

**FOTOGRAFÍAS DEL ZAPATISMO EN LA PRENSA
DE LA CIUDAD DE MÉXICO ENTRE 1910 Y 1915***

Ariel Arnal**

I. Una manera de escribir la historia: antes del mito

*Teatrillos de utilería
Detrás de esos turbios cristales
Hay una sala sombría:
Paraísos artificiales*

Raúl González Tuñón, *Eche veinte centavos en la ranura*, 1926

Cuenta una vieja historia popular española que, corriendo el reinado de Carlos V, fue detenido en Sevilla un morisco delatado ante la Inquisición. El cargo del que se le acusaba era grave, practicar el islam clandestinamente. La condena mínima que se podía esperar eran veinte años de galeras. Llegada la hora del juicio, la prueba que se presentó para sostener el cargo de herejía fue su manta de cuero abandonada en el bosque. Aquella prenda llevaba las marcas requeridas por la justicia de entonces para identificar a los moriscos: círculos de tela cosidos sobre sus ropas, similares a los que años atrás portaban sus hermanos de desgracia, los judíos. Ante la grave acusación de abandonar la religión única y verdadera para retomar la fe sarracena, cuya prueba había sido abandonada con tal propósito en el bosque, el juez a cargo de impartir la ley dictaminó lo siguiente: que la manta en el bosque sólo indicaba que había sido abandonada, sin que ello probara las razones de por qué se encontraba allí. Asimismo, añadía que si practicar el islam clandestinamente en casa era algo común entre los moriscos, no probaba

* Con la autorización del autor, se reproducen aquí los primeros dos capítulos del libro, *Atila de tinta y plata. Fotografías del zapatismo en la prensa de la ciudad de México entre 1910 y 1915* que será publicado próximamente por el Conaculta-INAH.

** Profesor-investigador, Universidad Autónoma de la Ciudad de México;
aarnal@prodigy.net.mx

que así fuesen absolutamente todos los cristianos nuevos. En definitiva, el juez concluía que la manta sólo demostraba el descuido de su dueño, nada más. Por ello, el morisco acusado de herejía sólo fue condenado a pagar una leve multa por no portar sus señas obligadas.

A pesar de que el cuento del moro de Sevilla hace coincidir un par de acontecimientos en realidad diacrónicos para así poder narrar la historia, en el presente estudio sucede algo similar a la moraleja de la leyenda. En un principio, mi intención fue identificar y analizar la percepción de la población de la ciudad de México ante la fotografía publicada del movimiento zapatista. Por un buen tiempo no renuncié a buscar la metodología adecuada para lograrlo. ¿Cómo se puede obtener información sobre la percepción de un público mayoritariamente analfabeto, mestizo e indígena? Roger Chartier se aproxima a esto en el estudio de la Francia de los siglos XVI al XVIII, pero además de no contemplar –por razones obvias– las diferencias perceptivas entre indio, mestizo y criollo, encontró fuentes fundamentales para su investigación, como el fichero de una biblioteca o el archivo de un censor, al tiempo que trabaja con algo que deja rastros por doquier, aparentemente rastros intrascendentes.¹ Robert Darnton llevó a cabo algo similar, pero desde una historiografía que le precedía y le permitió identificar con claridad las diferencias entre las diversas clases sociales que conforman su particular historia de la percepción, a partir de algo en apariencia tan inaprensible como el pensamiento.²

Pero es en la lectura de la obra de Peter Burke donde encontré un punto de partida que me obligó a cambiar de rumbo aun antes de dejar el puerto. Burke define la percepción que sobre sí mismas tenían las élites de Amsterdam y Venecia en el siglo XVIII.³ A partir de un simple esquema donde el autor compara la manera en que ambos grupos de poder se ven a sí mismos, surge entonces la solución teórica y metodológica del problema planteado en la fotografía mexicana de principios de siglo. El dilema se resolvió modi-

1 Ver sus numerosos trabajos sobre la historia de la lectura, especialmente los ensayos reunidos en *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, así como *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XVI y XVIII*.

2 Robert Darnton, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, así como *The Kiss of Lamourette. Reflection in Cultural History*.

3 Peter Burke, *Amsterdam y Venecia. Estudios sobre las elites, siglo XVIII*, pp. 56 y 57. Sirvió como indicio de lo que podía encontrar en Burke su libro *Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*.

ficando la pregunta. Como la manta del moro de Sevilla, la fotografía sobre zapatismo en la prensa de la ciudad de México no nos habla de la percepción que sobre ella tenía la población de la capital. No podemos exigirle al objeto (la fuente, en este caso) que nos hable de lo que no sabe. En cambio, si bien la fotografía publicada por la prensa capitalina no es “la percepción” de la población de la ciudad de México, las imágenes de los diarios y revistas ilustradas nos brindan indicios de cómo veía la prensa –o las élites a quienes representaba– al zapatismo. Además, el discurso que se desprende tanto de la manera en que se forma el diario, como de las propias imágenes que se publican, permite vislumbrar, por una simple operación de espejo, cómo se veían a sí mismas esas élites que hacían pública su opinión a través de los medios de comunicación de que disponían.

Al hablar de “élites de la prensa”, me refiero a quienes, en diversos momentos y circunstancias, conducían la línea editorial de los medios de comunicación escritos en la ciudad de México. Pero, ¿por qué escoger la prensa ilustrada de la ciudad de México? En primer lugar, recordemos que ésta se distinguió durante el período revolucionario por su conservadurismo, lo que produce una visión claramente opuesta a la presunta percepción gráfica que los zapatistas tenían de sí mismos. Con esto se evita, en la medida de lo posible, el acercamiento cómplice y autocomplaciente que hoy en día rodea al imaginario colectivo sobre el zapatismo. Las razones de esto último –la revalorización y sobrevaloración de la fotografía del zapatismo de principios de siglo– hallan su origen en un largo proceso de negociación simbólica que dura ya noventa años. La paz que se logró a partir de 1920 fue el inicio del traslado de las diferencias políticas a otros niveles que no son los militares. Ello requiere la refundación de los símbolos nacionales y por ende la negociación sobre cuáles son los que han de permanecer, en qué medida y en qué circunstancias.

El lugar conseguido por los símbolos zapatistas en esta refundación nacional, otorga a la lectura que hoy hacemos de la fotografía del zapatismo de principios del siglo XX un aire de inocencia y honestidad paradigmática. Ese halo al que me refiero se deposita en las imágenes no como información de punto de partida para la historia gráfica, sino como parte fundamental de la iconografía contemporánea sobre el México actual. Intento por ello desprenderme de los prejuicios que sin duda existen sobre dichas imágenes. La

historia personal de cada historiador determina la elección de su objeto de estudio y también determina la forma en que a él se aproxima. Por ende, no sólo se torna fundamental contextualizar el momento histórico escogido, sino también el propio, es decir, el lugar desde donde se hacen las preguntas. Era preciso entonces alejarme de una forma de percibir las fuentes que me resultaba cercana, familiar y simpática. Por eso mi elección parte de la prensa de la ciudad de México, prensa conservadora y crítica con el zapatismo, aun en los tiempos de la Convención.

Por otro lado, en los últimos años hemos sido testigos de la aparición de serios estudios monográficos sobre fotógrafos vinculados con el zapatismo, entre los que destaca la obra de Samuel Villela. Allí se encuentra el germen de lo que puede ser el desarrollo de una mirada “zapatista” particular de la Revolución. Sin embargo, esa mirada propiamente zapatista, esa opinión gráfica suriana no alcanza a cruzar las fronteras del territorio zapatista, y mucho menos tener una amplia difusión nacional. Es por eso que evaluar la producción fotográfica (el “acto fotográfico”) con su publicación o no en la prensa resulta fundamental.

Al respecto se puede decir que durante la segunda década del siglo xx la prensa fundamental para el estudio tradicional de la Revolución mexicana es eminentemente escrita, acompañada, a modo de ilustración de algunas fotografías. Las imágenes publicadas en diarios como *El Imparcial*, *El País*, *El Diario del Hogar*, etc., corresponden a fotografías con escasa información gráfica. Además, por la premura de su publicación, y debido a los compromisos de la misma, estas imágenes corresponden a actos formales de Estado o, en el mejor de los casos, a la vida social de la aristocracia capitalina. En ambos tipos de fotografía –la de acontecimientos de gobierno o la de “sociedad”– la composición es clásica, acartonada y no hace más que repetir gráficamente lo que la nota escrita ya ha dicho.

En cambio, en los semanarios ilustrados, debido a su propia vocación y dinámica informativa, suelen aparecer importantes reportajes gráficos de actualidad política. El fotógrafo que vende su trabajo a la prensa semanal suele tener tiempo para preparar reportajes que a veces le toman dos o tres días. En un diario, ese tiempo invertido implica perder al menos dos o tres días de salario, lujo que un fotógrafo de prensa de principios de siglo no se puede permitir. Por otro lado, el propio formato de las revistas ilustradas,

como su nombre lo indica, privilegian la imagen sobre la nota periodística, dejando el espacio del texto para artículos de opinión o de fondo. De esta manera, encontramos en los semanarios ilustrados una buena fuente de información gráfica, mucho más rica que la de los diarios.

De la elección de los semanarios ilustrados se deriva también, en parte, la elección del período estudiado: 1910 a 1915. En primer lugar, el problema de las fuentes salta a la vista a la hora de acercarse a la hemeroteca. Si bien los semanarios no suelen estar completos (se encuentra especialmente escaso el año de 1914), éstos presentan un orden y cantidad considerable respecto al período que sigue al gobierno convencionista. Sucede que las revistas y semanarios que desde el porfiriato se publicaban regularmente, a partir del año en que la crisis económica golpea de manera especialmente dura a la ciudad de México (1914), buena parte de estos semanarios dejan de publicarse definitivamente. Sólo *Revista de Revistas* seguirá imprimiéndose, y de manera muy irregular. La prensa seguida durante estos primeros cinco años del período revolucionario, es sustituida entonces por una pléyade de periódicos que se publican penosa e irregularmente. Ello dificulta un seguimiento constante que permita obtener un mínimo de conclusiones generales para el período posterior a 1915.

Por otro lado, estos años coinciden con los mejores tiempos del movimiento zapatista, y por ello la prensa capitalina lo considera siempre como una noticia. A pesar de que el frente del norte, el levantamiento de Orozco, o la invasión de Félix Díaz, ocupen en algunos momentos la primera plana, el zapatismo aparece constantemente, en mayor o menor medida. Cuando el constitucionalismo se instala definitivamente en la ciudad de México, la noticia la constituyen acontecimientos militares en el norte, así como las reformas que el nuevo gobierno procura implementar. El zapatismo es desplazado al papel de nota roja, sin ninguna influencia en las decisiones del gobierno.

Lejos de realizar una nueva biografía del movimiento zapatista o del propio Emiliano Zapata, el presente estudio busca definir cuáles son los elementos que conforman la imagen gráfica del zapatismo en los diarios de la ciudad de México, así como examinar de qué manera estos elementos son utilizados por dicha prensa. De este modo se pretende analizar, a partir de la deconstrucción de sus partes, lo que he denominado el “tipo fotográfico

zapatista” en la prensa capitalina. ¿Cuál ha sido entonces el punto de partida para identificar esos componentes gráficos? En primer lugar, es importante destacar que dichos elementos se refieren más a conceptos que a términos básicos desde el punto de vista lingüístico. Estos conceptos son por definición complejos (un “concepto” expresa una relación de “términos”) Por ello, cada uno es analizado por separado. Asimismo, es necesario señalar que si bien cada elemento es trabajado como concepto, éste se expresa gráficamente en la fotografía. De otro modo la fotografía no habría constituido el medio de aproximación al tema y el “tipo fotográfico zapatista” no existiría.

Ahora bien, por cuestiones metodológicas cada uno de los conceptos –que en suma forman el “tipo fotográfico zapatista”– es trabajado individualmente. Sin embargo, resulta fundamental precisar que eso no significa que la lectura final de una imagen no deba hacerse de manera integral. Con ello quiero decir que el “descuartizamiento” de los elementos que conforman el modelo gráfico del zapatismo es tan sólo una herramienta de aproximación al sujeto de estudio. Para comprender en su totalidad qué es el “tipo fotográfico zapatista” es necesario retornar a una lectura completa de la imagen, donde se relacionen sus partes en distintos niveles jerarquizados verticalmente, pero también en mutua determinación paralela. La fotografía, como cualquier discurso, ha de entenderse desde el conjunto. La fragmentación –seductora metodología del XXI– sólo ha de servirnos como vehículo de aproximación, nunca como fin. Es por eso que a veces el análisis de la fotografía sobre el zapatismo, puede resultar en principio reductor del discurso y aun con aire de fuerte determinismo. Sin embargo, es necesario volver a la recomposición de los elementos analizados para llevar a cabo una lectura idónea de la fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México.

En suma, es necesario advertir que del mismo modo en que este trabajo no pretende constituirse en una biografía del zapatismo o de su caudillo, tampoco será un recuento de la Revolución desde el campo zapatista. Así como John Womack y Samuel Brunk se han acercado al tema desde la biografía de Emiliano Zapata, también desde sus orígenes como movimiento social, o desde su desarrollo como movimiento armado, existen ya excelentes análisis; me refiero al estudio de Jesús Sotelo Inclán y a la cró-

nica de Gildardo Magaña respectivamente. Por ello no se ha recurrido a la crónica-resumen de la Revolución mexicana ni del movimiento zapatista.⁴ El estudio de la imagen zapatista en este trabajo pretende ser dinámico en lo que al análisis de conceptos se refiere, pero no así en lo que al recuento cronológico respecta. De ese modo no se encontrará aquí una crónica de la imagen zapatista entre los años 1910 y 1915.

Por otro lado, los términos que servirán para acercarse a una cosmovisión de la mesa de redacción de los distintos diarios capitalinos, serán tratados desde dos perspectivas opuestas. Así, a una serie de términos y conceptos desvalorizadores del zapatismo, se opone otro tipo de términos que en la época están cargados de elementos positivos. Revolucionario, justicia, progreso, son conceptos que funcionan en un doble sentido: en primer lugar resultan ser adjetivos calificativos positivos; pero además, son también el parámetro que permite construir objetividad y veracidad.⁵ Es por ello, por el papel de concepto-oposición que juegan frente a los adjetivos “descalificativos” asignados al zapatismo, que será necesario analizarlos e identificarlos. Pero el trabajo de análisis e identificación no se dirigirá a la noticia escrita, sino a la imagen del diario. Es difícil encontrar en el diario imágenes opuestas de manera evidente en un mismo reportaje; sin embargo, es plausible hacerlo a partir la diagramación del impreso. En la formación de la plana es donde se puede encontrar esa oposición de conceptos en voz de la imagen. Es precisamente hacia allí a donde se dirigirá el estudio de los términos y conceptos positivos.

Se analizarán estos términos a partir de lo que ya se ha escrito, es decir, la bibliografía existente sobre el movimiento zapatista servirá de punto de partida en dos sentidos. En primer lugar, se identificará cómo utilizan esos mismos términos quienes ya han escrito sobre el tema. En segundo lugar,

⁴ Esta manera de acercarse al sujeto de estudio no presenta, por otra parte, novedad alguna. Sirva de ejemplo el excelente trabajo de Le Roy Ladurie, *El carnaval de Romans. De la Candelaria al miércoles de Ceniza. 1579-1580*, publicado por primera vez en París por Gallimard, en 1979. A lo largo de su extenso análisis de los sucesos que culminaron en la matanza del carnaval en la villa francesa de Romans, el autor nunca “describe” qué sucede exactamente en el carnaval, y de qué manera se lleva a cabo la matanza. Por otro lado, respecto a la historia gráfica, este tipo de narración es común en la cinematografía, especialmente en el género policíaco.

⁵ La objetividad para las corrientes historiográficas que beben de la Escuela de Frankfurt se construye desde la definición y contextualización espacial y temporal de adjetivos y oraciones. Una vez definido el marco de estudio a partir de los adjetivos escogidos, se puede construir una veracidad (como narración coherente), que no necesariamente ha de ser verdadera.

examinando su marco teórico, se podrá descubrir cuál es la carga ideológica o moral depositada por los autores en cada trabajo y desde dónde se posicionan frente al acontecimiento histórico: el movimiento zapatista y su vinculación con la Revolución mexicana. De este modo, se tomará lo que resulte pertinente para el tipo de análisis que se pretende llevar a cabo. Esto me permitirá entonces construir no sólo un punto de partida propio, sino también fijar los límites en el análisis de la imagen gráfica.

II. La fotografía de prensa durante el porfiriato y la revolución

A finales del siglo XIX, la fotografía en México salió del estudio a la calle para de este modo abrir paso a lo que posteriormente se denominaría fotografía documental. El desarrollo de la técnica fotográfica permite al fotógrafo moverse con más facilidad en el exterior del estudio. La aparición de placas de película sensible seca –ya sea en cristal o en soporte de nitrocelulosa flexible– arrinconó definitivamente al complicado dispositivo que exigía realizar la toma fotográfica con la película sensible aún húmeda.⁶ Al mismo tiempo, el cambio en el traslado de la copia directa desde el negativo al papel (es decir, sin ampliación óptica), por el del trabajo a partir de la caja de luz de la ampliadora, permitió reducir el tamaño del negativo, y por tanto de la máquina fotográfica. Ambas cosas –la utilización de negativo seco y la reducción considerable del tamaño de la cámara–, otorgan más libertad al fotógrafo para realizar su trabajo. La primera consecuencia es salir a la calle a buscar, *in situ*, los temas que se captan en el estudio delante de un tinglado que reproduce de modo convencional (que no convincentemente) cualquier paisaje o situación.

Desde el siglo XVIII, el desarrollo litográfico de los “tipos sociales” en Europa corresponde a la necesidad de identificar, catalogar, ordenar y jerarquizar a los distintos grupos que conforman la sociedad. Esta necesidad es la consecuencia natural del espíritu ilustrado, donde el reconocimiento de la individualidad pasa por su correspondencia en el “catálogo general” de individualidades que significa la colección de tipos sociales. Para el caso

⁶ Mary L. Ritzenthaler, *et al.*, *Archives and Manuscripts: Administration of Photographic Collections*, p. 18.

mexicano, a finales del siglo XVIII y a todo lo largo del siglo XIX, se plasman en imágenes (acuarelas, litografías y aun óleos) los denominados “tipos populares mexicanos”. Es interesante advertir que el desarrollo de estos “tipos populares” se debe principalmente a la intervención de artistas viajeros europeos. Linati, Rugendas, Waldeck, Nebel, Hegi entre otros son los pioneros en este sentido.

F. Waldeck, Mayordomo, 1838,



En Voyage pittoresque et archeologique dans la province d'Yucatan, AGN.

Lo que tradicionalmente se denominó el descubrimiento de la riqueza popular mexicana por los extranjeros, no es más que lo que Xavier Moysén denomina “el descubrimiento de la realidad mexicana”.⁷ A ello, añado que no es cualquier realidad mexicana, sino esencialmente la re-construcción visual y conceptual de una identidad –la de las *élites*–, a partir de una marcada diferencia de clase “visualmente reconocible”. Esto significa que la aristocracia mexicana del siglo XIX construye su identidad nacional a partir, entre otras cosas, de la omisión.⁸ Con ello quiero decir que catalogar a la sociedad hasta en sus más pequeños elementos (en cantidad, pero también en calidad) define al mismo tiempo lo que no es la aristocracia, esa clase

⁷ Xavier Moysén, *La pintura del México independiente en sus museos*.

⁸ Francisco-Xavier Guerra, *México: del Antiguo Régimen a la Revolución I*, pp. 329-334.

dirigente que se debate en su definición como nación. Es lo que Guy Le Gaufey denomina, a partir de un texto de Diderot sobre el teatro, “el espejo de dos caras”:

Un mundo nuevo está naciendo y Diderot quiere apresurar el advenimiento de la “tragedia doméstica burguesa”. Sus personajes serán entonces “el hombre de letras, el filósofo, el ciudadano, el magistrado, el financista, el gran señor, el intendente, el padre de familia, el esposo, la hermana, los hermanos, etc.”. En resumen: se trata de producir un reflejo de la sociedad en lo que ella tiene de más actual, privilegiando ahí el cuadro.⁹

Para a continuación comparar el acto teatral con la puesta en escena en el plano gráfico –óleo para la época–, citando el propio texto de Diderot al respecto: “[...] el dramaturgo moderno preferirá sin dudar el cuadro, que es “una disposición de sus personajes en la escena tan natural y tan verdadera que, reproducida fielmente por un pintor [...] gustaría en la tela”¹⁰

La fotografía, fiel heredera de la litografía del siglo XVIII y XIX y pocas veces innovadora, procura reproducir en el estudio los tipos sociales antes aludidos. Por eso, cuando la técnica le permite salir a la calle, el fotógrafo busca los modelos sociales en su contexto. Reproduce así a cada uno de los miembros más representativos de la escala social, pero siempre respetando la convención iconográfica definida desde las *élites*. Esa convención visual no sólo define más allá de la mera plasmación gráfica lo que debe ser cada uno de los individuos retratados, sino que expresa de manera explícita los límites sociales de cada uno de ellos.

Pero el largo período de ensayo del retrato de estudio no desaparece del todo. Es más, se diversifica y perfecciona a partir de la experiencia de la calle, al tiempo que coexiste con la fotografía documental de los “tipos fotográficos” en el exterior del estudio.¹¹ En México, durante la segunda mitad del siglo XIX, un ejemplo importante de ello lo constituyen los so-

⁹ Guy Le Gaufey, *El lazo especular. Un estudio transversal de la unidad imaginaria*, p. 210.

¹⁰ Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, citado en Le Gaufey, *op.cit.*, p. 211.

¹¹ Deborah Dorotinsky ha estudiado en profundidad este tema, dedicándose particularmente –aunque no exclusivamente–, a la fotografía antropológica de la segunda mitad del siglo XX. Para el presente estudio, han sido iluminadoras dos obras suyas, a saber, “Los tipos sociales desde la austeridad del estudio”, en *Alquimia*, núm. 7:21, mayo-agosto de 2004, así como el

cios Cruces y Campa.¹² Sin embargo, si bien en la fotografía de los tipos sociales el fotógrafo suele dominar paulatinamente el dispositivo que rodea al modelo, no siempre sucede así. El retrato de políticos o familias acomodadas continúa siendo un dispositivo controlado en buena medida por el sujeto fotografiado, al tiempo que busca resaltar todo lo que es negado en la fotografía de tipos sociales; la individualidad y univocidad del personaje plasmado en el papel sensible.

La conjunción de ambas formas de retratar la sociedad –los tipos fotográficos y el retrato de alta sociedad– introducirá los primeros años del aún muy experimental fotoperiodismo. Es aquí donde las características técnicas y compositivas experimentadas por la fotografía documental permitirán acercarse a cierto tipo de eventos públicos de la alta sociedad. Es, entonces, en el fotoperiodismo de finales del siglo XIX donde se conjuga lo público y lo privado. Los actos privados de la alta sociedad –bodas, inauguración de actos oficiales, la moda, la beneficencia y cierto tipo de diversiones– se tornan públicos en manos de la fotografía documental y de su publicación en los diarios.

El tipo fotográfico

Como consecuencia del romanticismo de finales del siglo XVIII y hasta la segunda mitad del siglo XIX, tanto en Europa como en América, las élites gobernantes buscan formar la identidad nacional a partir de la recuperación de la supuesta autenticidad de las características de los pueblos.¹³ En la literatura, la pintura, el grabado y posteriormente en la fotografía, se busca acuñar, a modo de coleccionismo de características populares, la identidad común a una nación.

La recuperación o formación de esa manera de ser y parecer, común a todos los habitantes de la nación, se realiza por medio de una catalogación

manuscrito “El corazón de las tinieblas en la Selva Lacandona”, proyecto de investigación en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

¹² Patricia Massé, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografía de Cruces y Campa*.

¹³ E. P. Thompson, *Costumbres en común*, capítulos primero y segundo en particular: “Costumbre y cultura”, así como “Patricios y plebeyos”. El surgimiento del folklorismo se debe, según Thompson, a la disociación de la cultura común a una nación o pueblo entre clases altas y populares; “patricios y plebeyos”.

exhaustiva de las unidades fundamentales que posteriormente, por medio de la suma, formarán el conjunto denominado nación. El método para ello se aplica en dos sentidos. En primer lugar, se recolectan en el campo, en la ciudad, en los barrios bajos y en los espacios públicos, las imágenes representativas de los segmentos sociales –a modo de estamentos– que conforman el variado conjunto nacional. Pero esa variedad tiene un límite; la síntesis de los caracteres nacionales obliga a la exclusión de la individualidad. La taxonomía social en oficios (entendiendo como tal la forma de ganarse la vida) conduce necesariamente a la exclusión de las características particulares de cada individuo –su personalidad– y obliga a llenar el espacio dejado por esa exclusión con atributos generales y siempre iguales que permitan la identificación del oficio. En segundo lugar, y en sentido inverso a la recolección de los tipos nacionales, se utilizará dicha catalogación a modo de ejemplo social. Es en ese vasto inventario social donde deben reconocerse los individuos, cercanos de alguna manera a algún oficio. Alejarse de ellos implica alejarse de los valores nacionales y por tanto de la conformación de la identidad nacional. Por ello, el fin de la amplia catalogación social no es meramente acumulativo, sino esencialmente ejemplificante.

Se asume entonces que la nación está formada por la variedad de sus oficios y la particularidad de sus elementos identificatorios. La forma de ganarse la vida (aun de la vagancia, el “lépero” para el siglo XIX mexicano) es la medida de todas las cosas. El trabajo y el esfuerzo, aun de los más humildes, es la base que permitirá el progreso de la nación. Es por ese medio –el trabajo– que se conforman los caracteres generadores de cualquier nación. Los pueblos ociosos carecen de identidad nacional, precisamente por su desapego al motor del progreso y la civilización. Sólo el camino recto hacia la civilización permite el desarrollo y consecución de una identidad nacional.

Si la suma de oficios conforma la identidad nacional, se precisa entonces documentar, archivar y clasificar las distintas formas de ganarse la vida. El coleccionismo de “los caracteres nacionales” y su consecuente taxonomía conducirán a la vasta producción de obras de todo tipo. La literatura aportará un cuerpo importante de cómo es y cómo debe ser el ciudadano según sus particulares características de origen, pero también, en qué forma se constituye un miembro más de la nación. No sólo la novela, sino también el

cuento, serán parte decisiva de la definición bien estructurada de la sociedad nacional.

A medida que el siglo XIX se acerca al XX, el concepto de tipo fotográfico va sufriendo una evolución hacia una definición más compleja. Si el catálogo original pretendía ser ejemplar a partir de retratar las virtudes nacionales, en la tercera mitad del siglo XIX se añade, a manera de símbolos duales, el contrario de esas virtudes. Entran entonces en juego los retratos sociales del bandido, el “lépero” (de forma más desarrollada que cuando constituía la excepción a los oficios a principios del siglo pasado), el borracho, etc. Para la fotografía en México, se añade también algo que los ilustradores extranjeros ya habían tomado en cuenta durante todo el siglo pasado: las diversas etnias indígenas de la república.

Para la exposición iberoamericana realizada en Madrid en 1892, se clasificaron por primera vez las diversas etnias de la República Mexicana y las del territorio estadounidense fronterizo con México.¹⁴ Fue la primera vez en la fotografía mexicana sobre indígenas en que se particularizó su pertenencia étnica, más que su oficio. Si bien de alguna manera el indígena o mestizo ya había sido incluido en la taxonomía nacional de los tipos fotográficos, esta inclusión se había llevado a cabo a partir de los oficios que realizaba (generalmente en la ciudad de México), y no de su procedencia cultural. El cambio en la percepción del indígena por parte de los fotógrafos no ampliaba las características del tipo fotográfico, sólo cambiaba el objetivo de enfoque. Asumir ahora al sujeto fotografiado como indígena y no –por ejemplo– como aguador indígena, respondía a la misma estructura antigua del concepto de tipo fotográfico. La síntesis necesaria que conlleva el concepto de tipo fotográfico no variaba aquí en lo absoluto. La personalidad del sujeto fotografiado que había sido sintetizada en su momento como ejemplar de un oficio, cambiaba ahora su vestido para convertirse, a modo de disfraz de carnaval, en otro personaje, igualmente sintetizado.

Sin embargo, la importancia de añadir el tipo “indígena” reside en la suma cuantitativa de tipos, no en el cambio del concepto. Si el oficio es por

¹⁴ Luis Gerardo Morales, *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780 - 1740*, p. 158.

Carbonero indígena



Cruces y Campa, c. 1870, Fondo Cruces y Campa, FINAH 453788.

su propia naturaleza una característica que se aprende, y por lo tanto se “hace”, la característica de indígena es algo con lo que se nace, uno no se “hace” indio, sino que “es” indio. Pero a pesar que desde finales del siglo XX esta diferencia sea socialmente clara, recordemos que para el antiguo régimen el oficio se hereda, no sólo desde el punto de vista estrictamente utilitario (aprender a utilizar correctamente las herramientas), sino que la inmovilidad social marca conceptualmente al individuo, es decir, se nace con el oficio del padre. Es por eso que la transposición del oficio a la etnia resulta fácil, sin mudanza de lo que significa el concepto de tipo social. Para el caso que nos ocupa, el movimiento zapatista, la inclusión de este tipo fotográfico en el catálogo formativo de la identidad nacional resultará definitivo.

El certificado de individualidad

Al momento de nacer la fotografía, la gente reconoce que la imagen que aparece en el papel sensible es un retazo de la realidad. De aquí se desprenden varios asuntos: la fotografía como testigo de la realidad –y por tanto prueba de la verdad–, y como un espejo de esa realidad. No es lo mismo un trozo de realidad que el espejo de la misma. Veamos en primer lugar, la fotografía como prueba tangible de lo que ha sucedido. Para asumir que

la fotografía es testigo y prueba de la realidad primero es necesario admitir que ésta es cognoscible y además que ese conocimiento es objetivo en el sentido positivista del término, es decir, existe sólo una, y nada más que una realidad. En segundo lugar, la fotografía entendida como un espejo, es decir, ese abogado de la realidad, en virtud del cual se obtiene un certificado de veracidad. El certificado no es el testigo, sino la convención y acuerdo sobre la testificación. Pero, como ya se ha adelantado, la utilización de la imagen positiva del papel sensible puede obrar en dos sentidos aparentemente inversos. Es precisamente a partir de este certificado de autenticidad que expide la imagen fotográfica que la fotografía se constituirá en elemento importante de diferenciación social. Así como la fotografía homogeneiza sectores de la población por medio de los tipos fotográficos, también resalta la individualidad de ciertos personajes de la sociedad. La alta sociedad porfiriana recurrió a la fotografía para retratar no ya su pertenencia a algún tipo fotográfico (la homogeneización es entonces exclusividad de las clases populares), sino para exclamar que son individuos excepcionales.

El valor testimonial de la imagen fotográfica permitía algo sumamente importante para establecer la diferencia: dar cuenta de quién y cómo era el individuo. La individualización por encima de la masa era ya posible gracias a la fotografía. Si bien la imagen que aparecía en el papel no *era* la persona, ésta podía recurrir a aquélla para afirmarse en su identidad. Saber quién y en qué circunstancias se era, resultaba imprescindible en una sociedad que tendía a la generalización de la norma de comportamiento (por tanto, de la identidad) pero que a la vez requería la interiorización individualizada de dicha norma. El “presentarse” por medio de una imagen no sólo era un grito de imposición de jerarquías, sino que desplazaba la identidad del individuo a un trozo de papel sensibilizado. La opinión y la personalidad no resultan ya “objetivas”, es necesario afirmarse socialmente por medio de este certificado de persona respetable que representaba la imagen fotográfica. Era entonces por medio del dominio de los elementos del dispositivo fotográfico, del modo de producción de la fotografía, que los poderosos del porfirato obtenían lo que deseaban. Fueron ellos los que dictaron los cánones de pose, conducta y ambientación en el retrato fotográfico.

José Rincón Gallardo y Pedro Valle



Cruces y Campa, c. 1868, Fondo Cruces y Campa, FINAH 453710.

El porfiriato y el fotoperiodismo

La fotografía publicada en revistas y periódicos durante el porfiriato, desde la perspectiva del fotógrafo, se divide básicamente en dos: los fotógrafos de estudio que por alguna razón venden copia de sus fotografías al diario, y los fotógrafos a sueldo de los propios diarios. Los primeros gozan de un reconocimiento social que casi los iguala con los retratistas del pincel.¹⁵ El archivo de negativos que este grupo de fotógrafos poseía, en virtud de su trabajo especializado en retratar a las clases altas, les permitía obtener ingresos extra ante la necesidad de los diarios de publicar imágenes de algún individuo importante o de su familia. El crédito en el diario de estos fotógrafos estaba asegurado, ya que de no hacerlo, se corría el riesgo de perder una rica fuente de imágenes, como eran los archivos de los prestigiosos estudios de la calle entonces llamada de Plateros.¹⁶

15 La pugna entre retratistas de pincel y retratistas “mecánicos” no terminará sino hasta el primer tercio del siglo XX. Si bien la reputación de los fotógrafos de estudio era alta y éstos trataban permanentemente de igualarse a los pintores, buena parte de la sociedad (incluyendo, desde luego, a los estudiantes y profesores de la Academia de San Carlos) los consideraba sólo como técnicos especializados.

16 Hoy Madero. Al respecto, se puede consultar el directorio que publica Rodríguez, “Plateros, la calle de la fotografía”, en *Luna Córnea*, núm. 8, 1995.

En cambio, los fotógrafos que laboraban bajo sueldo para el diario recibían una paga y trato similar al de los tipógrafos.¹⁷ El crédito no existía salvo en muy contadas ocasiones y las limitaciones en la profesión eran múltiples. El material solía pertenecer al diario (placas, cámara, laboratorio), así como los negativos expuestos eran también propiedad del diario. Ambas cosas limitaban considerablemente el número de negativos que se podían exponer en una orden en concreto, por lo tanto, la experimentación fotográfica prácticamente no existía.¹⁸ La limitante en el material consistía en no exponer más de dos o tres placas por orden. Esto obligaba al fotógrafo a obtener imágenes que sin duda alguna serían publicadas, es decir, imágenes convencionales que estuvieran acorde con la política editorial. La consecuencia directa era un estilo acartonado y absolutamente neutro cuando se retrataba a personajes relevantes políticamente hablando.

Sin embargo, los fotoperiodistas de entonces gozaban de una ventaja que el fotógrafo de estudio no tenía: la posibilidad de fotografiar temas distintos al retrato de estudio, al paisaje meditado o a los tipos fotográficos contruados. El mundo temático de los fotoperiodistas se extendía, paradójicamente, como una frase negativa: todo lo que no sea el estudio y el paisaje. La construcción del ferrocarril, el canal del desagüe de la ciudad de México, las fiestas de la alta sociedad, las manifestaciones religiosas, los mercados, la vida diaria. Todo ello estaba considerado por los fotógrafos de estudio tema de segunda calidad frente al retrato de políticos, industriales y sus allegados. La “gente de sociedad” y los “tipos populares” respondían a una jerarquía del mismo modo que sus autores gráficos.¹⁹

De cualquier manera, la fotografía que finalmente era publicada en los diarios de la capital respondía a una visión optimista de la sociedad. La construcción del progreso de la nación y sus resultados inmediatos eran fotografiados para documentar el crecimiento nacional. El espejo era precisamente esa documentación; la intención era provocar la exclamación: “¡así somos!”. A la interpretación editorial de lo que era el progreso nacional, le

17 Se pagaba entonces por fotografía publicada.

18 La “orden” es el objetivo a cubrir, es decir, la noticia. El promedio de órdenes cubiertas por un fotógrafo, era entonces (y sigue siendo) de cinco a ocho órdenes por día.

19 Flora Lara Klarh, *Jefes, héroes y caudillos*, p. 101. Edición de una selección de fotografías del Fondo Casasola de la Fototeca del INAH, con texto de Lara Klarh.

José Yves Limantour visita las obras del Lago



Agustín Víctor Casasola, Bosque de Chapultepec, c. 1910, Fondo Casasola, FINAH 19923.

acompañaba el responsable de ello, la alta sociedad latifundista e industrial. Este tipo de fotografía que actualmente se considera “fotografía de sociales”, era entonces lo que de alguna forma constituía la fotografía política. Si las imágenes de políticos inaugurando instituciones de salud mental, proyectos de ingeniería, así como fiestas patrióticas pueden actualmente ser consideradas como fotografía política; también puede serlo la vida privada de esos mismos políticos, hecha pública por intermediación del diario. Resultaba sumamente importante aparecer en la plana del diario al costado del Presidente de la República en la kermés del fin de semana, y no al final de una larga cola de besamanos. Para entonces, la imagen pública de acontecimientos privados era ya cuidada en virtud precisamente de su valor como mensaje político.

Como ya se ha dicho, en los años de auge del porfiriato, la fotografía política se produjo directamente desde el fotoperiodismo y jugó un papel fundamentalmente legitimador del poder frente a sus gobernados. Si bien la fotografía de Benito Juárez se distribuyó en cantidades inusitadas, sin duda fue con Porfirio Díaz cuando la imagen fotográfica del hombre político pasó a formar parte –de manera totalmente consciente– del discurso político propagandístico del nuevo siglo.²⁰ Fue aquí, en Porfirio Díaz como

²⁰ La fotografía de Benito Juárez en la presidencia en formato “carta de visita”, llega a las veinte mil copias, según apunta Mraz. “Retrato de poder”, en *Enfoque*, pp. 10-14. A pesar de que el poseer la imagen de Juárez constituye de suyo una consciente definición política de su

personaje, donde se conjugaron las virtudes técnicas del fotoperiodismo documental con la expresividad artística (según la época) de los fotógrafos de estudio. El tipo fotográfico se unió al retrato íntimo para añadir un tipo fotográfico único y superior, el tipo fotográfico del propio Presidente de la República. En efecto, a partir de entonces, y hasta la subida de Francisco I. Madero al poder, la norma y las características fotográficas de cómo debía ser el primer mandatario, permanecieron en el gabinete virtual como el consejero de imagen ante la prensa capitalina.²¹

Tanto en la fotografía de la burguesía porfiriana y de los posteriores gobiernos del período revolucionario, como en la fotografía del pueblo, los personajes que allí aparecen toman su valor como individuos en función de lo que les rodea; y lo que les rodea no es sólo el lugar físico en que aparentemente fue tomada la fotografía, sino la noticia en que la imagen se inserta: la diagramación editorial y desde luego el lugar social, económico y político que la política editorial le otorga. La técnica editorial (desarrollada hoy en día de manera soberbia) de una publicación regular permite redefinir y tergiversar cualquier tipo de información. La fotografía no está de ninguna manera libre de esto.

El desarrollo económico e industrial en México y en el mundo exigía ya su propaganda y su vocero visual; hasta donde conocemos, serían esencialmente la empresa de los hermanos Agustín Víctor y Miguel Casasola, así como la fotografía por encargo de Guillermo Kahlo. Sobre la fotografía de Kahlo sólo se conserva lo que fue especialmente pagado por el gobierno como parte de la documentación del patrimonio industrial y arquitectónico nacional. Se desconoce lo que pudo haber constituido su personal estilo en otras áreas, ya que buena parte del archivo personal fue destruido. Por ello, desconocemos si su posición frente al régimen oficial fue de conformidad o cuestionadora.

El caso de los fotógrafos Casasola es bien distinto, además de representativo de lo que era entonces un fotógrafo de prensa de vanguardia. El mé-

dueño, formalmente no deja de ser un retrato que en nada se diferencia de cualquier otro en la burguesía nacional. La tan vendida "carta de visita" con la efigie de Juárez, no constituye aún un modelo de tipo fotográfico presidencial.

21 Francisco León de la Barra continuaría sin modificar el tipo fotográfico "del presidente" asentado por Porfirio Díaz, mientras que Francisco I. Madero sólo lo retocaría parcialmente.

Submarinos: Montoriol A1 y C



Autor sin identificar, García A2, Barcelona, Unión Naval de Levante-Talleres Nuevo Vulcano, 1925, col. particular.

rito más importante de los hermanos Casasola es haber fundado en México en 1912 la primera agencia gráfica de prensa con características modernas de comercialización. La compraventa de imágenes era su principal finalidad. De ella surgirían las siguientes características: adquisición de negativos a fotógrafos ajenos a la agencia y estructuración de un archivo de cara a la venta de imágenes para la prensa nacional y extranjera. El primer caso se constituía en algo bastante similar al plagio o el robo de los derechos de autor, ya que en no pocos negativos del archivo el nombre original del autor aparece borrado y sobrepuesto el de los Casasola. Hasta la fecha se han identificado (no todos con nombre propio) más de cuatrocientos ochenta fotografías ajenos a la agencia, o por lo menos al apellido Casasola.²² Es por esta razón que la mayor parte del material con imágenes del zapatismo se encuentran actualmente en el Fondo Casasola. Hugo Brehme es, junto con algunas imágenes de Francisco-Xavier Guerra, quienes se dedican a seguir al ejército zapatista, sin embargo, estas imágenes aparecen catalogadas en el Fondo Casasola. Sólo para el caso de Xochimilco, la entrevista entre Madero y Emiliano Zapata en Cuernavaca, así como el gobierno convencionalista en la ciudad de México; la autoría corresponde, efectivamente a los hermanos Casasola, pero también a Abraham Lupercio, Garduño y Melhado entre los

²² Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, "A Fresh Look at the Casasola Archive", en *History of Photography*, núm. 20:3, otoño de 1996, pp. 191-195.

más importantes. La gran mayoría de las imágenes publicadas entonces bajo nombres ajenos a la agencia, se encuentran ahora en el Fondo Casasola de la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Pero, ¿cuál era la posición de los hermanos Casasola ante los acontecimientos políticos de principio de siglo? Desde que el colectivo se creó al final del porfiriato (en 1905, todavía sin el sello comercial de “agencia”), se dedicó a documentar la línea de *progreso* y *modernidad* que el régimen preo-

Porfirio Díaz con la esposa del embajador alemán



Agustín Víctor Casasola, Hipódromo de Peralvillo, c. 1904, Fondo Casasola, FINAH 35383

nizaba. En todo momento la prioridad de los hermanos Casasola fue “estar bien con el régimen”, cualquiera que éste fuera. Sus imágenes más conocidas durante el porfiriato son precisamente las que documentan la construcción e inauguración de obra pública (canal del desagüe de la ciudad de México, ferrocarriles, etc.), así como eventos sociales de la burguesía y los ministros de Estado. A partir del gobierno de Madero, y hasta el cardenismo, la agencia gráfica Casasola se constituyó definitivamente como la agencia de fotografía oficial; los retratos oficiales –certificados por el gobierno–, así como las imágenes de prensa benévolas con el régimen (cualquiera que éste fuera) surgían en su mayoría de la agencia Casasola.

La Revolución consolidó definitivamente el cambio de la fotografía documental. Aun los fotógrafos de estudio más respetables se vieron seducidos por los acontecimientos. La Decena Trágica fue el momento de auge de este tipo de fotografía en la ciudad de México. La entrada de la Revolución

como caballo desbocado puso a prueba la destreza de los fotógrafos. Ya fueran estos empleados de diario o fotógrafos de estudio, el tema a plasmar en imágenes era el mismo: la violencia de la guerra civil. Fue entonces cuando el pueblo taxonomizado desde el siglo XIX recuperó su particularidad como individuo diferenciado de su propio grupo.²³ Si bien aún persistía en buena medida la tendencia a hacer posar al sujeto fotografiado, éste ya “negociaba” cuál debía ser la pose; la realidad y la premura del acto fotográfico obligaba al autor a disparar su cámara antes que estudiar la escena y su contenido. De allí surgieron una serie de imágenes (especialmente de los fotógrafos Guerra y Osuna) que entonces fueron desechadas. El desenfoque ante acontecimientos en movimiento, o la composición antiacadémica de los personajes, evidenciaban las deficientes condiciones de la toma y por tanto se consideraban “malas” fotografías. El cambio de paradigma en el lenguaje fotográfico en la década de los treinta revalorizó este material como fotografía moderna de guerra. **¶**

Decena trágica



Agustín Víctor Casasola, México, D.F., febrero de 1913. Fondo Casasola, FINAH.

23 Un caso interesante por contradictorio es el de C.B. Waite. Este fotógrafo es considerado uno de los principales productores de “tipos fotográficos” previos a la Revolución. Sin embargo, durante la Decena Trágica, su cámara se enfocó a documentar esencialmente la arquitectura destruida por los combates, en lugar de retomar “sus” tipos fotográficos en situación excepcional. Véanse al respecto los fondos C.B. Waite y Revolución de la Fototeca del AGN.