imagen que anunciaba ya la estética del fragmento, que se concretaría en los años veinte por 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.

Esas imágenes nos permiten observar algunos de los primeros visos de lo que estaba por presentarse ante el obturador de las cámaras. Una fuente importante de trabajo fue cubrir la presencia de Madero en plena campaña en ese año de 1911, y una de las coberturas en los diferentes frentes de batalla fue el de su presencia en Ciudad Juárez, como se ve en la revista *La Semana Ilustrada* (1911), donde aparece una fotografía del entonces irredento líder durmiendo cerca de los durmientes del tren, envuelto en un sarape de Saltillo, o cuando después de ganada la batalla firma los despachos del momento. Fotos de tintes *live*.⁸ (SMITH-SHANK, 2003, p. 33-37).

Esas imágenes con los tintes de espontaneidad o *live* que muestran la vida cotidiana rota, empezaron a aparecer en las revistas ilustradas con los cambios constantes en la contienda armada, eventos que mostraban a los líderes, a los alzados, a las fuerzas rebeldes, los enfrentamientos, vencedores, enrebozadas, huarachudos y las cananas como blasón. Tal es el caso, por ejemplo de la fotografía de la Decena Trágica, en donde vemos el tránsito de la fotografía del gabinete o estudio a la del reportaje o fotodocumentalismo acendrado. Por ello, las imágenes de los heridos, de los opositores a Madero, de los detractores, de los infieles políticos dio paso a encontrar un rico mosaico de imágenes que dotaron de ese tránsito iconográfico a la prensa ilustrada de la época. Así vemos desde el retrato hierático copia de la imagen del estudio en el contexto propio como las que hizo Eduardo Melhado de las tropas felicistas, de los soldados federales, magistrales retrato pero que aún conservaban el sabor de lo de antaño: poses rígidas, estereotipadas, con objetos en la mano que denotaban la actividad o trabajo del personaje, tal cual lo establecía el ritmo de la fotografía de gabinete. Una de las imágenes más icónicas de ello, es la de los detractores de Madero en el interior de la Ciudadela en 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 aparentemente Madero hizo caso omiso de ese aviso fiel de la fotografía emplazada como símbolo de guerra.⁹ Dotado está el imaginario de la revolución de esas imágenes en los campamentos, en los mítines, en los momentos en que las mujeres y los niños alzaban la ropa de los vencidos. También de la vida cotidiana en la guerra aparecían las desdeñadas mujeres zapatistas, en la cárcel, en los hospitales o en otras actividades. Esa alterada vida cotidiana como lo llama Agnes Heller, dio grandes frutos en la fotografía y en el imaginario de los *reporters* desde 1911 y en el periodo preguerra mundial, por ello es nota clara de los antecedentes de la fotografía *live* instantánea o espontánea, como ya se mencionó antes, y que se desarrollaría poco después en la Primera Gran Guerra europea, cuando cobró mayor fuerza bajo la lente del alemán Erich Salomon, conocido como *Herr Doktor* o *The King of Indiscreet*, con su cámara Ermanox hacia 1928.¹⁰

Otro momento detonante de ese tipo de imágenes es a la caída del Presidente Francisco I. Madero y de José María Pino Suárez (MONROY, 2011, p.165), la presencia de la vida militarizada por el presidente y usurpador Victoriano Huerta fue captada por las placas de los fotógrafos documentales después de febrero de 1913, dejando improntas de la vida nacional que tendrían su consecuencia directa en la posrevolución. El dictador tenía que decantar su traición y encontró una alianza con la prensa, y los editores evitaron los halagos pero también evitaron el enfrentamiento con lo que lograron la mayoría subsistir al momento. La primera cita de la prensa se dio en el desfile que realizaron a favor de su traición, llenaron la plancha del Zócalo capitalino y mostraron las supuestas fuerzas a favor del dictador. Las masas congregadas, alrededor del caballo de Bernardo Reyes, uno de sus mártires, fue engalanado y exaltado por la prensa. También en los meses siguientes, se evidencian en las revistas, el uso de la militarización en todos los sectores sociales, desde las escuelas infantiles hasta la preparatoria y algunas escuelas universitarias. En estas imágenes lo que se asoma es el tratamiento de la vida cotidiana por parte de los fotógrafos, editores y reporteros en su diario andar. De ello dan cuenta las fotografías de “Todo México es soldado”, en donde los niños hijos de los periodistas, de trabajadores bancarios, del comercio entre otros marcharon los domingo como parte del ritual obligatorio que impuso Victoriano Huerta. Por su parte, también se inició el rito de con la jura de bandera los días lunes, que se convertiría con los años en un emblema nacional que llegaría a la posrevolución, y hasta nuestros días. Ahí están la presencia de las jóvenes y los niños que en un acto de adoración patria o de misticismo laico impulsado desde el porfirismo, retomado bajo el huertismo y que tuvo su seguimiento y control por parte del Estado nacional el cual se perpetuó bajo las propuestas de José Vasconcelos en la educación nacional.

Era claro los fotógrafos estaban en la búsqueda de la fuerza de las imágenes en complicidad con un régimen autoritario pues pocos escaparon a la tentación de mostrar el rostro de dictador, algunos más críticos que otros, pero todos siguieron participando de la contienda visual, mostrando el día a día, pero a la par de solapar el régimen, aunque también los hubo quienes buscaron el complejo escenario del otro lado de la moneda: los insurrectos rebeldes que se dejaban venir desde el norte y el sur del país.

Por su parte, la vida cultural también mostró su rostro; los teatros bajo el huertismo también sufrieron su empuje militar y las actrices se disfrazaron, mutaron sus trajes de sedas finas y también ahí se impuso el uniforme diseñado por el sastre de Victoriano Huerta, el cual salió de las filas francesas para convertirse en el traje de moda que llegó a ser vendido en uno de los almacenes de mayor prestigio en la ciudad de México, “El Palacio de Hierro”, el cual se encargó de llevar a cabo dicha venta a propios y extraños.

Con los toros y deportes se instauró una modernidad inusual, me atrevo a decir que incluso el interés en la tauromaquia dio grandes frutos en la instantaneidad congelada. Las carreras de autos, los aviones militares, la vida de los jóvenes en la calistenia, todas ellas herencias que se proyectaron en la posrevolución en el ánimo del encuentro de un modernismo de tintes nacionalistas. Las imágenes sin embargo, estaban creadas, el imaginario de los fotógrafos que seguían acechando esa vida cotidiana que iba más allá de los rufianes o líderes natos, el gusto por el testimonio claro, nítido, con encuadres cada vez más atrevidos, con temas poco usuales en la fotografía de esos años, llevó a los fotógrafos a pesar de no contar con los instrumentos adecuados a buscar cada vez más lo espontáneo, lo cotidiano y como un efecto catalizador, el testimonio visual era un documento irredento y presente en la vida cotidiana de la población. En esa época surge el uso de los elementos de repetición como textura visual, y los sombreros, los rifles, los trajes campesinos que imprimen su tono de blancura y contraste con su piel morena, los caballos, el polvo de los pueblos, fueron mostrados como texturas que el dan sentido rítmico y estético a la imagen.¹¹

Una imagen que antecedente visual de lo que la modernidad posrevolucionaria traería en un puesto de sombreros, la queja del pie de foto está clara en cuanto a que menciona primero que es una foto que ha circulado en el extranjero y que ello ha dado pie a creer que todo México es “sombbrero”, defendiendo sus signos de urbanidad social, sin embargo es claro que la imagen fue denotativa más bien de en una visión documental que captó la textura visual, con ritmos marcados por las líneas que generan los sombreros paralelas y circulares en una toma amplia, mostrando una imagen acotada por algo cotidiano en el país, lejos de las lecturas denigrantes o exaltadoras de nuestro país y su gente. Lo que es cierto es que para fines de los años diez del siglo pasado, la fotografía mexicana había transformado su propio curso a partir de una realidad que se impuso ante la lente de las cámaras, nutriendo el imaginario nacional e internacional. El cambio tecnológico en el equipo y materiales fotográficos producto de la gran guerra, se acompañó del mejoramiento de la tecnología de impresión editorial, lo que permitió nuevos derroteros iconográficos para los fotógrafos.

En el caso que nos ocupa, si bien la estirpe de los Casasola mantenían un *statu quo* visual, los jóvenes emprendedores como Ismael, Mario y Gustavo Casasola buscaban nuevas rutas de trabajo y de observación de la realidad. Al igual lo hizo un joven emprendedor que aprendió los gajes del oficio en 1911 a la edad de 14 años cuando ingresó a las filas de la revolución, y regresó a su vocación de vida en 1918. La experiencia en el trabajo de la fotografía a temprana edad y su experiencia en el ámbito de la revuelta armada, le valieron abrir los ojos a una nueva mirada, atrevida y dislocada para ese momento.¹² Para 1921 Díaz Reyna nos dejaría un legado importante en la manera de visualizar un concierto por el centenario de la consumación de la independencia nacional. A

vuelo de pájaro, en una excelente picada, podemos observar un trabajo pulcro en su composición que muestra las partituras blancas, en atriles en contraste con los trajes negros y el blanco y negro de una especie de ajedrez de los mármoles del piso del Ángel de la Independencia. Convirtiendo esta imagen en un claro ejemplo de una fotografía modernizada en su concepto y su factura, en su planteamiento visual, técnico, formal, temático e ideológicamente hablando¹³ Esto no fue una fotografía aislada, sino que Enrique Díaz empezó a realizar imágenes cada vez más audaces en términos de su composición y presencia visual, encuadres oblicuos, primeros grandes planos, picadas y contrapicadas, composiciones *in situ*, como el de las Egipcias del Ballet Caroll, o el de la chicas *top less* que se encuentran sobre una calavera creada por el gran artista Adolfo Best Maugard.¹⁴ Ahí están un cúmulo de imágenes gestadas por el cotidiano, pero también por la visión de los reporteros gráficos que trasmataron su forma de ver y aprehender esa realidad anidando una modernidad documental diferente a la creada desde la visualidad del arte. Por su parte la importancia de la presencia de Modotti y Weston en México, fue el que impulsaron al arte fotográfico como un lenguaje en sí, y encontraron espacios como galerías y revistas para exhibirlos como un elemento artístico, pletórico de contenidos visuales e ideológicos. Son dos esferas diferentes que se nutrieron constantemente, por un lado el documentalismo y fotoperiodismo frente a la fotografía estetizante, ambas encontraron rumbos de modernización de manera dialéctica, continua, intercambiaron formas y estilos que nutrieron las venas iconográficas de unos con otros. Todo ello, es una consecuencia directa de ese semillero sembrado en la revolución con sus imágenes en las revistas ilustradas y diarios nacionales. La iconicidad pre-westoniana, pre-modottiana, ya estaba dada, pero con ellos se encontró un camino en la alta cultura posrevolucionaria que redignificó el papel de la fotografía mexicana. Es por ello necesario darle su lugar y autentificar su carta de nacimiento en la *revolución* y en la posrevolución su bautizo como fotografías de fuertes tintes modernistas por sus rupturas, propuestas, concreciones en una vanguardia visual, el claro esteticismo de sus imágenes, las nuevas miradas a viejos temas y las nuevas formas de fotografiar a los nuevos y antiguos tipos sociales. La revolución reivindicó los sombreros, rebozos, trenzas, el barro y generó un nacionalismo modernista y universalista, que aún tiene mucho que decir bajo un análisis escrupuloso de sus imágenes, de sus fotógrafos y sus tiempos de cocción y acción.¹⁵ Los muertos fueron estetizados por la cámara, los rasgos indígenas y la cultura material de los desposeídos se convirtió en un elemento de gran fuerza e interés visual.¹⁶ Quien no quiera ver en aquel “bucle de retorcidas vías que se prolongan en el horizonte... en medio de un austero escenario”, (BERUMEN, 2010, p. 30). entre el cielo y la tierra, entre las piedras y la resequedad de la sequía de 1912, elementos estetizantes de una guerra interna y testimonios visuales de gran calidad, no estará observando la modernidad notoria e inminente que se anunciaba a boca de jarro en

imágenes a flor de piel. Una modernidad desarrollada entre feroces líderes y atroces momentos, de un imaginario y una vida nacional singularmente moderna y modernizadora.

Todavía faltaba mucho por concretar, pero los primeros pasos, las primeras semillas estaban empezando a dar nuevos y mejores frutos, que redundaría en una prensa semanal plétórica de imágenes, con la época de oro de las revistas ilustradas y un fotoperiodismo a todo galope que estaba por llegar.

Recebido em 22/10/2013

Aprovado em 5/11/2013

NOTAS

1 En el 30 Aniversario de la Fototeca Nacional José Antonio Rodríguez argumentó en su conferencia impartida, el 22 de agosto de 2006 en Pachuca, Hidalgo, que en 1978 tuvo cierta importancia histórica, pero que había antecedentes de otros eventos anteriores. Es innegable que durante años anteriores hubo presencias fotográficas en galerías, museos, algún coloquio latinoamericano, eventos varios que fueron conformando una muestra de los trabajos realizados. Si esos elementos marcaron derroteros claros para la posterior investigación, conservación o difusión de la fotografía mexicana aún se desconoce, pero estoy segura que en algún momento él los develará. Sin embargo, quiero dar fe de que claramente se marcó un derrotero distinto al surgir la famosa exposición de 1978, junto con la creación del Consejo Mexicano de Fotografía y la Bienal de 1980. Momentos claves para el desarrollo posterior de la fotografía mexicana y su par latinoamericana. Me declaro hija teórico-práctica de ello, testigo y víctima de ello, y a lo que me he dedicado felizmente toda mi vida profesional. Vid., <http://paginah.inah.gob.mx:8080>

2 Cuyo subtítulo es: Uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900-1940).

3 En un principio participaron Arturo Herrera, Arnulfo Nieto, después Eleazar López Zamora, Víctor Hugo Valencia (ya constituida como SINAFO) y Leticia Medina quien ahora se encuentra en el CESU de la UNAM. Bajo la mirada atenta de Sergio Raúl Arroyo, creció considerablemente el trabajo y la difusión en el SINAFO, labor que continuó y dio nuevas vertientes Rosa Casanova. Recientemente Juan Carlos Valdez ha entrado a la Dirección y no nos cabe duda que ha sido un testigo y participante a lo largo de estos años. Propio del lugar seguramente sabrá darle rienda al trabajo creativo y audaz.

4 Este término recibió diversas denominaciones en otros países como el de Art Nouveau (en Bélgica y Francia), Modern Style (en los países anglosajones), Sezession (en Austria), Jugendstil (en Alemania y países nórdicos), Nieuwe Kunst (en Países Bajos), Liberty o Floreale (en Italia). Todas estas denominaciones hacen referencia a la intención de crear un arte nuevo, joven, libre y moderno, que representara una ruptura con los estilos dominantes en la época, tanto los de tradición academicista como era el historicismo o el eclecticismo, así como el de los rupturistas entre los que están el realismo y el impresionismo. Era una estética nueva en donde predominaba la inspiración en la naturaleza a la vez que se incorporaban novedades derivadas de la revolución industrial, como el hierro y el cristal, superando la pobre estética de la arquitectura del hierro de mediados del siglo XIX.

5 Es importante señalar el matiz entre ambos géneros fotográficos y que se refiere a que en el caso de los fotógrafos documentales, son aquellos que fotografían el evento sin tener certeza clara de la venta o publicación de su material en un primer momento creativo, y los fotoperiodistas, sí tienen la certeza de publicación e incluso son enviados por la fuente editorial a cubrir el evento, es decir se diferencian por el uso social primigenio de su imagen. En ambos casos la definición se da por el uso social de la imagen, es decir el concepto original con el que fue captada y el uso social primigenio de la imagen determina en un primer momento 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 puede mover a ambos intereses en común. Es el resultado inmediato el que lo define.

6 La búsqueda propia 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 varios libros de valiosa labor que permiten comprender el antes y el después de la fotografía documental y de prensa de esa época. Estos textos aunados a los acervos e imágenes originales, nos ha 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 devela de otra manera, en donde podemos encontrar las múltiples facetas de los fotógrafos reporters, sus fuentes de trabajo y también abreviar en las nuevas actividades que se abrazaron en esos años. Entre ellos destacan el de John Mraz, el de Ariel Arnal, el de Miguel Ángel Berumen, Claudia Canales y Laura González (con dos textos en diferentes libros), el de Alberto del Castillo, el de Alberto Sampaio y el de Samuel Villela. Así como ensayos presentados por Daniel Escorza e Ignacio Gutiérrez en revistas especializadas.

7 Pintor y gran dibujante que en ese momento se desarrollaba como el encargado del taller de fotografía de la Academia de San Carlos. Fue justamente, el fotógrafo Garduño, en los años treinta (es decir veinte años después) el detractor de la fotografía de vanguardia modottiana y westoniana con su revista *Helios*, y sería uno de los que con mayor ahínco atacaría esas propuestas modernizadoras de Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez y Dolores Álvarez Bravo. Luego resulta interesante observar su fotoproducción audaz en los años diez.

8 En este caso de las imágenes captadas del entorno impregnadas de un documentalismo sociológico o historicista, como lo son las fotografías de Lewis Hine realizadas sobre el trabajo infantil en las fábricas norteamericanas, de sus imágenes no se tiene referencia que llegaran al país en esos años. In 1906, Hine became the staff photographer of the Russell Sage Foundation. Here Hine photographed life in the steel-making districts and people of Pittsburgh, Pennsylvania, for the influential sociological study called the Pittsburg Survey. In 1908, he became the photographer for the National Child Labor Committee (NCLC), leaving his teaching position. Over the next decade, Hine documented child labor in American industry to aid the NCLC's lobbying efforts to end the practice. The Lewis Hine Project retrieved October 15, 2009.

9 En ello, en ese descrédito o incredulidad llevó su penitencia y murió a mano de sus detractores. Signos de transición aparecen también otra muy conocida del Fondo Casasola, en donde parece perpetrarse la presencia del Porfiriato en dos catrines que caminan sin inmutarse ante un evento de suyo alarmante por el conato de golpes que se dan al fondo: ellos como el porfiriato inmutables ante el golpeteo inminente. El pequeño vendedor de los periódicos maderistas *La Nueva Era*, no tuvo más remedio que salir corriendo de ese zafarrancho, como debió de haberlo hecho el insigne Madero y no exponerse a la traición y muerte que le esperaba a la vuelta de la esquina.

10 <http://www.e-flux.com/shows/view/6100>, consultado 9 de noviembre 2011.

11 Por ello, a pesar de la crisis que sufrió la fotografía en el año de 1915 por la escasez de papel y materiales fotográficos, podemos observar que el semillero de imágenes creadas desde el ámbito modernista, de rompimiento de los esquemas más tradicionales, de esencias pictorialistas empezaban a quedar atrás. Las fotografías creadas para el año de 1918, 19 y posteriores, dan cuenta de la intención que una nueva generación de fotógrafos se proponía hacer.

12 Las imágenes que realizó sobre los molineros para la venta de una hacienda en Michoacán en 1919, ponen de manifiesto sus primeros intentos por un retrato convencional pero fuera de los límites del gabinete. El fondo roído, las poses no acotadas a los esquemas clásicos, un chico con mirada retadora, las mujeres sentadas pero dignificadas desde su profesión, los molineros con las manos llenas de la harina del maíz, nos hablan de un intento primigenio de ruptura de los límites.

13 Temprana porque las influencias visuales del expresionismo alemán caligariano (estrenada la película del Gabinete del Dr. Caligari el 8 de diciembre de 1921)¹³, y su alto contraste, del la fotografía soviética que llegó con Aleksandra Kollontái (1926-1927) y sus contrapicadas y picadas, así como la fotografía de Tina Modotti y Edward Weston (en diferentes etapas desde 1922 hasta 1929) y la estética del fragmento que aún no llegaba al país de manera formal.

14 Quien dejó una muestra de la recuperación de los elementos del arte indígena que propuso como método de dibujo en la posrevolución

15 El uso social primigenio era diferente, pero el resultado y la observación semejante. Este emplazamiento de la cámara, se dio 10 años antes de la reivindicación de la fotografía como un arte per se. Concepto que sí se les debe a la pareja Westoniana, pero también a los alcances de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Anita Brenner, Frances Toor, entre otros. Sin embargo, para que los mismos fotógrafos consideraran su obra documental y testimonial como una obra de arte pasarían

todavía muchos años más. La fotografía puede mostrar la recuperación de esos tipos sociales y de sus objetos cotidianos, estos sombreros de grandes calidades por el eco visual que generan, temas de interés de Weston, Modotti, los Álvarez Bravo, Agustín Jiménez, entre otros, con elementos que fueron captados en concordancia de repetición visual ya desde 1911 en mítines, reuniones o simplemente en el diario andar.

16 Importante asentar también como lo hace MRAZ (2010, p.241) y BERUMEN (2009, p.240), que muchas de estas representaciones circularon en periódicos europeos, de lo cual sí tenemos constancia y podemos verificar que algunas de las imágenes de las batallas, de los jefes héroes y del pueblo alzado sí salieron a la luz, en Londres, España, Estados Unidos entre otros, y fueron las revistas ilustradas y los diarios sus novedades editoriales que dieron paso a las continuidades de las fotografías posadas y rígidas, pero también conforme avanzó la contienda a sus rupturas, convirtiéndose en el semillero de propuestas que serían decantadas en sus más claros ejemplos en la posrevolución.

REFERÊNCIAS:

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. *A fotografia a serviço de Clio: Uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900-1940)*. São Paulo: UNESP, 2006.

BERUMEN, Miguel Ángel. *México: fotografía y revolución*. México: Lunwerg; Fundación Televisa, 2009.

ESCORZA RODRÍGUEZ, Daniel. *Casasola. El fotógrafo y su colección*. España: La Fábrica, 2010.

GARCÍA, Emma Cecilia et al. *Revista Artes Visuales*, México: Museo de Arte Moderno, n. 12, oct./dic., 1976.

GAUTREAU, Marion. *Les photographies de la Révolution Mexicaine dans la presse illustrée de Mexico (1910-1940): de la chronique à l'iconisation*. 2007. 394 f. Tesis (para obtener el grado de Doctora en Études Romanes-Espagnol) - La Sorbonne IV, París, Francia, 2007.

LABORDE, Ignacio Marván. Introducción. Revolución mexicana y modernización: 1908-1932. En: LABORDE, Ignacio Marván; AYLUARDO, Clara García (Coord.). *La Revolución Mexicana, 1908-1932*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

LA SEMANA ILUSTRADA. México, D.F., n. 81, 19 mayo 1911.

LOS FOTÓGRAFOS de los periódicos ante el sr. Presidente. *El Imparcial*, México, D.F., p. 8, 27 oct. 1911.

MEYER, Eugenia et al. *Imagen histórica de la fotografía en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, Fondo Nacional para las Artes Populares, 1978.

MONROY NASR, Rebeca. *Entre las balas de bronce y las placas de plata: Ezequiel Carrasco fotógrafo*. México: INAH, 2011. (Testimonios del Archivo 6). MRAZ, John. *Fotografiar la Revolución Mexicana. Compromisos e iconos*. México: INAH, 2010.

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

NOBLE, Andrea. *Photography and Memory in Mexico: Icons or Revolution*. Manchester, UK: Manchester University, 2010.

PAUME, Jeu de. “*Erich Salomon: The King of the Indiscreet*”. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/shows/view/6100>>. Acesso em: 9 nov. 2011.

REVISTA de Revista. *El Semanario Nacional*, México, D.F., n. 293, domingo 12 dic. 1915, fotoportada. (Não paginado).

RIBERA CARBÓ, Anna. Campesinos y obreros en la Revolución mexicana. Entre la tradición y los afanes modernizadores. En: LABORDE, Ignacio Marván; AYLUARDO, Clara García (Coord.). *La Revolución Mexicana, 1908-1932*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 15-30.

RODRÍGUEZ, José Antonio. *Conferencia en el XXX Aniversario de la Fototeca Nacional*. Pachuca Hidalgo, 22 ago. 2006.

SMITH-SHANK, Deborah L. Lewis Hine and His Photo Stories: Visual Culture and Social Reform. *Art Education*, Columbia, n. 56, v. 2, p. 33-37, mar. 2003.