

Entrevista a John Mraz

Poder fotográfico

*Photographic Power.
An Interview with John Mraz*

DOI: <https://doi.org/10.22235/d.vi31.1852>

Sandra Sánchez López

Sandra Sánchez López

Universidad de los Andes,
Bogotá, Colombia
<https://orcid.org/0000-0002-7008-4727>
ssanchez@uniandes.edu.co

RESUMEN

El prolífico fotohistoriador John Mraz, un estadounidense nacionalizado mexicano que en tierras latinoamericanas se ha hecho gurú de la cultura visual de la región, reflexiona sobre el fotoperiodismo como documento y relato gráfico en esta entrevista que también deja entrever sus visiones políticas, académicas y personales. Entre sus libros más destacados están *Historiar fotografías* (2018), *México en sus imágenes* (2014), *Photographing the Mexican Revolution* (2012) y *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano de los años cincuenta* (1999). También está *Fotografía e historia en América Latina* (2015), compilación coordinada junto con Ana María Mauad y publicada por el Centro de Fotografía de Montevideo, Uruguay.

Palabras clave: John Mraz, cultura visual, fotoperiodismo, fotohistoria.

ABSTRACT

*The prolific historian John Mraz, a U.S. citizen nationalized in Mexico who has tailored himself into one of the gurus of Latin American visual culture, reflects on photojournalism as both document and narrative in this interview, wherein he also allows his political, academic and personal visions to shine. Among his books, we find *Historiar fotografías* (2018), *México en sus imágenes* (2014), *Photographing the Mexican Revolution* (2012) and *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano de los años cincuenta* (1999). He also edited *Fotografía e historia en América Latina* (2015), a volume coordinated with Ana María Mauad and published by the Centro de Fotografía de Montevideo, Uruguay.*

Keywords: semiotics, Umberto Eco, cartography of knowledge, encyclopedia, theory of culture.

Una densísima visualización digital de conexiones globales aquí y allá es una imagen que bien podría capturar a John Mraz, su trabajo, su experiencia, su periplo. Desde que se mudó a México hace más de cuatro décadas y arrancó allí su carrera de investigador, ha dialogado y discutido con periodistas, historiadores, artistas y curadores en América Latina, los Estados Unidos y Europa, trazando puentes entre diversas perspectivas de la fotografía y generando debates y choques en buena parte del continente donde vive y más allá de este.

Bajo los sellos editoriales universitarios más prestigiosos de las Américas, Mraz ha escrito en inglés sobre cultura visual mexicana, para hablarle al público estadounidense de la tradición, relevancia y longevidad de su vecino del sur. Un vecino que, además, lo acogió cuando fue desterrado de su propio país, donde era considerado un académico extravagante.

Mraz también ha escrito en español y ha cuestionado lo que señala como uno de los actos más acrílicos de cara a los registros fotográficos: la creación de colecciones tipo *coffee table book*¹ para consumo familiar. Según Mraz, la abundancia de imágenes recolectadas para estas colecciones ha homogenizado nuestras propias historias latinoamericanas mientras se siguen reforzando visualmente las jerarquías de estas, nuestras sociedades.

Con su larga trayectoria, con su mirada y su pluma, hemos aprendido sobre las sutilezas del fotoensayismo de mediados de siglo XX, sobre las relaciones entre

la identidad nacional y lo visual, y sobre la historia social congelada en las capturas de las imágenes fijas de todos los tiempos en América Latina. Como erudito del universo visual, Mraz conoce los archivos fotográficos de la región, ha hecho películas y dicta charlas trasatlánticas sin parar. Aquí, en una conversación que se dio con ocasión del lanzamiento de su último libro *—Historiar fotografías (2018)*, que ya empieza a circular en toda América del Sur—, tenemos un repaso renovado por sus enseñanzas.²

Aquí también se avista su lucha por romper esquemas y problematizar la exotización de América Latina desde el tratamiento de las imágenes, así como su insistencia en la necesidad de repensar el lugar de los nuevos medios en la educación del pasado y la crítica del presente. Como investigador de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla en México, Mraz es referencia obligada de la fotohistoria e interlocutor primordial para entender el poder de las imágenes.

¿Cómo llegó a estudiar historia, fotografía y fotoperiodismo latinoamericanos?

Tuve una educación muy larga de posgraduado. Entré en el 70 al doctorado en los Estados Unidos e hice allí mi primera película. Entonces dije: “eso es lo que voy a hacer con mi vida: cine”. De ahí en adelante nunca di vuelta atrás. Cinco años después me corrieron de esa universidad, habiendo terminado solo una maestría. Fui entonces a otra universidad y pasé cinco años más estudiando cine. Tuve diez años de entrenamiento en total, como historiador y como cineasta.

1:: Los llamados *coffee table books* son libros de gran formato, cubierta dura e ilustrados, donde la fotografía y los textos cortos predominan. Típicamente pretenden retratar historias y lugares reales, así que la no ficción es su tema predilecto. Están pensados como ornamentos que, en sitios como las salas de las casas, sirven como entretención de las visitas y expresión de los intereses de quienes los exhiben en los espacios menos privados de las viviendas. Su producción y consumo empezó desde el siglo XIX en Europa, pero su uso se hizo muy popular en América Latina a mediados de siglo XX. Desde entonces, es uno de los artículos más exitosos de las casas editoriales que los producen.

2:: El lanzamiento del libro hizo parte de las actividades programadas para la inauguración de la Exposición Internacional *Emiliano Zapata: 100 años, 100 fotos*, en la Universidad de los Andes, en abril de 2019.

Recuerdo que cuando propuse hacer una película para mi tesis doctoral en Santa Bárbara, el decano se *fri-queó*³ completamente y empezó a gritarme: “no vas a hacernos quedar en ridículo en este departamento”, y me perseguía por el pasillo gritando. Pero tuve la enorme suerte de poder eventualmente mudarme a México. Si me hubiera quedado en los Estados Unidos, no hubiera tenido la libertad de explorar la fotografía latinoamericana.

Entrar a ese castillo de la academia me costó mucha sangre, obviamente. Fui como el hombre de punto en la guerra. Tuve un profesor allá en Santa Bárbara —era un loco, un novelista, pero que enseñaba cine— que hablaba del hombre de punto, pues estuvo en la Segunda Guerra Mundial: cuando eres parte de un grupo de 8 hombres, siempre hay un hombre que está en el mero punto, muy adelantado. Ese hombre es el que da la vuelta en una esquina y ahí tiene su balazo en la cabeza.

Yo fui ese hombre de punto en la academia: recibí varios balazos en la frente. Ahora es diferente. En México es diferente. Ya estamos dentro del castillo. No se puede estudiar fotografía ni en La Sorbona, Oxford, Cambridge, Harvard, Yale, ni en la Universidad de California. En Princeton sí, pero solo en historia de arte. La fotografía vernácula, en cambio, solo se puede estudiar a fondo en México y Brasil. Allí lo hemos hecho, y lo realmente interesante es que vamos inventando las metodologías de la fotohistoria a medida que vamos avanzando.

En algún momento entendí que la historia de la fotografía no es un subgénero de la historia del arte. Al revés, la historia del arte fotográfico es un subgénero de la historia de la fotografía. Eso lo aprendí mientras evaluaba una tesis doctoral excelente de una mujer

que revisó treinta archivos de Winfield Scott, un fotógrafo extranjero de 1900 que llegó a México para fotografiar turismo, bienes raíces y trenes. A la autora de esa tesis le criticaron que no comprobara “el valor estético de las fotografías”, y yo me reí y les dije a los del comité evaluador: “esas fotos no tienen ningún valor estético; esas fotos se hicieron para vender”.

Este episodio me llevó fuera de la cuestión de la historia de arte y marcó mis experiencias con el fotoperiodismo. Encuentro la metodología de la historia del arte completamente irrelevante para el estudio del 95 % de las fotografías que se han producido y se pueden aún hoy producir. En cuanto a la historia, esta es para mí una disciplina con una importancia enorme. Enseña cómo fuimos formados, por qué vemos el mundo de la manera en que lo vemos. Y con esa información sí cambiamos el mundo, porque podemos cambiar la manera de ver.

¿Cómo define el fotoperiodismo, con base en sus largos años de estudio de ese oficio?

Nacho López se conoce como el gran fotógrafo del siglo XX en México, después de Manuel Álvarez Bravo. Pero cuando fui a su archivo me di cuenta de que no era un fotógrafo de la calle, y por eso dirigía sus fotos, igual a como lo hicieron James Smith y Dorothea Lange también.

Entonces, cuando vi eso de López, me decepcioné. Me dije: “oye, pero eso no es fotoperiodismo.” Sin embargo, ahora pienso que por qué vamos a creer que si alguien es un fotógrafo puede tomar lo que sea. Si alguien es un escritor de economía, por ejemplo, pues no le vamos a decir “tú que eres escritor, escíbeme un poema”, porque él te va a responder: “yo no soy poeta”. ¿Y podemos insistirle diciendo “¡pero eres escritor!”?

³:: Modismo y anglicismo derivado de *freak out*, que significa asustarse, aterrarse.

Con Nacho empecé a entender que hay por lo menos cuatro niveles de lo que podemos llamar fotoperiodismo. Está el diarista, que tiene que cubrir y entregar. Está el revistero, que tiene una semana para armar una narrativa que quizá pueda entrar en la selección que hace el editor. Está el fotoensayista, que compone a partir de fotos propias, como por ejemplo López. Para hacer su fotoensayo *Yo también he sido un niño bueno* (1950), él no anduvo en la calle haciendo fotos, sino que fue a su archivo, seleccionó fotos de Venezuela, Nicaragua y México, y armó su fotoensayo con un texto propio.

Finalmente, está el documentalista, que hace cosas por su cuenta. Un ejemplo es el de los hermanos Mayo: el material es de ellos y, si mientras van a cubrir el desayuno del presidente ven una imagen poderosa en el metro, sacan la fotografía y esa foto luego entra en un archivo que se llama “Imágenes de la ciudad”, con medio millón de negativos sueltos. Es lo mismo que con Sebastião Salgado, Dorothea Lange y Walker Evans. Los Mayo pudieron hacer lo que les daba la gana, porque tenían esa independencia.

Así, dentro de un mismo género las reglas no son siempre las mismas para todos los casos. Las de un diarista son muy específicas: no se puede dirigir una fotografía como diarista; eso no es aceptable. No se puede retocar una fotografía para lo que llamamos en inglés *hard news*.

En el momento en que tú haces eso, te echan de las agencias. Y de esto hay muchos casos: un fotógrafo mexicano que ganó el premio Pulitzer, Narciso Contreras, estaba fotografiando en Siria y quitó una cámara de video de su foto, simplemente para hacer la imagen un poco más interesante. Lo corrieron de la agencia



Prof. John Mraz, investigador de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, en la Inauguración de la Exposición Emiliano Zapata: 100 años, Universidad de los Andes, abril 2019. Foto por Johan Sebastián López. Cortesía de la Oficina de Comunicaciones de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes, Bogotá – Colombia.

para la que trabajaba. Si eres diarista, no puedes hacer ningún cambio y no puedes dirigir.

¿Por qué su interés particular en el fotoperiodismo, dentro del innumerable tipo de imágenes que existen?

Por su relación constante con la realidad social. Para mí, el gran fotoperiodismo, los grandes y las grandes fotoperiodistas, crean metáforas: existe en el mundo eso que fotografían, pero ellos le dan al mismo tiempo su interpretación, sin caer en el simbolismo en el que incurrió, por ejemplo, el primer libro de Salgado, *Otras Américas* (1986), que es completamente infame porque pinta a los latinoamericanos como la miseria, la muerte, la enajenación, y eso es muy simbolista para el fotoperiodismo.

El fotoperiodismo tampoco puede estar del lado de la pura información, donde está ausente la expresividad. Lo interesante es cuando el fotoperiodista tiene poder expresivo combinado con su trabajo sobre la realidad social, y es de ahí de donde para mí sale la metáfora de ese género de la fotografía. Es por eso que el fotoperiodismo tiene un gran poder.

¿En qué consiste el poder político de las fotografías y de la circulación de imágenes, más allá de la expresividad y su relación con el entorno social?

El fotoperiodismo compone un testimonio. Está el caso reciente de Oaxaca donde mataron a cuatro profesores. El gobierno dijo: “no, esos eran provocadores; la policía no llevaba armas”. Pero un fotoperiodista estuvo ahí y tomó una fotografía de la policía armada. Cuando publicaron la foto dijeron: “¡ah no, esa foto está trocada!”. Sin embargo, la fotografía era digital y, por lo mismo, tenía mucha

más información que una fotografía química, pues la fotografía digital te dice con qué cámara se hizo, en qué fecha, con qué apertura, etcétera, y te dice hasta si hubo o no modificaciones.

Se puede saber mucho con la foto digital, y es un testimonio, un testigo confiable. Entonces, lo que tenemos con esas imágenes es un arma política muy importante. Si la fotografía fuera una mentira, como argumenta Joan Fontcuberta, no tendría el impacto que tiene, porque hoy en día con lo digital ahí está la prueba, y la gente no lo puede negar. Ahí está la policía haciendo cosas que no debería estar haciendo, y lo sabemos por la foto. Entonces, como instrumento político, es enormemente importante.

Además, en México, por ejemplo, es a través de las imágenes que los mexicanos conocen su historia, mucho más que a través del texto. México es un país muy visual y por eso la gran cantidad de historias gráficas que se han dado allí.⁴

Estas son básicamente enciclopedias nacionales de historia. Pero para dar una idea de la política dentro de las historias gráficas, en algunas de ellas el 75 % de las fotos son de los grandes hombres, retratos de Juárez, de Zapata, y eso solo baja al 50 % en otras historias gráficas. Entonces ¿qué nos están diciendo?, ¿cuál es el subtexto? Pues que a México lo hicieron los hombres, los grandes hombres. Son los hombres los que hacen la historia ahí.

Por otra parte, en general ninguna historia gráfica es muy crítica en términos de neocolonialismo ni de imperialismo. Exotizamos y hacemos un *otro*, porque tenemos que tener clara una cosa: México, América Latina, es un *otro* para muchos. Hay otredad aquí, y

4:: Las historias gráficas son composiciones de historia con imágenes, principalmente fotografías, cuyo objetivo es retratar el pasado.

en el momento en que algo se vuelve exótico y *otro*, se establece una manera de hacerlo seguro: ya no te amenaza porque lo tienes domesticado. Es esa la razón por la que no circula fotografía mexicana que no sea pintoresca: la gente quiere ver a los mexicanos con plumas, es decir, no quiere ver mexicanos de verdad. Y ahí se tiene un documentalismo falso, el pintoresquismo, que para mí es un problema político.

En el momento en que el imperio nos ve como exóticos nos puede convertir y hacer lo que quiera: porque somos más prietos, hablamos otro idioma, tenemos otras costumbres, somos criaturas menos humanas que los blancos *gringos*, por ejemplo. Entonces es muy importante la fotografía y su circulación como elemento político. Lo que pasa es que es casi imposible hacer circular fotografías latinoamericanas que no sean pintorescas, porque incluso las hechas desde las propias historias gráficas mexicanas lo son, son pintorescas.

¿Qué vemos del pasado en las fotografías —eso que usted invita a llamar fotohistoria— que nos ayuda a desentrañar las realidades de antes?

Una cosa clara que se ve es la presencia de las mujeres. Por ejemplo, pensando en la Revolución Mexicana, hay miles de libros sobre esta, pero muy poco sobre las mujeres en la revolución. Y, sin embargo, ahí están en las fotos que nos muestran a por lo menos cuatro coronelas zapatistas. Solo sabemos algo sobre una de ellas; de las otras tres no sabemos nada, pero allí están en las fotografías. Entonces, sabemos de la presencia de mujeres y de niños, de los ninguneados, olvidados en lo escrito.

A mí me encanta una foto de mujeres marchando en la ciudad de México en marzo de 1915. Una pancarta

que llevan dice: “el primer regimiento socialista, brigada femenil”. Yo le he preguntado a mis amigas historiadoras de mujeres qué saben de ese grupo, y nada de nada. Pero la foto ofrece una pista que podemos seguir. De la misma manera, descubrí fotos de nixtamaleras, las mujeres que hacen el nixtamal (el maíz molido con el que se preparan las tortillas, que es la base de la vida en México).

Solo había siete fotos, pero luego encontré el expediente que habla de ellas y estaban allí los reportes del inspector del trabajo de 1919. Esos reportes comentan el artículo 123 de la Constitución —que en su momento contenía la ley laboral más avanzada en el mundo, entre otras cosas porque prohibía que las mujeres trabajaran más de 8 horas al día y les daba derecho a una licencia de maternidad— y denuncian las condiciones en que estaban las nixtamaleras: trabajaban más de 14 horas al día, no podían salir de los molinos, tenían que dormir ahí para cuidar la maquinaria y fueron hostigadas sexualmente por sus jefes. Juntando las siete fotos con los documentos, pude construir una etnohistoria de las nixtamaleras en la ciudad de México en diciembre de 1919.

Vinculé el texto con las fotos y parecía tener una historia muy rica. Sin embargo, no hay nada más escrito sobre nixtamaleras ni hay ningún otro documento sobre ellas de diez años antes ni de diez años después de lo que hallé, así que ahí realmente muere el proyecto sobre el pasado de esas mujeres.

Si vamos a profundizar en las fotos, si no tuviéramos los documentos sobre nixtamaleras, la historia sería aún más corta y pobre. Solo tendríamos imágenes que muestran que había mujeres trabajando

en molinos de nixtamal. Las fotos sirven a veces solo para componer una viñeta, pero a mí me encantan esas viñetas de la historia.

Las fotografías son un índice, y un índice es como la huella que dejas en la playa: tenía que existir tu pie para que existiera la huella. Lo mismo sucede con una fotografía, porque realmente la fotografía es una huella de lo que estaba en frente de la cámara en el momento en el que se hizo. La fotografía es algo análogo al mundo fenoménico. No es la completa realidad del pasado, porque la realidad es muy profunda. Es como la superficie del océano: nos dice algo del mar, pero sabemos que debajo de esa superficie hay mucho más. Aun así, podemos defender la transparencia de la foto teóricamente y ver en ella realidad, porque la foto no surge simplemente de la nada.

¿Qué relaciones establece entre fotografía, historia y educación?

Temo que si no hacemos historia con los medios modernos, con la fotografía, la historia se va a morir como disciplina. Vivimos en un mundo hipervisual, pero los historiadores siguen resistiéndose con toda su fuerza a que los medios modernos hagan parte del estudio del pasado. Yo llevo 50 años en esa lucha, y me temo que pase lo que sucedió con los clásicos.

En el siglo XIX todos leían a los clásicos, pero hoy en día ¿quién los lee?, ¿cuántos departamentos de latín o clásicos existen? ¡No hay muchos! ¿Por qué? Porque entraron en desuso. En Princeton, por ejemplo, hay 60 profesores de historia de altísimo nivel, pero no hay alumnos estudiando historia; solo toman electivas secundarias de historia. ¿Qué van a hacer esos 60 historiadores si no historiamos con los medios modernos?

Además, creo que es absolutamente fundamental entender el pasado para criticar el presente: hace mucho nos están determinando la vida visualmente y tenemos que tener educación visual dirigida a contrarrestar eso. Lo que más me preocupa es que no solo no les interesa esto a los historiadores, sino tampoco a los comunicadores ni periodistas.

Un día le dije a un colega de un prestigioso Departamento de Comunicación: “oye, yo debería ir y ofrecer una clase de fotoperiodismo allá”. Y me respondió: “John, no les interesa en lo más mínimo; ellos quieren producir publicistas, entonces tu crítica anticapitalista, antipublicidad, no tiene cabida”. Los historiadores no quieren trabajar con fotos y los comunicadores no quieren criticar lo que nos meten en la cabeza.

Referencias

- López, N. (1950). Yo también he sido un niño bueno. *Mañana*, 382, 30-37.
- Mraz, J. (1999). *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano de los años cincuenta*. Ciudad de México, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia y Océano.
- Mraz, J. (2012). *Photographing the Mexican Revolution: Commitments, Testimonies, Icons*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Mraz, J. (2014). *México en sus imágenes*. Ciudad de México, México: Conacultura y Artes de México y del Mundo.
- Mraz, J. (2015). *Fotografías e historia en América Latina*. Montevideo, Uruguay: Centro de Fotografía de Montevideo.
- Mraz, J. (2018). *Historiar fotografías*. Oaxaca, México: Instituto en Humanidades de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca - Edén Subvertido.
- Salgado, S. (1986). *Otras Américas*. New York, NY: Pantheon Books.