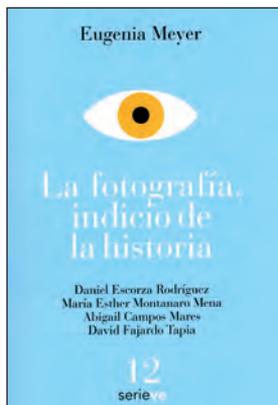


## Indicios de la Historia

MARCELA MENA BARRETO



Daniel Escorza, María Esther Montanaro, Abigail Campos *et al.*, *La fotografía, indicio de la historia*, Eugenia Meyer (coord.), Vestalia Ediciones, México, 2024.

*La historia es polifónica, multidimensional y, también, multivisual, de tal suerte que se torna “la voz” de la mirada.*

EUGENIA MEYER,

“La realidad irreal de la fotografía”

En cinematografía, el concepto de “descarte” hace referencia a las imágenes que se excluyen a la hora del montaje o del producto final del filme. Los historiadores que toman la fotografía como fuente de investigación realizan una operación similar a la hora de elegir —o no— determinadas imágenes para interpretar y analizar los hechos históricos. Con esta premisa, en *La fotografía, indicio de la historia*, Eugenia Meyer compila las indagaciones de varios autores con el fin de abordar y reconstruir la historia y el archivo de los objetos fotográficos. La historiadora provoca a los lectores, fotógrafos e investigadores para que piensen cómo estudiar las huellas del pasado y qué se selecciona o se desecha al momento de capturar una imagen. El libro coordinado por Meyer nos recuerda que es necesario volver la mirada a las fuentes que contradicen los discursos oficiales, a las verdades ocultas y a otras posibilidades de entender una imagen. Sólo de este modo se puede “trazar la delgada línea entre la fotografía como fuente y la fotografía como hecho histórico”. Al encontrar lo que no está representado, dicho o aludido, podemos complejizar nuestro modo de ver y comprender el mundo.

En la práctica, el historiador sustenta o rechaza una hipótesis a partir tanto de lo que

puede determinar como de lo que permanece en suspenso. Los textos de *La fotografía, indicio de la historia* nos hacen preguntarnos justamente sobre esta praxis: ¿no es a partir de una suposición o un instinto que el historiador comprueba (o descarta) una hipótesis mediante el método científico? Esta paradoja implica que el significado y el mensaje también están ocultos detrás de las imágenes. La visión de Meyer emana del camino trazado por algunos autores que, a partir de las imágenes fijas o en movimiento, han abierto nuevos senderos temáticos, o bien, han hecho crítica y construido todo un aparato epistemológico y heurístico alrededor de la fotografía. Son notables los conceptos de los tratados de Walter Benjamin, Roland Barthes, John Tagg, Susan Sontag, William John Thomas Mitchell, Charles Baudelaire, John Berger y Vilém Flusser.

En el número doce de Serie Ve, la colección especializada en materia fotográfica de Vestalia Ediciones, se reúnen cuatro casos de historiadoras e historiadores mexicanos que recurren a las imágenes como fuente documental. La relevancia de estos textos radica en la puesta en diálogo de la disciplina fotográfica con otros campos de conocimiento que no están limitados a las artes o humanidades, sino que articulan otras ciencias y saberes. En cada uno de los ensayos es posible comprender el uso de fotos como fuente documental y visual, al tiempo que como una disciplina en permanente desarrollo, en la que los historiadores se convierten en agentes narrativos. La fotohistoria, el fotoensayo, el fotoperiodismo, el fotolibro, el fotomontaje y el fotorreportaje, junto con otras formas de conocimiento, sustentan y favorecen la creación de nuevas maneras de hacer historia. Los capítulos del libro, asimismo, dan herramientas al lector para ejercer el pensamiento crítico en la interpretación de imágenes.

La fotografía, en tanto que da cuenta de quiénes la han leído y la han escudriñado, es un recordatorio de que las imágenes son interpretadas continuamente por quienes las contemplan. Cabe, entonces, preguntarse si el fotógrafo es quien habla a través de su trabajo o, más bien, si es el investigador quien le da voz a lo que ve y, en consecuencia, fija una posible lectura de la imagen. En el análisis de una fotografía, como nos recuerda el libro

de Meyer, a veces resuenan con más fuerza las interpretaciones que se han hecho de la imagen que la imagen misma.

Daniel Escorza escribe, en la compilación, “Las imágenes en los libros a principio del siglo xx”, a partir de cuatro obras publicadas entre 1897 y 1911. El autor se centra en el momento en que la escritura pasa a segundo plano en numerosos libros y publicaciones periódicas, con lo cual se transforma el modo de reproducir y usar las imágenes. Esto ocurre en particular cuando se deja de lado la fotografía de producción manual, sobre todo la artística o de retrato, y se comienza a usar la fotomecánica, que suele acompañarse por texto.

Escorza aborda dos publicaciones de autores estadounidenses. La primera es *Picturisque Mexico* (1897) de Marie Robinson Wright, que el autor considera una apología al régimen porfiriano y que está ilustrada con 328 fotografías de la capital mexicana y otras que exponen la riqueza de recursos naturales en el país. La segunda publicación es *México bárbaro* (1911) del periodista John Kenneth Turner, un libro que critica al régimen porfirista y se compone de veintidós fotografías de autoría desconocida, dos de Charles B. Waite y un par tomadas por el mismo autor del texto. Contrastan el pintoresquismo auspiciado por el régimen, en el primer libro, con el trabajo periodístico de Turner, que incluye imágenes de indios yaquis yaciendo en el suelo tras ser fusilados en el paredón.

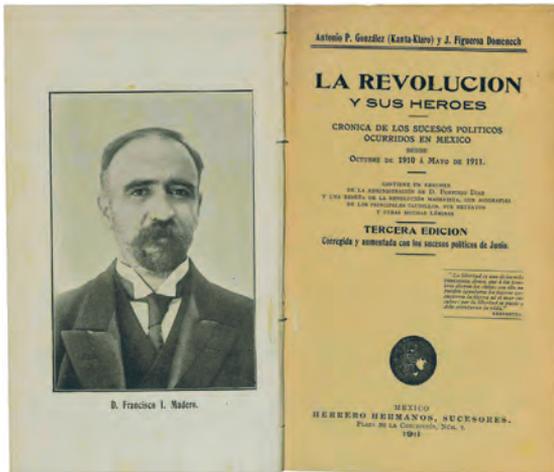
Además, Escorza estudia dos publicaciones producidas en el periodo de transición posterior a la renuncia de Porfirio Díaz y la toma de poder de Francisco I. Madero; ambas aparecieron en 1911. Se trata de *La revolución y sus héroes. Crónica de los sucesos políticos ocurridos en México desde octubre de 1910 a mayo de 1911*, de los periodistas José Figueroa Domenech y Antonio P. González, y *Hacia la verdad: episodios de la revolución*, de Gonzalo G. Rivero. Daniel Escorza invita al lector a indagar en las subjetividades que dieron lugar a estos relatos e imágenes y tan distintos entre sí.

Por su parte, en su ensayo “Una nueva mirada a los rarámuri”, María Esther Montanaro se pregunta quién está detrás de la cámara y por qué. Se concentra en la serie fotográfica

que tomó el jesuita Aquiles Gerste durante su expedición a la sierra Tarahumara, en Chihuahua, a finales del siglo XIX. Las fotos se las encomendó Francisco del Paso y Troncoso, director del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología de México, quien deseaba exhibirlas en la Exposición Histórico-Americana que se llevó a cabo en Madrid, en 1892, en el marco del cuarto centenario del “descubrimiento” de América.

La fotografía etnográfica era una constante en la administración porfirista, pero el caso del sacerdote Gerste llama la atención por su formación como historiador, sus antecedentes como bibliotecario en México y su interés en la investigación científica. En sus imágenes puede verse que su propósito cambia: poco a poco los retratos de los rarámuris se vuelven material documental y científico, con el que buscaba identificar los distintos grados de asimilación religiosa, sus vestimentas, sus viviendas, así como sus agrupaciones familiares y sociales, junto con los espacios naturales donde se desarrollaban. Aunque estos registros carecen de cualidades de composición, de enfoque y, posiblemente, de experiencia a la hora del revelado, es importante tomar en consideración, a la hora de su contemplación y análisis, lo difícil que era trabajar con el equipo fotográfico de la época —las aparatosas cámaras que usaban placas de vidrio como soporte—, además de las condiciones climáticas de la región.

Este ensayo de investigación puede leerse como un planteamiento metodológico, pues Montanaro hace un gran trabajo al problematizar cada una de sus fuentes y, sobre todo, a quienes toman las fotografías. La autora recurrió a fuentes secundarias, como diarios de viaje, cartas y el catálogo de la exhibición, con el fin de estudiar las representaciones de los rarámuris en los siglos XIX y XX. Al tiempo que su texto reconstruye las narrativas que se conformaron alrededor de la serie de Gerste, recupera la idea de que los rarámuris no tuvieron una construcción visual propia, ya que su cultura se valió de la tradición oral. Las pocas referencias dan cuenta de los intentos, muchas veces fallidos, del despojo de sus tierras y de evangelización, efectuados por distintas congregaciones religiosas.



Portadilla del libro José Figueroa Domenech y Antonio P. González, *La revolución y sus héroes. Crónica de los sucesos políticos ocurridos en México desde octubre de 1910 a mayo de 1911*, Herrerero Hermanos Sucesores, México, 1911. Colección Digital UANL © 2.5.

En “Fotografía y ceguera en la política cultural de México (1910-1914)”, Abigail Campos Mares se pregunta qué es lo que determina la conformación de los repositorios de imágenes: ¿su cualidad de objeto coleccionable, sus valores estéticos o sus usos documentales? La autora estudia las *cartes de visite* —un formato fotográfico para retratos— que actualmente están resguardadas en el Archivo Histórico de la Ciudad de México; en particular, reflexiona en torno al papel que jugaron en las prácticas sociales urbanas. Así, observa que el uso de la fotografía se extendió a las actividades administrativas que buscaban identificar a los individuos con sus oficios y servicios, especialmente, aquellos llevados a cabo en el espacio público. Son ejemplo de ello las “licencias para tocar música callejera, otorgadas a invidentes por el ayuntamiento de la capital”. Campos Mares estudia un conjunto de retratos sellados por el gobierno del Distrito Federal: los invidentes posan con los ojos cerrados, acompañados de su instrumento, y los compara con las fotografías grupales encargadas a Agustín Víctor Casasola en la Escuela Nacional de Ciegos del periodo presidencial de Porfirio Díaz.

De manera conjunta, las distintas representaciones de los invidentes y la literatura popular sobre ellos generaron estereotipos y supersticiones. En este sentido, el fotógrafo decimonónico de estudio creó una suerte de

iconografía de la ceguera basada, sobre todo, en las prácticas de mendicidad y caridad. El trabajo de la autora revela cómo la fotografía, los archivos oficiales y criminalistas llevaron a concebir esta discapacidad como una consecuencia generacional derivada del alcoholismo, en lugar de que se fomentaran programas de salud pública enfocados en los avances médicos. Así, la autora nos recuerda cómo se corrompen las posibilidades fotográficas de mirar al otro.

La última investigación compilada por Meyer es de David Fajardo, quien escribe: “el dolor también puede estudiarse gracias a la fotografía, entendiéndolo como una experiencia documentada, comprendida, aprendida y socializada por medio de la propia imagen”. Para el autor, la concepción del dolor está supeditada a diversos factores culturales y a sus representaciones a lo largo de la historia. Fajardo utiliza el concepto de “polisemia” para denominar las múltiples lecturas que puede tener una imagen, particularmente en el marco de la politización de la fotografía.

El asesinato del caudillo morelense Emiliano Zapata, en 1919, es el primer acontecimiento del periodo revolucionario que Fajardo ocupa como referencia. En su momento, el suceso fue divulgado por el general Pablo González Garza, quien difundió el uso y la toma de fotografías como prueba fehaciente de la derrota del enemigo ante el presidente Venustiano Carranza. José Mora, fotógrafo simpatizante de Carranza, fue asignado para registrar el cadáver de Zapata: muestra el cuerpo desde los hombros hacia arriba, ensangrentado y de frente, pero también de costado, escoltado por varios sujetos. De estas imágenes se desprendieron esfuerzos por armar un discurso oficial en torno a ellas: las fotografías son un golpe al zapatismo y representan el fin del movimiento campesino, pues amedrentarán a los seguidores del líder sobre acciones futuras. Sin embargo, las fotografías propiciaron el fortalecimiento de la figura de Zapata como el representante de un sector social y lo fijaron en la cultura visual de su movimiento.

Fajardo retoma como ejemplo otro suceso, el ocurrido el 23 de noviembre de 1927, cuando cuerpos policiales, fotógrafos y periodistas fueron convocados para presenciar el

fusilamiento de los acusados del atentado contra Álvaro Obregón: Miguel Agustín Pro Juárez, Humberto Pro Juárez, Luis Segura Vilchis y Juan Antonio Tirado Arias, miembros de la Liga Nacional para la Defensa de la Libertad Religiosa. Acudieron a tomar registro los fotógrafos Agustín Víctor Casasola y Fernando Sosa, del periódico *El Universal*, y Enrique Delgado y Luis Zendejas de la agencia Fotografías de Actualidad. El mensaje político se valió de la difusión de las imágenes a través de fotoreportajes, en los que prevaleció un discurso que acentuaba la fuerza militar ejercida contra los implicados de forma individual para enfatizar su castigo. Contrario a la intención de amedrentar que tenía este discurso, las fotografías de los fusilamientos fueron reapropiadas por la comunidad religiosa como fotomontajes en formato postal de amplia circulación; en estos se dotó a los personajes de atributos religiosos, principalmente de santos y mártires, relativos al sacrificio, el dolor y la purificación.

Fajardo se sirve de un último evento para estudiar el dolor en la fotografía: la documen-

tación realizada por Julio Mayo en 1952 del enfrentamiento entre miembros del Partido Comunista Mexicano (PCM) y grupos de choque, que dejó varios heridos y un muerto, Luis Morales, integrante del PCM. Las dramáticas imágenes de la madre sosteniendo el cuerpo sin vida de su hijo generaron empatía en los espectadores en un momento en que se vivían tensiones vinculadas al comunismo. El ensayo de Fajardo nos recuerda que, en la actualidad, se han sumado a nuestro vocabulario conceptos como “guerra de imágenes” o “terrorismo visual”, en el contexto de las guerras internacionales y, más cerca, de los estragos del narcotráfico en México. Estas realidades acentúan la importancia de pensar el dolor en un mundo bombardeado por imágenes.

Georges Didi-Huberman, en *Arde la imagen*, otra publicación de la Serie Ve, se pregunta:

¿Acaso nuestra dificultad para orientarnos no proviene de que una sola imagen [...] deba ser entendida a veces como documento y otras tantas como un objeto onírico, como obra y objeto de tránsito, monumento y objeto de montaje, con un no saber y objeto científico?<sup>1</sup>

Los cuatro textos de *La fotografía, indicio de la historia* coinciden en su periodo de análisis: la época revolucionaria en México, cuando el entendimiento y el uso de los dispositivos cinematográficos y fotográficos comenzó a ser visto en todo el mundo como un poderoso medio para construir ideologías. “Descartar” consiste en desmontar, ocultar, apartar, minimizar o seleccionar, pero estas acciones no sólo impactan en el valor o la información que las imágenes poseen, sino también en los significados e intenciones detrás de ellas, porque las fotografías se consideran objetos latentes. ¶



Porfirio Díaz. En Marie Robinson Wright, *Picturesque Mexico*, J. B. Lippincott Company, Filadelfia, ca. 1897, p. 5. Library of Congress ©.

1 Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen*, Vestalia Ediciones, México, 2012, pp. 10-11.