

Presentación

LA FOTOGRAFÍA EN LA ENCRUCIJADA

Photographier : c'est dans un même instant et en une fraction de seconde reconnaître un fait et l'organisation rigoureuse de formes perçues visuellement qui expriment et signifient ce fait. C'est mettre sur la même ligne de mire la tête, l'œil et le cœur. C'est une façon de vivre.¹

Henri Cartier-Bresson

Si se trata de recorrer el pasado, de ensartar imágenes y momentos sobre el hilo del tiempo, empezaremos por Lascaux, siguiendo con la invención de la fotografía unos veinte mil años después, la del cine apenas 70 años más tarde, y finalmente Guernica en 1937. Ya podemos sacar algunas conclusiones, aparte del hecho que el tiempo vivido o histórico es una materia eminentemente elástica. Se pone en evidencia la importancia de la fotografía, que en poco más de un siglo acabó con los cánones milenarios de nuestras percepciones estéticas. ¿Por qué y a cambio de qué? Son estas grandes preguntas que van mucho más allá de lo que puede ofrecer un único número de revista. Pero es bueno plantearlas desde el umbral: en uno o dos siglos no se resuelve nada, a la escala de la Humanidad, pero en estos caminos abiertos por la fotografía, y otros que ha cerrado casi a candado, como algunas formas del naturalismo, hay todavía mucho

¹ “Fotografiar: es en un mismo instante y en una fracción de segundo, reconocer un hecho y la organización rigurosa de las formas percibidas visualmente, las cuales expresan y significan ese hecho. Es poner sobre la misma línea de visión el ojo y el corazón. Es una manera de vivir”.

que explorar, muchas encrucijadas donde dudar. Aquí se ofrecen algunas. Es posible que mucho se aplane, si aceptamos, desde este momento, que la fotografía puede ser, parafraseando la parábola de la lengua de Esopo: toda ciencia, toda arte.²

Lo cual plantea, también desde el principio, muchas ambigüedades y dificultades para la fotografía, en un inicio entre manos de pintores fallidos, a menudo, al remolque de otros modos de expresión, o simple instrumento de valoración –de publicidad-. Es tardeamente que sale de los salones y de los álbumes de familia, para el caso mexicano, y según Siqueiros hay que esperar los años 1920 para que gracias a Modotti y Weston, se convierta en “una manifestación gráfica autónoma” (véase el artículo de Leonardo Díaz-Borrioli). Es cierto que desde el fin del siglo XIX, los adelantos de la técnica –la fotografía nunca podrá desligarse de ella–, permiten la multiplicación de libros y revistas con abundantes fotografías, o inclusive únicamente dedicados a ella.

El mismo artículo nos recuerda que la cementera La Tolteca, por esos mismos años 1920, apoyó la consolidación del nuevo modo de expresión en México. En estas cosas nada es fortuito: de la cementera a la arquitectura, y de ésta a la fotografía. No hay duda que a lo largo del siglo XX (y hasta hoy) estas dos artes están estrechamente ligadas, probablemente porque las dos tienen su origen en la ciencia, porque las dos exploran, en dos o tres dimensiones, los volúmenes, las dos tratan de atrapar la luz. El cinematógrafo es el único que pueda aquí interferir, procediendo de las mismas raíces, y con ambiciones cercanas.

En el caso presente, el intercambio entre arquitectura y fotografía parece más o menos equilibrado, aunque esté un poco más a favor de la arquitectura. Ésta utiliza su congénere para valer más, poner a prueba sus logros y difundirlos. Pero también sabemos que la arquitectura ofreció nuevos temas al cazador de imágenes: adobe, muros, aperturas; ¿desde antes de 1920?³ Lo cierto es que hoy es una de las vetas clásicas de ese arte: es la ilusión fotográfica que se topa con la solidez de la pared, al misterio de la puerta cerrada, de la ventana entreabierta.

² La sección dedicada a la fotografía ha sido coordinada por Arturo Camacho.

³ No queremos aquí ser injustos con Guillermo Kahlo, ya a principios del siglo XX la ciudad de México fue uno de sus personajes favoritos.

Con todo lo anterior vamos hilando una hipótesis: hay en ese arte, por lo menos, hasta hace unas décadas, cierta timidez, que contrasta con la arrogancia de su hermana mayor, la pintura. Y es por eso que podríamos discutir el punto de partida del excelente artículo de Beatriz Bastarrica sobre la representación de la mujer en Guadalajara en el siglo XIX. ¿Y si el fotógrafo y la fotografía fueran los instrumentos de la mujer, y con ella de la sociedad, en su afán de representación y reconocimiento, sobre todo en el siglo XIX? ¿Quién está en manos de quién? Y así fue con los pintores retratistas a lo largo del siglo XVIII, salvo algunos genios como Goya para quienes no hay discusión, su pincel fue la batuta. Es cierto que eso vale sobre todo para un segmento de la población, la élite. Para los grupos más desfavorecidos (prisioneras, prostitutas), como es manifiesto en el artículo, están en manos de la autoridad, y la fotografía es simple instrumento de control.

Hay en esto juegos múltiples de interferencias, y eso nos remite de nuevo al paralelo con el retrato pictográfico: estamos en continuidad. Son los mismos códigos, simplificados por un lado –menos escudos y otras referencias al linaje que en el siglo XVIII–, multiplicados por otro –entorno burgués, sillones, mesas–. Más esencial, pero más difícil de alcanzar en sus implicaciones: la pose ante el pintor es larga, la operación fotográfica toma unos instantes, a veces muy breves; la discusión, las precisiones, las relaciones entre sujeto (*operator*) y objeto (*spectrum*) son muy distintas, tienen, por lo tanto, un alcance sobre la obra final. Son dos formas distintas, más reflexivas, más instintivas, de acercarse a lo indecible que hay en cada uno, más allá de ciertas similitudes.

Volviendo al ensayo de Bastarrica, ¿de dónde procede la flor que tienen entre manos las presidiarias fotografiadas? De la pesada herencia de la “mujer-flor” en alguna medida; del espíritu fértil del mismo fotógrafo: notemos que son fechas muy cercanas, 1868-1870. Todo se mezcla, pero lo primero es lo primero...⁴ Probablemente en ese momento el técnico fue Rafael Alatorre, el mismo presidiario y fotógrafo de los prisioneros hombres en Guadalajara:

⁴ Es una rareza, pero tal circunstancia, un poco más tarde, se puede encontrar entre las fotografías de prostitutas de Oaxaca.

no le conocíamos ese rasgo poético.⁵ La incertidumbre es mayor tratándose del truaje en relación con el talle de una que otra joven recamarera. Es posible que se lo pidieran ellas al fotógrafo, para aparentar una cintura de avispa, a unos días de intervalo apenas: ¿se conocían las muchachas?

De una página a otra la versatilidad de la fotografía permite dar un giro radical. Con el artículo de Celia del Palacio Montiel se trata de desenmascarar –en teoría– la realidad, después de haber, en el ensayo anterior, enmascarado a la persona. Aunque la puesta al desnudo de la violencia tenga sus códigos y sus formas de mitificación. Inclusive éstos son aquí más necesarios que en otras formas de fotografía; es como una manera de neutralizar la agresividad de las situaciones a las cuales la fotografía, aquí sí, pretende ofrecer su veracidad. Neutralización no exenta de fascinación. Hay en la “nota roja” algo de misterioso tratándose de su irradiación, por no hablar de las estadísticas que se manejan, y de las cuales el documento visual es como un interprete cualitativo, teniendo sus propias distorsiones en cuanto a la realidad. ¿Pero quién puede decirse buen traductor de tal realidad? Hay cifras insoportables o manipuladas, oficiales.

Por lo demás, el fotoperiodismo tiene a su alcance muchas formas de modular el impacto de la violencia, a través del escenario escogido, sea amplio o estrecho, los pies de página, el lugar ocupado dentro del periódico (primera plana, interiores). Por lo tanto, tiene también su responsabilidad –su intencionalidad– en la representación de ese flagelo. Y con esto topamos con otras preguntas sin verdaderas respuestas: sirve el fotoperiodismo en estas circunstancias fines nobles, como es testimoniar, denunciar, o simplemente ¿se trata de aprovecharse de algunos sentimientos confusos de los lectores, y más trivialmente de vivir comercializando la representación de la violencia extrema?

La reflexión de Víctor Gayol se puede extender, ya lo vimos con las fotografías de identidad o de salón del siglo XIX en Guadalajara, más allá del fotoperiodismo. Pero éste tiene intereses, posibilidades y repercusiones más marcados. Finalmente, y a casi todos los géne-

⁵ Laura Benítez Barba, Thomas Calvo, Alejandro Solís Matías, *Tras el estigma del infortunio. Fotografía carcelaria en el primer cantón de Jalisco, 1872-1873*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, El Colegio de Michoacán, 2012, 32-35.

ros fotográficos, se les puede aplicar la sentencia de Lewis Hine: “aunque las fotos no mienten, los mentirosos pueden hacer fotos”⁶. Hine, algo cínico, era duro consigo mismo. Hoy en día, si seguimos a Gayol, conscientes del sambenito que se les puede colgar, los fotoperiodistas lo son aun más; llegan a posturas de integrismo según las cuales no se puede tocar ni un pixel de la fotografía tomada. Pero, entonces, es olvidarse de todas las formas de manipulación que anteceden (la puesta en escena, como en el caso de “la muerte” del miliciano de Capa, por ejemplo), o suceden (los pies de pagina, en particular). Es canonizar excesivamente el simple gesto e instante de apretar el obturador del aparato, por decisivo que sea, recordando a Cartier-Bresson. Y la palabra que se introduce aquí, la de propaganda, no puede descansar sobre las únicas espaldas del fotógrafo, aunque por supuesto no sea inocente.

Abandonemos las imágenes para remontarnos en el tiempo con el problema de la verdad en el siglo XVIII. La discusión de los asuntos de policía y buen gobierno (políticos) recurría por entonces a la elaboración de argumentos que permitieran vengar, reclamar, vindicar o satisfacer la verdad que había sido ocultada en los pareceres de particulares en los que se fundamentaban las decisiones de la Corona, sobre todo, cuando éstas se tomaban para realidades lejanas, como la de las Indias. Era importante hacerle ver al Príncipe la verdad para suplicarle que rectificara sus providencias. Por ello, “Vindicias de la verdad” es el título de un largo texto de fray Francisco Antonio de la Rosa escrito en 1773 en el cual criticó largamente la decisión de Carlos III de abolir el uso de los idiomas indígenas, por real cédula de 1770, apoyado en la famosa pastoral de Lorenzana. Heréndira Téllez Nieto nos ofrece un fragmento de ese interesante manuscrito que defendía y explicaba la diversidad lingüística de la Nueva España y, detrás de ello, la importante actividad que el clero regular había desarrollado desde la conquista y que en la segunda mitad del siglo XVIII se veía ya muy diezmada por la secularización de doctrinas y el regalismo del clero diocesano.

⁶ Citado por Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documentos fotográfico*, Barcelona, Crítica, 2001, 25.

Más allá de la crítica a la política lingüística de Carlos III por parte del franciscano De la Rosa –y seguramente sin que su texto haya influido en algo al respecto–, queda claro que el sustrato cultural indígena continuó desarrollándose a través de los siglos sin perderse totalmente, quizá reinventándose más que conservándose en su pureza. Junto a la práctica de las lenguas indígenas, la particularidad de un mundo culinario vinculado a sistemas de cultivo familiar y de autoconsumo, a la vez asociado a prácticas ceremoniales y rituales es una realidad que no puede ser puesta de lado. Cahuich-Campos, Huicochea y Mariaca nos ofrecen una mirada a las tradiciones familiares de la zona de Hopalchén, Campeche. Se trata, quizás, de esas culturas que se reinventan en la resistencia. Así como lo podemos pensar a partir de la contribución de Paz Frayre sobre las estrategias identitarias del grupo pápago de la Alta Pimería.

El problema de lo cultural y las estrategias identitarias nos parece un buen punto de partida para discutir con Olmedo Muñoz y su texto sobre la contribución del exilio español a la historiografía literaria. La presencia de los trasterrados inyectó gran creatividad y sentido a los proyectos culturales así como a las instituciones educativas y científicas mexicanas. No sólo la *Revista Mexicana de Cultura*, sino también instituciones como el Colegio de México –e indirectamente, el Colegio de Michoacán–, son deudoras de esa contribución que Olmedo nos presenta. Por su parte, Tello Díaz nos recuerda los avatares de la tardía conquista de la costa jalisciense durante la década de 1950, mientras que Bailón pone el dedo en el difícil renglón del comercio sexual en la Oaxaca del porfiriato a través de sus matronas.

Last, but not least, por una vez enfatizamos las reseñas y, en particular, la innovación que representa la del libro de Arndt Brendecke. Libro alemán, traducido al español y publicado en Fráncfort, y reseñado en su propia lengua por un académico francés. No queríamos dejar pasar la ocasión de abrir, aún más, la revista al ámbito internacional. Apertura tímida, pero decidida. Cada vez más esperamos que *Relaciones* siga el lema que adoptó Pierre Larousse: «je sème à tous vents»...

La Redacción