

Imagen y sociedad meridanas: Cien años de retratística de Fotografía Guerra

Valentina Velázquez-Zvierkova
University of California, Davis

En 1992, con motivo de la conmemoración de los 450 años de la fundación de la ciudad de Mérida, el Gobierno del Estado de Yucatán, en conjunto con CULTUR, publicó *Mérida, el despertar de un siglo*, una crónica visual que cubre un periodo de aproximadamente 50 años y que incluye fotografías tomadas a finales del siglo XIX y principios del XX, así como algunos retratos de décadas posteriores, documentando de esta forma la sociedad porfiriana, el paso de la Revolución Mexicana y la posguerra. El texto estuvo a cargo de Alejandro Luján Urzaiz, quien articuló una breve narrativa sobre la cultura y la sociedad meridanas a partir de las fotografías de Fotografía Guerra, mismas que dan forma a la narrativa visual en este homenaje a la Ciudad Blanca: “entre dos épocas, entre un morir del tiempo viejo y el nacimiento de una nueva era, hubo un autor, un artista, un fotógrafo que fue Don [sic] Pedro Guerra, alguien que nos dio su historia de Mérida en un caudal de situaciones, paisajes y rostros que hoy conforman un archivo” (118).

De igual forma, el presente número de *Brújula* busca difundir la obra retratística del estudio fotográfico de Pedro Guerra Jordán y su hijo Pedro Guerra Aguilar y aprovecha este espacio de difusión artística para explorar las diferentes representaciones sociales que realizó Fotografía Guerra y proponer diversas aproximaciones al estudio de la retratística meridana.¹ La historia de Fotografía Guerra, si bien resulta un testimonio del éxito comercial de la fotografía finisecular en el sureste mexicano, también aporta una invaluable fuente de documentación de la vida en Yucatán a partir de 1877, año en que Pedro Guerra adquiere el estudio de manos de José Ignacio Huertas y

Francisco Oliveras (antes llamado Fotografía Artística de Huertas y Cía.), quienes le traspasan equipo, técnica y experiencia en el arte de la retratística.² Según José Carlos Magaña Toledano, Pedro Guerra Jordán fue el responsable del establecimiento a partir de 1877 hasta 1917 (año de su muerte), haciéndose cargo su hijo, Pedro Guerra Aguilar, de 1917 a 1959; posteriormente José Castellanos se hizo cargo del estudio, cerrándolo de manera permanente en 1981 (“La Fototeca” 47). Echando mano de los avances tecnológicos de la época y adhiriéndose a la estética vigente en el arte de la retratística, el estudio aportó una impresionante colección de fotografías que permiten imaginar a la Mérida representada en ellas por más de un siglo (“Fondo Pedro Guerra”).³

La colección fotográfica Fondo Pedro Guerra, que reúne el trabajo de Fotografía Guerra, se encuentra archivada en la Fototeca Pedro Guerra de la Facultad de Antropología de la Universidad Autónoma de Yucatán; el Fondo cuenta con un acervo de más de doscientos mil negativos y placas –doce mil ya digitalizados.⁴ Asimismo, algunos ejemplares son compartidos con *The Latin American Library* en la Universidad de Tulane en la ciudad de Nueva Orleans, siendo de nuestro interés particular las copias albergadas en esta biblioteca dada su accesibilidad a la investigación en territorio estadounidense.⁵ Si bien el número en la colección de Tulane no rebasa las 173 fotografías (ca. 1900, en placa de vidrio), la calidad y el acceso a las copias, así como la variedad de temas en ellas representada, ofrecen la posibilidad de realizar el acto de imaginar el pasado yucateco desde los Estados Unidos y de entrar en diálogo con otras colecciones fotográficas, planos y diversas colecciones de imágenes correspondientes al mismo periodo que se encuentran albergadas en esta misma biblioteca (“Image Archive”).⁶

Creación, representación e interpretación de la imagen fotográfica

La fotografía de estudio a finales del XIX y principios del XX ejerce un importante peso cultural para el pasado y el presente. A pesar de las limitaciones de un medio incipiente y de una circulación más bien regional, los estudios fotográficos y los fotógrafos itinerantes (mexicanos y extranjeros) dejaron una obra de considerable importancia cultural e histórica para México. Según John Mraz: “The railroad and the photograph were among the main protagonists of the nineteenth-century technology and central actors in the new narrative promoting a modern nation” (31). En un nivel colectivo, los trabajos fotográficos realizados durante esta época forman parte del legado histórico y social de las comunidades retratadas, quedando documentados para la posteridad elementos comunes como la arquitectura y el arte local, sus zonas arqueológicas, eventos públicos y oficiales, prácticas colectivas (cívicas, sociales y religiosas), el desarrollo de la industria y de la infraestructura

urbana, y otros aspectos comunitarios que perduran en la memoria colectiva. Por otra parte, el trabajo de estudio, en contraste con el trabajo de campo, aunque realizado principalmente por estos mismos fotógrafos, alcanzó un nivel de mayor intimidad en la retratística, ya que constituye parte esencial en la representación y autorepresentación individual y familiar, y que a la vez permite un grado de negociación en los códigos visuales entre camarógrafo y retratado.

La interpretación y el uso de la fotografía de archivo merecen una metodología propia. Sin embargo, es práctica común de la investigación histórica la inclusión de imágenes visuales con el fin de ilustrar el texto, privilegiando el discurso de la narrativa escrita y relegando la fotografía a un papel suplementario. John Mraz sostiene que:

[T]he pictures essentially illustrate texts that have been written completely apart from any questions that could have arisen from searching among old photographs. Moreover, the image research has been limited largely to simply finding pictures, rather than recovering the information that would enable the telling of marvelous stories about the past. (“Photography” 25)

Mraz propone una relación dialéctica entre texto escrito e imagen fotográfica que estimule y oriente la investigación y que rescate a la fotografía de su rol ilustrativo (25). A partir de esta idea, la obra de Fotografía Guerra resulta una fuente invaluable de información sobre el pasado yucateco y nos permite imaginar a Mérida desde la perspectiva que ofrece la imagen visual. Imaginar a Mérida resulta en un doble manejo del término, por un lado la fotografía de Pedro Guerra nos permite hacer un intento de interpretar el pasado a través de la imagen, es decir, recopilar información visual y tratar de imaginar cómo sería el pasado meridano, su sociedad, la cultura, la dinámica social, las construcciones de género, en fin, todos los aspectos que el texto visual pueda aportar. El acto de imaginar, por otro lado, no es exclusivo de la interpretación, puesto que la creación requiere también del acto de imaginar en el momento de articular una representación: cómo responde la creación fotográfica a la visión del fotógrafo, qué incluir, qué dejar fuera, qué enfatizar dentro de una concepción propia de lo que forma el imaginario colectivo e individual sobre una sociedad y cómo plasmarlo. Indudablemente, subjetividad y maestría van de la mano y en el caso de Pedro Guerra resulta de nuestro interés entender cómo imaginaron fotógrafo y cliente las diferentes representaciones compuestas a través de su trabajo de estudio.

Para indagar sobre las imágenes plasmadas en esta colección y asomar a la historia social de esta región del sureste mexicano, es necesario tomar

en cuenta la dialéctica entre creación e interpretación, en particular en lo referente a la fotografía de archivo y otras obras de valor histórico, debido a que su etapa de creación y producción original se separa considerablemente del momento de reproducción e interpretación. Por tanto, es imperante, en un análisis sobre los modos de representación de una sociedad ya distanciada por el paso del tiempo, separar el proceso original de la creación y la manera de recrear el texto desde el presente. A su vez, para responder a la pregunta ¿cómo representa o imagina Estudio Guerra a toda la sociedad meridana?, es necesario trazar una trayectoria de las maneras de representación con respecto a las diferentes clases sociales y cuestionar cómo participa cada estrato social (de manera colectiva e individual) en la construcción de su propia imagen y en la adaptación de los códigos que quedan inscritos en su representación. Por tanto, la diferencia entre la creación y la representación (que posibilita la interpretación) permite cuestionar no sólo el significado de los códigos en la fotografía y su intencionalidad (tanto del fotógrafo como del retratado), sino que también genera una discusión sobre las prácticas de producción y consumo de la fotografía como producto cultural.

En relación al proceso dialéctico entre la creación y la interpretación, Boris Kossoy hace una reflexión sobre los tiempos de la fotografía y establece que la creación “es el asunto ilusoriamente re-tirado de su contexto espacial y temporal y codificado en forma de imagen” (41). Es decir, la fotografía asume el rol de significante en un sistema de códigos visuales que se extraen de su realidad concreta y adquieren una calidad simbólica que invita a la interpretación. Sin duda la disparidad de contextos exige un acercamiento cuidadoso para toda interpretación en un intento de extraer —en vez de asignar— un significado, y en el caso de la fotografía resulta indispensable decodificar o leer los códigos contenidos en ella tomando en cuenta los varios tiempos a los que ésta se apegas. Kossoy distingue dos tiempos en particular: el tiempo de la creación y el tiempo de la representación (42). El primer tiempo, el de la primera realidad, es el momento en que el fotógrafo “fija el acontecimiento y paraliza ilusoria e intencionalmente la acción” (42). Es en este momento que sucede la acción original que el fotógrafo captura por medio de la cámara y que responde a su intención consciente, al cuidado en incluir determinados símbolos que a su vez responden a un contexto sociohistórico y cultural. Las decisiones del fotógrafo en torno a la creación dependen en gran parte de la naturaleza de la fotografía —si se trata de una imagen de contenido social, político; crítico o puramente estético y otras consideraciones determinantes, a la vez que se toman en cuenta las convenciones estéticas de su momento.

Kossoy considera el segundo tiempo, el de la representación, como el tiempo definitivo, “donde la imagen-eslabón, codificada formal y culturalmente, persiste en su trayectoria de larga duración” (42). La imagen toma

autonomía y se separa del momento de la creación, los signos y códigos no siempre aparentes para el creador de la imagen quedan inscritos en la placa fotográfica para perdurar en la memoria. Según Walter Benjamin:

Es corriente, por ejemplo, que alguien se dé cuenta, aunque sólo sea a grandes rasgos, de la manera de andar de las gentes, pero seguro que no se sabe nada de su actitud en esa fracción de segundo en que se alarga el paso. La fotografía en cambio la hace patente con sus medios auxiliares, con el retardador, con los aumentos. Sólo gracias a ella percibimos *ese inconsciente óptico*, igual que sólo gracias al psicoanálisis percibimos el inconsciente pulsional. (67, énfasis mío)

Lo que no es aparente (ni consciente, tal vez), se hace patente a través de la fotografía. Es en el tiempo de la representación que accedemos nosotros desde el presente hacia el pasado, en el tiempo nuestro desde donde debemos articular el significado de instantes grabados del pasado a través de los códigos inscritos en la imagen y podemos acceder a estos códigos, intencionales o no.

Todo Mérida: La fotografía de campo

Podemos conceptualizar el trabajo de la Fotografía Guerra como uno que siguió de cerca los acontecimientos sociales, políticos e históricos, adhiriéndose mayormente a la ideología oficial y a las exigencias de su clientela, que al principio consistió en la élite y la pequeña burguesía de Yucatán. Fotografía Guerra colaboró en el proyecto porfirista que se preocupaba por construir – dentro y fuera del estudio– la imagen de un México solvente y comprometido con el progreso y que exigía su legitimación a partir de la fotografía (Mraz 39). Desde Mérida Pedro Guerra aportó un testimonio fotográfico que evidenciaba el fervor de Mérida de modernizarse como el resto del país. Luján Urzaiz aporta algunos detalles del pasado meridano:

Pueblo que vibraba en las celebraciones patrióticas del 16 de septiembre. Desfiles en los que lucía sus mejores galas militares y cívicas y que con gran entusiasmo participaba en aquellos actos que hablaban de cultura y progreso. [...] Mérida se convertía en una verdadera urbe con rostro de muchacha provinciana, en tanto que la modernidad sembraba margaritas metálicas por toda la ciudad, plateadas corolas y elevados tallos de hierro la ponían un toque industrial al paisaje yucateco. Mérida ya no era la de los cinco cerros, sino “la ciudad de las veletas”. (51, 57)

Pedro Guerra Jordán capta este paisaje urbano que describe Luján Urzaiz, conformado por edificios de vestigio colonial, parques, museos, nuevos edificios públicos y ostentosas residencias de arquitectura finisecular de inspiración francesa; fija también instantes fugaces de la actividad cotidiana dentro y fuera de los comercios meridianos –algunos de nombres rotulados en francés o inglés– y desde luego, cuantiosos eventos comunitarios y actos oficiales que en su conjunto reafirmaban el impulso modernizante de la era. Además de forjar esta constancia visual que atestiguara el progreso en Yucatán, Guerra también contribuyó específicamente elaborando las fotografías que representarían a Yucatán en el pabellón mexicano durante la Exposición Universal de París de 1888, evento en el que naturalmente se trató de afianzar la inversión extranjera en el país (“Entrega de medallas”).

En el ámbito rural Pedro Guerra fotografió también haciendas y plantíos de henequén, el monocultivo regional, de gran importancia comercial durante el siglo XIX que redituó altas ganancias para Yucatán y que a la vez reafirmó la disparidad social. Este desequilibrio social se evidencia también en un sinnúmero de fotografías donde se destacan imágenes de máquinas desfibradoras en las haciendas henequeneras, a veces acompañadas de los trabajadores de la industria posando al lado de éstas, más por casualidad y cuestiones prácticas que por una insistencia en incluir al campesinado como partícipe de la bonanza de la Pax Porfiriana y la inversión extranjera.

Por otro lado, en la crónica visual que Pedro Guerra realizó en 1901 sobre la Guerra de Castas (1847-1901) durante la campaña militar del gobernador de Yucatán, general Francisco Cantón, su enfoque fue el oficial, realizado desde la perspectiva del régimen porfirista y desde la que reprodujo imágenes de las tropas militares, los campamentos y el paisaje rural de Chan Santa Cruz para su difusión en los diarios del estado y el resto del país (Ramos Díaz 24). Sin embargo, en contraste con otros fotógrafos y exploradores contemporáneos, deja de fuera las imágenes de los indígenas mayas, sin articular una representación gráfica de los vencidos para introducir las en circulación, privilegiando la perspectiva oficial y el discurso de la oligarquía yucateca.

Asimismo, entre los eventos públicos más significativos realizados en Mérida, también capta imágenes de Francisco I. Madero durante la visita del líder revolucionario en 1910. A pesar de esto, las imágenes urbanas no siguen de cerca la vida de las clases populares, como lo hiciera Casasola durante la Revolución, puesto que no aparecen en primer plano como parte de una crónica popular, sino en plano general, apiñadas alrededor de algún comercio –y a veces mirando a la cámara con un gesto de asombro–, o como parte del paisaje urbano, perdiéndose en el anonimato de la fotografía panorámica.

Todo Mérida: La retratística de estudio

En un principio, el trabajo de Fotografía Guerra realizado dentro del estudio responde, de igual forma que las fotografías de campo, a las exigencias comerciales y estéticas de la época, y construye imágenes que promueven los ideales de la élite yucateca. Por lo general, en el trabajo de campo priva la mirada del fotógrafo sobre la imagen realizada, es decir, su perspectiva determina la composición de las imágenes de la ciudad, eventos públicos, espacios públicos, y aunque en algunas de estas fotografías, los que aparecen en escena evidencien una conciencia de ser retratados (sobresaliendo el gesto de la sorpresa o la pose de solemnidad que exigen los eventos sociales de gran talla), normalmente queda de fuera la subjetividad del retratado. Por el contrario, en el retrato de estudio, la subjetividad del retratado es mucho más clara y demuestra una conciencia de ser el objetivo de la cámara, a diferencia del transeúnte accidental. Por otro lado, al escapar del discurso público, por tratarse de una práctica individual, el sujeto/cliente retratado se libera de la intencionalidad de la representación pública y se aleja de las tensiones sociales presentes en otros espacios, adquiriendo agencia para negociar su representación en el retrato. Es decir, hay una transferencia del control en la creación fotográfica, y el objeto de la lente, el cliente retratado, participa en las decisiones en torno a la creación de su propia imagen.

En un principio, la tradición retratística decimonónica y de principios del siglo XX se rigió por las convenciones sociales marcadas por el costumbrismo burgués europeo y los códigos visuales desarrollados con el daguerrotipo hacia mediados del diecinueve y posteriormente con las tarjetas de visita y las tarjetas postales. Según Mráz:

Apparently, most Mexican daguerreotypes were portraits, and they were almost always of the well-off, dressed in European styles. [...] Combining the credibility of the daguerreotype with mass production and wide circulation, this medium launched technical images into the very center of social existence, where they created the celebrity, constructed a bourgeois self-image of elegant modernity, and prettied up the lower classes [...]. (19-20)

De la misma forma, predominan en la colección de Fotografía Guerra imágenes en que se evidencia la preocupación por establecer el lugar en la escala social. También la oligarquía yucateca y la pequeña burguesía meridana procuraron reafirmar su identidad y su posición social a través de los signos ofrecidos por la retratística finisecular.

El retrato de la pareja aristocrática, tanto en la vestimenta como en la

pose de los novios (figura 1), coincide con las prácticas de representación de la élite yucateca. La novia toma el sitio central, pues ante el matrimonio ella ocupará el centro de la familia en la esfera doméstica; no mira de frente a la cámara (en contraste con el novio que la mira con seguridad y un gesto un tanto desafiante) y reposa su mano con delicadeza sobre el hombro del novio —simbólicamente deberá apoyarse en él como esposo de ahora en adelante. La vestimenta, peinado y los accesorios personales de ambos entonan con el decorado y se puede pensar incluso que la fotografía toma lugar en su hogar y simultáneamente confirma la noción del espacio doméstico urbano. No obstante, Mraz explica que:

Notwithstanding the apparent opportunity to create an image of one's own, it appears that the commissioned *tarjetas* offered little scope for individuality, resulting instead in a uniformity that accorded with society's expectations of what successful and modern people ought to look like. Body language, clothing, and scenery combined to create a code of material and social wellbeing. (23)

Si bien la insistencia de construir la imagen de una sociedad consumidora de la cultura y el refinamiento europeos fue determinante en la codificación de la retratística de Guerra —en particular con el uso del fondo y el decorado—, el excesivo énfasis en algunos marcadores sociales revela la artificialidad del proyecto.

La vestimenta y accesorios de ambos, particularmente los guantes, contradicen el clima cálido de Mérida; no hay signos que delaten las temperaturas extremas de la península que pueden incluso rebasar los 40 grados centígrados (104 °F) en algunas temporadas y que se intensifican por el calor emitido por las lámparas del estudio. La representación de la pareja y sus propios cuerpos, en el momento de la creación del retrato, se subordinan a las exigencias de la creación de la imagen normativa de la burguesía europea, alejada del clima tropical yucateco.⁷ Retratos de este tipo, bastante prevalentes en la época, generan un cuestionamiento sobre la desarticulación de la élite meridana, dadas las discrepancias tanto en sus prácticas de representación (en la cuestión social) como en su insistencia en desafiar los elementos naturales de la realidad yucateca. A pesar del afán de tratar de representar “exactamente” la sociedad por medio del supuesto objetivismo de la fotografía y del costumbrismo de la época, más allá de representar la realidad, este tipo de representación privilegia la distinción entre lo ‘europeo’ y lo ‘exótico’ o local y enfatiza la insistencia del proyecto nacional porfiriano de reproducir los modelos europeos.

Asimismo, en sus retratos —particularmente en los retratos individuales,



Figura 1: Fotografía Guerra, *Sin título*, (n.d.) Latin American Library Image Archive, Collection 27 Tulane University. Copia en gelatina de plata de original de placa de vidrio.⁸



Figura 2: Fotografía Guerra, *Sin título*, (n.d.) Latin American Library Image Archive, Collection 27 Tulane University. Copia en gelatina de plata de original de placa de vidrio.

en parejas y en grupos más pequeños— Fotografía Guerra recrea indiscriminadamente el espacio doméstico burgués con el decorado convencional, prevalente en el retrato decimonónico: alfombras, columnas, balaustres y parapetos, sillas, mesitas cubiertas con manteles de encaje o estampados orientales, marcos, espejos, cortinas pesadas, paneles de fondo pintados para simular ventanas ornamentadas o paisajes campestres. Sin embargo, se delata cierto tono de artificialidad en el decorado de estudio. Walter Benjamin escribió:

Si en los comienzos bastó con apoyos para la cabeza o para las rodillas, pronto vinieron otros accesorios, como ocurrió con en cuadros famosos, y que por tanto debían ser artísticos. [...] Ya en los años sesenta se levantaron hombres más capaces contra semejante desmán. En una publicación inglesa de entonces, especializada, se dice: “En los cuadros la columna tiene una apariencia de posibilidad, pero es absurdo el modo como se emplea en la fotografía, ya que normalmente está sobre una alfombra. Y cualquiera quedará convencido de que las columnas de mármol o de piedra no se levantan sobre la base de una alfombra”. Fue entonces cuando surgieron aquellos estudios con sus cortinones y sus palmeras, sus tapices y sus caballetes, a medio camino entre la ejecución y la representación, entre la cámara de tortura y el salón del trono. (71)

De esta forma, la estética del Estudio Guerra, normativa en su intención, se somete a la artificialidad del escenario teatral y delata sus inconsistencias con la realidad del espacio físico que subraya Benjamin. En un plano simbólico, la ambientación del estudio no sólo discrepa con el espacio físico, sino también con la realidad social, como es inicialmente el caso de las clases populares, cuya representación se elabora en el mismo espacio, con los mismos códigos y a partir de la misma estética que la élite yucateca.

La fotografía de la joven pareja mestiza (figura 2), por ejemplo, está llena de signos contrastantes con el retrato de la pareja aristocrática anteriormente discutida. Ante las inconsistencias sociales, principalmente la pose y la ropa de los retratados producen una especie de extrañamiento que discrepa con la imagen artificial y homogeneizadora impuesta por el decorado en el fondo, poniendo en manifiesto los signos y los valores propios de las capas populares. Esta pareja exhibe varios signos que desafían el modelo de representación burgués. La ropa evidentemente los separa de la imagen burguesa a la que tienen acceso los novios de la imagen anterior, y aunque el decorado corresponde a la estética (y a las prácticas comerciales) de la fotografía de estudio, la pose y la mirada de los novios rompen con el modelo convencional que favorece una mirada oblicua en relación a la cámara. En este retrato,

sin embargo, en vez de participar como objetos pasivos ante la cámara, los novios demuestran una autoconciencia de ser retratados y se posan directamente frente al fotógrafo, quien a la vez se convierte en el objeto de la mirada de los novios.

También la pose de ambos es delatora de las fallas en la intención de representar una imagen homogénea en la retratística de estudio. La incomodidad del novio bien puede interpretarse como resultado de la falta de familiaridad con este tipo de espacio, o quizás su pose de inseguridad —asido a la silla y presentando una postura de aturdimiento en relación a la cámara— se deba a su propio extrañamiento al situarse en medio de un decorado que reproduce otros espacios a los que él normalmente no tiene acceso y que resultan simbólicos de la jerarquía social inexorable de Mérida, es decir, que lo colocan en un espacio en que se reconoce como subalterno. La novia, aunque no exhibe la misma inseguridad que el novio, delata su falta de familiaridad con las posturas tradicionales de la retratística, posando su mano sobre el hombro del novio con un gesto poco convincente y deja colgar su ramo para el cual quizá no sepa asignar una utilidad. La falta de familiaridad con los códigos y conductas de la burguesía resultan en un *performance* malogrado que falla en su intento de homogeneización de la imagen matrimonial y que por otro lado tampoco alcanza a captar la autenticidad de los dos jóvenes.

Imagen e identidad colectiva

El volumen de imágenes de carnaval evidencia su importancia cultural para los yucatecos, no obstante, las representaciones contenidas en estas imágenes reproducen simultáneamente los modelos de jerarquía social prevalentes. Por el estudio de Fotografía Guerra desfiló un gran número de clientes en disfraz carnavalesco, de entre los cuales es posible percibir la variación temática; predominaban los gitanos, toreros, payasos, mosqueteros y algunos hombres primitivos, portadores de la imagen estereotipada del negro africano: lanza, cabello largo, aro en la nariz y pintura oscura —a manera de *blackface* norteamericano— para aparentar la diferencia racial. Según Andrea Cuarterolo, “si enfocamos la cuestión [de la representación] en forma dialéctica, comprobaremos que todo proceso identitario parte de la representación invertida de un opuesto” (120).⁹ La representación estrafalaria del hombre africano pone de manifiesto esta oposición entre el modelo blanco yucateco y la representación extrema del exotismo salvaje, marcando un claro contraste con el proyecto nacional de impulsar el progreso y la modernización. No obstante, la vestimenta del mestizo o del indígena está ausente del repertorio de la élite blanca. La imagen de un “otro” completamente ajeno a su propio contexto, lo aleja de la realidad, no pone en riesgo la identidad blanca ni



Figura 3: Fotografía Guerra, *Sin título*, (n.d.) Latin American Library Image Archive, Collection 27 Tulane University. Copia en gelatina de plata de original de placa de vidrio.



Figura 4: Fotografía Guerra, *Sin título*, (n.d.) Latin American Library Image Archive, Collection 27 Tulane University. Copia en gelatina de plata de original de placa de vidrio.

permite dudar sobre su postura en la escala social, mientras que cualquier vestigio de la mezcla regional representaría una contradicción en su construcción identitaria.

En directo contraste con el modelo del hombre negro, aparecen también varias representaciones del explorador extranjero. La identificación de la élite con el explorador y la simulación de la figura del hombre primitivo conforman una reiteración de las imágenes arquetípicas que ayudan a afianzar los mitos propios y acaban validando la construcción de un “nosotros” y de un “otro” imaginados, y que a la vez se toman prestados de un imaginario ajeno, el británico. El retrato del hombre vestido de explorador (figura 3), por ejemplo, complementa el concepto del hombre primitivo y paralelamente denota la imagen de la identidad propia de la élite yucateca, es decir, su autopercepción lo asemeja más al explorador victoriano en esta fantasía carnavalesca —que además reafirma con su postura—, que a la realidad mestiza de su entorno.

Por otro lado, la relación entre explorador y “hombre primitivo” corresponde a la dinámica entre las clases sociales (fuertemente marcada por diferencias étnicas) que predomina en el imaginario del sureste mexicano, es decir, a la Guerra de Castas en la historia reciente de Yucatán. Cuando se imagina al “otro”, indígena o africano, en un estado primitivo, se desarticula de su propio contexto y se anula su cultura, y por consiguiente, se le niega su rol como partícipe en una sociedad civilizada. Al igual que en el contexto colonial victoriano, este imaginario se construye de manera que pueda representar la relación entre civilización y barbarie —que intenta justificar, en ese otro contexto, el colonialismo británico. Sin embargo, esta representación lúdica, que además entra en el terreno de lo literario, también suaviza los matices de este conflicto interétnico y lo reduce a un nivel más manejable pero siempre distanciado de la realidad, además de transferir las tensiones raciales a otro grupo étnico, hacia otra narrativa histórica alejada de la realidad yucateca.

Como componente esencial de la experiencia del carnaval, se nombraba una corte real, encabezada por las reinas del carnaval. El retrato de la reina del carnaval con sus pajes (figura 4) presenta la imagen de una joven mujer, por el estilo del vestido y del peinado, podemos suponer que se realizó en la década de los veinte. La joven reina se encuentra sentada en una silla ornamentada, a manera de trono, y rodeada de pajes vestidos de blanco. Las mallas blancas de los cuatro también acentúan la blancura de la indumentaria e incluso podemos aventurar una interpretación de la diferenciación racial cuando se prolonga la blancura de la ropa a la piel. De igual forma que la pareja de la figura 1 y las representaciones del explorador extranjero, su representación se aleja del contexto meridano y se coloca en un imaginario ajeno, que reproduce la idea de una corte aristocrática.



Figura 5: Fotografía Guerra, *Sin título*, (n.d.) Latin American Library Image Archive, Collection 27 Tulane University. Copia en gelatina de plata de original de placa de vidrio.

En contraste, y ya fuera del contexto del carnaval, se puede observar el retrato de la mujer mestiza (figura 5) que posa al lado de un barandal con varias palmeras de fondo, ataviada con su terno yucateco de huipil y fustán, rebozo y rosarios al cuello. Su rostro redondeado recalca la fisonomía típica de la mujer yucateca y es representativa de cientos de retratos que se encuentran en el acervo del Fondo Pedro Guerra en Yucatán. Tanto su vestimenta como el fondo de vegetación tropical la colocan en un contexto auténtico, más cercana a la naturaleza tropical yucateca que también lleva representada en el brocado de su terno, una pieza de arte en sí misma que capta su identidad cultural. La mujer mestiza se representa a sí misma auténticamente y es capaz de tomar decisiones en cuanto a su representación, es decir, comienza a cobrar agencia propia en su insistencia por mantener su identidad inalterada sin recurrir a un imaginario ajeno.

Sin embargo, si hacemos breve un salto hacia el futuro, dentro de la colección de Fotografía Guerra encontramos un cambio dramático en el vestuario de la retratística alrededor de los años 40. En estos años difícilmente se encuentran retratos de mujeres mestizas vestidas con terno, imagen prevalente durante las épocas anteriores en la colección. En cambio las mujeres mestizas portan, en su mayoría, vestidos comunes, que no denotan ni un rasgo del folklore del huipil y el fustán regional. Sin embargo, resulta sorprendente, por el contraste observado, que son las mujeres criollas blancas las portadoras de estos trajes tradicionales. Coincide esta adopción del traje regional con los años posteriores a la institucionalización de la Revolución Mexicana, tras la intensa renovación cultural impulsada por el nacionalismo que se enfocó en el rescate de las raíces autóctonas.

En directo contraste con la ausencia del vestuario mestizo en el carnaval, notado anteriormente, la élite elige elaborar su autoimagen a partir de lo regional y apartándose del modelo europeo al que se apega por tantos siglos. Esta inversión en el uso del traje regional y su concepción como referente cultural en esta época, es decir, el vestido tradicionalmente ligado a la mujer yucateca, se convierte en un símbolo del folklore regional que la demás capas sociales acaban reproduciendo más tarde, pero que ella misma deja de portar con igual visibilidad que en décadas anteriores. Podemos concluir que a raíz del nacionalismo mexicano se presenta una reelaboración de imágenes y una nueva manera de auto-representación a través de las diferentes capas sociales. Son nuevas las dinámicas y las políticas de representación, que desembocan en nuevas e inesperadas formas de construir la imagen propia.¹⁰

Del calco a la autorepresentación

Si bien el trabajo de estudio realizado durante las primeras décadas de

Fotografía Guerra coincide con los comienzos del retrato como práctica comercial y cultural, y se mantiene reservado casi exclusivamente para la élite yucateca y la pequeña burguesía meridana, el acceso progresivo de las demás capas sociales a esta forma de auto-representación en un principio orilló a que se observaran las convenciones retratísticas y que se sometiera la clientela a una estética normativa, alejada de la realidad concreta y de la posibilidad de lograr una imagen auténtica que representara su identidad e individualidad. Sin embargo, el acelere de la demanda por la fotografía como modo privilegiado de auto-representación y el intento de preservar la memoria familiar –aunado a los cambios sociales vertiginosos que experimentó México durante la primera mitad del siglo XX– redefinieron el rol del fotógrafo y del objeto retratado. La transformación de la dinámica en el estudio fotográfico transfirió el poder de las decisiones sobre la construcción de la imagen a manos del cliente, quien, a diferencia de eras anteriores, adquirió agencia y fue capaz de auto-representarse mediante la fotografía de estudio.

Conforme el consumo del retrato fue tomando mayor individualidad, paulatinamente cambió en esencia la concepción del fotógrafo. En el caso de la familia Guerra, es perceptible este cambio mediante el nombre del estudio, originalmente llamado “Fotografía Artística Guerra”, y que denota la intención artística del fotógrafo que además de poseer el medio para reproducir imágenes, o sea, el equipo técnico, también puede tomar decisiones artísticas que giran alrededor de la experiencia y conocimiento del fotógrafo. El cambio de nombre a simplemente “Fotografía Guerra” más tarde revela la transición que va de la creación artística –ligada más a la plástica que a la tecnología–, a la creación comercial, en la que el fotógrafo se convierte en parte del medio para producir una representación visual del retratado. En este nuevo contexto existe una conciencia de la utilidad del retrato como artefacto de memoria e identidad perteneciente al retratado, y ya fuera de las manos del fotógrafo.

Por otro lado, junto a los cambios sociohistóricos en la sociedad yucateca traídos con la Revolución Mexicana, el empuje del gobierno de Felipe Carrillo Puerto en Yucatán y la transición hacia un nuevo modelo económico de consumo, el rol del cliente como sujeto del retrato también realiza una progresión paralela.¹¹ La conciencia de su rol activo en el primer momento de la creación –según los términos que indica Kossoy– sigue una evolución. En esta conversión el cliente debe considerar su cambio de objeto pasivo –objetivo de la lente fotográfica– a agente activo, capaz de tomar decisiones en cuanto a su auto-representación. La retratística en la pintura, por ejemplo, desde siglos anteriores depende en gran parte de la comodificación del retrato, y en la fotografía, a diferencia del trabajo de campo o de la fotografía artística, el retratado (o consumidor) adquiere agencia cuando es capaz de

negociar el contenido de su propio retrato. El retratado, desde su postura como consumidor adquiere mayor control sobre la creación de su retrato y, por consiguiente, un mayor dominio sobre su propia representación. La fotografía se convierte entonces en un medio de representación accesible para todas las capas sociales, en las que ya no privan la mirada del fotógrafo ni las convenciones estéticas del retrato burgués sino la intencionalidad del cliente y la autoridad que le confiere su acceso de un retrato con el pago de un precio.

De esta forma, cada grupo social encuentra una manera propia para establecer su propia imagen visual a partir de los códigos particulares, subjetivos, y no necesariamente los marcados por las convenciones de la retratística, a la vez que se aleja de las tensiones y discrepancias sociales marcadas por la estética de estudio señaladas anteriormente. En su estudio sobre la fotografía cuzqueña, Jorge Coronado establece:

If we read the innumerable representations of Latin American subaltern subjects in photography as exclusively a body of signs and symbols that represent a colonial and colonizing power, we confuse the interests of particular social classes and groups with the cultural circuits through which they often express themselves. To do so is to suggest that culture does not leave its place of origin, that it does not become a palimpsest, that it cannot be transculturated, that it is not heterogeneous, that it cannot be misplaced. (129)

Las representaciones visuales de los grupos subalternos, por tanto, representan otras dinámicas que van más allá de las tensiones entre poder hegemónico y el subalterno. La cultura y, por tanto, las formas de auto-representación encuentran diferentes caminos para articular sus imágenes propias, alejadas del posicionamiento social que las delimita. Para Coronado, en el caso del Perú, la fotografía de hecho ofrece el acceso a la propia representación, “unlike lettered practices such as indigenismo, it occupied an intermediary position in the social imaginary and in society itself. While writing was the province of the elite, photography inhabited a much more socially porous space” (130). Asimismo, en el caso de la fotografía en Mérida, ésta se presta de igual forma como medio accesible e inclusivo para la auto-representación en el que las distintas capas sociales encuentran un medio para articular su identidad y memoria a partir de la propia representación.

Aunque difícilmente puede el retratado tomar decisiones sobre el espacio en que se encuentra, es decir, el estudio y el decorado, sí puede establecer cómo auto-representarse por medio de la vestimenta, los accesorios, la autonomía del uso de su cuerpo —postura, gesto, mirada— y por las decisiones de inclusión y exclusión de quienes aparecen en el retrato y el posicionamiento

de cada uno en relación de los demás miembros que aparecen retratados. El retrato familiar, por ejemplo, exhibe algunos elementos claves en la manera en que se constituye la familia a principios del siglo pasado (Grandin 92, 94). De igual forma, para la sociedad meridana el retrato familiar denota el posicionamiento de la familia en relación al resto de la sociedad, evidentes en los códigos incluidos en su imagen; también se hacen patentes por medio del retrato familiar otros aspectos particulares a cada familia, como las relaciones de género y las particularidades de la dinámica familiar.

En este retrato familiar (figura 6), en un principio se hace patente el traslado hacia el espacio doméstico genuino, fuera del estudio, práctica que normalmente pertenecía a las clases acomodadas. A pesar de la presencia de dos hijos varones, sólo la hija mayor (una de las dos únicas hijas que llevan el pelo corto) posa su mano y antebrazo sobre el hombro del padre —quizá su parecido con él delate un toque de preferencia por esta hija—, y que además revela, por su postura, poseer cierta autoridad, mientras que las dos jóvenes que permanecen detrás guardan las manos a los costados en actitud pasiva, y la hija restante se acerca colocando la mano sobre el hombro de la madre y la hija menor. El pelo corto en las dos hijas también es otro signo de modernidad, en completo contraste con la vestimenta y el peinado de la madre.



Figura 6: Fotografía Guerra, *Sin título*, (n.d.) Latin American Library Image Archive, Collection 27 Tulane University. Copia en gelatina de plata de original de placa de vidrio.

A la par de la Revolución Mexicana se propagó el retrato en que se exhibían signos que demostraran la profesión del individuo retratado. Aparecieron fotografiados accesorios como rifles y cananas, instrumentos musicales, cajas de herramienta y hasta máquinas de coser. En directo contraste con las tarjetas de visita decimonónicas y las fotografías de tipos del siglo XIX, la imagen del retrato por pedido era más auténtico, y no una fabricación de estudio en la que se le daba a cada oficio un toque de pintoresquismo. Las tarjetas de visita del siglo anterior, por ejemplo, catalogaban los diversos “tipos mexicanos”, en su mayoría pertenecientes a las capas trabajadoras y menos privilegiadas. En relación a estas tarjetas John Mraz establece que: “These images depict a wide variety of street trades, carried out by individuals identified only by their occupation. Hence, they must have served in part to buttress the bourgeois identity by representing that which they were *not*: the nameless masses engaged in manual labor” (24). Las imágenes de principios del siglo XX, en cambio, no se construían para situarlas en forma dialéctica con las imágenes de otros grupos, sino que afirmaban las identidades de los individuos retratados en relación a sus profesiones u oficios y que por otro lado demostraban una incipiente conciencia de clase basada no en el acceso al privilegio, sino en el trabajo.¹²

Simultáneamente a la reformulación de la imagen construida en el estudio, la fotografía gradualmente fue revelando los nuevos cambios sociales y las clases sociales adquirían el acceso a su propia representación, otras imágenes demostraban una aparente conciencia sobre este proceso. Si bien los primeros retratos resultaban una especie de calco que reproducía los modelos de la burguesía europea en la fotografía, la apropiación del retrato como medio propio de identificación, se intensifica en el retrato de cuatro hombres en el estudio (figura 7). En esta época —así como en la nuestra— proliferaron las imágenes de modelos blancas, contratadas para promocionar diferentes artículos de consumo, en particular la cerveza (figura 8). Luján Urzaiz señala:

El romanticismo tradicional del yucateco que dio a luz poemas y canciones, también se enriqueció con la presencia de hermosas mujeres que posaban en estudios fotográficos —audaces, seductoras y provocativas— para publicidad de vinos, cervezas, cosméticos y otros productos que “entrarán por la vista”. Bellas féminas que vinieron de allende los mares, artistas unas, otras simplemente hermosas y cuyas efigies reproducidas en artísticos carteles, adornaban la ciudad. (108)

La formulación de estos anuncios correspondía, por definición, a una imagen artificial, alejada de la realidad del público al que iban dirigidas las imágenes publicitarias. El retrato de los jóvenes mestizos, con uno de ellos sosteniendo



Figura 7: Fotografía Guerra, *Sin título*, (n.d.) Latin American Library Image Archive, Collection 27 Tulane University. Copia en gelatina de plata de original de placa de vidrio.



Figura 8: Fotografía Guerra, *Sin título*, (n.d.) Latin American Library Image Archive, Collection 27 Tulane University. Copia en gelatina de plata de original de placa de vidrio.

una cerveza, puede leerse como un intento de apropiación de los símbolos destinados para promover el consumo, parodiando los anuncios para la venta de cerveza. La pose casual y la mirada despreocupada de los cuatro jóvenes, además de contrastar con las prácticas convencionales de los retratos en grupo y de desafiar la artificialidad de las imágenes publicitarias, subvierten su postura en relación al fotógrafo. Ya no es el fotógrafo quien está a cargo del espacio, ni de la construcción o de la representación, puesto que son ellos quienes tienen el control sobre su propia imagen.

El retrato en este caso, deja de ser un mero producto de consumo, en el que por definición el cliente actúa como consumidor en la práctica cultural. En cambio, mediante una postura activa, el establecimiento de sus preferencias estéticas y el acceso económico otorgan al individuo la posibilidad de producir y tomar parte “en otorgar significado a objetos culturales”, participando activamente en la elaboración de un producto cultural (Waisbord 203). El cliente ya no es meramente un consumidor de su propia imagen, representada a partir de la construcción asignada a él mediante la

mirada del fotógrafo y de toda una tradición en el retrato de estudio, sino que encuentra en el mismo sitio donde se realiza el consumo, la manera de articular y producir su auto-representación. El cliente produce y consume su propia imagen, es decir, produce y consume un objeto cultural propio.

Conclusiones

Este recorrido por los diferentes modos de representación y auto-representación de las diversas capas sociales, realizado a través de la lente de Fotografía Guerra, permite imaginar a Mérida y su gente en su afán de verse retratados y de mantener viva la imagen en la memoria familiar. Las diversas formas de ver y de representar su sociedad hacen eco de los cambios socio-históricos y políticos de la región, inscritos en las representaciones de la sociedad meridana a lo largo de un siglo. Inicialmente reservada la mirada de la cámara para la aristocracia y la burguesía yucateca, es apropiada y subvertida por la necesidad de construir una imagen propia, íntima, representativa de todo quien posa delante del fotógrafo. A partir de estas maneras de verse, de dialogar con las representaciones de “otros”, y de modificar la estética de la retratística de estudio, se formulan nuevas perspectivas para realizar el trabajo fotográfico. Mismas que fotografía guerra adapta en la creación de su trabajo artístico por más de cien años.

NOTAS

1. Es importante hacer notar las diferentes variaciones del nombre del establecimiento comercial en sus más de cien años de existencia, inicialmente llamado Fotografía Artística Guerra.

2. Huertas y Olivera continuaron al lado del joven Guerra hasta 1884, como parte del convenio estipulado en el contrato de compraventa, para instruirlo en la práctica de la fotografía.

3. Queda para la posteridad el trabajo realizado en placa de colodión húmedo, placa seca de vidrio, negativos de nitrato y negativos con soporte de acetatos.

4. Sin embargo, a pesar del excelente trabajo realizado para restaurar, catalogar, digitalizar y difundir la colección, la gran mayoría de fotografías carece de fecha exacta, dificultando la documentación exacta de cada imagen.

5. Con el fin de difundir el trabajo de Pedro Guerra, incluimos en nuestra discusión específicamente las imágenes que se encuentran en Tulane, pero, discutiremos de igual forma las imágenes que se encuentran en ambos acervos.

6. El acervo de The Latin American Library en Tulane contiene colecciones de diversos orígenes, tales como otras regiones en México,

Centroamérica, el Caribe y Cono Sur.

7. Podemos aplicar la misma lectura al retrato de la reina de belleza (figura 4) y sus pajes, todos vestidos con mallas blancas y las mangas largas de los pajes.

8. Todas las imágenes contenidas en este artículo provienen del acervo de The Latin American Library en la Universidad de Tulane. Ninguna de las imágenes tiene título asignado y las fechas se desconocen, pero todos los retratos aparecen catalogados alrededor de 1900.

9. Cuarterolo establece esta dialéctica para discutir la otredad de individuos con diferentes malformaciones y condiciones congénitas, y cómo son representadas en oposición a los modelos sociales normativos.

10. Deborah Poole realiza una excelente discusión sobre el cambio en la representaciones folklórica en el estado de Oaxaca.

11. Felipe Carrillo Puerto fue gobernador del estado de Yucatán de 1922 a 1924, año en que fue asesinado. Provenía de una familia numerosa de ascendencia indígena, favoreció la reforma agraria, el sufragio femenino, y simpatizaba con las causas de los indígenas mayas.

12. Greg Grandin elabora una detallada discusión alrededor de la imagen del trabajador en Guatemala.

OBRAS CITADAS

Benjamin, Walter. *Discursos ininterrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus, 1987.

Coronado, Jorge. "Toward Agency: Photography and Everyday Subjects in Cuzco, 1900-1940." *Latin American Perspectives* 36.3 (2009): 119-135.

Cuarterolo, Andrea. "Fotografía y teratología en América Latina: Una aproximación a la imagen del monstruo en el retratística de estudio del siglo XIX." *A Contracorriente* 7.1 (2009): 119-145. Web. <http://www.ncsu.edu/acontracorriente/fall_09/articles/Cuarterolo.pdf>.

"Declaratoria." *Fototeca Pedro Guerra*. Facultad de Ciencias Antropológicas, Universidad Autónoma de Yucatán, N.d. Web. <<http://www.antropologia.uady.mx/fototeca/declaratoria.php>>.

"Entrega de medallas al Mérito Fotográfico." *INAH*. INAH, SEP, Gobierno Federal, 2 Nov. 2009. Web. <<http://www.inah.gob.mx/index.php/boletines/2-actividades-academicas/2439-entrega-de-medallas-al-merito-fotografico>>.

"Fondo Pedro Guerra." *Fototeca Pedro Guerra*. Facultad de Ciencias Antropológicas, Universidad Autónoma de Yucatán, N.d. Web. <<http://fototeca.antropologia.uady.mx/gallery2/v/guerra/>>.

Grandin, Greg. "Can the Subaltern Be Seen?: Photography and the Affects of Nationalism." *Hispanic American Historic Review* 84.1 (2004): 83-111.

- “Image Archive: Holdings.” *The Latin American Library*. Tulane University, N.d. Web. <<http://lal.tulane.edu/collections/imagearchive/holdings>>.
- Kossoy, Boris. “Los tiempos de la fotografía.” *Alquimia* 5.13 (2001): 41-45.
- Luján Urzaiz, Alejandro y Pedro Guerra. *Mérida, el despertar de un siglo*. Mérida: Gobierno del Estado de Yucatán, CULTUR, 1992.
- Magaña Toledano, José Carlos. “La Fototeca Pedro Guerra.” *Alquimia* 5.13 (2001): 46-47.
- . “La sociedad Yucateca representada desde la Fotografía Guerra.” *Alquimia* 5.13 (2001): 27-31.
- Montañez Pérez, Edward. “La fotografía de Pedro Guerra Jordán.” *Alquimia* 5.13 (2001): 7-12.
- Mraz, John. *Looking for México: Modern Visual Culture and National Identity*. Durham and London: Duke UP, 2009.
- Poole, Deborah. “An Image of ‘Our Indian’: Type Photographs and Racial Sentiments in Oaxaca, 1920-1940.” *Hispanic American Historical Review* 84.1 (2004): 37-82.
- Ramos Díaz, Martín. *Niños mayas, maestros criollos: Rebeldía indígena y educación en los confines del trópico*. Chetumal: Fundación Oasis, Universidad de Quintana Roo, Gobierno del Estado de Quintana Roo, 2001.
- Waisbord, Silvio. “Participación cultural.” *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Ed. Mónica Szrymuk y Robert McKee Irwin. Ciudad de México: Instituto Mora, Siglo XXI Editores, 2009. 203-207.