

El trabajo documentalista de Ursula Bernath

Reflexión en torno a su archivo fotográfico

◆
IVÁN CARRILLO

Para Axel

Existe un ingrediente fundamental sin el cual, simplemente, la fotografía no sería lo que es: el tiempo transcurrido después de realizada la toma. Es verdad, sin duda alguna, que ciertas imágenes fotográficas poseen una secreta condición híbrida en la cual preservan de un solo golpe un alto grado de iconicidad con el referente fotográfico y se erigen en ojo testimonial, al tiempo que son capaces de plasmar un lenguaje subjetivo (en ocasiones casi oculto), desdoblarse como símbolos e intervenir en la narración de los acontecimientos. No obstante, cabe preguntar: ¿en qué momento de la vida útil de una imagen fotográfica celebramos con ella el contrato que le otorga el título de documento?

El trabajo del fotógrafo documental es, paradójicamente, una lucha contra el tiempo y a favor del mismo. Por un lado, el fotógrafo sabe que su misión es confrontar los acontecimientos para, como si fuera un pescador, intentar rescatar a contracorriente las imágenes de su época que el adiestramiento de su mirada y también —por qué no decirlo— el azar van arrojando dentro de su tarraya. Mientras por el otro lado, está consciente que el paso de los años, y no otra cosa, será el factor determinante que erigirá sus imágenes en pruebas fehacientes de la existencia de un tiempo único observado —registrado— por una mirada particular.

La mirada fotográfica de Ursula Bernath comienza con su llegada a México. A lo largo de los años y cautivada por un país que la adoptó bajo circunstancias de vida muy difíciles, Ursula ha ido acumulando las páginas de una visión sencilla y agradecida dentro de su archivo. Atraída fundamentalmente por los lugares donde la vida confluye, la fotógrafa ha captado un gran conjunto de imágenes que es en sí un recorrido que va del mercado de antigüedades de La Lagunilla y el barrio de Tepito al Salón México de los cincuentas con Acerina al mando de los compases rítmicos, las fiestas guadalupanas, las peleas de gallos, el día de muertos, la Semana Santa en Iztapalapa, la vida en el Mezquital y el mundo artístico e intelectual de la época.

Nacida en Leipzig en 1915, viuda con tres hijos, emigrante y víctima de la Alemania del Tercer Reich, Ursula Bernath decidió venir a México en noviembre de 1946, cuando las opciones de vida en su país se limitaban a reconocer y soportar las pérdidas de la guerra: "Mi esposo murió como soldado ... en el frente. Y cuando él murió yo me quedé con mis tres hijos pequeños y encontré trabajo en un estudio fotográfico muy bueno, en Alemania. Pero como a los ocho o doce días después una bomba lo destruyó. Ya no se podía trabajar en Alemania. No había materiales, no había nada."

Decidió entonces unirse de nueva cuenta con sus padres, quienes previamente habían emigrado a un país del que ella poco sabía cuando llegó. La primera visión que tuvo Ursula de la Ciudad de México

fue catastrófica: “Me acuerdo que cuando recién llegué a la ciudad y la miré en el trayecto del aeropuerto ... del viejo aeropuerto a la casa donde vivían mis padres en el centro, tuve la impresión de transitar las ruinas de alguna de las ciudades alemanas que yo venía de dejar atrás. Exactamente: parecía una ciudad bombardeada.”

Sucedía todo lo contrario. En realidad, las ruinas que impactaron a la recién llegada eran obras en construcción. La Ciudad de México era un espacio en pleno proceso de transformación que, con sus dos millones y medio de habitantes, había iniciado una radical modernización del hábitat y una enorme expansión industrial, con el consecuente alojamiento de miles de emigrantes provenientes del interior de la república en busca de nuevas oportunidades de vida. La economía mexicana gozaba del auge de la posguerra.

Los ojos azules de Ursula se encienden y con fuerza levanta la voz cuando le pregunto cómo inició su carrera. Su afirmación es fulminante: “Yo siempre ... toda mi vida quise ser fotógrafa. Pero en Alemania no era posible sacar fotos y venderlas, era necesario aprobar un curso y estar registrado como fotógrafo. Entonces yo no podía ejercer. Cuando llegué a México supe que aquí era diferente. Yo no necesitaba tener ‘número de registro’. Aquí si era una buena foto se vendía ... si la foto era mala no se vendía.”

Una vez que aprendió la única ley del mercado, Ursula echó mano de las cámaras que se había traído de Alemania y construyó, con el apoyo de su padre, un pequeño cuarto oscuro para iniciar su



Uernavaca, Morelos, ca. 1962



un rodante balón de fútbol. La felicidad emana de esta imagen en la que la libertad cabal se expresa con uno de sus más poderosos componentes: el juego.

En la otra imagen contemplo un sentimiento totalmente opuesto que me revela la profunda comprensión que posee Ursula acerca de la vida infantil. En su encuadre, observo a un niño que apenas contiene el llanto. No hay metáfora en la imagen. El niño le da la espalda a uno de sus compañeros para ocultar su rostro. A través de la ventana, la fotógrafa descubre el dolor del niño, y actuando sin intromisión aparente, captura el drama interno del infante, el cual se acentúa con un cerrojo que se ve en primer plano.

Al definir las características de lo que considera una buena fotografía, Ursula prefiere acudir al ejemplo: "Déjame pensar cómo te lo digo... mira, ésta es una buena foto", y me muestra un retrato que le hizo a su gran amigo Mathias Goeritz, "Mira, la foto dice todo lo que Mathias era porque lo rodea toda su obra, y bueno, en realidad no es su obra. Son las escaleras de mi casa pero en la imagen lucen como si fuera una obra suya... O digamos que esta otra es una buena foto, esta niña representa toda la pobreza del Mezquital. Me gustan las fotos cuando dicen lo que yo quiero decir. Una buena fotografía es eso... una foto que te dice algo."

Consecutivamente, señala otro valor. Me dice: "Yo tenía una muy buena foto del Zócalo ... muy bonita, se veía la plaza cuando todavía había árboles. Desgraciadamente no la conservo. También perdí el negativo." Y en este punto, vale la pena remitirnos a la pregunta inicial de este artículo y hacer un pequeño paréntesis. Ursula ha valorado en estos momentos su fotografía desaparecida del Zócalo por la transformación tan evidente que a la fecha ha sucedido en el espacio urbano que ella había retratado. El hecho de que antes hubo árboles en la Plaza de la Constitución, y de que ahora ya no



Acolman, Estado
de México,
ca. 1960



Día de muertos,
ca. 1960



San Luis Potosí
esquina
con Insurgentes,
Ciudad
de México,
ca. 1952

un rodante balón de fútbol. La felicidad emana de esta imagen en la que la libertad cabal se expresa con uno de sus más poderosos componentes: el juego.

En la otra imagen contemplo un sentimiento totalmente opuesto que me revela la profunda comprensión que posee Ursula acerca de la vida infantil. En su encuadre, observo a un niño que apenas contiene el llanto. No hay metáfora en la imagen. El niño le da la espalda a uno de sus compañeros para ocultar su rostro. A través de la ventana, la fotógrafa descubre el dolor del niño, y actuando sin intromisión aparente, captura el drama interno del infante, el cual se acentúa con un cerrojo que se ve en primer plano.

Al definir las características de lo que considera una buena fotografía, Ursula prefiere acudir al ejemplo: "Déjame pensar cómo te lo digo... mira, ésta es una buena foto", y me muestra un retrato que le hizo a su gran amigo Mathias Goeritz, "Mira, la foto dice todo lo que Mathias era porque lo rodea toda su obra, y bueno, en realidad no es su obra. Son las escaleras de mi casa pero en la imagen lucen como si fuera una obra suya... O digamos que esta otra es una buena foto, esta niña representa toda la pobreza del Mezquital. Me gustan las fotos cuando dicen lo que yo quiero decir. Una buena fotografía es eso... una foto que te dice algo."

Consecutivamente, señala otro valor. Me dice: "Yo tenía una muy buena foto del Zócalo ... muy bonita, se veía la plaza cuando todavía había árboles. Desgraciadamente no la conservo. También perdí el negativo." Y en este punto, vale la pena remitirnos a la pregunta inicial de este artículo y hacer un pequeño paréntesis. Ursula ha valorado en estos momentos su fotografía desaparecida del Zócalo por la transformación tan evidente que a la fecha ha sucedido en el espacio urbano que ella había retratado. El hecho de que antes hubo árboles en la Plaza de la Constitución, y de que ahora ya no



Acolman, Estado
de México,
ca. 1960



Día de muertos,
ca. 1960

existan éstos, aumenta el valor de aquella imagen según la consideración de la fotografía.

La imagen, en caso de que existiera todavía, se habría convertido en un documento histórico. La palabra *documento* proviene del latín *docere*, que significa enseñar. El valor agregado de esa imagen es producto del transcurrir del tiempo y de las transformaciones sucedidas durante ese periodo sobre el entorno urbano (en este caso específico, sobre el Zócalo de la Ciudad de México). La fotografía documental enseña lo que alguna vez fue, lo que alguna vez ocurrió. Pero esto sólo sucede cuando existe la necesidad histórica de conocer eso en particular. La búsqueda del conocimiento histórico genera y otorga el valor documental a las cosas... a las imágenes.

Ahora me percaté de que en el conjunto de las imágenes de Ursula Bernath es éste, precisamente, el gran valor que impera en su obra: la escena de la antigua Casa de Moneda ubicada entonces en el interior del casco de una iglesia parece remitirnos a una atmósfera todavía mucho más remota de lo que el fechado—de puño y letra de la fotografía— ha registrado en el dorso de la imagen. Un sentimiento similar me produce otra fotografía

en la que se observa el desarrollo de una subasta en el Monte de Piedad. Algo especial en el ambiente captado en estas dos escenas me recuerdan los daguerrotipos del siglo pasado.

Las imágenes brotan de las cajas de Ursula. Del universo infinito de objetos que se venden en La Lagunilla, la fotografía registra una pequeñísima parte con su encuadre y nos cuenta una “historia de misterio”, según dice. Hay en la escena objetos—posibles documentos— que hablan por sí mismos de una época anterior: un abanico, los guantes negros, cuchillos, un rosario, monedas, una avión a escala de la segunda Guerra Mundial, un retrato, un esculturilla... ¡En efecto, todo lo necesario para reconstruir una historia!

Pero el ejemplo singular del valor de la fotografía documental lo constituyen dos escenas que ahora observo y en las cuales aparece el eminente cardiólogo Ignacio Chávez. En una de ellas, el doctor Chávez se inclina, durante la impartición de su cátedra universitaria, sobre el pecho de algún voluntario para auscultarlo. En la otra, se observa al cardiólogo parado junto al mural que dedicara a la *Historia de la cardiología* Diego Rivera. En el centro del mural, vemos la representación del doctor en la misma posición en la que fuera captado en la foto de Ursula Bernath descrita anteriormente. La coincidencia es única.

En este caso, las imágenes se corresponden de manera documental. Se han convertido en una especie de fotografías siamesas que se retroalimentan históricamente: una aumenta la información de la otra, nos hablan de la cercana relación que existió entre muralismo y fotografía. Vale aquí recordar



Mathias Goeritz.
ca. 1988

los ensayos fotográficos de Siqueiros, los documentales de los murales que hizo Lola Álvarez Bravo y el trabajo de Héctor García. El fallecimiento del doctor Chávez y de Diego Rivera son cargas históricas que por la relevancia de los personajes en cuestión han aumentado inexorablemente el valor documental de ambas fotografías.

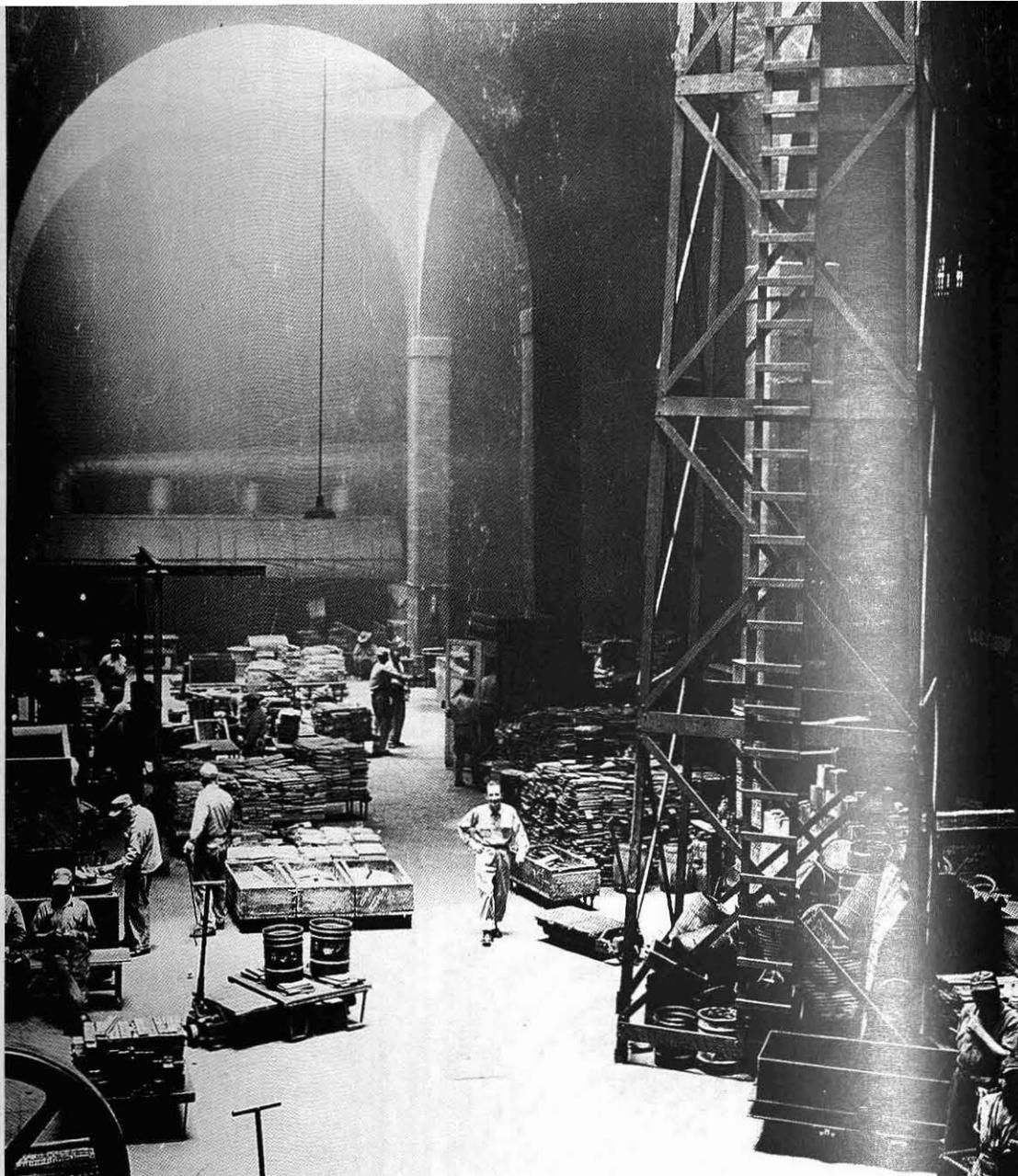
El gran fotógrafo francés Eugene Atget, oculto en el anonimato durante su vida, solía negar el sentido estético que los pintores de la época le señalaban en sus fotografías. Para este fotógrafo, sus imágenes, decía, "son sólo documentos". Hoy, no podríamos dejar de pensar en esta afirmación como un sarcasmo del propio fotógrafo. Si Atget era consciente o no del valor del documentalismo excelso que llevaba a cabo, no lo podremos saber nunca. Lo cierto es que el tiempo ha confirmado ambos contenidos y actualmente sus imágenes parisinas son piezas únicas que relatan una época de la gran capital del arte, valoradas tanto por su sentido histórico como por su carga estética.

Encuentro alguna relación con la concepción documental de Atget y con las imágenes que ahora me enseña nuestra fotógrafa. Salvo por algunas excepciones, no encuentro en las fotografías de Ursula Bernath ningún tipo de pretensión estética y, mucho menos, alguna intención deliberada por emperifollar lo que retrata. Hay, claro, una composición de elementos inherente a su manera de mirar. Pero reitero: Ursula tiene una "mirada natural" de su entorno. Es más una cronista que una narradora que ha sabido desarrollar una plena conciencia del valor documental de sus imágenes: "En alguna parte de su revista, me advierte, tienen que poner que todas estas fotografías, son muy viejas ... las más nuevas son de hace treinta años."

La sesión se ha extendido unas cuantas horas, durante las cuales he observado la parte medular del archivo de esta fotógrafa generosa que se enorgullece de mostrar sus imágenes. Nina, la nieta de Ursula, ha subido y bajado escaleras transportando las imágenes y los negativos y ayudando a su abuela en el difícil trabajo de organización y fechado de las escenas. La fotógrafa hace una petición: "Sólo les



Wolf Ruvinskis
en *Un tranvía
llamado deseo*,
ca. 1955



pido que publiquen esa foto ... es la foto de mi nieto favorito”, y Nina la secunda: “Eso es todo lo que les va a solicitar.”

Pero cuando creo que la entrevista va llegando a su fin, observo de entre el montón de cajas de papel fotográfico una rotulada con la palabra *teatro*, a secas. En ella se almacenan los retratos de las obras y los personajes dedicados a este arte con los que la Ursula mantuvo contacto durante un largo periodo. Ahí están las obras callejeras de Héctor Azar; los retratos de Xavier Rojas y una muy buena foto del maestro Seki Sano, sentado en el suelo, discutiendo y mostrando su pierna engarrotada. Sin poder saber el particular sentimiento que pronto me producirá la imagen que ahora extraigo de la caja, observo escrupulosamente un retrato de Wolf Ruvinskis escenificando *Un tranvía llamado deseo*. La foto es buena y registra los inicios de la carrera del polifacético actor judío que luego encontraría sus espacios en la lucha libre, el cine y la televisión.

Un día después, me estremezco cuando leo en el periódico el anuncio de la muerte del Wolf Ruvinskis recién acaecida. Según la hora que señala la noticia, Ruvinskis estaba muriendo en un hospital de la Ciudad de México, al mismo tiempo que nosotros observábamos su retrato. Obviamente, esa imagen en blanco y negro que había visto apenas un día antes acudió de manera inmediata a mi memoria. Esa fotografía, pensé, acaba de convertirse en uno más de los documentos históricos del acervo de Ursula Bernath. ♦

Casa de Moneda
Ciudad de México
1957