



Rebeca Monroy Nasr,
Ezequiel Carrasco. Entre los nitratos de plata y las balas de bronce,
México, Conaculta-INAH-SINAFO
(Testimonios del Archivo 6), 2011.

Desde hace varios años Rebeca Monroy Nasr ha dedicado gran parte de su investigación al estudio de la fotografía y, en específico, ha tratado de recuperar la historia del fotoperiodismo en México, tal como se puede apreciar en su texto *Historias para ver. Enrique Díaz, fotoreporterero*. En esta misma línea de trabajo ha publicado un nuevo libro, *Ezequiel Carrasco. Entre los nitratos de plata y las balas de bronce*, en el que delinea la vida y obra del fotógrafo Ezequiel Carrasco, quien nació el 10 de abril de 1891 en Morelia, Michoacán. La doctora Mon-

roy menciona que desde sus días en el primitivo Colegio Nacional, Ezequiel mostraría su afición por las artes plásticas, la música y la ciencia. A los 12 años recibió de manos de su padre un regalo que le cambiaría la vida: una cámara fotográfica fija. Es muy probable que a partir de ese momento comenzara a experimentar en un oficio que, con el transcurso de los años, le permitiría explorar diferentes maneras de observar el mundo. Uno de sus primeros trabajos fue en el Observatorio Nacional de Tacubaya, como ayudante del astrónomo Joaquín Gallo, etapa que le serviría de inspiración para dedicarse al mundo de las imágenes en movimiento. Al fotógrafo le tocó vivir en un momento en el que se transformaba el periodismo en México. Por ejemplo, *El Imparcial* publicaba la primera imagen captada por una cámara y reproducida por medios fotomecánicos, lo cual representó el comienzo de la fotografía de prensa. Es importante señalar que la aparición de la imagen fotográfica no fue gratuita ni fortuita, sino que respondía a las necesidades de representación masiva de la época.

Con la aparición de la fotografía el grabado perdió su lugar preponderante, por dos razones: la credulidad y veracidad que generaba, y los cambios tecnológicos que permitieron mejorar la calidad, la cantidad y el costo de la impresión. Es así que la fotografía llegaría a ser concebida como una copia fiel de la realidad visible, se volvió indispensable en el mundo de apariencias y de “verdades” visuales que proporcionaban las publicaciones de aquellos días. Las primeras reproducciones en la prensa, tanto de diarios como de revis-

tas oficiales, tenían la particularidad de enaltecer la figura del presidente Porfirio Díaz. Buscaban elogiar los avances económicos y sociales alcanzados en la "pax porfiriana", pasando por alto los rezagos y carencias que se vivían en el campo. Las imágenes publicadas por los rotativos tenían la singularidad de conservar los aspectos sustanciales de la representación generados en los estudios o gabinetes fotográficos, es decir, eran fruto de una pose y por ello no debe extrañar que se preparara a los modelos o que se pidiera a las personas que detuvieran su andar para captar una imagen. Su inclusión no sólo otorgaría mayor veracidad a la información, sino que también traería consigo la aparición del *reporter* fotógrafo. Asimismo, se convertiría en un punto nodal de la vida informativa y cultural, y en un elemento central en la configuración de la conciencia histórica nacional. En medio de este contexto, Ezequiel Carrasco estableció su primer estudio fotográfico en 1907 y dedicó su atención, en esta primera etapa, a la fotografía de actrices, cantantes y vedettes de moda.

El estallido de la Revolución generaría importantes cambios en la vida cotidiana del país. Los fotógrafos sentirían una importante disminución de sus clientes, lo que llevó a que algunos, entre los cuales se encontraba Ezequiel Carrasco, tomaran la decisión de convertirse en fotodocumentadores de los acontecimientos armados, teniendo como principal fuente de difusión las revistas que comenzaban a incluir fotografías testimoniales de lo acontecido en el campo de batalla. La intensa actividad desarrollada por los fotorrepor-

teros los llevaría a fundar la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa del País, cuyo primer presidente fue Agustín Víctor Casasola, y estaba integrada, entre otros, por Samuel Tinoco, Antonio Garduño, Manuel Ramos, Abraham Lupercio, Ezequiel Álvarez Bravo, Víctor O. León y Ezequiel Carrasco. La asociación tenía la característica de procurar mejores condiciones de trabajo y ciertas garantías laborales a los fotógrafos. Con el apoyo de esta organización se realizó la primera exposición de arte fotográfico, en el que los participantes, según decían, buscaban mostrar que la fotografía no se debía considerar un simple objeto documental, sino que también era un artículo estético y artístico. Sin embargo, Rebeca Monroy menciona que la pretensión de este nuevo gremio no se cumplió a cabalidad, pues sólo un número reducido de las imágenes tenían el cariz testimonial y más bien la mayoría se centró en los géneros costumbristas, paisajístico, bucólico y en los retratos sociales, situación que reflejaba que el documentalismo gráfico no había sido superado.

Las revistas ilustradas se convirtieron en el medio preferido para divulgar las fotografías testimoniales, cuestión que no sólo permitiría su auge sino que también ayudaría a ampliar el abanico de trabajo para los reporteros gráficos. Entre todas ellas sobresale *Revista de Revistas*, que tenía la peculiaridad de sacar a la luz información oportuna y acompañada de documentación visual. Dicha publicación fue una de las pocas que logró sobrevivir a los altibajos causados por el movimiento revolucionario. Otras que también destacaron son *La Semana Ilustrada*, *La Ilustración Sema-*

nal y el *Universal Ilustrado*, medios que utilizaban las imágenes como el sustento principal de sus artículos y noticias, pero en las que también se incluían secciones dedicadas exclusivamente a la divulgación de imágenes. Ezequiel Carrasco se convirtió en uno de los reporteros más importantes de la *Revista*. A través de sus colaboraciones se pueden constatar los cambios que se experimentaban en la manera de realizar reportajes, motivo por el cual Rebeca Monroy considera que la *Revista* se convirtió en un parteaguas para los reporteros gráficos, pues sus trabajos abandonaron las “imágenes cristalizadas”, los rostros hieráticos y los paisajes inamovibles. Así, los fotorreporteros surgidos durante la Revolución buscaron cierto tipo de instantaneidad, la valoración de lo espontáneo, de lo fresco y el uso de la profundidad como un medio para enmarcar a los sujetos sociales o a los campos de batalla.

Los reporteros gráficos tomaron conciencia de su labor documental, por lo que buscaron dejar constancia de los momentos inéditos que trastocaban la vida cotidiana del país, lo cual significó que produjeran un importante número de documentos visuales que, a decir de la autora, superan en calidad y cantidad a las imágenes captadas en otras revueltas sociales en el mundo. Lo que diferencia a Carrasco de los demás es que logró aprehender la dramática realidad de los hechos. A él le tocó documentar la Decena Trágica. De su cámara saldrían más de 30 fotografías que acompañarían los textos de José Juan Tablada. Monroy Nasr menciona que esta combinación de disciplinas produciría una crónica textual y visual de los

acontecimientos que no se comparaba con ninguna de la época. La *Revista* vendió más de 40 mil ejemplares del número en que aparecían las imágenes de uno y los artículos del otro, por lo que fue necesario realizar una reedición de 20 mil ejemplares del número. El procedimiento de ambos artistas fue diametralmente opuesto, pues Tablada escribió la crónica desde la comodidad de su casa de Coyoacán, gracias a los datos que le proporcionaban por medios telefónicos, mientras Carrasco estuvo presente en el lugar en que se desarrollaban los incidentes y logró obtener imágenes de lo ocurrido en el Zócalo, de Francisco I. Madero a su llegada a Palacio Nacional, del último discurso del presidente en uno de los balcones, de la fotografía Daguerre y de los combatientes, tanto rebeldes como federales, que se encontraban en la Ciudadela.

A decir de la autora, en las fotografías de Ezequiel Carrasco se puede observar que se buscaba la instantaneidad, lo cual no resultaba sencillo si se tiene en cuenta la pesadez de los equipos que utilizaban placas de vidrio. Pese a este inconveniente, los fotógrafos hicieron lo imposible para captar los sucesos y para superar las dificultades técnicas que se les presentaban. En las reproducciones podemos ver el desconcierto y la incredulidad de la población ante los acontecimientos bélicos que se desarrollaban en la capital del país. El mayor aporte de Carrasco es que su trabajo muestra los signos de transición de lo hierático a lo espontáneo, de la fotografía de gabinete a la documental y de prensa, pero sobre todo la inmediatez de la toma que determinó, en buena

medida, la iconografía utilizada por el periodismo nacional en los siguientes años. Así, el quehacer fotográfico de Carrasco exhibe la trascendencia de documentar los eventos con imágenes. La *Revista* manifestó en un primer momento su apoyo a Madero, pero conforme se desarrollaban los hechos los editores, los articulistas y los fotógrafos cambiaron su postura, de tal manera que en su discurso había una clara inclinación hacia los ganadores de la contienda. Es así como se pueden explicar las numerosas fotografías que Carrasco realizó del general Victoriano Huerta en las páginas de dicha publicación.

Es evidente que para sobrevivir se tuvo que adaptar a las nuevas circunstancias de la escena política nacional. Por tal motivo cambió su formato, de tal manera que las notas y fotografías ya no conservaban un carácter noticioso e informativo. No sólo se dejaron de publicar los análisis políticos y la crítica al régimen, sino que también se limitó el uso de las fotografías a aquellas de archivo o que provenían de gabinetes fotográficos.

Rebeca Monroy subraya que Ezequiel Carrasco no fue el único que dio un seguimiento pormenorizado a los acontecimientos de la Decena Trágica, pero sí fue quien contribuyó a modificar sustancialmente la expresión fotográfica. Su crónica visual permite observar de qué manera cambiaron los cánones fotográficos en los años de la contienda armada, pues comenzaron a aparecer los personajes populares que formaban parte del ejército revolucionario, así como los trabajadores del campo y de la ciudad. Esta situación fue propiciada, a decir de la autora, por

el hecho de que a *Revista de Revistas* le importaba más lo visual que lo textual. Esta apertura sería fundamental para que Ezequiel tuviera la oportunidad de hacer reportajes y series fotográficas, es decir, trascender la nota gráfica para ofrecer a sus lectores-espectadores una nueva visión de los acontecimientos. En cierta forma buscaba elaborar narraciones visuales, casi móviles, de los eventos, aunque su intención estuvo limitada por la técnica. Pese a estos inconvenientes, sus imágenes están captadas con gran maestría. Carrasco dejaría su huella indeleble en la prensa al mostrar signos iconográficos que inauguraron un nuevo lenguaje. Sus propuestas visuales cristalizarían en el periodo posrevolucionario, lo cual se tradujo en nuevas modalidades de la fotografía, con sus resortes estéticos nacionalistas, sus encuadres innovadores, sus necesidades apremiantes de instantaneidad y la presencia de personajes populares.

En 1917 Carrasco abandonó la cámara fotográfica por el cinematógrafo. Aunque en *La Luz*, su primera película, no tendría éxito, en las siguientes lograría tener repercusión, por lo que se asoció con G. Camus y Ernesto Vollrath para hacer un equipo de trabajo fuerte y emprendedor. Su faceta como fotógrafo de cine puede representar un retroceso, pues sólo imitaba los patrones europeos y estadounidenses. No obstante, la autora menciona que Ezequiel Carrasco se convirtió en uno de los pioneros y más antiguos camarógrafos del país, al igual que Salvador Toscano, lo que le permitió permanecer vigente y atravesar diferentes etapas en la posrevolución. El libro de Rebeca Monroy,

profusamente ilustrado con las imágenes producidas por Carrasco durante la Decena Trágica, constituye una aportación importante al estudio de los reporteros gráficos que contribuyeron a poner las bases del moderno periodismo en el país. Aunque la autora menciona que existe mucho trabajo por hacer, pues todavía no se ha terminado de explorar la producción de los fotore-

porteros de la Revolución, lo cierto es que investigaciones como la que hoy se reseña abren nuevas vetas que permitirán develar la intrincada y compleja historia de la fotografía mexicana.

BEATRIZ LUCÍA CANO SÁNCHEZ
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS HISTÓRICOS,
INAH.