

JEFES, HÉROES Y CAUDILLOS

Una de las innovaciones con que culmina el desarrollo de la fotografía en el siglo XIX es el proceso de reproducción fotomecánica, que permite el uso de fotografías en la ilustración de periódicos y revistas. Desde su origen, la fotografía fue considerada como la forma de representación más fiel de la naturaleza y de la apariencia visual de las personas, y al ser incorporada a la prensa cobró una nueva dimensión: la prensa confirmó a la fotografía como imagen fiel de la vida colectiva, espejo veraz del acontecer social.

Desde 1900 la fotografía y el cine cubrieron toda la información que interesaba destacar a la prensa, convirtiéndose en un recurso de la industria informativa para confirmar la veracidad de sus noticias. Si de algo estaba convencida la gente de la época era de la objetividad de la imagen fotográfica. La fotografía, entonces, empezó a perfilarse como un género, con una manera propia de tratar los temas de la política y la vida social y una técnica que explotó las posibilidades que ofrece el manejo de secuencias, vistas generales, acercamientos, recuadros, montajes y composiciones con técnicas mixtas mediante la combinación de fotografía, dibujo y tipografía. Pero la foto de prensa, como el cine documental, nació bajo el signo de la censura. La función que le asignó la industria de la información –recurso confirmatorio y testimonio visual del acontecer colectivo- le impuso patrones de registro y límites de lo fotografiable. Los testimonios fotográficos y cinematográficos de ese periodo fueron producidos desde lineamientos dictados por la prensa, una prensa estrechamente ligada al poder político. Así, la fotografía de prensa y el documental cinematográfico no eran más que la continuación a través de la cámara de una línea informativa oficial.

Es explicable que el repertorio obligado consistiera de tomas de actos gubernamentales, festejos cívicos, obras públicas y aspectos optimistas del crecimiento industrial; en la crónica social, de la reseña de los enlaces matrimoniales, los viajes, las recepciones, las obras de caridad; en las secciones de cultura y entretenimiento –medios de reafirmación ideológica y cohesión social-, de reportajes sobre veladas literarias, excursiones, los toros, el ciclismo, las carreras de caballos, las fiestas populares. El tratamiento de la miseria (en una concepción deslumbrada por la idea de progreso) devino en el folklore y se remitió a la sección de costumbres mexicanas. Y dentro de ese abanico de conductas permisibles, los siniestros, crímenes y acciones disidentes complementaban la edición como aderezo o contrapunto.

La objetividad era entonces para fotógrafos y camarógrafos de prensa un dogma y un imperativo. Objetividad era sinónimo de realismo, de reproducción visual sin artificio ni ingerencia del punto de vista del fotógrafo. Con el tiempo esa práctica del periodismo “objetivo” adoptó patrones de registro que se fueron haciendo rígidos y convencionales. Los mismos temas, encuadres y actitudes fueron repetidos mil veces, como si las cámaras, desde una perspectiva parálitica, dispararan durante años, mecánicamente, hacia los mismos escenarios (gabinetes políticos, cambio de funcionarios, inauguraciones, ceremonias cívicas, fiestas religiosas). El acatamiento a esa idea de objetividad produjo a menudo un registro despersonalizado en el que, a distancia, cobran mayor fuerza expresiva las imágenes que rompieron aquel convencionalismo, en las que un encuadre audaz o un acercamiento inusitado nos aproximan con precisión al acontecimiento que retratan.

Cuando la fotografía de prensa cumplía diez años y parecía que estaba agotado su repertorio, la revolución desplazó personajes y escenografías que habían sido el argumento habitual de los reporteros y abrió camino a fuerzas sociales que habían estado ausentes de lo que el porfirista llamó política nacional. Poblaciones movilizadas por las corrientes revolucionarias surgidas en distintas regiones, agrupaciones obreras, campesinos que empezaban a organizar sus ejércitos, se convirtieron en los hechos importantes del momento. La situación exigía la mayor destreza en el manejo de la cámara. Comenzaron a ser más frecuentes las fotografías de manifestaciones populares, giras políticas de la oposición, movilizaciones de tropas, retratos de grupos y de campamentos revolucionarios. El pueblo empezó a adquirir una nueva fisonomía; los rostros, los grupos, la indumentaria se convirtieron en motivo de un quehacer fotográfico que antes había tratado esos temas como curiosidades nacionales. Las acciones de campesinos y obreros desconcertaron a la gente “decente” de las ciudades y a sus medios informativos y quebrantaron la ortodoxia de la imagen. La realidad de la guerra se superpuso a los viejos hábitos de registro pese a que todavía muchos de los reporteros insistían en hacer posar a la gente en campaña, buscando la vieja imagen con la que la prensa había asimilado la vida del pueblo.

Las revistas ilustradas, sobre todo en los momentos del triunfo de alguna facción revolucionaria, publicaban imágenes de soldaderas, tropa, campamentos, que imponían a los personajes un hieratismo en el gesto, un aire bucólico que los acercaba a las tradicionales estampas costumbristas. Pero solían aparecer también escenas de descarrilamientos, ahorcados, heridos en el campo de batalla, fusilamientos, ocupaciones de ciudades que lograban transmitir la atmósfera de la devastación y violencia que existía en las zonas de conflicto. En todo caso la imagen de la revolución que transmitió la prensa ilustrada de la época estuvo determinada por las circunstancias políticas. Hasta antes del derrocamiento de Huerta, por ejemplo, la prensa ocultaba los triunfos revolucionarios e insistía en el despliegue de recursos del ejército federal, la alta moral de los jefes militares y sus desplazamientos por el territorio nacional, falseando la situación para sostener la apariencia de control. Esto explica que predominen las fotografías de escenas del bando federal en el trabajo de los reporteros de la prensa capitalina de ese periodo. La fotografía de la revolución tuvo una importante contribución en el trabajo de algunos corresponsales extranjeros, fotógrafos de campaña contratados por los jefes revolucionarios, fotógrafos de provincia, ambulantes o de estudio, y aficionados a la cámara entre las mismas tropas.

Las revistas ilustradas seleccionaron desde entonces imágenes que destacaron como artísticas o memorables –el retrato ecuestre del caudillo, las escenas típicas de la soldadesca, el desfile de los vencedores, la reunión de los jefes militares–; pero también están otras en las que no queda rastro de optimismo, en las que la mirada de los que documentan los hechos expresa un sentimiento trágico que se ahonda a medida que se profundizaba el conflicto, hacia 1915, cuando la confrontación se producía entre las mismas facciones revolucionarias. En el periodo de Carranza el pueblo aparece en las fotografías exactamente como un pueblo de posguerra. La miseria y el dolor en esas imágenes dejaron de ser atributos pictóricos de una imaginería costumbrista y abrieron paso a la visión de una realidad lacerante que no podía seguir siendo ajena a la sensibilidad del fotógrafo.

La fotografía de la campaña de Obregón contra la rebelión delahuertista, en 1924, están muy lejos de las aquellas mujeres despidiendo a sus hombres junto al tren, o las de niños soldados con traje militar, en las que la mirada del fotógrafo se muestra todavía ingenua, curiosa y optimista. En las fotografías de las soldaderas, los heridos y los campamentos en 1924 aparece la imagen de un pueblo profundamente dañado y de una sociedad dominada por el militarismo. Los fotógrafos habían sido partícipes de esa historia, su visión no podía ser menos sombría que los hechos; allí la retórica del folklore no tenía nada ya que decir.

En la década de los 30 en adelante, la fotografía en el campo de la documentación social contaba con una tradición importante. Si no pudo ser aprovechada de manera cabal por las nuevas generaciones de fotógrafos se debió en buena medida a que la mayor parte de aquella producción permaneció inédita, y la que se ha publicado fue valorada más por su carácter documental que por su calidad fotográfica.

La presente selección nos aproxima al tema de la vida política en México, de 1900 a 1924, tratando de aprovechar el adiestramiento visual que nos pueden suministrar los cincuenta años de producción fotográfica que nos separan de la obra reunida en el Archivo Casasola o que nos acercan a ella con una mirada distinta.

Flora Lara Klahr