

Disparos, plata y celuloide. Historia, cine y fotografía en México, 1946-1982

Leticia Bobadilla González

 <https://orcid.org/0000-0003-2528-2772>

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México

Facultad de Historia

letibobadilla@yahoo.com.mx

Ricardo Pérez Montfort, *Disparos, plata y celuloide. Historia, cine y fotografía en México, 1946-1982*, México, Debate, 2023.

La obra de Ricardo Pérez Montfort ofrece un acercamiento riguroso a las tradiciones literarias, fotográficas y cinematográficas del México contemporáneo, integrando un análisis de la producción historiográfica que la sustenta. El autor ensaya sobre la relevancia de la cultura visual y la estrecha relación entre la historia y las industrias culturales —desde la radio y la prensa periódica hasta el cine documental— en un arco temporal que va desde mediados del siglo XIX hasta el presente. Bajo la premisa foucaultiana de que “no hay historia sino en el fondo de una ausencia de historia”, Pérez Montfort propone el desarrollo de un campo de conocimiento que se distancie de las narrativas oficiales y académicas tradicionales. Para Pérez Montfort, existen 'otras maneras de historiar' que buscan generar conciencias e interpretaciones divergentes. Este enfoque apuesta por socializar el conocimiento de forma menos ortodoxa, emulando los caminos de sociólogos, antropólogos y periodistas. Al alejarse del modelo de investigación documental o autosuficiente que



Esta obra está protegida bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial 4.0 Internacional

describe Dominick LaCapra, el autor integra testimonios orales, recursos iconográficos, fotográficos, fonográficos y cinematográficos. Esta pluralidad metodológica permite abordar los procesos de producción cultural desde un campo donde los valores —ya sean polivalentes, hegemónicos o simbólicos— permanecen en una constante disputa ideológica.

El conocimiento histórico permea nuestra cotidianidad, pero la complejidad de la fotografía exige un análisis transdisciplinario. Así lo demuestra Pérez Montfort al recuperar las aportaciones de figuras clave como Oliver Debroise, John Mraz, Aurelio de los Reyes, José Antonio Rodríguez, Claudia Canales, Carlos Monsiváis, Rosa Casanova, Rebeca Monroy, Alberto del Castillo, Teresa Matabuena, Bernardo García, Alfonso Morales, Antonio Saborit, Francisco Montellano, Patricia Massé, Ava Vargas, Claudia Negrete, entre otros especialistas que han cimentado la historiografía visual en México. A partir de este corpus, el autor distingue dos vertientes metodológicas esenciales: primero, la construcción de una Historia de la fotografía, centrada en su evolución técnica y social desde el daguerrotipo hasta el fotorreportaje; y segundo, el ejercicio de hacer historia a través de la fotografía. En esta última, la imagen deja de ser un mero acompañamiento para convertirse en la fuente de investigación. Bajo la premisa de Peter Burke, quien propone leer las imágenes como textos, esta metodología permite explorar fenómenos tan diversos como la revolución mexicana, el cardenismo o las desapariciones forzadas, dotando a la representación visual de un valor documental y crítico en la disputa por la memoria. Pérez Montfort nos traslada al *illo tempore* de la imagen en México: la llegada del daguerrotipo a Veracruz en 1839. De la mano del francés Louis Prélief y los comercios de lujo europeos, surge la 'tarjeta de visita', catalizador de la cultura visual moderna. Esta no solo funcionó como un registro de la alteridad —documentando a sectores

marginados como presos o prostitutas—, sino también como una herramienta de construcción identitaria. En los estudios de Valleto y Compañía, la fotografía operó como una puesta en escena del linaje y el estatus, transformándose en una auténtica radiografía social. Esta capacidad de la imagen para censar tipos sociales encuentra un eco profundo en la novela costumbrista. Como bien señaló Carlos Monsiváis, obras como *Los bandidos de Río Frío* de Manuel Payno o *Astucia* de Luis G. Inclán funcionan como registros de una época; una ambición descriptiva que la fotografía heredó y potenció. Finalmente, el autor no olvida que esta revolución estética nace de la precisión científica: una compleja relación físico-químico donde el cloruro de plata, los vapores de yodo y el colodión yodado permitieron capturar, por primera vez, la luz sobre el cristal y el metal. La labor de la compañía Cruces y Campa (Antíoco Cruces y Luis Campa) es fundamental para comprender este periodo; sus representaciones de 'tipos nacionales' no solo documentaron el proceso de modernización porfirista, sino que capturaron el ocaso de un sistema económico local frente a la industrialización. En estas imágenes, los oficios tradicionales y el mundo artesanal quedaron registrados justo antes de sucumbir ante el nuevo orden económico. Este fenómeno marcó el inicio de la circulación masiva de imágenes técnicas. La tarjeta de visita fue el primer eslabón de una cadena que continuó con la tarjeta postal y se consolidó con la llegada del rotograbado, técnica que permitió la integración de la fotografía en la prensa periódica. Este avance, sumado al nacimiento del cine, democratizó la mirada: desde paisajes y ruinas precolombinas hasta la denuncia social y el registro de lo prohibido, la cultura visual se transformó en un fenómeno de masas capaz de alcanzar a miles de espectadores. La genealogía de estas imágenes encuentra su antecedente directo en la tradición de los viajeros del siglo XIX. Figuras como Alexander von Humboldt, con su *Atlas*

Pintoresco (1810), y artistas como Rugendas, Linati, Nebel, Egerton y Pringuet, trazaron las primeras coordenadas del 'México pintoresco' a través de la litografía. Estas obras no solo documentaron la naturaleza, sino que fijaron los primeros 'tipos mexicanos' bajo una mirada externa que oscilaba entre la curiosidad científica y el exotismo. Sin embargo, Pérez Montfort destaca un punto de ruptura: mientras que los fotógrafos extranjeros solían capturar las escenas de los de abajo con una distancia estética, la compañía Cruces y Campa ofreció una representación de los tipos nacionales que reflejaba una cultura en plena transición hacia la modernidad. Estas imágenes, consumidas por las clases acomodadas con una pulsión voyeurista, registraron desde la majestuosidad de las ruinas precolombinas, paisajes, hasta la crudeza de la pobreza y la pornografía. En última instancia, la fotografía heredó los estereotipos de la pintura costumbrista, pero los dotó de una nueva dimensión documental en un mundo donde los oficios tradicionales comenzaban a desvanecerse. Pérez Montfort analiza cómo la presencia de fotógrafos extranjeros en el siglo XIX estuvo estrechamente ligada a los conflictos y expediciones en territorio mexicano. Desde los registros de las ruinas mayas en Yucatán por John Lloyd Stephens, Frederick Catherwood, Emanuel von Friedrichsthal y Teoberto Maler, hasta el realismo crudo de los franceses Désiré Charnay y Abel Briquet, la lente capturó una nación en tensión. Destaca la obra de François Aubert, quién tras documentar el fusilamiento de Maximiliano en 1867, aplicó una estética influenciada por Charles Nègre —pionero del registro de los marginados en París— para retratar a los tipos populares de México. Hacia el cierre del siglo, esta tradición visual convergió con el proyecto político del porfiriato. El ferrocarril y la fotografía se convirtieron en los protagonistas de una nueva narrativa de Estado; herramientas tecnológicas destinadas a proyectar, tanto interna como externamente, la imagen de un México moderno, pacificado y en

vías de progreso bajo la sombra del positivismo. El autor nos recuerda también la vertiente antropológica de la imagen, destacando los viajes de Frederick Starr entre 1896 y 1899. Acompañado por el fotógrafo Charles B. Lang, Starr recorrió desde Oaxaca hasta Guatemala impulsado por sus teorías raciales de la época. Pese al sesgo ideológico de su investigación, el registro resultante —que abarca desde retratos y costumbres hasta objetos arqueológicos y paisajes— constituye hoy uno de los acervos visuales más ricos sobre los pueblos indígenas del sur de México, rescatando una memoria viva para las comunidades cuyos ancestros fueron capturados por su lente. Asimismo, Pérez Montfort recupera la labor de figuras como Alice Dixon y Augustus Le Plongeon en Yucatán hacia 1873. Marcados por la influencia de los escritos de Stephens y Catherwood, y tras haber estudiado las colecciones mexicanas del British Museum, los Le Plongeon se adentraron en el mundo maya. Su trabajo en Mérida y sus alrededores no solo documentó los imponentes edificios prehispánicos, sino que integró a la gente y al paisaje yucateco en una narrativa visual que buscaba descifrar los enigmas de la civilización maya desde una perspectiva fotográfica temprana. La fotografía arqueológica emergió a finales del siglo XIX como una herramienta técnica indispensable, sincronizada con el auge de las excavaciones en todo el continente. En este contexto, Augustus Le Plongeon destacó como pionero al integrar la captura de imágenes en su metodología, legando obras como *Un sueño maya*. A este esfuerzo se sumaron figuras como Anne Cary y Alfred Percival Maudsley, quienes documentaron sitios emblemáticos como Copán y Palenque, coincidiendo incluso con Désiré Charnay en 1882. Asimismo, resalta la labor de Caecilie Seler, cuya mirada multidisciplinaria —que integraba la botánica, la etnología y la fotografía— enriqueció el registro de regiones que van desde Querétaro y Monte Albán hasta las tierras altas de Guatemala. Más allá de su valor

narrativo, el libro de Pérez Montfort destaca por tres méritos editoriales y académicos: en primer lugar, un aparato crítico impecable con abundantes referencias al pie de página que robustecen el discurso; segundo, una bibliografía actualizada que se convierte en una hoja de ruta para futuros investigadores; y finalmente, la integración de la fotografía no como un mero ornamento, sino como una extensión del texto escrito, tratada con el mismo rigor que el documento impreso.

El cine y la historia

Pérez Montfort extiende su análisis al universo cinematográfico del siglo XX, recuperando las aportaciones fundamentales de Emilio García Riera y Jorge Ayala Blanco. El cine, particularmente el documental, funcionó como un motor en la construcción de los tipos nacionalistas; lo que Benedict Anderson definiría como la creación de una comunidad política imaginada. A través de la pantalla, se consolidaron estereotipos como el charro y la china poblana, figuras que dotaron de un rostro visual a la identidad posrevolucionaria. Durante las décadas de 1920 y 1930, la narrativa visual se centró en una recuperación nostálgica de la geografía y las tradiciones de las antiguas haciendas porfirianas. Figuras como el hacendado, el caporal y el rural fueron reinterpretadas para el nuevo orden nacional. Un ejemplo magistral de esta construcción es el traje de charro —híbrido entre el atuendo rural y la elegancia del terrateniente—, cuya potencia estética fue capturada de forma icónica por Sergei Eisenstein en su inconcluso pero influyente filme *¡Que viva México!*

Pérez Montfort destaca la figura de Anita Brenner y su obra fundamental, *Ídolos tras los altares*, como eje de la época dorada del primer tercio del siglo XX. Este periodo de efervescencia posrevolucionaria no solo consolidó a maestros como Rivera, Orozco, Siqueiros, Tamayo y Nahui Olin, sino que convirtió a México en un polo de atracción para la intelectualidad global. El país fue percibido como una reminiscencia de los

grandes epicentros artísticos de preguerra, estableciendo un diálogo cultural comparable al del *Greenwich Village* neoyorquino, el *Montparnasse* parisino o el círculo de *Bloomsbury* en Londres. En este escenario de intercambios, artistas extranjeros como Jean Charlot, Tina Modotti y Serguéi Eisenstein encontraron en la estética mexicana una fuente de renovación. De hecho, se sugiere que la inconclusa *¡Que viva México!* (1932) de Eisenstein hunde sus raíces en la narrativa de Brenner. La lente de Paul Strand, Hart Crane, Jack Draper y Edward Weston, contribuyó decisivamente al conocimiento internacional de la nación. Resulta particularmente evocadora la anécdota de Rourke y Crane en Tepoztlán, quienes en 1931 quedaron cautivados por la persistencia sonora de la chirimía y el tambor tlapahuéhuatl, símbolos de una raíz indígena que seguía viva y fascinando a extranjeros.

Finalmente, la estética de Eisenstein, junto a la maestría técnica de Eduard Tisse y Grigori Alexandrov, se convirtió en un referente ineludible para el cine de paisajes campiranos en México. A la par, Pérez Montfort destaca la trilogía revolucionaria de Fernando de Fuentes — *El prisionero 13*, *El compadre Mendoza* y *¡Vámonos con Pancho Villa!* —, cuyo éxito radicó en su diálogo con las narrativas de Mauricio Magdaleno y Rafael F. Muñoz. El autor también rescata hitos del cine documental, como la adaptación de *México bárbaro* (1966) por Óscar Menéndez, y analiza la prolífica producción de directores de las décadas de los años treinta hasta la actualidad, recordando a 'El Indio' Fernández, Juan Orol, Juan Bustillo de Oro, Arcady Boytler, Gabriel Soria, Rafael Sevilla y Chano Ureta entre otros. La obra no rehúye temas complejos: desde el hispanismo conservador de los años cuarenta hasta el agotamiento de las "mexicanidades", ejemplificado en la paradójica interpretación de Toshiro Mifune como indígena en *Ánimas Trujano*. Resulta particularmente revelador el capítulo sobre la representación de las drogas, donde se

documenta la fascinación y el morbo de la prensa —como el caso Herrmann en 1919— frente a los fumaderos de opio. El recuento culmina con la crisis de la industria y la tragedia de la Cineteca Nacional. En su análisis del cine reciente, Pérez Montfort se muestra implacable, señalando con honestidad los derroches de producción y la carencia de visión en ciertas direcciones contemporáneas.

En suma, este es un libro profusamente documentado que, con un estilo ágil y disfrutable, se posiciona como una pieza esencial para cualquier interesado en la historia cultural del México contemporáneo.