

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

enero • abril | 2013 | año 15 | núm. 47



Fideicomiso Archivos
Plutarco Elías Calles
y Fernando Torreblanca



Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

enero • abril | 2013 | año 16 | núm. 47

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Rafael Tovar y de Teresa | Presidente

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Sergio Raúl Arroyo | Director General

Bolfy Cottom | Secretario Técnico

Eduardo Vázquez Martín | Coordinador Nacional de Difusión

Juan Carlos Valdez | Director del SINAFO

Héctor Toledano | Director de Publicaciones

María del Carmen Tostado Gutiérrez | Directora de Divulgación

Mayra Mendoza | Subdirectora de la Fototeca Nacional

Alquimia

José Antonio Rodríguez | Editor

Lourdes Franco | Diseño

Paola Dávila | Asistente editorial y fotografía

Edgar Jaramillo | Retoque digital

Consejo de asesores Alicia Ahumada, Marco Antonio Cruz, Olivier Debroise (t), Teresa del Conde, Bernardo García, Patricia Massé Z., Patricia Mendoza, Rebeca Monroy Nasr, Carlos Monsiváis (t), Francisco Montellano, Ricardo Pérez Montfort, Gerardo Suter.

Comité editorial Sergio Raúl Arroyo, Eduardo Vázquez Martín, Juan Carlos Valdez, María del Carmen Tostado Gutiérrez, Héctor Toledano, Mayra Mendoza, José Antonio Rodríguez.

DR © INAH, Córdoba, núm. 45,
Col. Roma, CP 06700, México, DF
alquimia.sinafo@inah.gob.mx
ISSN 1405-7786

Alquimia publicación cuatrimestral, es el órgano informativo del Sistema Nacional de Fototecas. Editor responsable: el titular de la Dirección de Publicaciones del INAH. Certificado de reserva de derechos al uso exclusivo del título núm. 000790/98; de licitud de título núm. 10366; y de licitud del contenido núm. 7287. Toda correspondencia debe dirigirse a: Eduardo Vázquez Martín/José Antonio Rodríguez, Insurgentes 421, 7° piso, Col. Hipódromo, CP 06100, México, DF

El contenido de los artículos es responsabilidad de los firmantes.

Impreso en Impresora y Encuadernadora Progreso S.A. de C.V., México, D.F.
Hecho en México / Printed in Mexico



Índice



4 **Presentación** | Editorial

9 **Fideicomiso Archivos Plutarco
Eliás Calles y Fernando
TorreBlanca** | Norma Mereles de Ogarrio

17 **Los álbumes fotográficos
del Fideicomiso
Archivos Calles-Torreblanca** |
Aurelio de los Reyes

29 **La muerte de Carranza:
dudas y certezas** | Pedro Castro

38 **México en el cine de Eisenstein**
Carlos Macías Richard

51 **El asesinato de Pancho Villa** |
Frederich Katz

61 **Fotografía cristera** |
Aurelio de los Reyes

71 **Aproximaciones a la caricatura
mexicana de la posrevolución
1920-1934** | Ricardo Pérez Montfort

81 **Sistema Nacional de Fototecas
SINAFO** | Silvia Isabel Nájera Tejada

84 **Soporte e imágenes** |
María Violeta García Prado

86 **Reseñas** | José Antonio Rodríguez

87 Palas Atenea Mejía



Conocer un archivo

José Antonio Rodríguez

ARRIBA
Jesús H. Abitia
Monumento a la Revolución
ca. 1927
Clave: FCJA MFN 105

PÁGINA 1
Jesús H. Abitia
Hortencia Calles Chacán
Clave: FFPCF MFN 508

PÁGINA 3
Autor no identificado
*Sepelio de la señora Leonor
Llorente de Elías Calles,*
México, D.F.,
noviembre, 1932
Clave: AFPEC 50013

Adentrarse en un acervo como el Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca (FAPECFT) es conocer una parte esencial de la historia de México. Dentro de los muros de una hermosa casa en la colonia Condesa de la Ciudad de México se encuentra una gran parte del acontecer político social e incluso artístico, de la primera parte del siglo XX mexicano. Una extensa biblioteca, un gran fondo de documentos, un archivo fotográfico, el arte decorativo que todo lo rodea, crean un singular entorno de conocimiento para el historiador de diversas áreas. Y un factor clave es su vocación: permitir su consulta y su difusión.

Como doña Norma Mereles de Ogarrío, la directora del FAPECFT, nos explica en su presentación este acervo no únicamente resguarda la memoria legada por Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca sino muchos otros archivos se han integrado gracias a la generosidad de diversas personas e instituciones. Digamos, los documentos de Joaquín Amaro, la colección fotográfica de Jesús H. Abitia o el acervo Abelardo L. Rodríguez, entre muchos otros. Lo que de por sí ya era, desde su formación, un riquísimo legado testimonial éste creció hasta convertirse en un referente necesario para la creación e investigación históricas.



El Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO) y su órgano de difusión, la revista *Alquimia*, dada su vocación, a lo largo de los años han dado a conocer muy diversos fondos documentales y gráficos, tanto privados como públicos. Acervos de universidades, de fototecas instaladas a lo largo del país, de museos, de fondos resguardados por coleccionistas particulares o por artistas, se han visto a lo largo de sus páginas. No podía faltar, evidentemente, el FAPECF. Así con su directora planeamos volver a reeditar algunos de los notables ensayos que en algún momento aparecieron en su *Boletín* para mostrar, precisamente, la diversidad y riqueza que contiene. Agradecemos así a sus autores: Aurelio de los Reyes, Pedro Castro, Friedrich Katz (†), Carlos Macías Richard y Ricardo Pérez Montfort, y a la generosidad de la propia Norma Mereles como al personal del Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca quien nos ofreció su amplio apoyo.

No podemos dejar de señalar aquí que el SINAFO-INAH le otorgó al FAPECF en el año de 2009 el reconocimiento al mérito fotográfico por su “invaluable contribución a la formación de la memoria visual mexicana”. No podía ser de otra manera.

PÁGINA 6
Juan Ocón
Artemisa Elías Calles Chacón,
ca. 1933
Clave: FFPECF MFN 393

PÁGINA 7
María Santibañez
Ernestina Elías Calles Chacón
Clave: FFPECF MFN 361



Diana Dix

Con todo amor
a Teresita
Asterisco 7/10/00





Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca

Norma Mereles de Ogarrio

¿Porque es importante la investigación en archivos históricos?

Es importante porque los archivos históricos son depositarios de valiosos testimonios documentales y fotográficos, que registran los acontecimientos sociales, políticos y culturales de las distintas etapas de la historia de un país. Son fuentes primarias que propician nuevas líneas de investigación historiográfica. Por ello, resultan fundamentales para cualquier investigador que se ocupe del estudio de la historia de nuestro país.

Autor no identificado
General Joaquín Amaro
Secretario de Guerra
y Marina, 1924-1930
Clave: AAJA 22003

México cuenta con archivos históricos gubernamentales y no gubernamentales. A los primeros pertenecen los archivos federales, estatales y municipales, y a los segundos, los eclesíásticos y los privados.

Dentro de esta última categoría destacan los archivos privados que tiene bajo su custodia el Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca (FAPECFT). Estos archivos se distinguen por haber sido concebidos por personas cuyas acciones contribuyeron a consolidar e institucionalizar el gobierno revolucionario y posrevolucionario: Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles, Adolfo de la Huerta, Abelardo L. Rodríguez, Joaquín Amaro y Fernando Torreblanca. Los cuatro primeros personajes fueron ex presidentes sonorenses de México.



AMBAS PÁGINAS
Interior de la casa
de Guadalajara 104,
col. Condesa
FAPECFT

Es de destacar que muchos documentos reunidos por importantes personajes que participaron en la etapa revolucionaria, fueron destruidos por consideraciones políticas, o se perdieron por falta de visión histórica o inclusive por descuido o accidente. No fue el caso de los Archivos Calles-Torreblanca.

El general Plutarco Elías Calles, presidente de México de 1924 a 1928, reunió durante su trayectoria política un acervo histórico de gran relevancia. A su muerte, su hija Hortensia Elías Calles de Torreblanca, fue designada depositaria del archivo de su padre.

Fernando Torreblanca fue secretario particular del general Álvaro Obregón de 1915 a 1920, y secretario particular de la Presidencia de la República durante los gobiernos de Obregón, Calles y Portes Gil. Fue testigo de hechos trascendentes de la época revolucionaria y posrevolucionaria, dada su cercanía con los protagonistas más destacados del momento. Esto explica el por qué el archivo del general Álvaro Obregón, forme parte integral del Archivo Fernando Torreblanca.

El FAPECFT es un fideicomiso creado por Hortensia Elías Calles de Torreblanca, hija del general Plutarco Elías Calles y esposa de Fernando Torreblanca. Por la cercanía con su padre, Hortensia desarrolló un profundo interés por la vida política de México. A la muerte de su esposo en 1980, la clara visión de Hortensia sobre la importancia y el valor de los documentos históricos bajo su custodia, la llevó a concebir los archivos de Plutarco Elías Calles y de Fernando Torreblanca, como un acervo que debía pasar al dominio de la nación mexicana. La donación de los archivos se formalizó con la constitución del Fideicomiso, el 16 de octubre de 1986.

Donó también su casa-habitación ubicada en la calle de Guadalajara 104 en la colonia Condesa, Ciudad de México, por considerar que debía ser el recinto permanente para



resguardar estos archivos y fungir como un espacio físico que facilitara un acercamiento más completo, no sólo a los personajes titulares de los archivos, sino a toda una época.

La riqueza histórica de los Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca, se ha visto incrementada gracias a la donación para su custodia, organización, consulta y difusión, de otros acervos documentales y fotográficos:

Archivo Joaquín Amaro

En 1995 los hijos del general Joaquín Amaro, secretario de Guerra y Marina durante el gobierno del general Plutarco Elías Calles, donaron al FAPECFT el archivo de su padre.

Colección documental y fotográfica Adolfo de la Huerta

En 2000 los descendientes de Adolfo de la Huerta, sonorenses y presidente de México en 1920, donaron al FAPECFT esta colección.

Colección fotográfica Jesús H. Abitia

En 2000 esta colección fue donada al FAPECFT por la doctora Alejandra Moreno Toscano

Colección documental de la Embajada de Estados Unidos en México

En 2000 el FAPECFT recibió la donación de esta colección.

Colección documental Francisco V. Bay

En 2002 familiares del señor Francisco V. Bay, cercano colaborador del general Álvaro Obregón y hermano de Alejo V. Bay, gobernador del estado de Sonora de 1923 a 1928, donaron al FAPECFT esta colección.

Archivo Abelardo L. Rodríguez

En 2005 el FAPECFT recibió en donación el archivo del general Abelardo L. Rodríguez, sonorenses y presidente de México de 1932 a 1934.

Hoy en día el FAPECFT es un centro de investigación histórica al que acuden historia-
dores tanto nacionales como extranjeros, interesados en el estudio de la Revolución y
posrevolución mexicana. La sede del FAPECFT está abierta de lunes a viernes de 9:00
a 14:00 horas.

Para la difusión del contenido de sus acervos documentales y fotográficos, el FAPECFT
edita el *Boletín*, publicación cuatrimestral; y anualmente edita un calendario, ambos
con extraordinarias imágenes de los fondos fotográficos.

La fototeca

Las imágenes fotográficas de los archivos históricos, representan una fuente de con-
sulta fidedigna con información de gran riqueza y diversidad sobre los sucesos políti-
cos y sociales de una época. Registran el contexto de un paisaje, las características
arquitectónicas de un inmueble, el mobiliario, moda, automóviles, por supuesto, per-
sonajes que participan en un acto público o privado.

La fototeca del FAPECFT está integrada por aproximadamente 30 000 imágenes foto-
gráficas. Constituye un valioso material iconográfico para el estudio de la época revo-
lucionaria. Los archivos privados de Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles, Adolfo de
la Huerta, Abelardo L. Rodríguez, Joaquín Amaro, Fernando Torreblanca y Jesús H.
Abitia, conservan testimonios fotográficos sobre acontecimientos de gran trascenden-
cia política, militar, social y cultural de la primera mitad del siglo XX.

La riqueza de sus imágenes permite un seguimiento gráfico de los sucesos más re-
levantes de ese periodo: aspectos de la lucha armada de la revolución mexicana que
incluyen escenas sobre el zapatismo y el villismo; campañas políticas de Obregón y
Calles; imágenes relativas a la gestión del general Amaro como secretario de Guerra y
Marina que muestran el proceso de institucionalización del ejército mexicano: opera-
ciones, maniobras y desfiles militares, las rebeliones delahuertista y escobarista, el le-
vantamiento de Arnulfo R. Gómez y Francisco Serrano, la guerra cristera; construcción
de obras de infraestructura como carreteras y presas; fundación de instituciones de la
importancia del Banco de México; desarrollo de la aviación mexicana; inicio del depor-
te en México, etcétera, así como un gran número de retratos y fotografías familiares
inéditas de los titulares de los archivos.

Entre los fotógrafos de esta época destacan: Jesús H. Abitia, Miguel y Agustín Casa-
sola, Guillermo Kahlo, Francisco Romero, Emilio Lange, Estudio Cortés, y otros más.

La fototeca del FAPECFT cuenta con imágenes que complementan los documentos
de los archivos, pues les proporcionan soporte gráfico, acompañan a la presentación de
personajes, apoyan informes que se envían a Obregón o a Calles sobre obras públicas,
inauguraciones, campañas políticas, etcétera, así como con fotografías independien-
tes, es decir, que no forman parte de algún expediente o álbum. Cuenta también con
colecciones y álbumes fotográficos de los titulares de los archivos, que les fueron ob-
sequiados para conmemorar algún evento o fueron elaborados por encargo.

FIDEICOMISO ARCHIVOS PLUTARCO ELÍAS CALLES Y FERNANDO TORREBLANCA
FOTOTECA

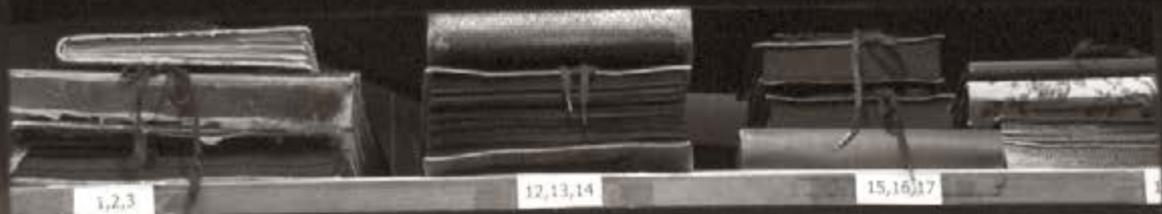
SÍNTESIS DESCRIPTIVA DE LOS FONDOS FOTOGRÁFICOS

CLAVE	NOMBRE	PERIODO	IMÁGENES	FOTOGRAFÍAS
FAPEC	Archivo Plutarco Elías Calles	1910-1936	595	631
FFSG	Archivo Plutarco Elías Calles, Anexo Fondo Soledad González, Secretaría del general Calles	1903-1950	84	91
FFAO	Archivo Plutarco Elías Calles, Anexo Fondo Álvaro Obregón	1913-1924	25	27
FFPEC	Archivo Plutarco Elías Calles, Anexo Fondo Plutarco Elías Calles	1910-1951	317	337
FFPECO	Archivo Fernando Torreblanca Fondo Plutarco Elías Calles, Oficial	1895-1972	2 170	3 059
FFPECF	Archivo Fernando Torreblanca Fondo Plutarco Elías Calles, Familiar	1891-1986	1 076	1 440
FFAEO	Archivo Fernando Torreblanca Fondo Álvaro Obregón, Oficial	1907-1928	1 715	2 531
FFAOF	Archivo Fernando Torreblanca Fondo Álvaro Obregón, Familiar	1908-1975	222	294
FFFTO	Archivo Fernando Torreblanca Fondo Fernando Torreblanca, Oficial	1896-1979	361	602
AFPEC	Archivo Fernando Torreblanca Fondo Plutarco Elías Calles Colección de álbumes fotográficos (62)	1910-1943	4 616	4 616
AFAO	Archivo Fernando Torreblanca Fondo Álvaro Obregón Colección de álbumes fotográficos (10)	1921-1928	1 216	1 217
AFFT	Archivo Fernando Torreblanca Fondo Fernando Torreblanca Colección de álbumes fotográficos (12)	1900-1972	2 441	2 441
AFAJA	Archivo Joaquín Amaro Colección de álbumes fotográficos (56)	1907-1945	8 572	8 625
FCADLH	Colección fotográfica Adolfo de la Huerta	1909-1958	251	515
FCJH	Colección fotográfica Jesús H. Abitia	1900-1970	200	277
FAJA	Archivo Joaquín Amaro (fotografías independientes en proceso de catalogación)	1920-1962	820	838
FAAR	Archivo Abelardo L. Rodríguez (En proceso de catalogación)	1913-1967	2 297	2 446
FFG	Fondo General	1910-1945	463	463
Total	18 Bases de Datos	1891-1986	27 441	*30 490

*Esta cifra incluye los duplicados de algunas imágenes fotográficas.







1,2,3

12,13,14

15,16,17



24,25,26

27,28,29

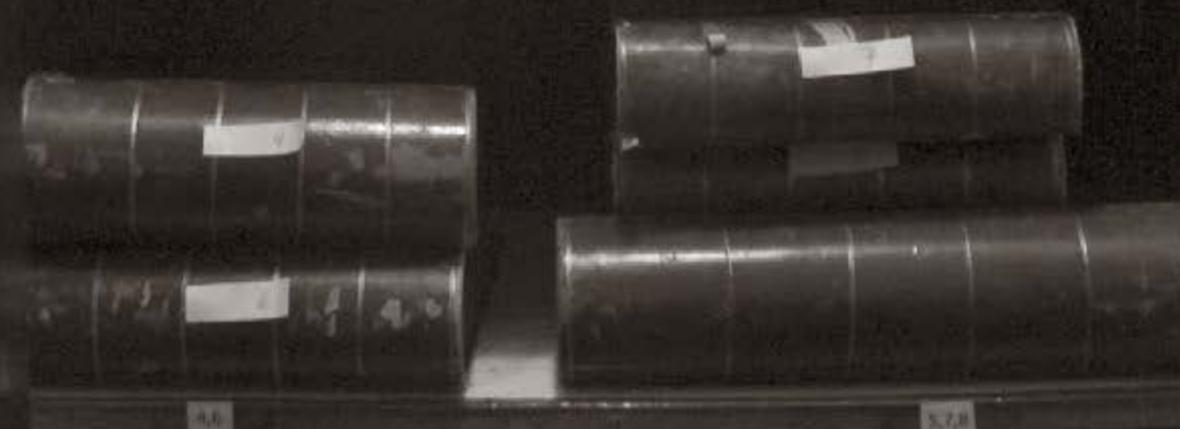
30,31,32,33



38,39,40,41

42,43,44,45

46,47,48,49,50



5,6

5,7,8

Los álbumes fotográficos del Fideicomiso Archivos Calles-Torreblanca

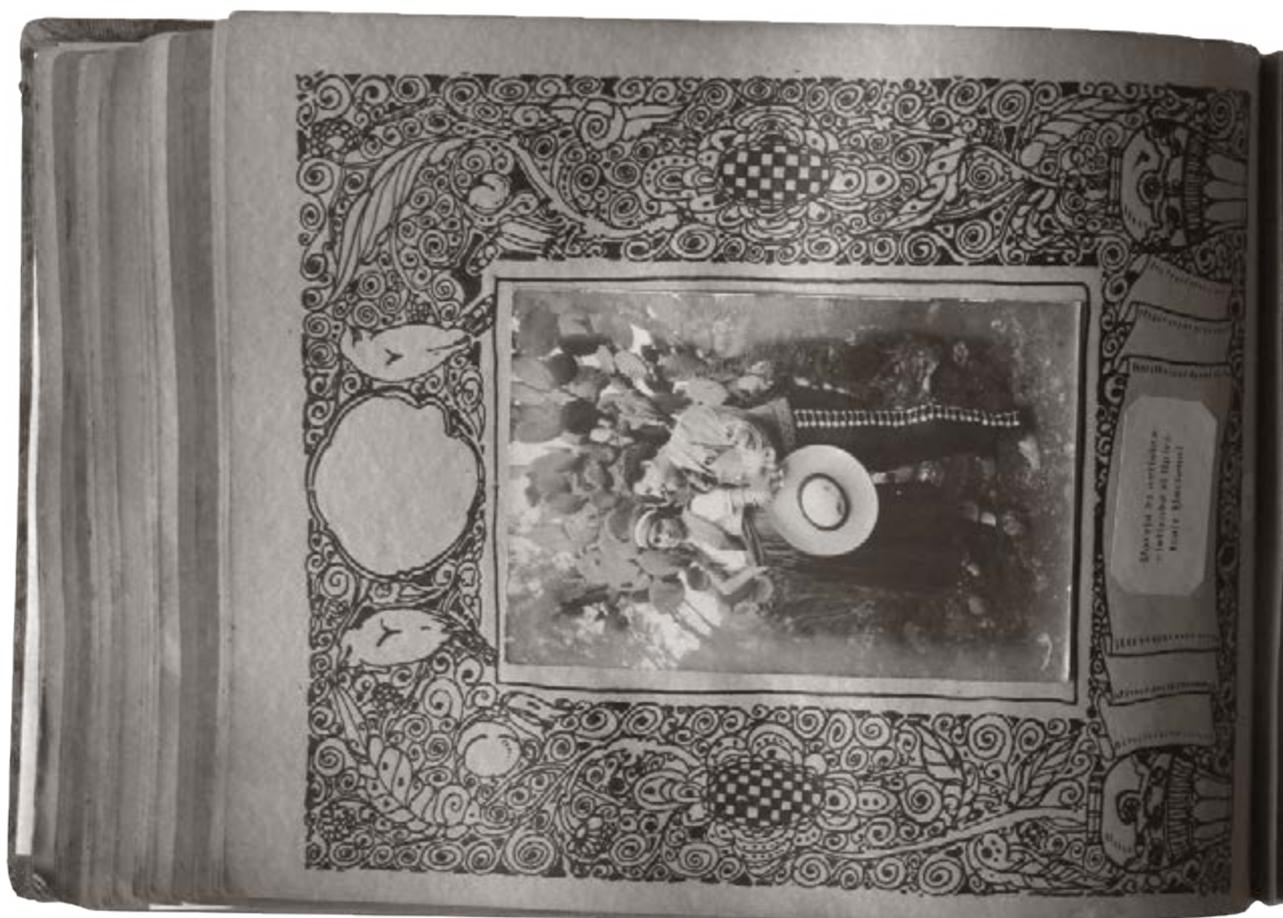
Aurelio de los Reyes

El Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca (FAPECFT) conserva 140 álbumes fotográficos que pertenecen a las colecciones privadas de Álvaro Obregón (10), Plutarco Elías Calles (62), Fernando Torreblanca (12), Adolfo de la Huerta (3) y Joaquín Amaro (56),¹ con aproximadamente 17 150 imágenes.²

PÁGINA ANTERIOR
Acervo de álbumes
fotográficos
FAPECFT

Emilio Portes Gil, por su parte, donó al Archivo General de la Nación 55 álbumes.³ Otros álbumes se encontraron en el archivo del general Lázaro Cárdenas. En la colección de álbumes de los Archivos Calles-Torreblanca se deduce que el ingeniero Pascual Ortiz Rubio también los conservaba.⁴ Ignórase qué presidente fue el último en mantener dicho hábito. Costumbre sorprendente para la historia de la fotografía, porque creeríase que, salvo los álbumes de fotografía familiar, de uso continuo desde 1860 al día de hoy, eran cosa del siglo XIX, de los inicios de la fotografía, cuando se inventariaban los monumentos del pasado y se vendían a los curiosos.⁵

Esos álbumes nos hablan de que en el mundo político de México eran de uso común en la posrevolución, en particular entre los colaboradores de la presidencia, más que en la presidencia misma, pues casi todos son donaciones al titular del ejecutivo para guardar una memoria visual de su participación en la construcción del país y, por lo tanto, en la historia.



En su mayoría, quienes armaron los álbumes conservados en los Archivos Calles-Torreblanca, los compraron en tiendas comerciales; conservan el letrero “Fotografías” impreso por el fabricante. En otros se adosó un papel escrito a máquina con el título; en otros más se diseñó la portada en cuero repujado con motivos nacionalistas, como en el de la *Trayectoria Política del general Plutarco Elías Calles*,⁶ y en particular, los de la colección del general Joaquín Amaro. Pocos se fabricaron expresamente: *The Foundation Company, City of New York*, encuadernó las fotografías impresas en papel duro;⁷ Roberto Montenegro diseñó el de las *Fiestas del Centenario de la Consumación de la Independencia de México, 1821-1921*; Luis N. Morones ordenó el álbum del *Departamento de Establecimientos Fabriles y Aprovechamientos Militares. México, D. F. 1920-1924*, del que era jefe durante el gobierno del general Álvaro Obregón. En términos generales, se siguió la costumbre universal iniciada en el siglo XIX, vigente hasta el día de hoy, de que cualquier persona podía crear y diseñar su álbum, sin tener que ser de patente.⁸

En México, un desconocido encontró fotografías y las insertó en un álbum al que tituló *Álbum. La Capital de México. 1876-1900*.



Por la presentación física [...], la tipografía utilizada en los letreros con los que fueron tituladas cada una de las imágenes, la distribución de las mismas, así como la poca importancia que en ocasiones se dio al fotógrafo, cuyo nombre fue total o parcialmente cortado [...], se puede concluir que el coleccionista tenía o adquirió un lote de imágenes de la Ciudad de México y formó un álbum [...] en un solo momento, siguiendo quizá alguna guía de viajeros o libro de recuerdos de la ciudad, adaptando todo ello a su visión particular de la Capital.⁹

Fiestas del Centenario de la Consumación de la Independencia de México, 1821-1921
Roberto Montenegro, diseño.
Clave: AFAO, núm. 1, inventario 61.

En el mundo político de México, encontramos continuidad en la costumbre de conservar testimonios fotográficos desde el siglo XIX. “La emperatriz Carlota fue asidua coleccionista de retratos reunidos en álbumes que trascendían el simple ámbito familiar para fundar en imágenes el proyecto imperial, en el que ella misma parece haber desempeñado un papel decisivo.”¹⁰ Porfirio Díaz también debió tener álbumes de obras de su gobierno, además de los personales, por la dedicatoria, “para el álbum de Carmelita”, en la fotografía que le envió un desconocido.¹¹

De la existencia de álbumes del general Díaz, se deduce su propósito de 1901: hacer una serie de publicaciones para conmemorar el Centenario de la Independencia.



Por ello, José Ives Limantour, ministro de Hacienda, encomendó a Guillermo Kahlo, quien en 1898 hiciera un álbum de la construcción de la Casa Bocker, “hacer un inventario de los Templos de Propiedad Federal y [...] un Levantamiento de los Bienes y Monumentos Nacionales Inmuebles”.¹² Del primer álbum se conocen dos ediciones, una tercera puede haber sido para el presidente. Es posible que la intención del presidente estimuló a Kahlo a editar en 1904 el álbum *México*, publicado también en Alemania, con vistas y monumentos de la Ciudad de México, destinado a inversionistas.¹³

Por las imágenes que conocemos dispersas en varias colecciones, se deduce la existencia de un álbum de las obras de desagüe de la Ciudad de México, así como del proceso de construcción de los palacios de correos y de comunicaciones, obras cumbre del gobierno del general Díaz. De Francisco I. Madero no se conocen álbumes. El fotógrafo Jesús Mendoza construyó el álbum *Gira triunfal del C. Primer Jefe. Veracruz-México. 1915-1916*,¹⁴ con la intención de donarlo a Venustiano Carranza, gran aficionado a la fotografía; no es remoto que éste tuviese álbumes para su deleite. De Adolfo de la Huerta, Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, los conocemos gracias a la apertura al público del archivo personal de dichos presidentes por el Fideicomiso Archivos Calles-Torreblanca; y de Emilio Portes Gil por su donación al Archivo General de la Nación.



Conciencia histórico-visual

Los álbumes en el medio político de la posrevolución, son consecuencia de la conciencia histórico-visual, compartida por fotógrafos y protagonistas, desarrollada por la Revolución desde sus inicios, gracias a la experiencia que adquirieron los fotógrafos al colaborar intensamente para los magazines ilustrados¹⁵ y diarios del porfirismo.¹⁶

La diferencia en la calidad de las fotografías de los magazines y de los diarios¹⁷ es notable,¹⁸ mientras que en los primeros debían *ilustrar*, en los segundos debían *informar*, lo que se traducía en su tamiz estético. Para los primeros había una rigurosa selección de las imágenes por los editores con base en la belleza de las imágenes, mientras que para los segundos importaba más la “oportunidad”. Baste comparar las fotografías del asalto a la casa de Aquiles Serdán en Puebla publicadas por *El Imparcial*, cuando dicho fenómeno no lo registraron los magazines, porque su finalidad era olvidar el asunto político para sumergirse en el fenómeno literario. Había más oportunidad para los fotógrafos aficionados en los diarios que en los magazines, aunque hubo quienes trabajaron indistintamente para una u otra publicación, como Agustín Víctor Casasola y Ezequiel Carrasco.

Unas y otras publicaciones eran auténticos laboratorios fotográficos profesionales y experimentales al estimular la profesión de fotorreportero, al margen de la orientación

Henri Manuel
S. Ex. Le Général Calles,
Président de la République
du Mexique à Paris, 1924
Clave: AFPEC, núm. 6,
inventario 6



ideológica, de tal manera que al inicio del movimiento armado, los fotógrafos supieron aprovechar su experiencia para captar escenas de la Revolución.

Posiblemente, *El Diario* envió al primer fotógrafo a retratar el ataque de los maderistas a Ciudad Juárez. Los reporteros, inicialmente, tenían un objetivo informativo, como los fotógrafos de cualquier parte del mundo, pronto convertido en conciencia histórico-visual compartida con los protagonistas por la prolongación del conflicto.

Conciencia expresada con claridad por Agustín Víctor Casasola, fundador de la Agencia Fotográfica Mexicana para la venta de imágenes informativas de la Revolución, que agrupaba a los principales fotógrafos, al decir ante Francisco León de la Barra en octubre de 1911, en ocasión de una exposición fotográfica con imágenes de la Revolución,

usted, Señor Presidente, porque —hay que confesarlo con toda sinceridad— usted nos ha llenado de amabilidades, de finezas y de galanterías, prestándose gustoso en cuantas ocasiones le hemos solicitado, para que cumpliéramos con nuestro deber de impresionadores del instante, de esclavos del momento. Esos actos no se olvidan jamás. Usted ha inaugurado la etapa de la libertad de la fotografía periodística, casi desconocida aquí; usted ha dejado que lleguemos a su lado, con la impertinencia de nuestros aparatos y, complaciente, como hombre culto, se ha servido no impedir que realizáramos el trabajo que nos proporciona la subsistencia.¹⁹

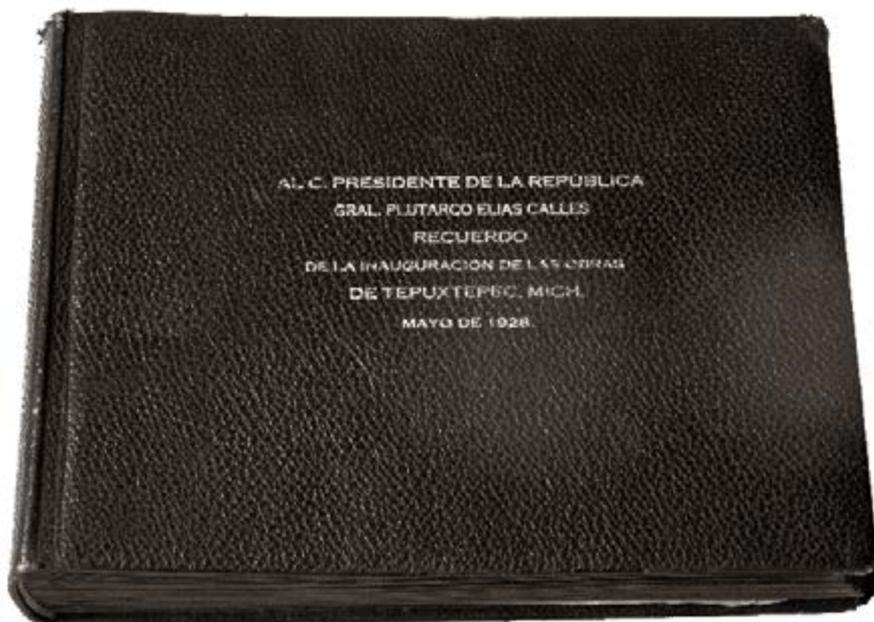


A la conciencia histórico visual se debe la abundancia de fotografías de la Revolución en todo el país.

*Escuela Naval Militar
1925-1928
Clave: AAJA, núm. 25,
inventario 100*

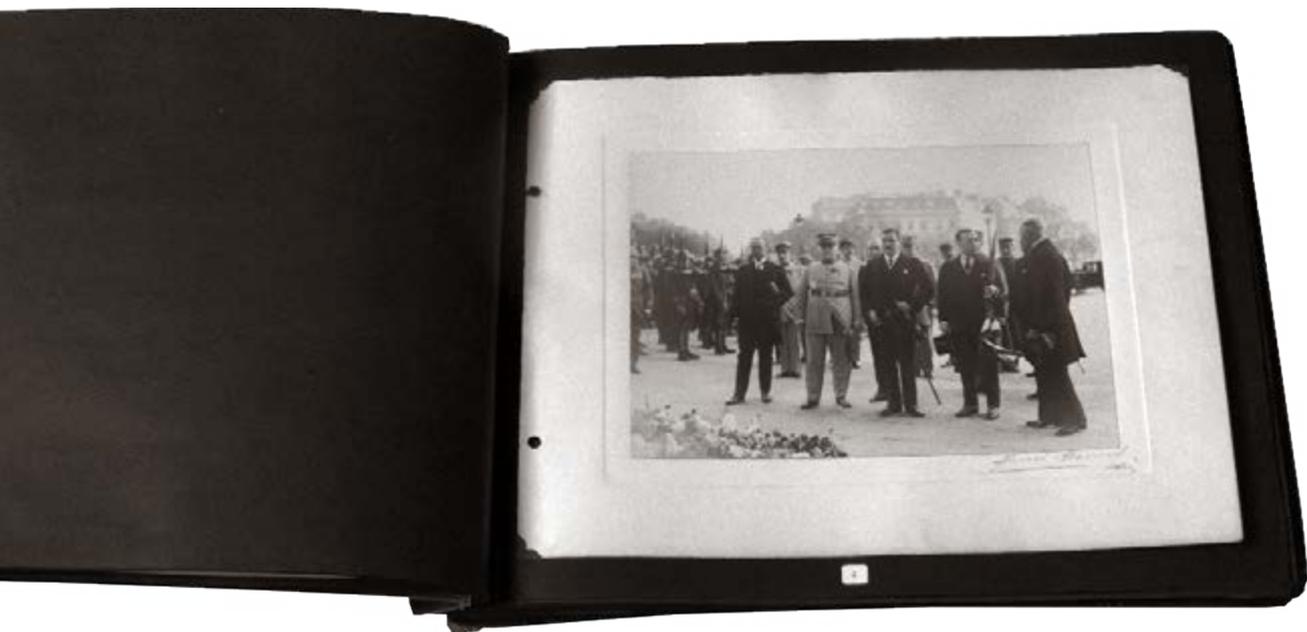
Con la irrupción de la lucha popular durante la Revolución de 1910, Amando Salmerón [de Chilpancingo, Gro.] se abocó al registro fotográfico de las huestes campesinas que hicieron de su tierra natal uno de los centros de operación de la Revolución en el sur. Destacan sus fotografías de campesinos portando sus 30-30, empuñándolas simétricamente para, en una cuidada composición, dejar constancia de su paso por aquella región. Ya desde los primeros momentos de la gesta revolucionaria, la lente de Salmerón registró los eventos más importantes. La toma de Chilapa por las huestes de los hermanos Pedro y Atilano Ramírez es uno de los primeros testimonios de ello: la tropa de los caudillos maderistas posa, ante la cámara, en la plaza de armas de dicha ciudad.²⁰

Dicha conciencia será, además de una virtud al dejar testimonios gráficos de extraordinaria calidad, una limitante, porque en términos generales la fotografía de la Revolución es una fotografía tiesa, solemne porque los retratados se saben protagonistas de la historia y posan para el fotógrafo, se transforman “por adelantado en imágenes”, según expresión de Roland Barthes,²¹ característica de las fotografías de los álbumes en estudio; contrariamente a los deseos de Cartier-Bresson,²² por lo general, ni el fotógrafo ni los retratados olvidan a la cámara; será, con mucho, una fotografía “de bronce” porque se centra en los protagonistas, convertidos por ellos mismos en héroes



o bandidos, según la suerte y el momento que les haya tocado vivir. Muy distinta a la fotografía estadounidense de la Revolución, caracterizada por su frescura, libertad de movimiento e interés por la cotidianidad.

La conciencia histórico-visual propiciará la elaboración no sólo de álbumes, sino de antologías de imágenes fijas y de movimiento de la Revolución; de no haber existido aquélla, no hubiera sido posible la realización de dichas antologías. No se trató de una acción concertada de fotógrafos de foto fija y de camarógrafos; sus realizadores actuaron cada uno por su lado, en distinto momento. La primera exposición fotográfica de imágenes tuvo lugar en junio de 1911, recién entrado Madero a México, y la primera antología cinematográfica en 1911, *Historia de la Revolución*, desde la toma de Ciudad Juárez hasta la salida del licenciado León de la Barra,²³ exhibida en el teatro Alcázar; seguida en 1915 por la *Historia completa de la Revolución, de 1910 a 1915*, de Enrique Echániz Brust y Salvador Toscano, a la que, al año siguiente, agregaron escenas de los acontecimientos más recientes para actualizarla. Por su parte, Enrique Rosas exhibió, *Documentación Histórica Nacional, 1915-1916*, con escenas del fusilamiento de los integrantes de la Banda del Automóvil Gris. En 1928 se exhibió la *Historia de la Revolución Mexicana*, desde la entrevista Díaz-Taft hasta la rendición de Villa; seguida, el siguiente mes, por *Momentos de la Revolución Mexicana, 1928*, en la que Julio Lamadrid montó otra antología de los inicios de la Revolución a la muerte del general Obregón. Para culminar en *Memorias de un mexicano* (1947) de Carmen Toscano de Moreno Sánchez y en *Epopéyas de la Revolución* (1960) de Jesús Abitia.²⁴



Por su parte, Agustín Víctor Casasola imprimió en 1921 su *Álbum Histórico Gráfico*, por entregas, primer intento inconcluso de narrar con imágenes la historia del movimiento armado; proyecto retomado por su hermano Miguel y sus hijos Gustavo y Agustín en 1942 al iniciar la publicación de la *Historia Gráfica de la Revolución*, en fascículos de amplio tiraje. En 1956, Fernando Torreblanca pidió a Casasola la conformación de la *Historia Política de México, 1900-1956*,²⁵ cuatro álbumes de fotografías con la historia de la Revolución, continuación de la labor que habían retomado en los cuarenta, origen de la *Historia gráfica de la Revolución Mexicana; 1910-1970*, publicada por Editorial Trillas en diez volúmenes,²⁶ sin contar las memorias o las efemérides gráficas publicadas intermitentemente por los protagonistas y los fotógrafos en los diarios desde los años veinte. Refiriéndose a esta publicación, Elia Kazan, director de *¡Viva Zapata!* expresó:

Contenía los documentos más completos sobre una guerra, nunca había visto nada parecido: toda la historia detallada en fotografías. Eran fotografías excelentes, los que habían tomado esas fotos y que sabían captar lo que Cartier- Bresson llamaba "el momento decisivo", el instante preciso en el que una cosa está en su punto más significativo.²⁷

El general Roberto Cejudo, como tal vez no pocos protagonistas, conformó su propia versión de la historia gráfica de la Revolución titulada *Revolución armada y reformista; 1908-1926*, donada al general Amaro, centrada en la historia militar de su familia a partir de su padre, el general Lauro F. Cejudo del ejército de Porfirio Díaz, y de dos de sus hermanos militantes en la Revolución, al igual que él. La inicia una

Inauguración de las obras de Tepuxtepec, Michoacán, 1928
Clave: AFPEC, núm. 32, inventario 32

PÁGINA SIGUIENTE
Confederación Campesina "Emiliano Zapata" del estado de Puebla, 1926-1932
Clave: AFPEC, núm. 13, inventario 13, vol.1.

¿Cual de los otros Candidatos puede presentarse
así a los Campesinos?



El Apóstol Zapata; a su lado el General Palfox y de pie Amador Zalazar en Cuernavaca en 1914, conferenciando sobre la campaña contra Victoriano Huerta.

CONFEDERACION CAMPESINA
"EMILIANO ZAPATA"
DEL ESTADO DE PUEBLA

DOMICILIO: CASA DEL CAMPESINO.
RESERVA DEL D. L. 9. P. 10. 10. 10. MEXICANA 10. 10.

Oficio No.
Exp. No.

ASUNTO:

COMITE CENTRAL EJECUTIVO

- Don. Manuel
- MANUEL TORRES
- Don. Manuel
- LUIS FERRER
- Don. Manuel
- JOSÉ H. FERRER
- Don. Manuel
- TELEFONO CALLES
- Don. Manuel
- ARMANDO SERRANO
- Don. Manuel
- JUAN CRISTÓBAL CALLES
- Don. Manuel
- MANUEL LÓPEZ
- Don. Manuel
- JOSÉ CALLES
- Don. Manuel
- J. M. MANUEL

Interventores Ejecutivos

- MANUEL TORRES
- LUIS FERRER
- JOSÉ H. FERRER
- TELEFONO CALLES
- ARMANDO SERRANO
- JUAN CRISTÓBAL CALLES
- MANUEL LÓPEZ
- JOSÉ CALLES
- J. M. MANUEL

La Confederación Campesina "Emiliano Zapata" del Estado de Puebla fundada con el propósito de defender los intereses de los campesinos y de luchar por la reforma agraria, ha sido reconocida por el gobierno federal y el gobierno del Estado de Puebla. En consecuencia, se le otorga el carácter de institución pública y se le concede el derecho de intervenir en los asuntos de interés general de la población.

En consecuencia, se le otorga el carácter de institución pública y se le concede el derecho de intervenir en los asuntos de interés general de la población.

En consecuencia, se le otorga el carácter de institución pública y se le concede el derecho de intervenir en los asuntos de interés general de la población.

[Handwritten signatures and notes in cursive script, including names like 'Manuel Torres', 'Luis Ferrer', and 'José H. Ferrer'.]

página autobiográfica con fotografías de Cejudo de su infancia, hasta al grado de general revolucionario, colocadas por él mismo, pues la composición gráfica refleja a un aficionado, lo mismo que el resto del álbum, sin respeto a la sucesión temporal de los hechos, y la reiterada obsesión de destacar los acontecimientos en los que participó su familia, especialmente los protagonizados por él.²⁹

No era remoto que soldados de la tropa u oficiales menores llevaran consigo una cámara, según múltiples testimonios fotográficos, y que ellos mismos o sus subalternos tomaran imágenes de los hechos en que participaban. O que las tropas campesinas al llegar a ciudades y poblaciones acudiesen a los fotógrafos para guardar memoria de su participación en la lucha.

Extracto de un ensayo publicado originalmente en *Boletín*, FAPECF, núm. 54, enero-abril de 2007

1 Falta incluir los que se encuentran en el fondo Abelardo L. Rodríguez, en proceso de clasificación.

2 Véase la página web del Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca en la que se describen los fondos fotográficos que integran su fototeca: www.fapecft.org.mx

3 Véase Aurelio de los Reyes "¿Imágenes de México o México en imágenes?", en *México, un siglo de imágenes. 1900-2000*, México, Archivo General de la Nación, 2000, p. 27.

4 Donó al general Calles un álbum de su casa campestre en Machichulco, Tizapán, D.F. Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca (FAPECF), Fototeca, Archivo Fernando Torreblanca (Archivo FT), Fondo Plutarco Elías Calles, álbum 41, inventario 41.

5 Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, p. 65.

6 FAPECF, Fototeca, Archivo FT, Fondo Plutarco Elías Calles, álbum 2, inventario 2.

7 FAPECF, Fototeca, Archivo FT, Fondo Plutarco Elías Calles, álbum 3, inventario 3.

8 Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 103.

9 Teresa Matabuena Peláez, "Introducción", *Álbum. La Capital de México. 1876-1900*, México, edición facsimilar, UIA, 2000, p. IX.

10 Rosa Casanova, "El éxito del comercio fotográfico", en *Alquimia*, México, INAH, mayo-agosto 2004, pp. 28-29, apoyada en Esther Acevedo "El legado artístico de un imperio efímero", en *Testimonios artísticos de un episodio fugaz. (1864-1867)*, México, Museo Nacional de Arte, 1995; y Arturo Aguilar, *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.

11 Información proporcionada por Teresa Matabuena, titular de Acervos Históricos de la Universidad Iberoamericana, 28 de agosto de 2006.

12 Juan Coronel Rivera, "Guillermo Kahlo. Fotógrafo. 1872-1941", en *Guillermo Kahlo. Vida y obra*, México, INBA, p. 64.

13 Información proporcionada por Teresa Matabuena, titular de Acervos Históricos de la Universidad Iberoamericana. 28 de agosto de 2006.

14 Conservado en el Centro de Estudios de Historia de México, CONDUMEX.

15 Iniciados en 1895 por *El Mundo Ilustrado*, seguido por *México, Arte y Letras, Álbum de Damas, El Tiempo Ilustrado*, que cubren hasta el año de 1914, al final del gobierno de Victoriano Huerta; así como por *La Ilustración Semanal, La Semana Ilustrada, La Actualidad, Novedades, La Ilustración Mexicana*, iniciadas alrededor de 1910, al mismo tiempo que el movimiento armado y finalizadas alrededor del mismo año de 1914.

16 *El Imparcial, El Mundo, El Diario*.

17 Magazines y diarios ilustrados del porfiriismo no es lo mismo, ni son sinónimos, porque tenían fines diferentes y público diferente. Los magazines, al estar dirigidos al sector ilustrado, conceptualizaban a la fotografía como arte e ilustración y, por lo mismo, excluían fotografías del diarismo informativo. Pese al desarrollo del estudio de la fotografía; todavía está en el futuro este deslinde de la prensa ilustrada y, por lo mismo, del estudio de este medio y de los fotógrafos. Los diarios publicaron imágenes de los inicios de la Revolución antes que los magazines; sobre éstos había mayor control del gobierno.

18 Véase Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México*, vol. I, *Vivir de sueños. 1896-1920*, Patricia Massé "La exagerada práctica de la fotografía en México", en *Alquimia*, México, INAH, mayo-agosto de 2005, núm. 24, pp. 7 y ss.

19 *El Imparcial*, México, 27 de octubre de 1911, p. 8, citado en *Alquimia*, México, INAH, 1998, núm. 1, p. 42.

20 Blanca Jiménez y Manuel Villela, *Los Salmerón. Un siglo de fotografía en Guerrero*, México, INAH, p. 34.

21 Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 40-41.

22 Henri Cartier-Bresson, "El instante decisivo", en Joan Fontcuberta, *Estética fotográfica*, Barcelona, Blume, 1984, p. 194.

23 Para detalles de las escenas que integraban ésta y las sucesivas antologías, véase Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano. 1896-1932*, México, UNAM, varios años, 3 vols.

24 Existen dos versiones, la del propio Abitia y la de la Secretaría de la Defensa Nacional, inconforme con la versión del primero al ofrecer una óptica petrificada en el carrancismo, la facción triunfante de la Revolución, al calificar de "reacción" a los movimientos populares de Francisco Villa y Emiliano Zapata.

25 FAPECF, Fototeca, Archivo FT, Fondo Fernando Torreblanca, álbumes 1 a 4, inventario 71 a 74.

26 José Antonio Rodríguez, "El fondo Casasola: difusión y memoria", en *Alquimia*, México, INAH, 1998, núm. 1, p. 4.

27 Michel Cimet, *Ella Kazan*, Caracas, Fundamentos, 1974, p. 146.

28 La mayor parte de las fotografías son de su colección particular, tomadas por un soldado a sus órdenes. Pocas son las mismas del Fondo Casasola fotografiadas de publicaciones.

29 Véase Aurelio de los Reyes "¿Imágenes de México o México en imágenes?", *op. cit.* No poca de su producción de los inicios del constitucionalismo se encuentra en el archivo de Isidro Fabela.



Última ceremonia que presidió el primer magistrado don Venustiano Carranza el día 5 de mayo de 1920, en el Panteón de San Fernando, acompañado de los miembros de su gabinete y los veteranos de las guerras de Reforma e Intervención.

Ineluctable fin: Carranza, dudas y certezas

Pedro Castro

I. El 20 de mayo de 1920, al grito de ¡viva Obregón!, ¡viva Peláez!, tendría lugar uno de los crímenes políticos más sonados y escandalosos ocurridos en el México revolucionario. El presidente Carranza, en una desesperada huida hacia el norte, encontró la muerte a traición en el interior de una choza en Tlaxcalantongo, una aldea en lo más alto de la serranía poblana. Hacía apenas quince días, en el aniversario de la victoria de Puebla, se empezaba a escribir el último capítulo de su gobierno y su vida. En apoyo al Movimiento de Agua Prieta, el general Pablo González amagaba la capital desde Texcoco, mientras el presidente veía cómo se reducía su grupo de seguidores que, como los hechos lo demostraron, en su mayoría le profesaba una dudosa y tornadiza lealtad. Poseedor de una proverbial tozudez hecha a golpe de experiencias adversas, Carranza se puso a prueba una vez más y decidió desafiar lo que se veía como una derrota ineluctable. Pero no era del tipo de los que se amilanaran o rindieran fácilmente. En ese infausto mes de mayo, ante la imposibilidad de resistir en la Ciudad de México, apostó a que un escape por ferrocarril le salvaría. Veracruz, con su yerno Cándido Aguilar, le acogería como hacía seis años, cuando hizo del puerto su refugio temporal, para regresar triunfante a la capital.

Antes de terminar la primera semana de ese mayo violento, las estaciones ferroviarias de Colonia y Buenavista tenían un movimiento inusitado: se disponía el traslado del aparato gubernamental, con sus funcionarios, mobiliario, caballada, archivos, dinero y oro, timbres y troqueles. Agregándole a este éxodo una nota pintoresca y absurda, se contaba con la compañía de familias completas y hasta presos políticos. Antes de

PÁGINA ANTERIOR
Autor no identificado
*Última ceremonia
de Venustiano Carranza,
1920*
Clave: AFFT 20552

poner el pie en el estribo de su vagón del Tren Dorado, Carranza se aseguró de que el país conociera su grito de guerra sin cuartel contra sus enemigos, los infidentes generales Álvaro Obregón y Pablo González. Por todos los medios y con todo su coraje ese sentimiento del que la dignidad era su otra cara combatiría a los caudillos y haría prevalecer las leyes de la República. Gesto heroico, ni quién lo dude. Nadie le puede escatimar a Carranza su acerado valor y entereza. En su fuero interno sabía que no existían más que dos caminos: vencer o morir.

El sinfín de convoyes que intentaba cargar el Palacio Nacional inició sus movimientos lentos. En la Villa de Guadalupe uno de ellos fue embestido por una máquina loca, causando numerosas bajas, aunadas a las de un ataque realizado por tropas del general Jesús Guajardo, de triste memoria.¹ A tiros de fusil, se destruyó artillería, equipo militar, caballos, y quedaron varados miles de soldados y sus oficiales. Sin embargo, Carranza continuaba su marcha en fuga de trenes, deteniéndose apenas en alguna estación ruinosas para cargar agua y carbón para la locomotora. Breves paradas en el camino. En Apizaco pasó revista a sus tropas, cuando todavía contaban cuatro mil hombres, y estaba acompañado de su séquito de quince a veinte generales, entre ellos el leal y sufrido Lucio Blanco, “a quien en las horas risueñas y prósperas él había negado todo, o casi todo, por complacer a otros”.² Más adelante, en San Marcos tuvo lugar la desertión de casi todo un regimiento. Ahí le llegó una nota del general Jacinto B. Treviño otrora leal carrancista, fechada el 12 de mayo:

Los suscritos, generales de División Pablo González y Álvaro Obregón han acordado designar una comisión presidida por el C. General de División Jacinto B. Treviño, para que se traslade desde luego al lugar donde se está librando el combate entre las fuerzas revolucionarias y la División que comanda el C. General Francisco Murguía, que custodia los trenes militares y el convoy en que viaja el C. Venustiano Carranza, y encamine todos sus esfuerzos a garantizar la vida del C. Venustiano Carranza [...] Queda, además facultado el general Treviño para designar los jefes y oficiales que lo han de acompañar y que sumarán diez. México, 10 de mayo de 1920. A. Obregón.³

¿Recibió Carranza el mensaje de Treviño? Suponemos que sí, a pesar de la afirmación del general Murguía en contrario, pero eso no tenía importancia. El comentario de Luis Cabrera al respecto es fulminante: “...o el general González nunca había conocido a don Venustiano Carranza, en tantos años de tratarlo, o conociéndolo el envío de ese salvoconducto implicaba un insulto que el presidente no merecía... nadie pensó seriamente en ofrecer una transacción o una salida digna al presidente de la República, sino tan sólo le tiraron la limosna humillante de un salvoconducto a Venustiano Carranza, como prófugo”.⁴ Treviño, por otra parte, llevaba instrucciones de fijar un plazo de escasas cuatro horas a Carranza y a los civiles que le acompañaban, “a una zona que se les designe y que esté fuera de todo peligro”. Vencido el plazo, en caso de que el presidente se negara a hacer uso de esa prerrogativa, debería atacar el convoy.⁵

II. El siguiente punto destacado de la huida era Rinconada, donde pronto la euforia de la victoria de los leales se apagó con malas noticias. El puerto de Veracruz estaba ahora en manos de sus enemigos, porque el general Guadalupe Sánchez, jefe de operaciones, se declaró rebelde y estaba presto a atacar a la comitiva presidencial. El viejo de luengas barbas estaba ya literalmente arrinconado en Rinconada: ni avanzaba ni



El presidente de la república don Venustiano Carranza, escucha al general Francisco Murguía, las explicaciones que le da, para salir de ALGIBES rumbo a las sierra de Puebla, en vista de ser imposible sostener una lucha desigual con los rebeldes.

retrocedía. Con sus últimos alientos, algunas locomotoras apenas alcanzaron a llegar a la estación y hacienda de Aljibes, donde tuvieron lugar dos nuevos encuentros con el enemigo. Con el desastre ante sus ojos, Carranza se puso al frente de la defensa del convoy. Sálvese el que pueda fue la consigna de casi todos sus acompañantes. Aquí se disolvió la comitiva. Con unas tenazas que se cerraban en torno a ellos a cada minuto, el presidente y sus más fieles se aferraron a la idea de escapar hacia el interior de la Sierra de Puebla [camino al norte], donde se esperaba la protección del teniente coronel Gabriel Barrios, jefe militar de esas lejanías. En este camino la menguada columna acampó en la hacienda Santa Lugarda, donde Carranza ordenó al general Lucio Blanco que se dirigiera a Tamaulipas. Pasado el acontecimiento fatídico que no tardaría en venir, Blanco intentaría un movimiento contra los sonorenses. En Cuautempan se recibió la atinada advertencia de que oficiales importantes de la región, como el coronel Lindoro Hernández, el coronel Valderrábano y el general Rodolfo Herrero abrazaban el movimiento de Sonora, pero el general Francisco de P. Mariel, uno de los jefes leales, insistió en que tal actitud era simulada, para despistar al enemigo y para hacerse de elementos, por lo que insistió en seguir adelante. Herrero acababa de ser amnistiado por el gobierno gracias a los buenos oficios de Mariel, por lo que éste le

J.R. Sosa
Venustiano Carranza,
y el general
Francisco Murguía
Clave: AFFT 20553

tenía una confianza ilimitada. El coronel Barrios insistió sin éxito en que no se llevara a Carranza hacia la región controlada por Herrero y los suyos. Decididos a continuar su marcha a pesar de las advertencias, en Patla el presidente recibió todo género de atenciones del coronel Miguel Márquez y del teniente coronel César Lechuga, ayudantes de Rodolfo Herrero, quienes dieron amplia confianza a los recién llegados.⁶

Pronto la comitiva presidencial se dirigía a lo más abrupto de la serranía, por una vereda ascendente en el flanco de la montaña. De repente, “forzando el paso, debido a lo estrecho de la vereda, una persona desconocida, montando un buen caballo, sujeto él de expresión dura, trigueño, con áspero bigote, tocado con sombrero ancho y portando enfundadas carabina y pistola al cinto”, llegó hasta el general Murguía, presentándose como el general Rodolfo Herrero.⁷ Después se acercó al presidente y al general Mariel, poniéndose a las órdenes. Herrero, toda finura, en un momento en que el presidente necesitó desmontar, le ayudó a hacerlo y le ofreció su brazo para auxiliarlo a caminar. Cerca de La Unión se le ordenó al general Mariel que se dirigiera a Villa Juárez, para que a la mayor brevedad le informara sobre la actitud de las tropas en esta población. Herrero no tardaría en convencer a Carranza sobre las ventajas de descansar en Tlaxcalantongo, aldea situada en una meseta limitada en su mayor parte por barrancas, de unas cuantas chozas de tejamanil y zacate en su mayoría, y una supuesta abundancia de víveres y forraje. El calendario marcaba el 20 de mayo.

Con Herrero como guía, la columna llegó al centro del pequeño Tlaxcalantongo, “a la mejor casa del lugar y por lo tanto su alojamiento por esa noche, lo que lo convertiría en el Palacio Nacional”.⁸ Se dispuso que el presidente durmiese en un camastro en una esquina, acompañado por algunos de sus fieles en diferentes partes de la pequeña habitación: Manuel Aguirre Berlanga, su secretario Pedro Gil Farías, Mario Méndez y los capitanes Octavio Amador e Ignacio Suárez. El resto de los acompañantes se dividieron en diferentes chozas, mientras que se montaba una avanzada de vigilancia dispuesta por Herrero. Cuando ya se preparaban para el descanso, éste se presentó para avisar que se retiraría porque su hermano Hermilo estaba herido y deseaba conocer su estado. Ese intempestivo abandono hizo entrar en sospechas a Cabrera y otros, quienes se dirigieron a Carranza a fin de comunicarle sus aprensiones y sugerirle que abandonaran el pueblo de inmediato. “Decididamente no se puede reanudar la marcha —contestó. Todos están cansados; está oscuro, llueve mucho y no conocemos el camino; y sobre todo, Mariel sabe que aquí tenemos que esperarlo... Diremos ahora lo que Miramón: ‘Dios cuide de nosotros en estas 24 horas’”.⁹ Al filo de las tres de la mañana apareció el teniente Valle con un mensaje del general Mariel, avisando a su jefe sobre la lealtad de la guardia de Villa Juárez y su disposición a reforzar la columna.¹⁰ Ahora sí a dormir a pierna suelta. Pero una hora después, se escucharon descargas y gritos destemplados que rompieron el silencio de la serranía: ¡Viva Peláez! ¡Viva Obregón! ¡Muera Carranza! ¡Te arrastraremos de las barbas, viejo c...! Tiros más lejanos se escucharon, acabando de romper la tranquilidad de la montaña. El licenciado Aguirre Berlanga, quien se encontraba a metro y medio de Carranza, después de la balacera alcanzó a darse cuenta de que lo habían herido. Pudo advertirse que el viejo zorro intentó levantarse, en un acto reflejo, tal vez para alcanzarse sus lentes, tal vez para tomar su pistola. El presidente falleció a las cuatro y veinte de la madrugada.¹¹ A los pocos minutos, regresaron los atacantes, alrededor de quince bajo el mando de Ernesto Herrero, con su obsceno lenguaje: “sal viejo arrastrado, aquí viene



Choza de la ranchería de Tlaxcalantongo, Puebla en donde murió el C. don Venustiano Carranza, la madrugada del día 21 de Mayo de 1920.

tu padre; sal para arrastrarte, viejo c...”, aunque acabaron más interesados en robarse lo que tenían al alcance —armas, relojes, carteras. A la salida de este grupo siguió otro, que sacó a los ocupantes de la choza, que en ese momento rendían honores a un cadáver. No tardaría en clarear. Los espantados acompañantes del presidente veían a sus captores como figuras fantasmales, manchas negras en movimiento, de perfiles recortados entre el azul del cielo y el verde vegetal, agitándose en una danza de sangre y muerte. En efecto, con algunas excepciones de quienes lograron escapar, como Juan Barragán y Luis Cabrera, todos fueron aprehendidos, y en grupo, unos a caballo y otros a pie la emprendieron rumbo a Cerro Azul, en una columna bajo las órdenes de Rodolfo Herrero.

III. Era incierto el destino de los prisioneros, y cabía la posibilidad de que fueran asesinados y desaparecidos en la sierra, por lo que el coronel Paulino Fontes buscó congraciarse con el jefe de los captores y de esta manera hacerlo desistir de cualquier propósito criminal. Para este objeto le obsequió un reloj de oro y un cheque en dólares, justo cuando llegaban noticias de que el general Mariel se dirigía a batir a los herreristas. Se imponía huir ante la próxima arremetida de fuerzas superiores en número, pero Herrero pensó en hacerlo no sin dejar a buen resguardo algo de su menguada reputación y

*Autor no identificado
Choza en donde murió
Venustiano Carranza,
Tlaxcalantongo, Puebla,
1920
Clave: AFFT 20555*

la de su causa. Primero contó con Manuel Aguirre Berlanga, Paulino Fontes, Pedro Gil Farías e Ignacio Suárez, quienes firmaron un mensaje dirigido al general Mariel participándole que “el sr. presidente se suicidó”, rogándole que no atacara la columna porque “peligrarían nuestras vidas”. Dicho mensaje no hacía ni la más leve mención a los ataques en los que perdió la vida el presidente, porque tal cosa enardecería todavía más a Mariel, quien cargaba con un peso en su conciencia por llevar —involuntariamente, desde luego a su jefe a la muerte. Además, Herrero exigió al licenciado Manuel Aguirre Berlanga que redactara un acta que buscaba exonerarlo a él y a los suyos del magnicidio. Dadas las circunstancias de cautiverio y de amenazas de muerte en que se encontraban los fieles carrancistas, accedió a lo que se le solicitaba, aunque firmada de manera distinta:

Los suscritos hacemos constar que el presidente de la República, señor don Venustiano Carranza, según es de verse por la herida que presenta en el lado izquierdo de la caja del tórax, se ve un balazo con la pistola que portaba. El examen o autopsia indicará que el calibre de la bala corresponde al de su pistola, por lo que se deduce que él se privó de la vida. El combate fue de noche y durante él fue herido en una pierna. También hacemos constar que todos los que hemos sido hechos prisioneros hemos sido tratados con toda clase de garantías y consideraciones, compatibles con la situación en que nos encontramos. Hacemos constar que el Jefe de las fuerzas que ocuparon el pueblo de Tlaxcalantongo es de filiación obregonista, y quien hizo el ataque obedeciendo órdenes del general Manuel Peláez.¹²

Es de hacer notar la manufactura deficiente del acta. De entrada, se refiere a un balazo —y no a los demás que estaban en el cuerpo de Carranza—, que *deducido* por quienes redactaron el documento, fue el que causó la muerte. Se menciona a Manuel Peláez como responsable del ataque, cosa manifiestamente falsa. Y lo que es peor: el acta no relaciona en ningún momento *el suicidio* —ni el asesinato, desde luego— con el fiero ataque de las fuerzas dirigidas por Herrero. No se queda atrás el hecho de que quienes firmaron el acta no presenciaron la *autoinmolación* —nadie pudo ver lo que realmente ocurrió cuando se desató la intempestiva balacera. Gracias a esa complicidad —insólita coincidencia entre verdugos y víctimas—, los prisioneros fueron liberados y Herrero y los suyos se dirigieron a Espinal, donde se presentaron ante el coronel Lázaro Cárdenas.¹³ La versión de Herrero sobre la participación en los acontecimientos y el fin de la vida de Carranza se dejó ver en su telegrama enviado al general Pablo González el 22 de mayo:

objeto aprehender Señor Carranza y principales acompañantes, a las tres y media de la mañana de ayer atacué con ochenta hombres y logré tomar el pueblo de Tlaxcalantongo, del Distrito de Huauchinango, donde hallábase de paso para el norte de la República, donde pretendía establecer su gobierno citado señor Carranza y su comitiva, escoltado por fuerzas general Francisco Murguía. Viéndose perdido el C. Carranza y comprendiendo que era inevitable que caería prisionero, suicidóse, disparándose un balazo en el pecho con su propia pistola, que conservo, la cual aún tiene sangre en el cañón.¹⁴

En respaldo al hecho de que Herrero era parte de un plan preconcebido para capturar a Carranza, está el testimonio de un testigo presencial de una larga conferencia telefónica entre dos oficiales gonzalistas y aquel militar cuatro días antes de la muerte del presidente. Pero algunas versiones señalaron que la idea era capturar al presidente,



El cadáver del presidente de la república don Venustiano Carranza, acompañado de los señores: generales Juan Barraquán, Federico Montes, Marciano González, Francisco de P., coronel Paulino Fontes, Carlos Domínguez, licenciados Armando Z. Ostos y Berriozabal, Pedro Gil Farias, Mario Méndez y los ayudantes Suárez y Amador.

no matarlo. El general Neira, uno de los acompañantes de Carranza, comentó ante la comisión investigadora del crimen, encabezada por Aquiles Elorduy, que supo que Herrero “había tenido órdenes de Obregón y Peláez de atacar la columna de don Venustiano y tomarlo prisionero, pero procurando cogerlo vivo “pero que si por desgracia moría qué se le iba a hacer”.¹⁵ Miguel B. Márquez, subordinado de Herrero, escribió que éste ordenó a cada uno de los jefes de las tres columnas que el ataque fuera simultáneo y desde distintos puntos, “con la recomendación especial, so pena de un castigo muy severo, de que al señor Carranza no se le hiciera ningún daño y que en caso de caer prisionero se respetara su vida a toda costa y se le guardaran las debidas consideraciones”.¹⁶ Esta afirmación poco concuerda con los hechos tal como ocurrieron, porque el primero y más importante caído en el ataque fue el presidente Carranza, y esto difícilmente fue una casualidad.

Los argumentos presentes en el acta y el telegrama a Mariel, sumados a otros como la supuesta falta de validez del informe del médico que embalsamó el cadáver, dieron respaldo a la hipótesis del suicidio. El doctor Francisco de P. Millán refutó el informe del embalsamador, un galeno de apellido Sánchez, calificándolo de elemental y deficiente. Millán sostuvo que la hipótesis del suicidio era “científicamente admisible” y estudiaría “una serie sucesiva de observaciones hechas acerca del cadáver (las únicas disponibles eran las del doctor Sánchez) y que son las que le han inducido a admitir la posibilidad de que se trate de un suicidio, y no de un asesinato”.¹⁷ Millán, hasta donde se supo, no fue más allá de estas palabras. Conviene, sin embargo, no perder de vista el hecho principal: la muerte de Carranza fue el punto climático de las traiciones, la huida y el acoso. En esta perspectiva, si se dio el suicidio o no, es completamente secundario.

La muerte de Carranza nunca fue castigada en la forma debida. La violencia que dominaba al país en esos años, las redes políticas que echaban mano de todos los recursos a su alcance, los avatares de la suerte que hacían de los vencedores de ayer los vencidos de hoy, la rudeza del poder, en suma, fueron los que permitieron que asesinatos como los de Madero, Zapata, Carranza o Villa quedaran sin castigo. Las dudas sin resolver en torno a las personas involucradas, los autores intelectuales, los motivos profundos, las circunstancias inmediatas de esos crímenes, los hacen, a pesar del tiempo transcurrido, temas de inquietante actualidad. Y por lo que puede observarse, pocas esperanzas deben abrigarse acerca del total esclarecimiento de los hechos.

PÁGINA SIGUIENTE
Autor no identificado
El ataúd de Venustiano
Carranza, de Villa Juárez a
Necaxa, Puebla, 1920
Clave: AFFT 20559

Extracto de un ensayo publicado originalmente en *Boletín*, FAPECFT, núm. 34, mayo-agosto de 2000.



- 1 Francisco L. Urquiza, *Asesinato de Carranza*, México, Populibros La Prensa, 1959, pp. 52-53.
- 2 Martín Luis Guzmán, *Muertes históricas: el ineluctable fin de Venustiano Carranza*, México, Conaculta, Tercera serie de Lecturas Mexicanas 2, 1990, pp. 26-27.
- 3 *La verdad sobre la muerte de Carranza*, San Antonio, Librería de Quiroga, s.f., pp. 36-37.
- 4 Blas Urrea (seud. de Luis Cabrera), *La herencia de Carranza*, México, Imprenta Nacional, 1920.
- 5 *La verdad sobre la muerte de Carranza, op. cit.*, pp. 14-15.
- 6 *Ibidem*, p. 16.
- 7 Ignacio G. Suárez, *Carranza: el forjador del México actual*, México, Costa Amic Editor, 1965, pp. 157-158.
- 8 *Ibidem*, p. 161.
- 9 Carta de Cabrera al licenciado Armando Z. Ostos, 31 de agosto de 1932, en *ibidem*, p. 165.
- 10 *Ibidem*, p. 186.
- 11 *Ibidem*, p. 187.
- 12 Enrique Krauze, "La noche de Tlaxcalantongo", *Vuelta*, México, 111, febrero de 1986, p. 9.
- 13 Ignacio G. Suárez, *op. cit.* p. 193.
- 14 *La verdad sobre la muerte de Carranza, op. cit.*, p. 17.
- 15 "Versión taquigráfica adjunta al Informe de la comisión encabezada por Aquiles Elorduy", Venustiano Carranza, 13010213, Gav. 44, Exp. 7, Leg. 1/2, Inv. 1074, Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca, f. 27.
- 16 Miguel B. Márquez, *El verdadero Tlaxcalantongo*, México, A.P. Márquez Editor, 1941, pp. 159-160.
- 17 *La verdad sobre la muerte de Carranza, op. cit.*, p. 29.

México en el cine de Eisenstein

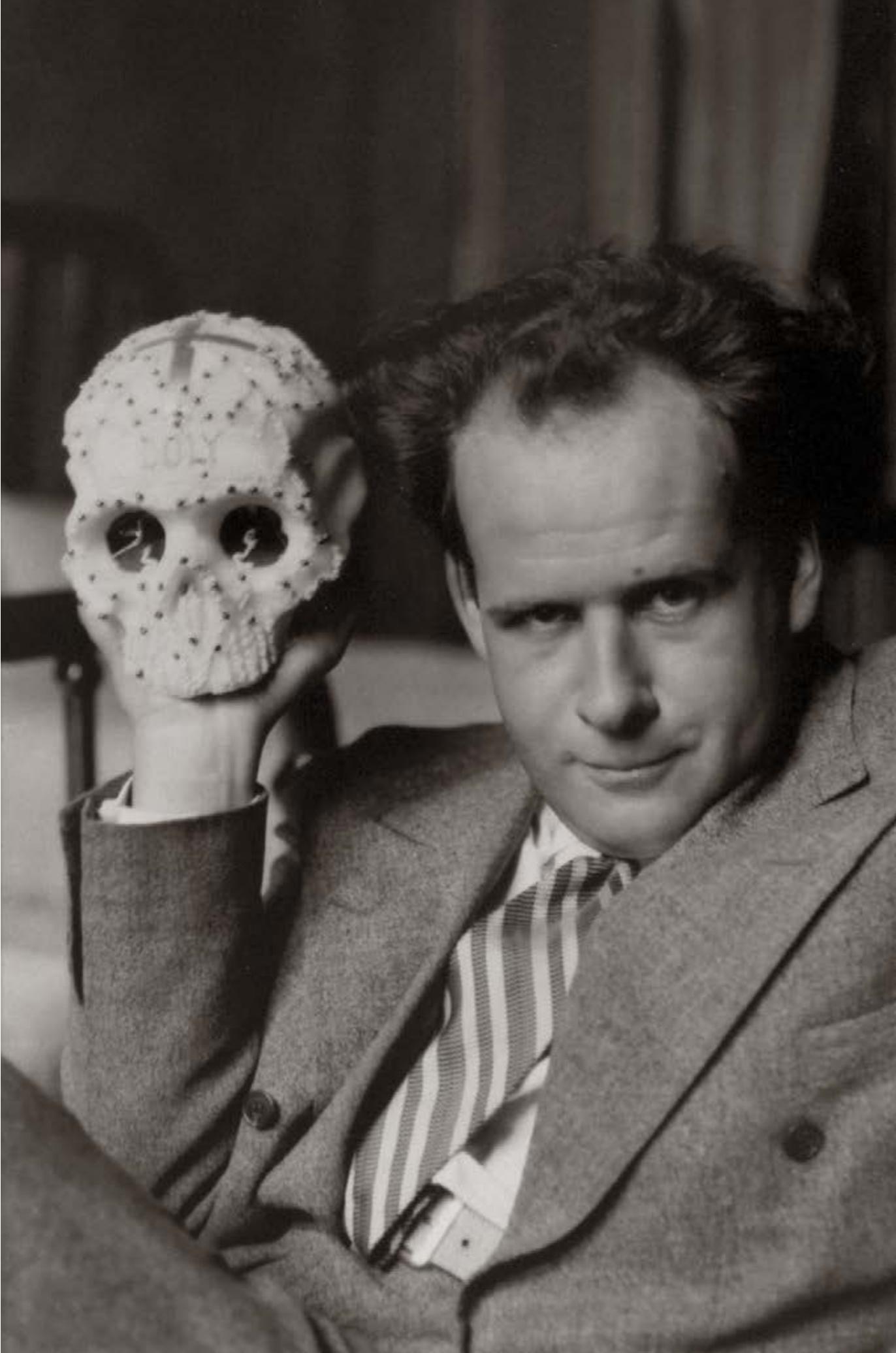
Carlos Macías Richard

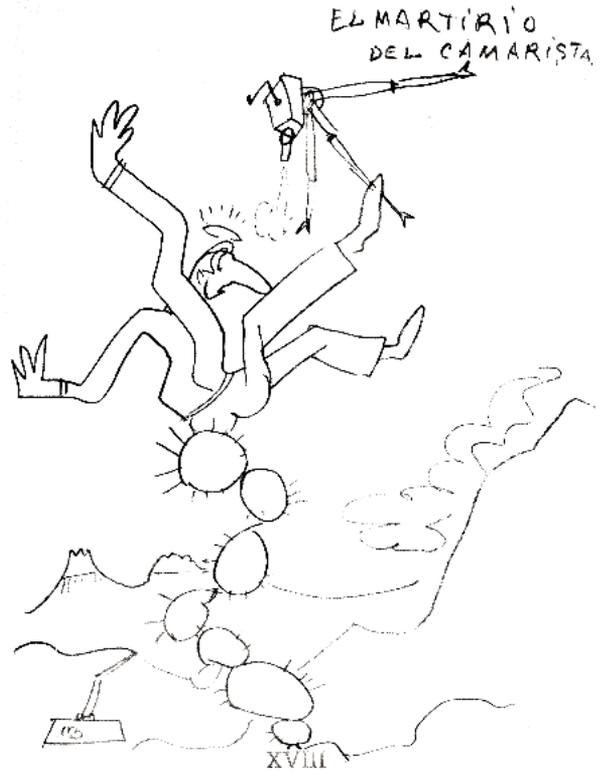
“¿Por qué dejar entrar a ese perro rojo y sádico de Eisenstein?”, se preguntaba escandalizado el comandante Frank Pease, el 28 de junio de 1930, ante el anunciado arribo a Hollywood de ese prestigioso cineasta soviético. Pease, quien se ostentaba como presidente del Hollywood Technical Directors Institute, emprendía por entonces una vigorosa campaña para impedir que “ese bolchevique judío” cumpliera un contrato firmado con la Paramount Pictures.¹

¿Quién era en realidad Sergei Mijailovich Eisenstein? ¿A qué obras debía su fama mundial y cuál sería su experiencia cinematográfica en México? ¿Qué preocupaciones estéticas poseía este cineasta, como para haber encontrado “aburrida” a Marlene Dietrich, “estúpida” a Greta Garbo e “interesantes” a Charles Chaplin y a Mickey Mouse? Fruto de contrastes culturales y testigo de memorables oleadas políticas, Eisenstein había nacido en Riga, Letonia, en 1898, durante la etapa de “rusificación” de esa región del Báltico. Era producto de un matrimonio desacostumbrado y temporal: su padre, Mijaíl Eisenstein, pertenecía a una familia judía; su madre, en cambio, era una distinguida dama rusa, heredera de cierta fortuna.

Aparte del refinamiento materno, la residencia de los Eisenstein en San Petersburgo facilitó a Sergei el acceso a la cultura y al cosmopolitismo. San Petersburgo era la capital del imperio ruso y las clases altas del lugar solían estar atentas a las modas, los gustos y la literatura de Francia y del resto de Europa. Sergei, por tanto, aprendió a leer en inglés desde muy joven.

Por influencia paterna, el futuro cineasta llegó a cursar, por algún tiempo, la carrera de ingeniería civil; pero sus aficiones mayores las representaron el dibujo y la literatura. Fue en San Petersburgo donde se volvió admirador ferviente de Leonardo Da Vinci y del poeta norteamericano Walt Whitman. Entre 1917 y 1918, durante la revolución bolchevique, Eisenstein se incorporó a las fuerzas renovadoras debido a su identificación





Sergei M. Eisenstein
Tomado de *Dibujos
mexicanos inéditos*, México,
Cineteca Nacional, 1978

y simpatía con la generación de jóvenes que nutrían el Ejército Rojo. Participó con ellos en labores de propaganda y de reconstrucción.

El interés de Eisenstein por las costumbres populares mexicanas se registra, justamente, en 1920. Siendo escenógrafo de la institución teatral Proletkult, en Moscú, le fue encargada la ambientación de un relato de Jack London titulado *El mexicano*. La concepción escenográfica que dio marco a la obra (la cual incluía una riña verdadera), perfiló sin duda la estética cinematográfica del futuro director. Décadas después, Eisenstein recordaría así aquella experiencia: "Aquí [en *El mexicano*], mi participación llevó al teatro a los 'hechos' un elemento puramente cinematográfico, diferente a la 'reacción ante los hechos', que es un elemento puramente teatral".²

La primera cinta dirigida por Eisenstein fue *La huelga*, que alcanzó reconocimiento inmediato en Francia y en Alemania. En su siguiente filme lo acompañaron el talentoso fotógrafo sueco Eduard Tissé (con quien haría mancuerna durante dos décadas) y, como director asistente, el no menos ameritado Grigor Alexandrov. La película recreó un motín de marinos que había ocurrido en Odesa en 1905, cuyo drama daría la vuelta al mundo occidental pocos años después. Su título: *El acorazado Potemkin*.

La pericia en el manejo de la cámara, el concepto de actuación y la disposición del montaje, hicieron de *Potemkin* el mayor ejemplo del realismo expresivo en el aún incipiente arte cinematográfico. En el rubro técnico, la columna vertebral de esta cinta la constituía la reunión de planos de imágenes aparentemente disociadas, así como la presencia de gente común para encarnar a los personajes; el director soviético había descartado, desde el inicio, al actor profesional.

Eisenstein recordaría con elocuencia —en los apuntes de su autobiografía— la sensación de haber amanecido famoso una mañana de 1926 (“qué emoción la de despertar famoso”, anotó), al enterarse de la noticia de que largas filas de espectadores se congregaban a diario en las salas cinematográficas de Europa y Norteamérica para poder presenciar *Potemkin*.

Después vendrían las invitaciones a París y a los Estados Unidos. Eisenstein y Vsevolod Pudovkin (realizador de otra cinta casi simultánea, *La madre*, basada en la novela de Máximo Gorki), habían elevado en un par de años la cinematografía soviética al nivel de las mejores del orbe. Eisenstein no ocultaría, entonces, su interés por conocer Hollywood, el cada vez más afamado y productivo centro de realización fílmica. Mientras alimentaba sus proyectos de viajar al exterior, Eisenstein se interesó cada vez más en los extranjeros que visitaban Moscú. Tal es el caso del pintor Diego Rivera, cuyas descripciones sobre México fascinaron tanto la sensibilidad de Sergei que a raíz de ellas concibió el proyecto de hacer *¡Que viva México!*

El contrato para trabajar en Hollywood llegó el 1 de mayo de 1930. Eisenstein ganaría 900 dólares a la semana a cambio de la filmación de una película para la Paramount Pictures. En junio de ese año, el director soviético pisó suelo estadounidense.³

Las primeras observaciones de Eisenstein respecto a la vida norteamericana hubieran sorprendido a propios y extraños, si éstas no se hubieran entendido como una cortesía al país anfitrión. “Imaginad un cine que no esté dominado por el dólar...”, señalaría —por ejemplo— para reforzar su lealtad a Hollywood. O aquella súplica a la señorita Agnes Jacques, guía durante la visita a Chicago: “¡Nada de muesos, por favor!, lléveme a conocer Chicago.” Luego, semanas después de haber arribado a Hollywood le daría por rebautizar ante sus amigos como “Califónica” al estado donde entonces residía.

Sin embargo, algo le ocurrió a Eisenstein en los Estados Unidos que le impidió acoplarse a la vida cinematográfica. Su biógrafa Marie Seton aduce razones de temperamento y estilo de trabajo. El soviético pareció rehusarse a desempeñar el rol de protagonista, de invitado de honor, cuando sus amigos en el pequeño mundo hollywoodense esperaban de él todo tipo de extravagancias. “Cometió algunas herejías —abunda Seton—; se negó a beber, porque había jurado respetar la Enmienda número 18 [sobre la prohibición alcohólica]... No pudo comprender de qué se trataba cuando Carl Laemmle [directivo de los estudios Universal] le preguntó si Trotsky quería escribir un guión cinematográfico. Su refugio era Charles Chaplin, pero no pudo comprender cómo ni por qué Chaplin mostraba tanta seriedad y carecía de sentido del humor”.⁴

PÁGINA 42
Clave: APEC, SINCLAIR
Upton. Gaveta 64,
expediente 30, foja 74.

PÁGINA 43
Clave: APEC, SINCLAIR
Upton. Gaveta 64,
expediente 30, foja 80.

Sinclair

74

Hotel Algonquin,
Nueva York

Septiembre 25 de 1933.

Señor General
D. P. E. Calles,
Ciudad de México.

Mi Estimado Presidente Calles:.

Hace tres días se estrenó en Nueva York la película "Truenos sobre México" y me tomo la libertad de remitirle algunos de los juicios de la Prensa, que son bastante favorables. También envío a usted copia de una circular que los comunistas están distribuyendo en las puertas del Teatro, a fin de que pueda usted darse cuenta de la clase de oposición que se hace a esta película. Estos mismos comunistas están trabajando diligentemente en México, tratando de que el Gobierno de usted le tome mala voluntad a nuestra película. Temo que estén alcanzando buen éxito, porque la película todavía no puede conseguirse en esa Ciudad, y en consecuencia muchas personas pueden creer lo que se les dice acerca de ella.

Desearía que usted se diera cuenta del carácter malicioso y hasta criminal de esta oposición. La película es muy hermosa, y todo el mundo conviene en que da a México gran crédito.

Que la historia de México registra algunas revoluciones, como la de cualquier otro país, no debe de tomarse como significando que ésta es una película política. Deseo que usted sepa que hemos cumplido honradamente las promesas que le hicimos respecto de que esta película sería un crédito para México.

Siento mucho que no pudimos mostrarle la película en Ensenada como es bien sabido por usted que deseábamos hacerlo.

Con mis atentos saludos personales me repito de usted sinceramente,

(Firmado) Upton Sinclair.

"THUNDER OVER MEXICO"

LIES!

Mexico is NOT a natural paradise where happy people live in peace in plenty!
Mexico is NOT the idyllic picture of "beauty and charm" as it has been described by the sponsors of this film!

Mexico is NOT merely the colorful land of the exotic maguveys and majestic Mayan temples. In Mexico the masses are oppressed, exploited and degraded by a military dictatorship whose record of cold-blooded murders and ruthless repression ranks with that of Machado, deposed Cuban tyrant.

The startling beauty of the Mexican land is undeniable, and the Soviet cameraman Edouard Tisse, has succeeded in capturing that beauty in every single and unforgettable foot of this film.

But the Mexican peasants are being driven off this picturesque land by force of arms! Murder bands calling themselves the "Liga de Defensa Social," hired by the Wall Street-controlled Calles-Rodriguez government of land-owners, plunder and exterminate the peons wherever they offer resistance to forcible eviction from the land.

About these deeds there is nothing either particularly "charming" or "beautiful." No more so than the assassination of labor leaders and suppression of the trade unions. No more so than the wholesale exile of hundreds of intellectuals, workers and peasants to the dreaded "Mexican Devil's Island," *Islas Marias*.

"THUNDER OVER MEXICO" hails the perpetrators of these deeds and glorifies their existence! HOW? By singing the praises of what it calls "The New Mexico." By showing the peasantry uplifted and "civilized" by the present regime. By asking us to believe that this mythical "New Mexico" is primarily concerned with the welfare of the Mexican people!

*That is why we say that "THUNDER OF MEXICO" lies!
That is why we say that to credit this film to Sergei Eisenstein, Soviet director, is adding insult to injury!*

No barrage of hallyhoo and publicity can convince us that a director responsible for the greatest films ever made dealing with the struggle of the Soviet masses for emancipation from Czarist oppression and tyranny ("Potemkin," "Ten Days," "Strike," "Old and New"), could have turned out the monstrous distortion of reality that is the present version of what was once entitled "Que Viva Mexico!" "Thunder Over Mexico" was not edited by Eisenstein but by Hollywood "montage masters" who completely distorted Eisenstein's original conception of a film that was intended to satirize rather than glorify the present reactionary Mexican regime.

We call upon all movie-goers to demand the withdrawal of this film and the restitution of the original negative to Eisenstein. LET YOUR PROTEST BE HEARD WHEREVER THE FILM IS EXHIBITED. SEND YOUR PROTEST TO STOP THE DISTRIBUTION OF THE FILM!

The releasers of "Thunder Over Mexico" in their advance publicity express the pious hope that their film might be appreciated by what they call the "gum-chewing" movie-going audience.

We call upon you, the "gum-chewing" audience to show your appreciation of "Thunder Over Mexico" by forcing this film off the screen!

Send protests immediately to SOL LESSER, distributor, Radio City Bldg., New York City
Send protests to ARTHUR MAYER, Mgr., Rialto Theatre, Times Square, New York City

WORKERS FILM AND PHOTO LEAGUE, 220 East 14th Street.
ANTI-IMPERIALIST LEAGUE OF AMERICA, 90 East 10th Street.

P. S. We wish to make it clear that we are in no wise connected with groups or individuals who have been campaigning against "Thunder Over Mexico" on the basis of rumors, personalities and gossip.



AMBAS PÁGINAS
Agustín Jiménez
Durante la filmación
¡que viva México! 1931
Col. Archivo Fotográfico
Agustín Jiménez

En suma, Eisenstein apenas había elaborado dos guiones (*Sutter's Gold* y *An American Tragedy*) cuando su contrato le fue rescindido. Ambos, por cierto, serían filmados poco después por otros directores. No había carecido de importancia, por otro lado, la hostil campaña del referido comandante Pease en esta íntima “tragedia americana” de Eisenstein.

Luego de su fracaso en los Estados Unidos, el soviético volvió sus ojos al mismo país que había despertado su curiosidad y admiración desde la puesta en escena de *El mexicano*, en Moscú, hacía ya diez años. Confió su propósito a Charles Chaplin, en el sentido de realizar una producción independiente en México, y éste le recomendó acudir con el escritor socialista Upton Sinclair.

Al final, Eisenstein desbordó en entusiasmo cuando obtuvo la respuesta afirmativa de Sinclair y el consiguiente respaldo económico para la filmación de *¡Que viva México!* Upton, su esposa Mary Craig y su cuñado Hunter S. Kimbrough, pronto reunieron y entregaron al cineasta 25 mil dólares para los gastos del rodaje.

Así las cosas, Eisenstein arribó al territorio mexicano en diciembre de 1930. Sin embargo, para su infortunio, el fantasma de Pease lo continuó acechando en los primeros días de su estancia en la Ciudad de México. Mediante el envío sistemático de telegramas a las autoridades de este país, el comandante Pease había advertido —basado en adjetivos absurdos— acerca de la supuesta peligrosidad de “ese mestizo mesopotámico” y “espía alemán”. Sin haber desempacado aún sus pertenencias en el Hotel Imperial, el cineasta y sus dos colaboradores, Alexandrov y Tissé, fueron aprehendidos por la policía mexicana y conducidos a prisión; ello, mientras se emprendían las investigaciones correspondientes. Pese al malestar que causó en los acusados dicha



contrariedad, Eisenstein habría de recordar, años después, con satisfacción —si cabe el término—, que “en lugar de la expulsión, recibí un ceremonioso apretón de manos del presidente mexicano en uno de los incontables festivales de la Ciudad de México”.⁵

La llegada de Sergei Eisenstein a nuestro país coincidió con la época de auge de los espectáculos escénicos. En particular, el vasto público capitalino había desarrollado cierta adicción —se diría— por el llamado teatro de revista, donde florecían las admiradas tiples (como María Conesa, Lupe Rivas Cacho, Celia Montalván y Mimí Derba, entre varias más) y cómicos de verdadera influencia en la cultura popular (como Roberto “El Panzón” Soto, Leopoldo Ortín y Leopoldo “El Cuatezón” Beristáin, para mencionar a sólo tres de ellos).

Un apogeo casi similar, aunque no comparado con el que se experimentaría décadas después, recibía por entonces el naciente cine mexicano. *El automóvil gris*, película de Enrique Rosas realizada en 1919, había iniciado lo que sería para el país una larga cadena de éxitos de taquilla. Además, poco después del arribo de Eisenstein a nuestro país, en 1931, se había producido *Santa*, de Antonio Moreno (basada en la novela de Federico Gamboa), acompañada con sonido gracias a un equipo ideado por los hermanos Rodríguez.

En este contexto cultural, un testimonio que dio cuenta de las altas expectativas sociales depositadas por la opinión general en la industria del cine, lo ofreció, precisamente, el general Plutarco Elías Calles, tan sólo un mes después de la llegada del realizador soviético a México. El entonces “jefe máximo de la Revolución” redactó la siguiente respuesta a una carta que le informaba de la inauguración de las instalaciones de la Empire Productions. “En mi concepto —escribió—, todo mexicano debe cooperar al desarrollo de la empresa, pues el país entero se verá grandemente beneficiado por los resultados que se obtengan de la explotación de tan importante industria. Significa sencillamente una educación sana del pueblo en general. México será el centro de producción para las películas habladas en español y su distribución se hará en todo el mundo.”

El rodaje de la película *¡Que viva México!* debía realizarse en tres meses, según el acuerdo entre los productores y el director. Sin embargo, pasada esa fecha Eisenstein no había rodado una sola escena; más bien, se había dedicado a viajar por el sureste de la República y a experimentar lo que —a decir suyo— fue su reencuentro con el dibujo. La relevancia de tal reencuentro radicó en el salto cualitativo que se había operado en el cineasta, luego de valorar y asimilar la idea de unidad de la vida con la muerte que privaba entre los mexicanos. En otras palabras, no sólo lo había dejado pasmado el temperamento nacional —que incluía, naturalmente, el desprecio por la muerte—, sino la costumbre popular de hacer bromas respecto de ésta. Es posible que debido a ello, le hayan impresionado más los “inimitables” grabados de José Guadalupe Posada, que los frescos de su amigo Diego Rivera plasmados en los edificios públicos.

Una afición personal de Eisenstein, asociada íntimamente a su concepción cinematográfica, fue el dibujo. En nuestro país, la técnica de su dibujo atravesó por una etapa de purificación interior, en el trayecto hacia el perfil de una línea matemáticamente abstracta. Cine y trazo gráfico, imagen y línea; dos conceptos que serían el bastidor

para la filmación de *¡Que viva México!* Así, el soviético dibujó y filmó: “la asombrosa estructura lineal pura del paisaje mexicano. Las ropas blancas rectangulares de los peones. El contorno singular de sus sombreros de paja. Los sombreros de los peones de las haciendas”.⁶

El grupo de producción comenzó el rodaje en la vieja hacienda hidalguense de Tetlapayac, poco después de la aprobación del guión, por parte del productor Sinclair y del gobierno mexicano. El texto a recrear constaba de seis “historias” o “novelas”, complementarias entre sí, que incluían un prólogo y un epílogo. Además de Tetlapayac, se planteaba la filmación en algunos lugares de Yucatán y de Tehuantepec.

La “Introducción” del guión aludía a la creación de “un nuevo tipo de arte en la pantalla”, el cual era definido como “cinema sinfónico: sinfónico desde el punto de vista de construcción y arreglo”. El “cinema sinfónico” postulado por Eisenstein consistía, en lo básico, en presentar dentro del escenario natural (trajes, costumbres, artes y hasta “tipos humanos”) los azares de la evolución social de México.

Así, la primera historia, ambientada en Yucatán, abordaba las múltiples formas que adoptaba la ceremonia religiosa de la muerte. Mediante la fuerza expresiva de una procesión —basada en el mural *Entierro de un obrero* de David Alfaro Siqueiros—, el cineasta buscaba conducir a los espectadores a la escenificación de una fiesta moderna, distinta, “en la cual se celebrará el triunfo de la vida sobre la muerte.”

En la segunda historia, “Zandunga”, filmada en Tehuantepec, Eisenstein transmitía un mensaje sensual y humano en la unión del hombre y la mujer. La forma en que se consumaba el vínculo, su ambiente festivo y las características de la ceremonia matrimonial, expresaba —según el guión— la escasa influencia del dominio colonial en la región del Istmo.

Las secuencias notables de la cinta, las que quedarían en la mente de los futuros espectadores, serían las que conformaban la tercera historia, filmada en Tetlapayac. Ahí, la pugna entre peones y hacendados durante el porfiriato, ilustraba la dimensión del rezago social mexicano; lo cual, por cierto, concordaría con la visión épica de la Revolución mexicana, difundida poco después por el escritor norteamericano Frank Tannenbaum. Resultaría célebre la escena en que los peones eran sepultados en posición vertical hasta el cuello, antes de ser victimados.

La cuarta historia introdujo los testimonios de la presencia cultural hispana en México: arquitectura, amores románticos, celos latinos, obispos y, sobre todo, fiesta tauquina. El diestro David Liceaga, el más famoso del momento, aparecía desplegando la belleza y el arte del toreo.

La quinta historia, “Soldadera”, destacaría las desventuras de la esposa de un revolucionario mexicano (“Pancha”), mismas que culminaban con la muerte de éste. En realidad, si había algún periodo de la historia mexicana con el que Eisenstein se sentía de veras identificado, ése era el proceso revolucionario iniciado en 1910. El itinerario personal del director incluía, precisamente, su participación en similares andanzas, de un pueblo a otro, al lado de los soldados del Ejército Rojo.

El “Epílogo” exponía la síntesis de las etapas históricas por las que había atravesado el territorio mexicano en 400 años de vida. Para rodar esa historia, Eisenstein había solicitado (y obtenido por gestiones del general Plutarco Elías Calles) un grupo de efectivos del ejército, para que lo auxiliaran en la representación, así como una enorme cantidad de caballos, equipos e implementos de guerra.

Más que rendir un culto al progreso, a la prosperidad y a la civilización, esa historia inventariaba la presencia contemporánea de las figuras institucionales. Abundaban escenas del castillo de Chapultepec —sede presidencial—, de instalaciones fabriles, de ferrocarriles, de puertos; desfilaban, en forma interminable, ingenieros, generales, aviadores, médicos y maestros.

Sin embargo, Eisenstein introducía en esa parte final cierta dosis de escepticismo o de ironía: todos los personajes mencionados estaban custodiados por la danza y la muerte, por calaveras de azúcar, por carnavales y bailes, en una palabra, por la fiesta del día de muertos. De ese modo, si la película había iniciado con el dominio de la muerte, ésta ofrecía un final a la inversa: un entusiasta indígena, de frente a la cámara, se desprendía de su máscara de muerte para sonreír.

Finalmente, ¿que ocurrió con *¡Que viva México!*? Apenas hace falta señalar, como balance, que los esfuerzos transatlánticos de este soviético merecían mejor final. Fueron varios los motivos que obstaculizaron la edición del material filmado. Los más insustanciales, quizá, consistieron en las diferencias habidas entre Eisenstein y Alexandrov con relación a las ideas artísticas de ambos; o bien, los rumores que se hicieron llegar a Sinclair en California, en el sentido de que el soviético visitaba con mucha frecuencia teatros que brindaban espectáculos obscenos y que, además, “divertía a los integrantes de la burguesía norteamericana con cantidad de dibujos libertinos”.⁷

Cuando se disponía a concluir el rodaje de *¡Que viva México!* (en particular el episodio “La Soldadera”), Eisenstein recibió un telegrama de Sinclair en el que éste le ordenaba concluir la filmación. Las súplicas en contra resultaron vanas: habían gastado ya 53 mil dólares y la asociada señora Sinclair, así como el hermano de ésta (Hunter S. Kimbrough) no estaban dispuestos a aportar un centavo más. Para entonces, todos los rollos de la cinta se hallaban en poder de Sinclair.

Los innumerables esfuerzos posteriores de Eisenstein por entrevistarse con sus patrocinadores fracasaron. El 11 de febrero de 1932, el cineasta salió de México y, tras largas gestiones realizadas para que le fuera permitido el acceso a los Estados Unidos, arribó a Nueva York. Ahí recibió una copia del filme, misma que se llevaría a Moscú para emprender los trabajos de montaje. Pero, fatalmente, el hecho de haberla exhibido antes de su partida en presencia de algunos amigos, incluido un editor neoyorquino, desató la última y definitiva fricción con Upton Sinclair.

Los abogados de Sinclair recuperaron la cinta y Eisenstein resignado, partió a Moscú apremiado por el gobierno de su país, el 19 de abril de 1932. Un año después, en el Carthay Circle Theatre de Los Ángeles fue presentada la versión mutilada de *¡Que viva México!* bajo el nombre de *Thunder Over Mexico*.

Al final, la proliferación de comités pro-Eisenstein en California y en Nueva York y la difusión de cartas abiertas que censuraban el montaje de *Thunder Over Mexico*, fueron interpretadas por Sinclair como un claro producto de la “mala voluntad de los comunistas”.

Marie Seton, actriz, crítica teatral y futura biógrafa de Eisenstein, realizó en 1939 otra edición del material filmado, cuyo fruto fue *Time in the Sun*, una película de 60 minutos de duración. Eisenstein, mientras tanto, daría nuevas muestras de su talento mediante obras de gran complejidad y magnificencia, como fueron *Alejandro Nevsky* (1938) e *Iván El Terrible* (1942-1944).

Y aunque el genio soviético falleció en 1948, las escenas rodadas por él en nuestro país debieron esperar casi media centuria para que el público mexicano las conociera. La Cineteca Nacional de México exhibió hasta 1980 *¡Que viva México!*, la nueva y definitiva edición de 90 minutos, montada por el veteranísimo Alexandrov —el mismo director asistente de Eisenstein—. Los rollos que le sirvieron de base habían sido adquiridos apenas tres años antes por la Fimoteca Estatal Soviética, merced a un convenio con el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Meses antes de morir, Alexandrov declaró que al efectuar “su montaje” había hecho todo lo posible para mantener la concepción y la imaginación de Eisenstein; que había estudiado los artículos y dibujos de éste para acercarse al máximo a la idea original. Pero al crítico mexicano Tomás Pérez Turrent, sin embargo, le pareció que la reconstitución de Alexandrov padecía una abusiva y desafortunada utilización de la música, la cual contribuía a “darnos la impresión que la película no va más allá de la visión exterior y fascinada por el ‘color local’ de un turista”.⁸

1 Sergei Eisenstein, *Memorias inmorales. Autobiografía*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1987, p. 239.

2 Marie Seton, *Sergei Eisenstein. Una biografía*, México, FCE, 1986, p. 47.

3 Lewis Jacobs, *La azarosa historia del cine americano*, Barcelona, Lumen, 1972, vol. 2, p. 57.

4 Marie Seton, *op. cit.* p. 165.

5 Sergei Eisenstein, *op. cit.* p. 43.

6 Sergei Eisenstein, *op. cit.* pp. 87 y 88.

7 Marie Seton, *op. cit.* p. 219.

8 Tomás Pérez Turrent y Alejandro Reza, “Grigor Alexandrov”, revista *Cineteca Nacional*, México, Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía, Secretaría de Gobernación, abril de 1980, pp. 5-7 y pp. I-XVI.



del Sr. Genl. Francisco Villa y Corb. M. Prieto
Porrón. Julio 20 de 1913. 8 a.m.

El asesinato de Pancho Villa

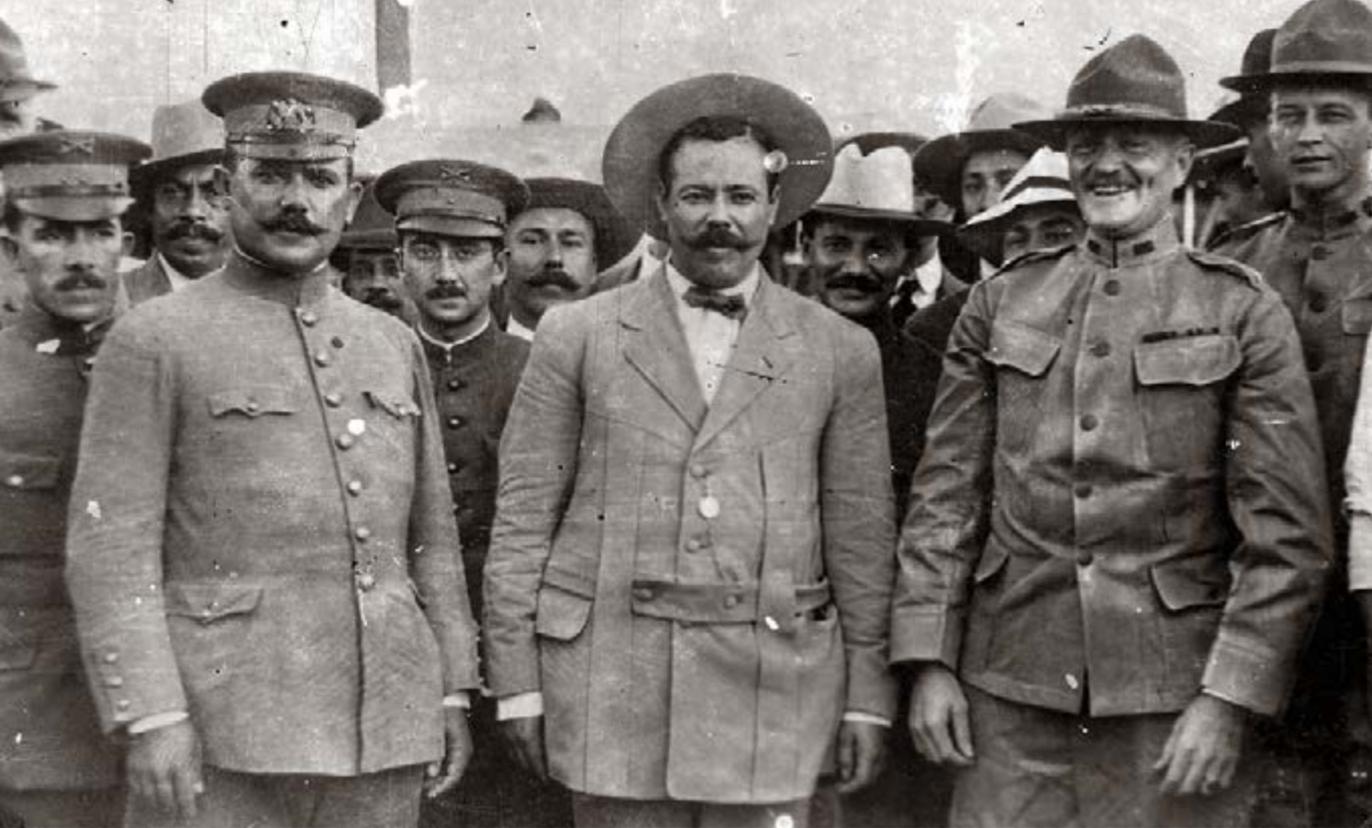
Friedrick Katz

El general Francisco “Pancho” Villa fue asesinado el 20 de julio de 1923 en la ciudad de Parral, estado de Chihuahua. Al llegar su automóvil —en el que viajaban también su secretario y sus guardaespaldas— al cruce que forman las calles de Benito Juárez y Gabino Barreda, una ráfaga de balas disparadas desde una de las casas vecinas mató instantáneamente a Villa y a su secretario Trillo. Los testigos declararon que los asesinatos salieron tranquilamente de Parral, sin aparentar temor de persecución alguna.

PÁGINA ANTERIOR
Autor no identificado
*General Francisco Villa
muerto en Parral,*
20 de julio de 1923,
Chihuahua.
Clave: AAJA 4035

Inmediatamente después del asesinato fueron expresadas en la prensa mexicana fuertes sospechas de observadores extranjeros, de diplomáticos y de los diputados de la oposición en el Congreso, en el sentido de que el propio gobierno mexicano había organizado el asesinato. Las sospechas estaban dirigidas principalmente contra Plutarco Elías Calles, secretario de Gobernación y presunto heredero de la presidencia, como el hombre responsable de la matanza. Tales sospechas fueron difundidas por *El Universal*, uno de los periódicos más importantes de México, así como por varios observadores extranjeros. El encargado de negocios de la embajada norteamericana, George Summerlin, escribió que “el general Calles tenía en ese entonces todos los incentivos tradicionales para un asesinato político... El representante de los intereses ingleses en México, con su larga experiencia en política mexicana y muchas ligas personales tanto con Villa como con Calles, tiene la certeza de que Calles es el responsable de la muerte de Villa. Este punto de vista parece estar más o menos generalizado entre muchos hombres de responsabilidad que no estaban de ninguna manera ligados al gobierno mexicano”.¹

Una comisión enviada por el congreso mexicano para investigar el crimen no mencionó a Calles como el responsable del asesinato, pero sí implicó que por lo menos las autoridades locales estaban involucradas. La comisión se preguntaba por qué había sido retirada la guarnición militar de Parral el día del asesinato de Villa y trasladada al lejano poblado de Maturana para ensayar el desfile conmemorativo de la



Autor no identificado
Generales, Alvaro Obregón,
Francisco Villa, John
Pershing y el teniente
coronel Francisco R.
Serrano, Ciudad Juárez,
Chihuahua, ca. 1914.
Clave: AAJA 2143

Independencia de México, que se llevaría a cabo el 16 de septiembre en Parral. Las calles de Maturana eran tan inclinadas que resultaba muy difícil desfilar por ellas. Además, los congresistas notaron que tanto los jueces locales como los militares del lugar se negaron a cooperar en la investigación. Sobre todo, llamó su atención el hecho de que no hubiera intento alguno por perseguir a los asesinos y que éstos dejaron Parral “sin ninguna prisa; tranquilamente encendieron algunos cigarros, se rieron y regocijaron, tomaron orgullosamente sus caballos y, a trote lento, abandonaron el pueblo. Fueron vistos por un peluquero del pueblo que se dirigía a su trabajo, quien declaró que procedían sin ningún apuro y que los que cabalgaban atrás decían a los de adelante que no había por qué tener miedo, que no había razón para correr”.²

Varias semanas después hubo cierto alivio para el gobierno al publicarse una carta de Jesús Salas Barraza, diputado ante la legislatura de Durango, dirigida al influyente general Abraham Carmona y pidiendo se hiciera público su contenido. En esa carta Jesús Salas Barraza asumía la total responsabilidad del asesinato de Villa, explicando sus motivos con lujo de detalle:

Usted recuerda, mi buen amigo, que muchas veces en conversaciones íntimas que tuvimos cuando estuvo entre nosotros, le relaté con algunos pormenores el sinnúmero de crímenes cometidos por este bandido; entre ellos, ya que prolijo sería enumerar uno a uno los perpetrados en su larga vida de infamia, el siguiente: haber dinamitado una planta eléctrica que costó medio millón de pesos, en Magistral de este estado, dejando en la más completa miseria a más de mil familias que se mantenían con su honrado trabajo en dicha negociación, asesinando de vil manera y con lujo de crueldad a un honrado empleado como lo era Catarino Smith, a quien yo quería como a un hermano.

¿El por qué me erigí en vengador? lo sabe usted de sobra, pues siendo diputado al Congreso Local de esta entidad, representante del distrito de El Oro, en donde con más saña atacó Villa a sus habitantes, natural es que haya dado este paso de importante trascendencia para mi Patria”

Salas Barraza insistía en que los ocho hombres que se le unieron eran también víctimas de Villa y movidos por el mismo deseo de venganza. Todos querían “la muerte de la hiena”.

Salas Barraza concluía declarando que hacía pública su confesión para “...salvar el buen nombre del gobierno que nos rige actualmente y evitar que caigan sospechas sobre algunos funcionarios públicos a quienes de una manera ligera ha señalado la prensa como directores intelectuales de este asunto...”

En conclusión, Salas Barraza se describía a sí mismo como un hombre valiente con “...el valor civil suficiente para arrostrar frente a frente las consecuencias de mis actos”.

Varias semanas después de publicada esta confesión, Salas Barraza fue arrestado por las autoridades y enviado a la ciudad de Parral, en donde un juez lo condenó a 20 años de prisión por el asesinato. Su encarcelamiento duró menos de tres meses, luego de los cuales fue perdonado por el gobernador saliente de Chihuahua, Ignacio Enríquez, y liberado de la prisión.³

Se produjo un escepticismo generalizado en México, tanto entre contemporáneos como entre estudiosos, en cuanto a la veracidad de las declaraciones de Salas Barraza en torno a que había actuado solo en la matanza de Villa, pero no hubo documentos que probaran claramente que el gobierno mexicano estuvo involucrado en el asesinato.

Tales documentos han aparecido ahora en los Archivos Plutarco Elías Calles-Fernando Torreblanca, que no sólo contienen los papeles del ex presidente Calles y de su secretario, Fernando Torreblanca, sino también los del general Joaquín Amaro, un importante militar durante el gobierno de Obregón y muy cercano a Calles, de quien posteriormente sería su secretario de Guerra.

El fideicomiso que custodia estos archivos fue fundado por la hija de Plutarco Elías Calles, Hortensia de Torreblanca, y es actualmente dirigido por su bisnieta, Norma Meza de Ogarrío. Desde la concepción del archivo, Hortensia de Torreblanca declaró que no se respetaría ningún tabú y que cualquier investigador tendría acceso abierto a todos los documentos del archivo, así arrojasen luces favorables o desfavorables sobre la figura de Plutarco Elías Calles. El archivo jamás se ha alejado de esta política y el hecho de que haya facilitado estos documentos constituye una prueba de su actitud.

El primer documento que revela claramente que altos funcionarios del gobierno de Álvaro Obregón, que además eran muy cercanos a Calles, por lo menos sabían del plan para asesinar a Villa y no hicieron nada para impedir su realización, es la carta enviada por Salas Barraza al general Joaquín Amaro el 7 de julio, trece días antes del asesinato de Villa.

El 2 de julio, dieciocho días antes, Salas Barraza envía una carta sin firma, por medio de su hermano, a Joaquín Amaro, con quien había tenido relación tanto amistosa como de negocios, declarándole su intención de matar a Villa e informándole que ya contaba con un equipo de hombres dispuestos a llevar a cabo este proyecto,

y me he encontrado con un grupo de amigos, todos conscientes de sus deberes, honrados y con una posición social nada despreciable, que me han confiado la dirección, en compañía de ellos, [para] ponerle fin al latrofacioso Francisco Villa —que, como Ud. sabe está costando a la nación un derroche de dinero y probablemente mañana le costará derramar más sangre de la que ha hecho derramar este asesino—, y por lo tanto estamos decididos a llevar a cabo nuestra empresa, seguros de que el gobierno actual sabrá estimar en lo que vale nuestra arriesgada empresa; que en lo particular, me he permitido hacerlo de su conocimiento para que llegado el caso se sirva impartirme su valiosa influencia ante el mismo gobierno, pues no quiero que bajo ningún concepto se me vaya a juzgar como un asesino dado que he cumplido con un deber de ciudadano honrado, quitando del camino este elemento que más tarde podrá ser la desgracia completa de nuestra patria.

No dudo que dado el gran patriotismo que lo caracteriza, sabrá dar fiel interpretación a mi manera de pensar, pues bastante me conoce y sabrá tomar en cuenta mi pequeño esfuerzo.⁴

Esta carta fue obviamente pensada para sondear la opinión de Amaro, mas cinco días después Salas Barraza le envió otra carta firmada en donde de daba más detalles de las razones de su decisión de matar a Villa.

En ninguna de estas cartas aparece la venganza como el motivo más conspicuo de Salas Barraza para querer matar a Villa. Las dos razones que daba eran que quería ahorrarle dinero al gobierno mexicano. Sentía que era escandaloso que el gobierno le pagase 10 000 pesos mensuales a Villa y que lo hubieran compensando con 200 000 pesos por las pérdidas que habían sufrido sus negocios durante la Revolución. “¿Es esto justo? ¿Por qué tanto miedo a un salteador de caminos que no es ni siquiera hombre? y que se ha hecho célebre únicamente por sus asesinatos cometidos a la sombra de la bandera de la Revolución...” En su carta, Salas Barraza insiste que Villa planeaba alzarse contra el gobierno y que recibía frecuentes visitas de enemigos del gobierno como Antonio Villarreal, Raúl Madero, Llorente, Díaz Lombardo y muchos otros. Salas Barraza termina su carta pidiéndole a Amaro que “dado que su situación pecuniaria va al día” socorra a sus hijos en caso de que muera.

Existe alguna prueba de que Amaro consultó esto con Calles. Una copia sin firma y sin dirección de la carta de Salas Barraza a Amaro se puede encontrar en el Archivo Calles.⁵ Evidentemente, ni Amaro ni Calles se oponían a los planes de Salas Barraza y, así, éste llevó a cabo el asesinato.

Luego de la muerte de Villa creció la preocupación de Salas Barraza de que se filtrase información sobre los verdaderos asesinos. Para prevenir que esto sucediera, Salas Barraza intentó ganarse el apoyo de otro general que no había estado implicado en el asesinato para así desviar la atención que recaía sobre el general Amaro. Se trataba del general José Antonio Escobar, ubicado en la ciudad de Torreón. Salas Barraza le



escribió a Amaro informándole que había ido a visitar a Escobar, “quien después de oír el relato del negocio consabido, así como expresarle que acababa de sufrir una decepción de parte de usted, puesto que en los momentos más críticos de mi vida, usted me volteaba la espalda y me retiraba su mano, hechos que creyó a pie juntillas, me ofreció ayudarme en todo lo que se me ofreciera”. Desde luego había limitaciones, pues cuando Salas Barraza pidió a Escobar una carta de presentación y recomendación ante el presidente, “me manifestó que ignorando el criterio de aquel mandatario sobre el mismo tópico, no conceptuaba pertinente dármela, pero que me repetía, estaba dispuesto a impartirme su ayuda en todos sentidos”.

Autor no identificado
General Francisco Villa
muerto, 20 de julio
de 1923, Parral, Chihuahua.
Clave: AAJA 4034

A Salas Barraza le preocupaban los esfuerzos de los periodistas por averiguar la verdad sobre el asesinato. Estaba convencido de que “nada en concreto sacarán, a pesar del cúmulo de procedimientos empleados para descubrir al autor de los acontecimientos”. Obviamente, al referirse al “autor de los acontecimientos” no se refería a sí mismo, puesto que en un párrafo más adelante establece claramente que él se encuentra bajo sospechas. Deseaba que Amaro le aconsejara cómo proceder en estos asuntos. Su primera preocupación era que creía que las autoridades habían identificado a algunos de los participantes en el asesinato y, aunque estaba seguro de que ellos no revelarían nada, le preocupaba el hecho de que esta gente no tenía gran educación y menos experiencia en un juicio. Temía que un juez habilidoso podría sacarles información.

Su segunda preocupación era que mucha gente de Torreón sospechaba de él mismo como autor intelectual del asesinato de Villa. No sólo le preguntaba a Amaro qué hacer, sino que además le pedía la opinión de “nuestro amigo el de las cercanías”. Con

toda probabilidad se trata de una referencia a Calles, cuya hacienda Soledad de la Mota se ubicaba en Nuevo León y en donde parecía estar pasando unos días, no lejos de Durango, desde donde se enviaba esta carta.

Aunque no se ha encontrado en los archivos una carta de contestación, con toda probabilidad se instruyó a Salas Barraza para que asumiera la responsabilidad del asesinato y así desviar la atención tanto de Calles y de Amaro, como de los otros participantes en la matanza. El 5 de octubre, Salas Barraza envió la carta al general Abraham Corona en la que se confiesa culpable del asesinato y le solicita haga público su contenido. Al hacer su confesión, Salas Barraza no tomó en consideración los temores de su esposa; ella le había solicitado que demorara su confesión de diez a quince días, para darle tiempo de salir de la ciudad de Santa Bárbara —ya que no había podido salir antes y además estaba enferma— “pues seríamos víctimas”. Es significativo que esta carta se encuentre en el Archivo Amaro. Al día siguiente de enviar su confesión al general Carmona, Salas Barraza intentó confirmar a los que habían participado con él en el asesinato, que no delataría sus identidades. Les explicó que la razón por la cual hacía pública confesión del hecho era porque

la prensa capitalina y la de los estados se ha ocupado extensamente de los acontecimientos registrados en Parral, queriendo hacer recaer toda la responsabilidad en el gobierno general y en particular en la del estado, cosa que además de ser inexacta, pone al gobierno en una situación embarazosa ante la opinión en general... Éstas y otras muchas consideraciones que sería prolijo mencionar a ustedes, me obliga, en beneficio de mi país y por prestigio de nuestro gobierno, a hacer público el hecho de que fui autor ...[de] los acontecimientos que trajeron como epílogo la desaparición de Francisco Villa.

Insistía en que otra razón para hacer públicos los hechos del asesinato de Villa era que no quería aparecer como un vulgar asesino. Quería afirmar ante sus compañeros haber “asumido toda la responsabilidad y que Uds. nada tienen que temer, toda vez que he mantenido en silencio lo que con ustedes se relaciona y que sea cualquiera que fuere el resultado, nunca olvidaré a ustedes y tendré especial cuidado de poner a salvo sus vidas e intereses”.

Jesús Salas Barraza no era ningún mártir. No creía que lo fueran a arrestar, pues siendo diputado por la Legislatura de Durango gozaba de inmunidad. Tenía mayores razones para creer esto, ya que el gobernador de Durango, Jesús Agustín Castro, era un viejo enemigo de Villa y, al parecer, también se hallaba involucrado en el asesinato. Esto se desprende de dos cartas que se encuentran en el Archivo Torreblanca. Una es anónima y en la otra la firma es ilegible. En la primera de ellas, dirigida a Obregón una semana antes de la confesión de Salas Barraza, se menciona al gobernador Castro como uno de los autores; también se menciona a uno de sus asistentes y a su chofer como participantes en el asesinato.⁶ Luego de recibir la carta, Obregón no tomó acción alguna. Agraviados por esta actitud del presidente Obregón, los autores de la carta volvieron a escribirle el 22 de agosto dando aun más detalles del asesinato y nombrando a dos personas cercanamente identificadas con Castro, un tal coronel Soto y un hombre llamado Facdoa. La carta acusaba a Castro de haber pagado una gran suma de dinero a los asesinos.⁷ En vista de la participación de Castro en el asesinato, Salas Barraza estaría aún más decepcionado cuando éste no hizo nada

por él. “Durante mi estancia en la metrópoli”, escribe Salas Barraza a Amaro, “solicité [a Castro] no un favor especial de amigo sino una constancia que tenía obligación de certificar como funcionario público acreditando mi actuación de hombre honrado, a carta cabal y no me la extendió; temió, según me informan, los ataques del periódico *El Mañana*. Quiso significarme que antes de sus deberes de funcionario y amigo, estaba su bienestar personal”.

Obregón se tomó mucho más en serio que Castro la inmunidad de Salas Barraza: envió al alto funcionario Paulino Navarro a que no hiciera otra cosa más que vigilar a Salas Barraza. El 8 de agosto, Navarro sugirió que se arrestara al asesino de Villa, pero Obregón se opuso ya que: “No podemos llevar a cabo el arresto del coronel Salas, dado que es diputado y la legislatura de Durango protestaría haciendo escalar todo el asunto. Debe usted vigilarlo constantemente y sólo si intenta cruzar la frontera deberá aprehenderlo y avisarme por telegrama. De ser necesario envíeme reportes cada seis horas. He ordenado la inmediata movilización del regimiento y del batallón a Durango y sería imprudente proceder antes de que lleguen estas unidades”.⁸ Esto muestra claramente que Obregón no quería arrestar a Salas, pero también indica su temor de que Salas cruzara la frontera hacia Estados Unidos. Una vez allí, el gobierno de México no tendría control sobre lo que Salas podría o no revelar, lo que causaría graves problemas para Obregón, Calles y Amaro.

Con el paso del tiempo, Salas Barraza se volvió progresivamente presa del pánico y en tanto la protección prometida parecía no llegar, decidió seguir el consejo de su esposa y cruzar la frontera hacia Estados Unidos. Fue entonces cuando Obregón ordenó su arresto. Salas Barraza tenía aún esperanzas de que no iría a la cárcel, pues para llevarlo, sus captores tendrían que cruzar Durango. Tenía grandes esperanzas de que jamás llegaría a Parral, sino que sería liberado: “Desde que se anunció mi salida de México para H. Parral varios amigos míos se pusieron de acuerdo con el general Castro para que, al cruzar el territorio duranguense, saliera una comisión del seno del Congreso o personas particulares, demandando se respetaran mis derechos de diputado. Grande fue mi sorpresa al llegar a Gómez Palacio y ver que nadie absolutamente se presentó”.⁹

Luego de arribar a Parral, el agente del ministerio público y un juez “tuvieron el cinismo de condenarme a 20 años de prisión, por haber expuesto mi vida para constituirme en brazo vengador y salvador. No tuvieron suficiente energía para imponérsele al bandido ni encontraron en los códigos artículo que lo condenara, y para mí, que siempre he sido honrado a toda prueba, sí tuvieron la energía y conocimientos sobrados, para condenarme”.¹⁰ Una vez encarcelado, Salas Barraza fue muy bien atendido. Con excepción del juez y del agente del ministerio público, Salas Barraza declaraba sentir una deuda de gratitud con todas las autoridades estatales y con el presidente de la República por la manera en que lo habían tratado.¹¹ Su gratitud hacia Obregón es significativa, en vista de que el presidente mexicano públicamente había expresado su gran indignación por el asesinato de Villa.

Aunque la jaula sea de oro no deja de ser prisión, y Salas Barraza se hartó el 3 de octubre. Con esa fecha, escribió a Amaro y por primera vez dejó entrever señales de amargura: “Han transcurrido dos largos meses de encontrarme preso y todavía no he tenido la satisfacción de recibir una sola letra suya, tan necesaria para mí en

estos momentos, para levantar mi ánimo decaído. Así es que ahora, aun a riesgo de ser inoportuno, le dirijo las presentes líneas esperando que, haciendo honor a la vieja amistad que nos ha ligado, dé una tregua a sus múltiples ocupaciones...”. Salas Barraza pedía nada más y nada menos que su libertad y su recompensa monetaria. Le suplicaba a Amaro “interponga su valiosa influencia cerca del general Enríquez [gobernador de Chihuahua], en la forma que considere más conveniente...”. Finalmente, Salas Barraza concluía su carta declarando que: “Me encuentro actualmente en condiciones económicas bastante difíciles, por lo que me veo precisado a solicitar su ayuda pecuniaria. Sólo usted, que me conoce bastante, podrá darse cuenta de las vacilaciones que he tenido y lo comprometido que me encontré, cuando me he decidido a molestarlo”.¹²

Una semana después Amaro contestó y dejó en claro que la hora de Salas Barraza había llegado:

Debido a los numerosos asuntos que se me han presentado a estas fechas no me había sido posible escribirle antes, pero hoy lo hago para manifestarle que no sé olvidar nunca a mis amigos.

Hoy me dirijo por carta al señor general Enríquez sobre el particular y muy pronto enviaré a su hermano con fondos. Con anterioridad había querido hacerlo, pero la situación algo difícil porque atravieso me lo impidió. No deje de escribirme cuando pueda hacerlo.¹³

Amaro cumplió su promesa y, el mismo día que le escribió a Salas Barraza, envió una carta al gobernador Enríquez.

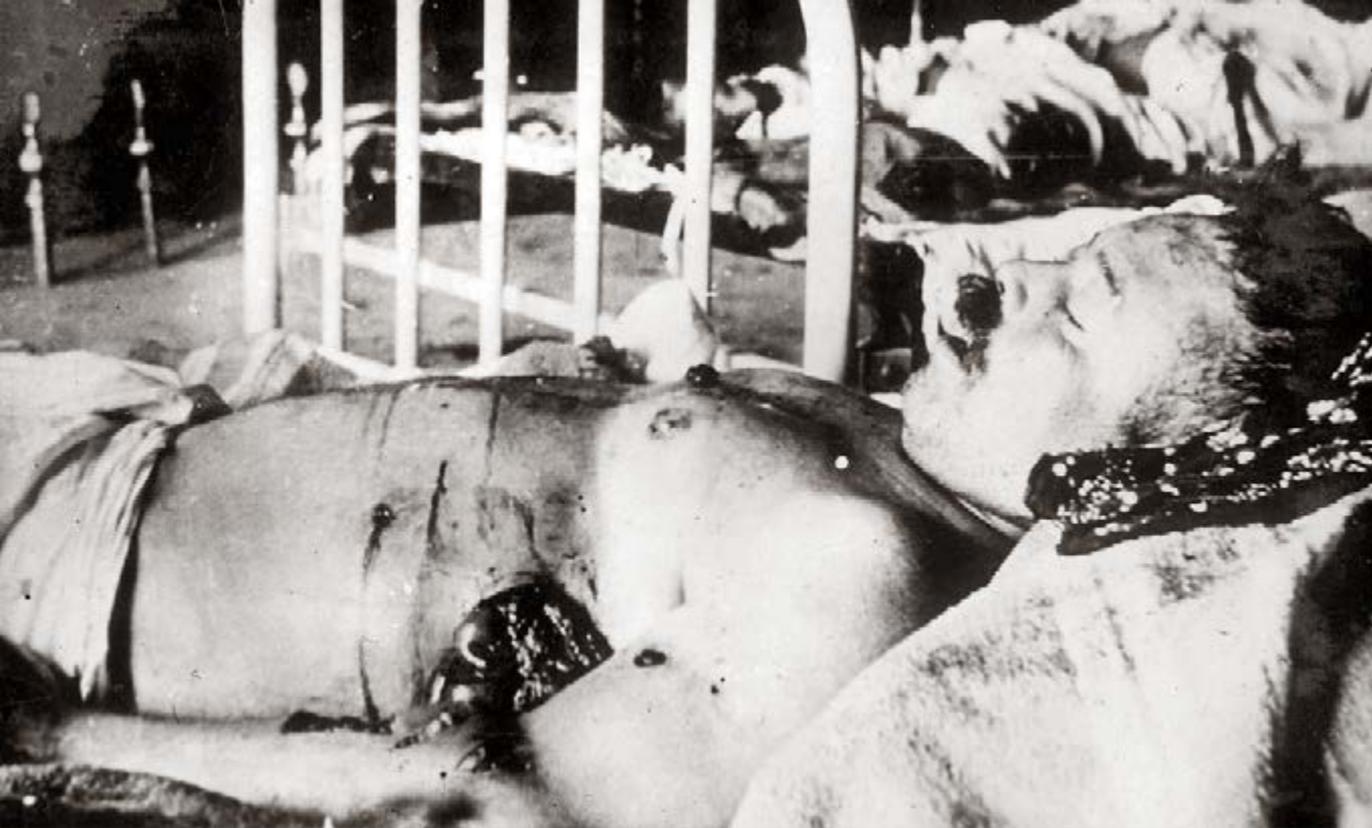
Usted quizá será el más fiel testigo del número de familias que fueron víctimas del faccioso Villa y podrá más o menos calcular el castigo que éste merecía. Las autoridades judiciales ni siquiera intentaron en alguna ocasión proceder en su contra en alguno de los incontables crímenes cometidos por el bandolero y, en cambio, hoy parece que la suerte ha sido un poco adversa para nuestro amigo Salas B., a quien se ha sentenciado a veinte años de prisión no obstante de haber quitado a nuestra patria una constante amenaza.

Ahora por mi parte, ya que en el asunto no puedo inmiscuirme de una manera más directa y efectiva, me he permitido dirigirme a usted por ser quien más pudiera hacer todo lo que esté de su parte por liberar legalmente a nuestro amigo, seguro de que no solo él, sino infinidad de personas estaríamos grandemente agradecidas.¹⁴

PÁGINA SIGUIENTE
Autor no identificado
*El cadáver del general
Francisco Villa después de
haber sido asesinado en
Parral, 20 de julio
de 1923, Parral, Chihuahua.*
Clave: AFFT 30675

Al escribirle al gobernador de Chihuahua, Amaro no podría haber encontrado enemigo mayor de Villa que el propio Enríquez. Éste había peleado contra Villa desde 1916, con algunas interrupciones. Había intentado utilizar una conferencia de paz con Villa para emboscar al líder revolucionario y matarlo. Su odio hacia Villa había perdurado más allá de la muerte de éste, pues Enríquez había impedido que el cuerpo de Villa fuera sepultado en un lote que el propio Villa se había designado en el cementerio de Chihuahua.

Así poco tiempo después Enríquez le concedió la amnistía a Salas Barraza.



1 U.S. National Archives, Washington, Military Intelligence Department 2657-9110. Summerlin al Secretario de Estado, 27 de Julio, 1923.

2 Citado por Víctor Ceja Reyes, *Yo maté a Francisco Villa*, Chihuahua, Centro Librero de la Prensa, 1979, pp. 51-54.

3 Friedrich Katz, *Pancho Villa*, México, Ediciones Era, 1998, vol. 2., p. 380.

4 Fideicomiso APEC-FT: Archivo Amaro, carta sin firma de Jesús Salas Barraza a Amaro, entregada a éste por el hermano de Salas Barraza.

5 Fideicomiso APEC-FT: Archivo Calles, expediente: 5 Obregón, Álvaro (Gral.), legajo 3/13, foja 140-141, inventario 4838. Copia sin firma y sin dirección de la carta del 7 de julio de Salas Barraza a Amaro.

6 Fideicomiso APEC-FT: Fondo Fernando Torreblanca, expediente: 68 Villa, Francisco (Gral.), f. 4, inventario 93. Carta anónima desde Durango a Obregón, 29 de julio de 1923.

7 Fideicomiso APEC-FT: Fondo Fernando Torreblanca, expediente: 68 Villa, Francisco (Gral.), f. 5-6, inventario 93. Carta con firma ilegible a Obregón desde Durango, 22 de agosto de 1923.

8 Archivo General de la Nación, Ramo Presidentes, fondo documental Álvaro Obregón. Telegrama de Obregón a Navarro, 8 de agosto de 1923.

9 Fideicomiso APEC-FT: Archivo Amaro. Salas Barraza a Amaro, 17 de octubre de 1923.

10 Fideicomiso APEC-FT: Archivo Amaro. Salas Barraza a Amaro, 3 de octubre de 1923.

11 *Ibidem*.

12 *Ibid.*

13 Fideicomiso APEC-FT: Archivo Amaro. Amaro a Salas Barraza, 11 de octubre de 1923.

14 Fideicomiso APEC-FT: Archivo Amaro. Amaro a Ignacio Enríquez, 11 de octubre de 1923.



Fotografía cristera

Aurelio de los Reyes

La fotografía cristera, al igual que la fotografía de la Revolución, es producto de la conciencia histórico-visual compartida por fotógrafos y fotografiados,¹ con la diferencia de que la muerte, además de ser en beneficio de la patria, es por la religión, un redentorismo de la que carece la segunda, perceptible en la mirada de no pocos de los retratados, que me lleva a afirmar la existencia de una mirada beatífica, expresada en las fotografías de estudio de los protagonistas de clase media urbana metidos a seminaristas. Perceptible también en algunos de los sacerdotes expulsados del país, cuyas imágenes muestran diversidad de actitudes frente a la cámara, algunos de amargura, frustración, temor, otros, tranquilos, esperan su suerte beatíficamente.

¿Esa mirada beatífica es porque ingresaban al seminario y consagraban su vida a una causa religiosa, mística? ¿O pensaban ya, al ser retratados, en la cercana palma del martirio por llevar a cabo sus estudios durante el conflicto religioso? ¿Habría una mirada diferente en los seminaristas retratados antes del conflicto? Porque esa mirada beatífica, de profunda tranquilidad consigo mismos, no es generalizada. No la encontramos en los soldados, en las mujeres, en los oficiales cristeros, sólo en los seminaristas.

El objetivo de la muerte marca la diferencia entre los revolucionarios y los cristeros. Los testimonios de la descripción de los fusilados en la Revolución y la guerra cristera, indican que marchaban tranquilos a la muerte. Para unos era el fin de los sufrimientos aunque seguramente morían en la incertidumbre por carecer de la absolución de los pecados, dado el juicio militar sumario a que eran sometidos; para los otros era la entrada a la gloria eterna. Si morían, la fotografía garantizaba guardar la imagen del mártir a perpetuidad.

“La muerte tranquila de los cristeros hechos prisioneros impresionó siempre a los federales”, dice Jean Meyer.² Pero también los fusilados durante y después de la

PÁGINA ANTERIOR
Autor no identificado
Niño rebelde, ca. 1927
Clave: AAJA 4109
núm 4, inventario 79

Revolución la enfrentaban con la misma tranquilidad, resignados ante la fatalidad de una práctica ejercida no solamente durante el período armado, sino hasta 1928 cuando la nueva legislación suprimió la pena de muerte. Tranquilidad de los fusilados por los levantamientos delahuertistas, o del complot militar de 1927, según los testigos.

Porter Emerson, autor de la parodia teatral *The Bad Man* sobre Pancho Villa, relató en 1920 su experiencia cuando estuvo en México inmediatamente después del ataque de Villa a Columbus en marzo de 1916: “descubrí que los pobres mexicanos, tan pronto como son capturados por el general contrario, dirigen en torno suyo miradas de curiosidad buscando la mejor pared para que se les fusile”.³ El general Alfredo Rueda Quijano, implicado en la intriga militar que costó la vida a los generales Arnulfo R. Gómez y Francisco Serrano,⁴ candidatos a la presidencia de la República, antes de ser fusilado dijo ante los corresponsales extranjeros que asistieron al acto: “Adiós a todos” y “Good bye”, después de haber expresado no querer nada como última voluntad y de acomodar al pelotón de fusilamiento lo más cerca de su cuerpo para que no errara el tiro. Un testigo relató su entereza hasta el último momento: “No hizo alarde de valor y se concretaba a hablar en tono sereno y en ocasiones hasta empleando la ironía”.⁵ La misma serenidad se manifiesta en el general Arnulfo R. Gómez y en tantos otros fusilados, según relatos en los diarios. Basten estos dos casos.

La muerte de los cristeros era una muerte para ganarse la gloria: “si voy a morir por Cristo, no necesito confesarme”, dijo el cristero Aurelio Acevedo,⁶ era un “tránsito” hacia un cielo próximo y cercano, tan cercano como en los años de la persecución de los cristianos por los emperadores romanos; símil establecido en Roma por el propio Papa. El martirologio hacía que la viuda, la madre o los familiares se retrataran con su “santo”, con su soldado de Cristo Rey fusilado probablemente con el “¡Viva Cristo Rey!” “¡Viva la Virgen de Guadalupe!” en los labios, o que lo cubrieran de flores, o colocaran en sus manos la palma del martirio, aspectos desconocidos por mí en la fotografía de la Revolución.

El deseo del martirio, sentido como una gracia y como el medio de hacer que avance la salvación de México y del mundo, es flagelante... [en los cristeros]. Ezequiel Mendoza Barragán decía: “ustedes y yo lamentamos de corazón el fallecimiento de esos hombres que de buena fe ofrendaron sus vidas, familias y demás intereses terrenales, derramaron su sangre por Dios y por nuestra querida patria, como lo hacen los verdaderos mártires cristianos; pues su sangre unida con la de Nuestro Señor Jesucristo y con la de todos los mártires del Espíritu Santo nos alcanzará de Dios Padre los bienes que esperamos en la Tierra y en el Cielo; dichosos los que mueren por el amor al Dios que hizo los Cielos y la Tierra, y en todo está por esencia, potencia, presencia...”⁷

El uso de la simbología religiosa en el pecho de los militantes o en los estandartes, caracteriza a la fotografía cristera.

Hay, pues, diferencia en fotografías de cristeros fusilados y en fusilados durante la Revolución, aunque para establecer el matiz se debe conocer la causa de la muerte a través de fuentes alternas. También a éstos solía aplicárseles el calificativo de “mártires” de la Revolución, de sus principios, de la causa, etcétera.



La fotografía de la Revolución circuló más abiertamente, mientras que la fotografía cristera tuvo una circulación limitada, circunscrita a la familia de los retratados, de los mártires o a los archivos oficiales, a los que llegaron como testimonio y prueba de actos ejecutados por órdenes recibidas. En ocasiones, fotografía clandestina tomada en las orillas de los pueblos, entre los maizales, en los campos de cultivo; ocultada por los protagonistas o los familiares de los fusilados, catacumbesca, que emergió “desde mi sótano” a partir de la publicación de la revista *David* de Aurelio Acevedo, pero sobre todo a partir de los estudios de Jean Meyer.

Toda fotografía es producto del deseo de guardar memoria y detener la acción destructiva del tiempo. A la fotografía cristera la condicionan la clandestinidad y el afán probatorio al ser tomada por los propios guerrilleros o por los soldados; o por fotógrafos contratados expresamente por la oficialidad, como en el caso del general Enrique Gorostieta, muerto en la Hacienda del Valle el 2 de junio de 1929, cuyas fotografías fueron tomadas por el fotógrafo A. Escobar, contratado por el general Saturnino Cedillo, jefe de las fuerzas de gobierno. El hacendado Lucas Cortés armó un contingente para colaborar con el gobierno y contrató a dos fotógrafos, con magníficas cámaras, para retratar la columna de caballería y evidenciar así su participación. El general Pablo Rodríguez contrató a Enrique García, del Ayo El Chico, para captar la entrega de armas de los cristeros, dirigidos por Lauro Rocha, el 16 de junio de 1929.

A. Escobar
Mayor Sostenes García,
general en jefe de la liga
religiosa Enrique Gorostieta,
1929
Clave: AAJA 4288



Autor no identificado
*Sacerdote pidiendo dinero
a la población en sitio no
identificado, ca. 1927*
Clave: AAJA 4112

Los cristeros usaron la fotografía para justificar su intervención en la lucha, los revolucionarios para demostrar su represión. Ambos cumplían con su deber. Los primeros, defendían la religión y la patria; los segundos, a las instituciones y a la patria.

En la fotografía cristera se distinguen dos matices: la guardada por las familias y la conservada en archivos oficiales. A la primera ya me he referido; la otra, era suministrada al ministro de la Guerra, general Joaquín Amaro, o al presidente de la República, por diversas fuentes. Para la investigación iconográfica sobre este tema, resulta imprescindible consultar los álbumes fotográficos de la Secretaría de Guerra y Marina del Archivo Joaquín Amaro, bajo custodia del Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca. El general Amaro recibió de un delator, la fotografía que tomó de un sacerdote pidiendo dinero a la población en un lugar no identificado. También recibió imágenes de un soldado del Quinto Regimiento de Caballería en Los Altos de Jalisco, del que sólo quedó su sombra impresa en una toma con las características de la fotografía artesanal. Los motivos del soldado al tomar las imágenes parecen haber sido varios, además del afán de perpetuar el instante, probar su servicio al gobierno, describir las actividades del regimiento, los movimientos de la columna; sus fotografías de paisaje nunca tienen por objeto mostrar en sí el panorama, sino con un carácter de

estrategia militar, presentar las dificultades del terreno para facilitar un desplazamiento. Las fotografías de los soldados fueron tomadas por su cuenta con el fin de demostrar al general la eficacia de su trabajo.

Algunas imágenes poseen sentido lúdico, como la del “Coronel Quiñones en su buen Gacho”; la de “Mi Gavilán, buen caballo de campaña”; la de la comida del regimiento en San Juan del Monte; la de “otra ocasión (sic) bañando[se]”.

Casi siempre el soldado exigió posar a sus sujetos, tal como en la toma del desplazamiento de la caballería en las barrancas de Los Yugos, que remite a tomas de Eisenstein, a quien con seguridad estaba muy lejos de conocer o las ancas de las mulas de carga. En ocasiones mostró sentido del humor al retratar a un compañero durmiendo, imagen en la que anotó “Cura durmiendo”, cuando a la vista se percibe a un soldado y no a un sacerdote.

En Tepatitlán, Jalisco, se incorporó un fotógrafo local con mayor dominio del oficio al enviar una toma con un plano inclinado, que muestra más control de la expresión fotográfica, que la del soldado-fotógrafo.

Por su parte, los cristeros tuvieron a un cronista visual en Heriberto Navarrete, nacido en Etzatlán, Jalisco, en 1903. Es posible que hacía 1922, a los 19 años, su afición fotográfica se iniciara con su militancia, utilizando una cámara Brownie que usó hasta los años cincuenta. Una de sus primeras fotografías corresponde a “mi novia, Luz María Machuca y Rosaura Rábago” y otra a los alumnos maristas de Guadalajara, entre los que se encuentra él, aunque no es de su autoría. Estudió hasta el tercer año de ingeniería.⁸

Militante católico desde temprana edad, se conservan sus fotografías relacionadas con la Asociación Católica de la Juventud Mexicana (ACJM), entre las que destacan: su retrato de 1922 como dirigente del Círculo Iturbide de la ACJM de Guadalajara, tomada con su Brownie por un compañero; días de campo de los *acejotaemeros*; semana social en San Juan Bautista del Teúl, Zacatecas (oficialmente Teúl de González Ortega), tomada después de uno de los primeros levantamientos armados capitaneado por el párroco, en enero de 1925; reunión con los dirigentes de la ACJM de Monterrey.

En la Ciudad de México conseguía parque para la guerrilla; delatado por un compañero involuntariamente, fue deportado al penal de las Islas Marías junto con otros doce católicos⁹ y su Brownie, con la que se hizo retratar junto con el grupo.¹⁰ En 1931, Juan Carpio Ornelas, uno de los desterrados, en recuerdo de sus dos expulsiones a dicho penal, conformó un álbum fotográfico con vistas de la Isla María Madre tomadas por un fotógrafo de apellido Mandoca. Incluye siete fotografías de Navarrete sobre actividades de los deportados, dos fotografías de trabajos en la marina, “Campamento de caleros”, “Trabajando en la albañilería”, “Capataces divirtiéndose en una roca”, “Grupo de [cuatro] capataces”, “Hospital lazareto de la colonia penal”, etcétera. La dedicatoria dice: “Tengo el gusto de dedicarle [a la familia Guzmán] este humilde álbum que encierra recuerdos inmortales para la historia y principalmente para quien ha sido protagonista en ellos. San Luis de la Paz a 26 de octubre de 1931.”¹¹



Autor no identificado
Grupo de cristeros, 1927
Clave: AAJA 4206

Navarrete regresó de las Islas Marías el 30 de julio de 1927 junto con el resto del grupo; hubo quince días de festejos y agasajos: “Una señora muy entusiasta de apellido Cuatáparo [...], mandó grabar unas medallas con la imagen de la Virgen de Guadalupe en el anverso y una leyenda en el reverso, que decía ‘Honor y Gloria a los mártires de la Fe’. En una solemne ceremonia nos fue impuesta la condecoración. Se tomaron películas, muchas fotografías y se excedieron las gentes en atenciones.”¹²

Continuó militando. Su *corpus* fotográfico se divide claramente en dos secciones: las imágenes tomadas por él y las coleccionadas procedentes de diversas fuentes, obsequios de sus colegas y las recolectadas por él. Su archivo contiene una imagen de mujeres al confeccionar globos aerostáticos para arrojar propaganda desde el aire, a imitación de la propaganda de la película *Los boteros del Volga*, y a repartidores de propaganda del *Boycott* en acción. Ante la imposibilidad de seguir con el contrabando de armas, el 4 de octubre de 1927, al día siguiente de la masacre de Huitzilac, se incorporó a la guerrilla cristera a las órdenes del general Lauro Rocha, quien lo asignó a las fuerzas del presbítero y general Aristeo Pedroza, de la jefatura de las Brigadas de Los Altos.

Ante su cámara desfilaron sus compañeros de lucha en momentos relajados, de convivio; no los colocó al centro, como era lo usual, sino cargados a su izquierda. Captó jugando ajedrez al padre Pedroza y al terrible padre Vega, apodado por su crueldad el “Pancho Villa” de los cristeros; la cocina de uno de los campamentos, fotografía



excepcional con mujeres; lo mismo que la del joven cristero, cuya madre, apenada, baja la vista ante la indiscreción de la cámara. Su sentido del humor lo capta el pie de varias fotografías, “Polviese, que lo van a retratar”, en otra: “Y chistoso, le dijeron...”; “Después de la expedición *Punitiva*”. Captó la enseñanza del catecismo en el campamento, un jaripeo, etcétera. Al igual que el cronista visual del gobierno, mostró su amor a los caballos, muy especialmente a su *Kaisser*, sobre el que pidió a un compañero que lo retratara al saltar una valla; lo retrató solo y con otros caballos, así como su oreja en silueta al captar una panorámica de la tropa desde su caballo. Escasas fotografías dramáticas. Pormenorizó el avance sobre San Francisco del Rincón hasta el combate. Su crónica visual incluye la deposición de las armas después de los acuerdos de 1929, y sus intensas actividades de *acejotaemero* en los años treinta y hasta los cincuenta. En 1932 ingresó al seminario jesuita de Ysleta, en El Paso, Texas. Vivió hasta los años ochenta del siglo pasado. Escasamente las mujeres se asoman en sus imágenes.

García Fot.
Prisioneros capturados
en unión del “cuerudo”
en la Sierra de Santa Clara,
1929
Clave: AAJA 4029

La mayor parte de sus fotografías las reveló en los Laboratorios Julio en la calle de Colón 44 y en los María, de Miguel Blanco 85, ambos en Guadalajara; en American Photo de la Ciudad de México y en otros, quizá menores o tal vez de un particular, que no selló al reverso las fotografías, según costumbre de los laboratorios comerciales.

Pese a su intensa práctica fotográfica, en sus memorias no habla de ella,¹³ salvo en el pie de la fotografía de espaldas del general cristero: “Gorostieta no se dejaba retratar. Cuando yo iba a disparar la cámara frente a él, dio media vuelta”. Captó las escasas



Autor no identificado
Cristeros colgados
en postes telefónicos,
ca. 1927
Clave: AFFT 30832

fotografías del mismo general en campaña, aunque más defectuosas que las demás porque a pesar de su práctica no adquirió oficio. No se encuentra un hallazgo casual de expresión fotográfica; su obra no pasa de ser la de un aficionado, de *amateur*, mal compuesta, en ocasiones fuera de foco, sin sentido de la perspectiva. No adquirió oficio. Su cámara parece haber sufrido un golpe porque la luz se filtra con frecuencia a las fotografías y en ocasiones las empalma. No menciona quién llevaba los rollos a revelar, si él mismo o un “correo” o mensajero.

Hombre excepcional con un claro concepto del carácter testimonial de la fotografía, gracias a su conciencia histórico-visual, principal valor de su colección fotográfica. Aunque en bandos opuestos, ambos cronistas visuales, el del gobierno del que desconocemos su nombre, y Navarrete, compartían el concepto de la fotografía como testimonio y de guardarla como un diario de campaña intimista.

El general Amaro recibió fotografías iguales a las conservadas por los familiares de las víctimas, de excepcional calidad profesional, como la de León Rosas, cristero de Huitzilac; la de un niño rebelde y las de fotógrafos locales. El matiz entre estas fotografías y las conservadas por las familias, es extra fotográfico. Mientras éstas últimas las conservaban con un sentido sacro, el general Amaro las recibía y las guardaba como pruebas del cumplimiento del deber. Para aquéllas se trataba de “mártires” muertos por la defensa de la religión, mientras que para éste eran cabecillas, bandoleros, fanáticos, rebeldes. Dos ritos diferentes para lo mismo.

Como toda fotografía de guerra, la fotografía cristera es cruel, violenta, sanguinaria: el colgado en la plaza de Yahualica; los racimos de cristeros colgados de los árboles; el tiro de gracia a un ahorcado; el cura Adame retratado antes y después de ser fusilado;

las cabezas de dos cristeros guillotizados;¹⁴ la serie de fotografías del fusilamiento de los implicados en el atentado al general Álvaro Obregón, atribuido al ingeniero Luis Segura Vilchis, con la supuesta complicidad de los hermanos Miguel Agustín y Humberto Pro Juárez y Juan Tirado Arias.¹⁵

Tanto el general Amaro como el general Calles recibieron en ocasiones, copia de las mismas fotografías.

Extracto de un ensayo publicado originalmente en *Boletín*, FAPECF, núm. 60, enero-abril de 2009

1 Véase Aurelio de los Reyes, *Boletín* 54: "Los álbumes fotográficos del Fideicomiso Archivos Calles-Torreblanca: comentarios". FAPECF, México, enero-abril de 2007.

2 Jean Meyer, *La cristiada. Volumen IV, Grandeza mexicana*, México, Clío, 1997, p.40.

3 "Un juicio sobre México del autor de *The Bad Man*", *Revista de Revistas*, México, 7 de noviembre de 1920, p. 13.

4 Véase John W.F. Dulles, *Ayer en México. Una crónica de la Revolución. 1919-1936*, (1961) México, Fondo de Cultura Económica, 1977, pp. 321 y ss.

5 "Cómo fue el fusilamiento del general de brigada Alfredo Rueda Quijano", *El Universal*, México, 7 de octubre de 1927, p. 1.

6 Jean Meyer, *op. cit.*, p. 47.

7 Jean Meyer, *Idem*, p. 31-32.

8 Instituto Cultural de Aguascalientes, Archivo cristero.

9 Ignacio Durán Cardona, de San Luis Potosí, S.L.P.; Antonio Pompa y Pompa, de Guanajuato y Gto.; Miguel Vargas Murguía, de Zamora, Mich.; Gabino González Delgado, de Cuernavaca, Gto.; León Ávalos Vez, de la Ciudad de México; Calixto Alvarado Ramírez, de Puruándiro; Ciriaco Orozco Cervantes, de Aguascalientes, Ags.; Juan Carpio Ornelas, de León, Gto.; Isaac Ramos Rodríguez, de Sayula, Jal.; Franco Baraja Becerra, de San Miguel de Allende, Gto. y Salvador Álvarez Patrón, de Guadalajara, Jalisco.

10 Heriberto Navarrete, *En las islas Marías*, México, Jus, 1965, p. 59.

11 Instituto de Estudios sobre la Universidad y la Educación, Archivo Aurelio Acevedo, fotografías 114/145.

12 Heriberto Navarrete, *op. cit.*, p. 188.

13 Heriberto Navarrete, *Por Dios y por la patria. Memorias de mi participación en la defensa de la libertad de conciencia y culto, durante la persecución religiosa en México de 1926 a 1929*, México, Editorial Tradición, 1980.

14 FAPECF Fototeca, Archivo Joaquín Amaro, álbum 4, *Secretaría de Guerra y Marina*, vol. I, imagen 032, inventario 79.

15 Renato González hizo un interesante estudio sobre la serie de fotografías tomadas por Fernando Sosa y Agustín Víctor Casasola, publicadas por los diarios *Excelsior* y *El Universal*, "El martirio del padre Pro", en *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen. 1910-1955*, México, Museo Nacional de Arte, 2003, pp. 107-114.



Aproximaciones a la caricatura mexicana de la posrevolución 1920-1934

Ricardo Pérez Montfort

Uno de los centros de atención predilectos de los moneros y cartoneros ha sido y es, prácticamente desde sus orígenes hasta hoy, el poder. Tal vez una de las gacetillas pioneras en materia caricaturística, juguetona y mordaz fue *El Tío Nonilla* que apareció en 1849 bajo el lema de “Periódico Político, Enredador, Chismográfico y de Trueno” cuyas principales diatribas se enfilaban hacia la vida licenciosa de los frailes, los afanes monárquicos de los conservadores que gobernaban al país bajo la égida de su Alteza Serenísima, Don Antonio López de Santa Anna.¹ Desde entonces aquellos moneros —alguno que firmaba con las iniciales J.G.Z. o el conocido Gabriel Vicente Gahona alias *Picheta*— vincularon sus dibujos con las perspectivas y las expresiones populares, tal como lo indica el último sustantivo que coronaba el lema de *El Tío Nonilla*. Ser “gente de trueno” equivalía a pertenecer al mundo subalterno, aquel que tenía poco qué perder y que bien podía opinar temerariamente. Aún cuando quienes hicieron aquellos cartones pudieron ser gente letrada e incluso vinculada a las élites, tanto el mensaje como el destinatario del mismo apelaba al mundo público y en éste sobre todo a ese espacio social comprendido en la escurridiza noción de “pueblo bajo”.

Así, desde sus inicios, la caricatura en México fue un recurso vinculado a los sectores populares que tenía la pretensión de desahogar resentimientos, echar relajo y servir de válvula de escape, con el fin de atacar o defender principios, casi siempre relacionados con el poder y las costumbres. Diría don Antonio Caso que “el caricaturista no sólo ve, sino que opina sobre lo que mira...” por lo que su dimensión artística invariablemente ha dejado una marca de risa, de humor y de crítica en lo que suele presentar en sus cartones.²

PÁGINA ANTERIOR
Andrés Audiffred
Caricatura del general
Álvaro Obregón
Clave: FFAD0,
serie caricatura, imagen 1,
núm. inv. s/n

No en vano la caricatura se fortaleció justo en los momentos aciagos de la República, el Segundo Imperio y la República Restaurada. Claro ejemplo de ello es la longevidad de aquel célebre periódico titulado *La Orquesta* que sobrevivió desde 1861 hasta 1873. Pieza clave del mundo periodístico de la capital mexicana en el tránsito del federalismo al centralismo, este órgano de constante oposición contó con algunos de los caricaturistas más ingeniosos del momento: Jesús T. Alamilla, Alejandro Casarín, Santiago Hernández, Constantino Escalante y José María Villasana. Sus críticas no sólo arreciaron en contra de las fuerzas invasoras o contra aquellos conservadores que apuntalaron al Imperio, sino que, una vez caído el mismo, también la tomaron contra Benito Juárez y Sebastián Lerdo de Tejada.

Los tejemanejes del gobierno juarista restaurado y las andanzas de sus testaferros fueron blanco de otras publicaciones cuyos títulos bien hablaban del tono chusco y picarón con que se podían tomar los inestables acontecimientos del momento. *Palo de ciego, La Tarántula, La Carabina de Ambrosio, El Boquiflojo, Don Domingo, Don Pancracio, San Baltasar, El Padre Cobos y El jarocho*, fueron algunos nombres de los hebdomadarios que blasonaban de “alegres, campechanos, amantes de decir indirectas... aunque sean directas, “o de”... amantes de plantarle una fresca al lucero del alba”.³

Pero así como la era de Juárez fue retratada y criticada magistralmente por Casarín y Escalante, no cabe duda que fue don José María Villasana una de las piedras angulares de la caricatura mexicana al fundar en 1874 el famoso semanario llamado *El Ahuizote*. Este periódico, “...feroz, aunque de buenos instintos...”, tuvo una corta vida, pero marcó un hito en el medio periodístico gracias a los excelentes trazos, el humor directo y las mordaces críticas con las que aguijoneó al gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada.

Con el arribo del general Porfirio Díaz al poder en 1876 también aparecieron nuevos semanarios juguetones y ácidos. *La linterna, El Quijote, La Mosca, Mefistófeles, Fray Gerundio, La Paparrucha, El Rascatripas, El Tranchete y El Coyote* fueron los nombres de aquellas gacetillas de corta vida y humor diligente. Muchos de ellos desataron las iras del gobierno y fueron perseguidos con tenacidad y hasta crueldad. Caricaturistas como el Figaro, Daniel Cabrera, Cárdenas, Gaitán, Tenorio, Francisco Boceto, y el muy activo Villasana, arremetían a diestra y siniestra contra quien pronto se convertiría en dictador.

Fue muy común desde la segunda mitad del siglo XIX hasta avanzado el XX que los caricaturistas se dieran a la tarea de insistir en comparaciones entre el mundo animal y el quehacer político para criticar y carcajearse de los gobernantes. Tales fueron los casos del gato o el chapulín para representar a Benito Juárez o el pavorreal que ridiculizaba a Porfirio Díaz, el chivo que se identificó con Venustiano Carranza, por obvias razones, o el alacrán para vilipendiar a Emiliano Zapata.

Pero regresando a la crítica contra el dictador Díaz, ésta fue bastante recurrente y severa al presentar su ambición como una serpiente devoradora de los laureles conquistados por la rebelión tuxtepecana. La espada y la silla presidencial, dos símbolos que lo caracterizaron en la imagen caricaturesca de los años setenta y ochenta acompañaron los cartones de tema porfiriano de manera compleja y abigarrada. La

connotación de fuerza y virilidad de la espada o la dimensión de concentración del poder que poseía la silla presidencial, fueron transformando sus cargas simbólicas según el tiempo y las circunstancias. La espada de pronto dejó de tener atributo positivo de orden y control para convertirse en clásico recurso del militarismo y el uso indiscriminado de la fuerza bruta; y la silla dibujada como una viuda insatisfecha incapaz de decidirse por cualquiera de sus futuros amantes, parecía más dispuesta a venderse al mejor postor en el rejuego de una ruleta nacional que a ser el sitio indisputable de la presidencia.⁴

Durante aquel fin de siglo XIX el poder y la caricatura consolidaron su estrecha relación, manejando símbolos y apelando a aquellas imágenes populares que habían sido particularmente caras en los inicios de sus venturosas vidas. Esta relación fue sin duda tormentosa y no dejó de estar plagada de persecuciones y de valientes denuncias. A partir de 1885 la aparición de *El hijo del Ahuizote* nuevamente con las firmas de Villasana, Hernández y Cabrera, mostró la tozudez, el buen humor, la crítica mordaz y fina. Por más que el poderoso insistiera en mostrar su intolerancia mandando a redactores, caricaturistas, tipógrafos y obreros a las bartolinas de la Cárcel de Belén, la revista siguió publicándose hasta convertirse en ejemplo de la prensa de oposición en lo que va de la historia contemporánea de México.⁵

Una figura emblemática en el quehacer de la litografía popular hizo su aparición en la prensa periódica de aquel fin de siglo: José Guadalupe Posada. Quizá el mayor exponente de este vínculo entre expresión gráfica y mundo vernáculo, Posada demostró con sus esplendidos trazos en hojas sueltas y en las ediciones de la imprenta Vanegas Arroyo que sabía interpretar puntualmente el sentir y el saber popular. Al igual que su compañero de ruta, Alfonso Manilla, Posada mostró su gran afinidad con los intereses de la clase obrera desprotegida, miserable y emergente, así como su mordaz mirada sobre la voracidad de la burguesía y la prensa subvencionada. Pero también es cierto que en sus grabados quedó clara cierta simpatía por el caudillismo de Porfirio Díaz, su puntual admiración por Juárez y los restauradores de la República, y desde luego su antipatía por la violencia y las revueltas organizadas contra el régimen porfiriano después de 1910.

La identificación de múltiples objetos de crítica entre los que destacaron los clásicos villanos: patrones explotadores, extranjeros, caciques, políticos acomodaticios, curas, etcétera. hasta ciertas xenofobias, sexismos y homofobias indicaban la identificación de este magnífico grabador con el mundo urba-

EL MODELO "EMILIANO"



no de su época. Posada tuvo una postura política claramente a favor de los trabajadores, el anticlericalismo y el discurso liberal; sin embargo su obra también dio muestras de intolerancia, de condescendencia con el *status quo* porfiriano y en no pocas ocasiones resultó moralista y refunfuñón. Vivió una existencia que poco a poco se vio golpeada por las crisis económicas del Porfiriato tardío, reduciendo el margen de maniobra de los sectores medios, y arrojando a la pobreza a todo aquel que no había encontrado la manera de subsistir sin explotar o robarle al prójimo. Las imágenes del poder realizadas por el buril magistral de Posada fueron contradictorias, tal como lo serían las propias relaciones entre la caricatura y los mandamases mexicanos andando el tiempo.⁶

La Revolución mexicana dio un vuelco a muchos aspectos de la prensa crítica y humorística. Durante los primeros años pareció que el brío de los caricaturistas y de quienes se mofaban y hacían burla del nuevo régimen maderista se había desatado. Todavía no se extinguían las llamas que derrumbaron al régimen porfiriano cuando el recién electo presidente Francisco I. Madero ya recibía los embates de la crítica periodística y entre ella destacaron sobre todo de los moneros. En 1912 el tribuno Jesús Urueta describió la relación entre la prensa y aquel gobierno de la siguiente manera: "Todos los días la caricatura bochornosa; todos los días la diatriba cruel como una flagelación; todos los días la mentira pérfida y tenaz maquillada con el albayalde de la verdad; todos los días él, en camisa o desnudo; todos los días él, ridículo o estúpido; todos los días él nauseabundamente manoseado y ultrajado por el lápiz venal o la pluma insolente"⁷

En efecto, pocas veces en la historia de México, la libertad de prensa se tomó tan a pecho la necesidad de subvertir el poder y el orden. Parecía que tanto tiempo de grilletes y persecución porfiriana había generado una gran necesidad de liberar los demonios de la prensa para hacer gala palmaria de la libre expresión. En pasquines como *Multicolor*, *El Pueblo*, *La Risa*, *Tilín Tilín*, *Ypiranga*, *Ojo Parado*, y principalmente en el periódico opositor *El Mañana*, el régimen maderista no recibió tregua alguna.⁸

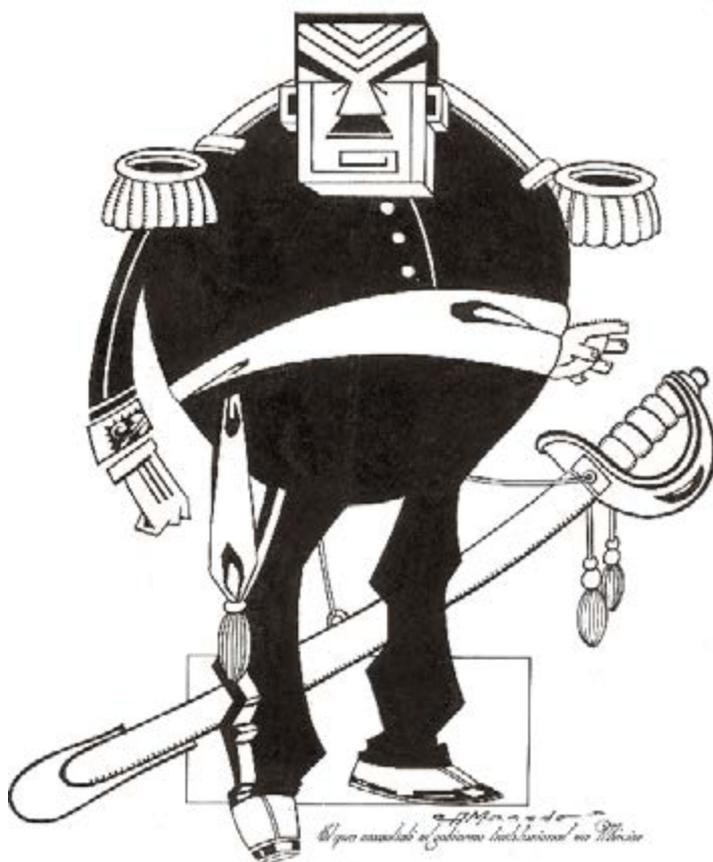
Sin embargo la realidad revolucionaria terminó golpeando a caricaturistas, moneros y periodistas por parejo. La guerra civil desatada a partir de 1913-1914 hizo muy difícil la vida de estos trabajadores del pincel y el buril. De cualquier manera figuras como Salvador Pruneda, Santiago R. de La Vega o Atenedoro Pérez y Soto siguieron produciendo imágenes con humor y crítica puntual.

Poco a poco y a partir de 1917-1920 varios moneros regresaron a las imprentas y periódicos para dar lugar a un renacimiento de la caricatura y la prensa ya no tan de oposición a los regímenes revolucionarios y sí mucho más conscientes de que, en el enfrentamiento brutal con el poder, quienes salían perdiendo eran precisamente los propios caricaturistas al igual que los periodistas críticos. El constitucionalismo que poco a poco iban ganando las principales plazas contó con un "...semanario festivo político y de caricaturas..." que llevó el revolucionario nombre de *La Cucaracha* y que tuvo una efímera vida de 1915 a 1918. En dicho periódico una nueva generación de moneros entre quienes se contaban Fernando Bolaños Cacho, Suástegui, Humberto Mendiola y los hermanos Pruneda, Ernesto, Álvaro y Salvador, empezaron a ver la posibilidad de salir de la tolvenera revolucionaria.⁹

A partir de 1919 la instalación de la historieta en los medios impresos le dio un impulso particular al mundo de cartonistas. Las tiras cómicas y la “sección de monitos” de los suplementos dominicales promovieron el desarrollo de artistas locales dando lugar a los primeros momentos de la historieta moderna mexicana.¹⁰ Siguiendo cierto ejemplo propuesto por la prensa periódica estadounidense y aprovechando el impulso renovador y nacionalista de la cultura posrevolucionaria, los caricaturistas e historietistas mexicanos fueron encontrando estilos, lenguajes y personajes propios que pusieron los cimientos de una dimensión mexicanista en los medios impresos. Algunos cartoneros y artistas como Hipólito Zendejas, Juan Arthenak, Ernesto *El Chango* García Cabral, Andrés Auddifred, Hugo Tilghmann, Armando Guerrero Edwards, Jesús Acosta, Miguel Covarrubias, Carlos Neve, y los ya mencionados hermanos Pruneda, se concentraron en presentar figuras populares y situaciones críticas ante la sociedad y el poder, a veces con gran éxito de público y en no pocas ocasiones con indudables méritos artísticos.¹¹

Durante los años veinte estos expertos de la tinta y el lápiz pudieron hacer gala no sólo de su conocimiento de la cultura popular sino que también dieron muestras de una interpretación muy propia y mexicana forma de incorporar el *art decó*. Así, entre el cosmopolitanismo y el nacionalismo, la caricatura vivió un auge particular en aquella década, alimentada por la reivindicación de la cultura popular y las vanguardias artísticas. Pero justo es decir que tal auge también se debió a una rápida masificación de la industria periodística y de la cultura popular posrevolucionaria. Poco a poco fue creciendo el público consumidor de diversos medios de esparcimiento popular y de amplio espectro: desde el teatro de revista, el cine y la radio hasta los mismísimos cuadernillos, revistas y periódicos dedicados a la distracción y al entretenimiento. En estancillos, en mostradores triangulares de esquina y bajo el brazo de los humildes repartidores, la producción periodística nacional fue adquiriendo una moderna dimensión masiva y urbana. Un verdadero ejército de expendedores, voceadores y repartidores de prensa invadió las calles de las principales ciudades del país, como resultado de dicha masificación.¹²

Poco a poco periódicos como *El Heraldo*, *El Demócrata*, *El Gráfico*, *El Universal*, *El País*, *El Popular*, *Excelsior*, con su revista de los Jueves, *Últimas Noticias* y *Revista de Revistas* ya no eran concebibles sin sus tiras cómicas, ni sus caricaturas diarias o semanales. Aún cuando el humor que se ofrecía en aquellas páginas de pronto rayaba en el albur carpero o en la picardía filosa y el doble sentido, ambos giros particularmente caros para los florilegios del lenguaje vernáculo mexicano, la crítica a los poderosos, a la injusticia social y a los desvíos de los propios gobiernos pos-revolucionarios no escaseó. Más bien podría decirse que continuó hasta avanzados los años treinta en que poco a poco la industria periodística empezó a despuntar como un negocio con amplias utilidades. Como apoyo didáctico al proceso de alfabetización que vivieron múltiples sectores sociales durante aquellos decenios posrevolucionarios, cartoneros y caricaturistas contribuyeron con sus ilustraciones a la construcción de un público lector que osciló entre la niñez y la adolescencia, pero sobre todo entre adultos capaces de dejarse contaminar por el buen humor y la vida leve a la hora de hacer el comentario cotidiano.



Fernando Alonso Macedo
 Caricatura del general
 Plutarco Elías Calles, s/f.
 Clave: FFPECO
 serie caricaturas,
 núm. de inv. 3

Los Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca cuentan con una pequeña colección de caricaturas espléndidas de diversos autores muy conocidos algunos y otros bastante desconocidos o incluso anónimos. Destacan piezas como la que presenta a un malencarado general Álvaro Obregón del genial Andrés Audiffred, justo como lo recordaba antes de arremeter contra los jueces y magistrados hacia 1927; también están los retratos del general Plutarco Elías Calles, del incomparable Fernando Alonso Macedo con toda su carga de estilo *art decó*, o el igualmente fino cuadro que Eduardo Belaunzarán le hiciera en enero de 1932.

En ese mismo estilo tan particular de los llamados “fabulosos años veinte” otra caricatura del general Calles realizada por el bastante desconocido caricaturista Matías Santoyo Peña muestra su fuerza presentándolo como un dolmen cuadrado, pintado de rojo y negro. La expresión adusta y rectilínea del general Calles se ve fortalecida por dos puños que salen de sendos costados de aquel bloque, cual piezas de una máquina poderosa e implacable.

La presentación de un general Calles monolítico que bien puede atribuirse a José Rocha o Roberto Velázquez, siguiendo los ángulos y el marcaje cuadriforme de su gesto severo, se vuelve imponente en aquella celebre ilustración de 1927 en la que su mano derecha, cerrada y maciza se recarga sobre una superficie temblorosa. Los ojos pequeños y la frente arrugada le imprimen un ademán inflexible y una seriedad que raya en la crueldad.



"EL PERU NOPIA" sobre un dibujo
de Plutarco Elías Calles
1930, D.F. inv. 541



No así el dibujo de Aquiles Cáceres que con varias figuras desnudas femeninas compone la cara del general Calles de una manera supuestamente "simbólica". Llama la atención que mientras para los primeros las arrugas de la frente y la dureza del mentón permiten diversas anotaciones con las clásicas líneas delgadas, los ángulos rectos y el cuadrage típico del *art decó*, la segunda es particularmente generosa en volúmenes curvos y abombados, como si se tratara de un contraste hecho especialmente para contrarrestar las señas rigurosas con las que, por lo general, se representaba a la firme figura de Calles.

Dos piezas, también dedicadas a la figura del general Calles que remiten al *art decó* y que bien podrían formar parte del recuento caricaturesco de altos vuelos, son la que Ernesto *El Chango* García Cabral realizó en 1928 y la que Miguel *El Chamaco* Covarrubias incluyó en su ilustración del libro de Frank Tannenbaum, *Peace by Revolution. An Interpretation of Mexico* publicado en 1933. En ambas la maestría del trazo sencillo enfatiza las arrugas en la frente o en el borde de los ojos y el mentón acentuando la imagen de severidad del sonorensé.

Los hermanos Pruneda, especialmente Ernesto y Salvador también son autores de algunas caricaturas con las que cuentan los archivos. Destacan sobre todo el retrato de Abelardo L. Rodríguez de Ernesto Pruneda firmado en 1932 y el del Subsecretario de

IZQUIERDA
Eduardo Belaunzarán
Caricatura del general
Plutarco Elías Calles, 1932
Clave: FFPECO,
serie caricaturas,
núm. de inv. s/n.

DERECHA
Matías Santoyo Peña
Caricatura del general
Plutarco Elías Calles, 1930
Clave: Fondo Plutarco Elías
Calles, serie 010804,
núm. inv. 541



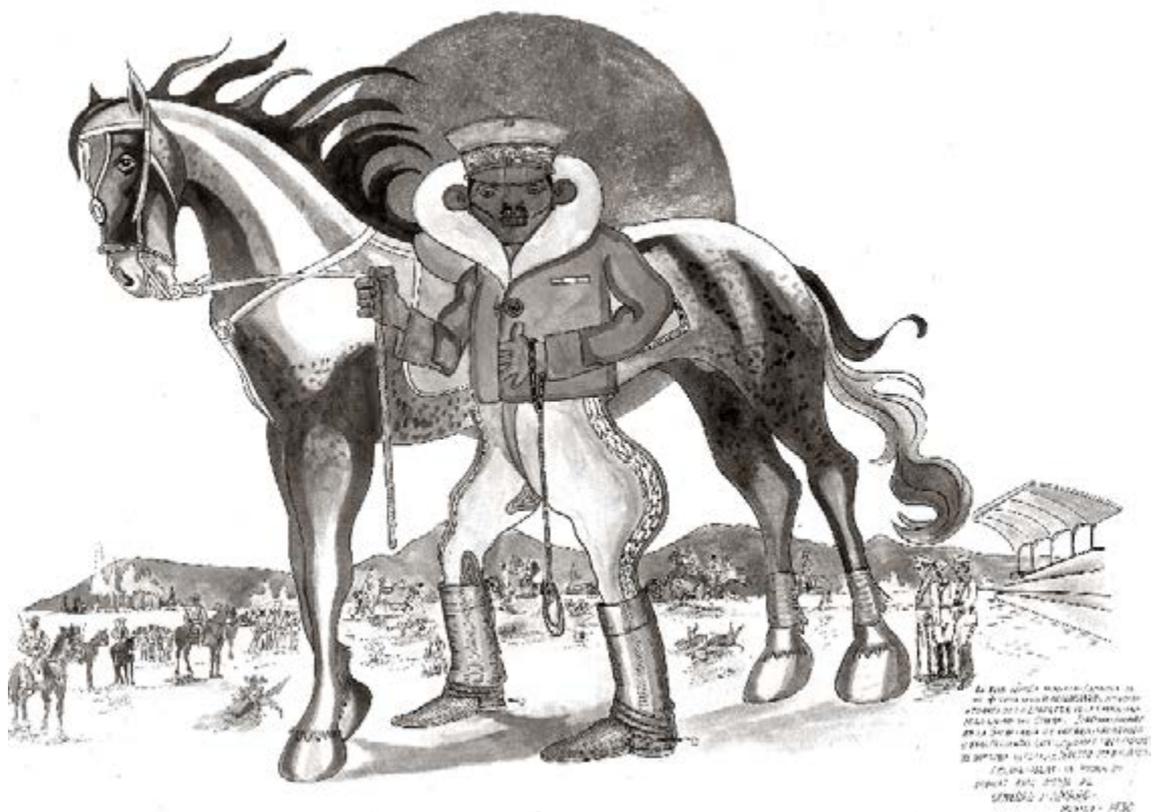
Miguel El Chamaco
Covarrubias
Caricatura del general
Plutarco Elías Calles.
Publicada
en Frank Tannenbaum,
Peace by Revolution.
An Interpretation of Mexico,
Columbia, New York,
University Press, 1933, p. 201

Relaciones Exteriores en 1934, Fernando Torreblanca, al parecer del mismo autor. Las damitas de múltiples nacionalidades que rodean a este último personaje parecen abonar a favor de su fama de hombre elegante, bien educado y no menos obsequioso.

El general Abelardo L. Rodríguez es también personaje central de otras dos caricaturas bastante buenas que resguardan los Archivos Calles-Torreblanca; una anónima, aunque presumiblemente también de Pruneda, en la que aparece con Franklin D. Roosevelt, como si fueran los mejores amigos; y otra de A. Mejía fechada en 1932 durante una visita que el entonces presidente provisional de la república hiciera al periódico *El Ahuizote*.

En el archivo del general Joaquín Amaro, que también forma parte del acervo, destacan dos caricaturas interesantes y de no mala factura. La más caricaturesca está firmada por Joaquín González en 1931 y en ella aparece el Dr. Joseph Jordan Eller, yerno del general Calles (se casó con Artemisa Elías Calles), amigo y compañero de polo del general Amaro, a quien le dedica la caricatura. Aparece montado sobre un jamelgo raquítico tratando de hacer una suerte con un lazo. El caricaturista presenta al personaje vestido de charro enfatizando lo grueso de sus labios y el arco angulado de sus cejas.

El retrato que Felipe Islas —al parecer un recluso de la penitenciaría— hace del general Amaro, también lo representa con un caballo, de pie en primer plano, y en



miniatura algunas escenas de guerra y de caballería acompañan la imagen. Este dibujo enfatiza dos aspectos del semblante de Amaro: su piel morena y la redondez de sus oídos. Está fechada en 1930 y muestra un dominio particularmente refinado en el trazo y el dibujo.

Felipe Islas
 Caricatura del general Joaquín Amaro, 1930
 Clave: Archivo Joaquín Amaro serie caricatura, imagen 1 núm. de inv. 1

Dos piezas más sobresalen en esta colección de caricaturas de los Archivos Calles-Torreblanca. Se trata de dos retratos del semblante del propio don Fernando Torreblanca, uno de frente y otro de perfil. Este último forma parte de una Galería Revolucionaria, muy probablemente realizada por Salvador Pruneda. Sus largas pestañas, su mentón hundido y su corte de pelo lo hacen inconfundible. La otra pieza está firmada por Arteche y muestra cierta calidad en el uso de las luces y el trazo. Presentando la cabeza de don Fernando un tanto alargada, su cabello y bigote negros, la caricatura hace hincapié en la rectitud de su nariz y en la pequeñez de sus ojos. En ambas caricaturas se muestra al personaje de manera seria y un tanto seca como tratando de destacar su eficiencia y rigor, no sin dejar cierto sabor retraído y taciturno.

PÁGINA SIGUIENTE
Salvador Pruneda
 Caricatura de Fernando Torreblanca, 1936
 Clave: FFFTO, serie caricatura imagen 1, núm. de inv. 1

Todos estos ejemplos de caricaturistas de los años veinte y treinta no sólo confirman la estrecha relación entre el oficio del cartonero y el poder, sino que también corroboran el gran talento que este mismo quehacer desplegó en los tempranos años de la post-revolución. Mucho tendrían que aprender las siguientes generaciones de moneros de estos magistrales pioneros del arte de la sonrisa y la irreverencia.



- 1 Salvador Pruneda, *La caricatura como arma política*, México, INEHRM, 1958 p. 17.
- 2 Rafael Carrasco Puente, *La caricatura en México*, México, Imprenta Universitaria, 1953, p.21.
- 3 Subtítulos de *El Padre Cobos* (1869) y *El Boquillojo* (1869), véase Esther Acevedo, *La caricatura política en México en el siglo XIX*, México, CONACULTA, Círculo de Arte, 2000.
- 4 Fausta Gantús, *Caricatura y poder político. Crítica, censura y represión en la Ciudad de México, 1876-1888*, México, El Colegio de México-Instituto Mora, 2009 p. 171.
- 5 Salvador Pruneda, *op cit*, p. 116.
- 6 Rafael Barajas Durán (*El Fisgón*), Posada. *Mito y mitote. La caricatura política de José Guadalupe Posada y Alfonso Manilla*, México, FCE, 2009, pp. 392-400.
- 7 Alfonso Taracena, *La verdadera Revolución mexicana. Primera Etapa (1901-1911)*, México, Editorial JUS, 1960, P. 152.
- 8 Ricardo Pérez Montfort, "Francisco I. Madero 1908-1913: una mirada desde las expresiones populares", en *Nuestro Siglo*, núm. 2, México, INEHRM, abril-junio 2002, pp. 14-31.
- 9 Salvador Pruneda, *op cit*, pp.448-450.
- 10 Juan Manuel Aurrecoechea y Armando Bartra, *Puros Cuentos. La historia de la historieta en México 1874-1934*, México, Editorial Grijalbo-Museo de Culturas Populares-CONACULTA, 1988, p. 181.
- 11 Justino Fernández "La Caricatura", en Rafael Carrasco Puente, *op. cit.*, pp. 31-33.
- 12 Susana Sosenski, *Niños en acción. El trabajo infantil en la Ciudad de México, 1920-1940*, México, El Colegio de México, 2010, pp. 180-203.



SINAFO

Silvia Isabel Nájera Tejada

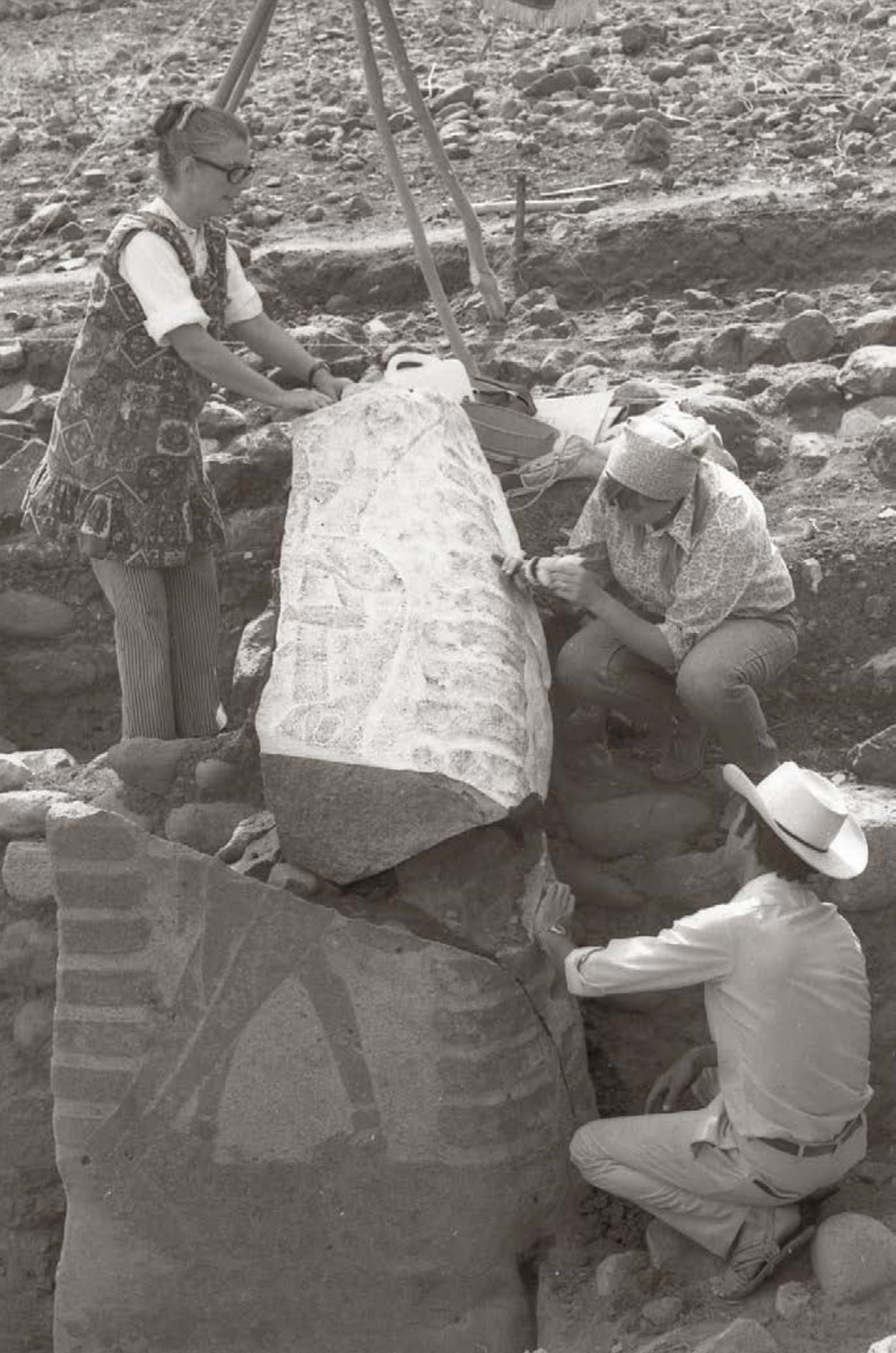
La arqueología y la vida cotidiana del Chalcatzingo de los años setenta

El álbum fotográfico *Vida Arqueológica en los años setenta* —conservado en la fototeca Juan Du-bernard de la delegación INAH en Morelos— se compone de imágenes de las diferentes zonas arqueológicas que actualmente se encuentran abiertas al público, tocando temas como salvamento, registro de piezas, hallazgos prehispánicos, rescate, denuncias y trabajos de consolidación, así como el registro de inmuebles coloniales, sin dejar atrás el reflejo de la vida cotidiana en el estado de Morelos.

Jorge Angulo Villaseñor
Don Martiano Zarate y su esposa
Serie: Arqueología en Morelos
Chalcatzingo, Morelos, México, ca. 1972
Referencia: RA/CA06/01/30

El pueblo de Chalcatzingo está situado cerca de Jonacatepec en el valle de Amatzinac, ubicado en la parte oriental del estado de Morelos. El valle inicia en las laderas al sur del volcán Popocatepetl. Las tierras anchas y planas del valle están constituidas por sedimentos volcániclasticos, cortadas por barrancas profundas y abruptas, en cuyo fondo se ubican dos cerros interconectados: el Cerro Delgado y el Cerro Chalcatzingo, este último de mayor tamaño, también conocido como Cerro Gordo o Cerro de la Cantera.

Los monumentos de tallas en bajorrelieve de los cerros de Chalcatzingo han sido objeto de estudio para diversos autores desde 1932, tras el descubrimiento del monumento llamado “el Rey”, en el Cerro de la Cantera. El Departamento de Arqueología, envió a la arqueóloga Eulalia Guzmán (1890-1985) para verificarlo. En esta oportunidad, se reportó el hallazgo de cinco esculturas encontradas en el Cerro de la Cantera, el cual se publicó en 1934.



Casi 20 años después, en 1953, el arqueólogo Román Piña Chan, reanudó las exploraciones en el sitio. Mediante calas y pozos en el montículo y en la plaza principal, se recuperaron fragmentos de cerámica similares a los hallados en sitios como Zacatenco y Tlatilco, en el Valle de México, confirmando así la presencia de un asentamiento durante el período formativo en Chalcatzingo.

Las exploraciones de la Arqueóloga Carmen Gloria Cook, publicadas en su libro *Sculptures and Rock Carvings at Chalcatzingo* (1967), plantearon su posible pertenencia a la cultura olmeca, con excepción del monumento 30, que aparentemente corresponde a un marcador de juego de pelota similar a los identificados en Teotihuacan. También señaló que si bien Chalcatzingo es un sitio ceremonial muy distinto a los conocidos en el Golfo de México, guarda similitudes de estilo en sus representaciones y arquitectura, por lo que puede afirmarse que se trata de grupos culturales afines.

Sin embargo, casi cuatro décadas después de las exploraciones hechas por Guzmán, la naturaleza de Chalcatzingo seguía siendo tema de debate, debido a la “presencia olmeca”, reportada por Cook: ¿Habría sido una colonia olmeca? ¿Un centro de control de comercio? ¿Qué tipo de asentamiento hubo en Chalcatzingo durante el período Formativo? ¿Qué es Chalcatzingo?

En 1967 el arqueólogo Jorge Angulo Villaseñor reanudó las investigaciones en el sitio. A través del Proyecto Arqueológico Chalcatzingo (1972-1974), en conjunto con el Arqueólogo David Grove de la Universidad de Illinois, y más tarde el también arqueólogo Raúl Arana, quienes perseguían el objetivo de investigar, consolidar y difundir los hallazgos que se dieran en el lugar.

Los resultados de las investigaciones producidas por este proyecto fueron publicados en el libro *Ancient Chalcatzingo* (1986). Hasta la fecha, constituye el reporte más extenso y detallado de cualquier sitio del período formativo en el centro de México. En éste, Angulo y Grove realizaron la descripción y catalogación de los monumentos encontrados hasta ese momento.

Sin embargo, al realizar la exploración del sitio, Angulo no solo registró hallazgos arqueológicos. Efectuó además, una puntual observación de la vida cotidiana del poblado de Chalcatzingo, la cual clasificó en varias categorías: grupos familiares, viviendas y arquitectura pública y cultural; imágenes que muestran la interacción de los pobladores con su entorno y la importancia que la tierra tiene, por ser rica en materiales orgánicos. La elaboración del Cuexcomate en los patios de las humildes viviendas, el paisaje de los alrededores, adornado de cactus, ceibas y jacarandas, y aquellos milenarios relieves, que representaban los elementos naturales en formas abstractas; todos ellos reflejo de la



cosmovisión de sus habitantes, antiguos y actuales, fueron plasmados por Angulo de manera magistral.

Este importante acervo, recopilado entre 1967 y 1975, constituyó más tarde la primera colección que resguardó la fototeca Juan Dubernard Chauveau de la Delegación INAH en Morelos al ser creada en 1994. Actualmente significa para muchos investigadores un importante documento de investigación, al presentar de manera fiel la interacción de los habitantes de Chalcatzingo con el sitio arqueológico del que son vecinos.

ARRIBA
Jorge Angulo Villaseñor
Familia en patio
 Serie: Arqueología en Morelos
 Chalcatzingo, Morelos, México, ca. 1972
 Referencia: RA/CA05/02/56/226

PÁGINA ANTERIOR
Jorge Angulo Villaseñor
Chappie Angulo, esposa de David Grove y trabajador con el cazador
 Serie: Arqueología en Morelos
 Chalcatzingo, Morelos, México, ca. 1972
 Referencia: RA/CA06/01/06



SOPORTES E IMÁGENES

María Violeta García Prado

Fondo Vicente Luengas

874737
Autor no identificado
Fondo: Vicente Luengas
*Terrenos del rancho
de Anzures que fueron
anexados al bosque de
Chapultepec*
México D.F., ca. 1905

874561
Autor no identificado
Fondo: Vicente Luengas
Calzada para peatones
México D.F., ca. 1913

Resulta de gran interés saber como lucía el bosque de Chapultepec hace 100 años. Y cómo era el aspecto de los terrenos del Molino del Rey, que en gran parte fueron anexados al bosque, o como lucían los alrededores, la típica tienda y casas frente a la entrada del bosque, adquiridas para incrementar el espacio del parque por el lado oriente. O saber que existía un candelabro en la plazuela donde ahora se encuentra la fuente de las ranas. Así también resulta atrayente saber cómo fue el proceso de transformación y embellecimiento del bosque de Chapultepec, a principio del siglo XX.

En la segunda mitad del 2012, se integró a la Fototeca Nacional del INAH, una colección de 1 111 piezas fotográficas entre negativos y positivos provenientes de una colección particular que hacen un recorrido puntual por el bosque de Chapultepec a principios del siglo XX. Dicho material constituye ahora el fondo número 44 y tiene el nombre de su compilador, Vicente Luengas. Personaje de la época porfiriana que junto con el ministro de Hacienda y Crédito Público, José Yves Limantour, estuvo a cargo de la Junta Local de Remodelación del bosque de Chapultepec.

La entrega a la Fototeca Nacional de dicha colección la realizó formalmente B. Lina Luengas, hija del señor Guillermo Luengas y nieta del señor Vicente Luengas.

Se trata de un archivo gráfico principalmente sobre el proyecto de transformación y embellecimiento del bosque de Chapultepec, para las fiestas del Centenario. Toda una narrativa visual sobre este sitio tan tradicional, y sus perímetros. El señor Luengas realizó un minucioso registro fotográfico sobre el proceso de restauración del bosque, recreando incluso sus orígenes desde época prehispánica con reprografías bibliográficas, de códices y litografías, para completar su trabajo. Recopilación hecha durante el periodo de 1905 a 1927.

Destaca en la colección, el álbum titulado *Historia gráfica del bosque de Chapultepec*, encuadernado por el propio Vicente Luengas, con un total de 246 impresiones, donde creó un orden específico separando por épocas los trabajos de remodelación y que explican la disposición de las fotografías. Son ocho épocas en total, las tres primeras presentan reprografías bibliográficas de códices y litografías de época prehispánica, novohispana y finales del siglo XIX. De la cuarta a la séptima época se hace una narrativa gráfica de aspectos del bosque de Chapultepec de



cómo lo recibió la Junta Local, y cómo se llevó el proceso de transformación. Y la octava etapa muestra un registro de lo hecho en el bosque desde la extinción de la Junta Local en 1914 y hasta 1927, dando un panorama general del embellecimiento del lugar.

Como es sabido, la Junta Central de Bosques fue creada en 1905 para realizar extensión de viveros, control de distribución de semillas y plantas además de salvaguardia forestal y coordinación de juntas locales, como la Junta de Mejoramiento del bosque de Chapultepec. Siendo el señor Vicente Luengas Ramírez el encargado de las obras y asuntos de la mencionada Junta y quien hace el registro de todo ello, tanto documental como gráfico.

El bosque de Chapultepec con su origen místico y sagrado, ha tenido diversas modificaciones, sin embargo la realizada por iniciativa de J. Y. Limantour, fue integral, ambiciosa y espectacular, donde no se escatimaron gastos en adquisición de terrenos a particulares, plantas de ornato, maquinaria especializada para mover y plantar árboles, material de construcción para mejorar las avenidas y calzadas, así como movimientos de tierra que crearon montículos para transformar jardines planos en otros visualmente atractivos. La construcción de lagos artificiales con sus islas, cimentación de sitios adecuados para el zoológico que alojaría la última adquisición del momento, 20 animales salvajes, entre ellos: dos leones, tres tigres, dos pumas, dos leopardos, cinco osos y una hiena.¹ Así como la reestructuración de los palomares y los gallineros. Existe también, una fotografía sobre la fiesta anual del Colegio Militar, que se hacía al pie del ahuehuete más grande del bosque y que fue lo que dio a la Junta la idea de construir la tribuna monumental para ese objetivo. Todo ello visualizado en esta colección.

Dentro del fondo Vicente Luengas, existe también una serie de fotografías estereoscópicas en transparencia de gelatina sobre vidrio, que narran vistas del bosque de Chapultepec entre los años 1912-1914. Representando aspectos como la calzada de los poetas, el prado junto al kiosco de la música, la gran avenida de la salida a Tacubaya, vistas del lago, las islas y el Automóvil Club, entre otras.

Adicional a lo referente al bosque de Chapultepec se encuentra en el fondo fotografías sobre la Ciudad de México, de la Basílica de Guadalupe, iglesias, fuentes y calles, así como de múltiples edificios importantes de la ciudad. También algunas vistas de Xochimilco, el embarcadero, fotos de las regatas y otras vistas diversas del canal. Entre todas las antes mencionadas hacen alrededor de 100 imágenes.

La Fototeca Nacional del INAH recibió además los documentos de información y datos específicos sobre la historia gráfica del bosque de Chapultepec. Datos que respaldan la catalogación del fondo Vicente Luengas y que dará información precisa sobre esta colección que reviste valor histórico.

874590

Autor no identificado
Fondo: Vicente Luengas
*Plazoleta y candelabro
frente al restaurante
México D.F., ca. 1913*

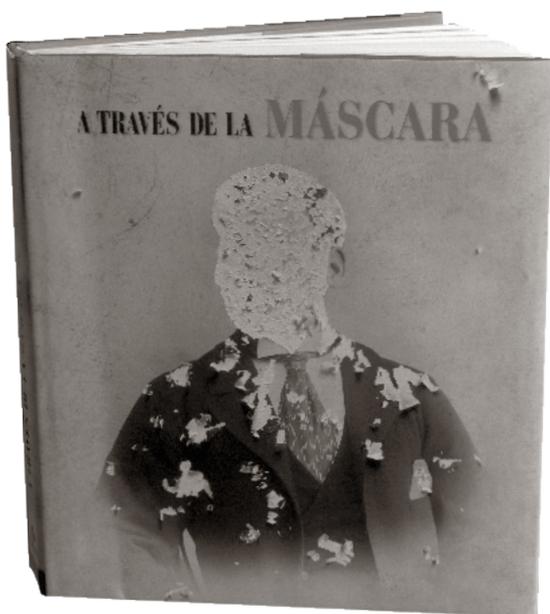
874739

Autor no identificado
Fondo: Vicente Luengas
*Vía al panteón de Dolores
que desapareció al anexar
terrenos al bosque
México D.F., ca. 1905*

1. Copias de documentos y recibos de pagos, pertenecientes al corpus documental que acompaña la colección fotográfica.

RESERVIAS

José Antonio Rodríguez



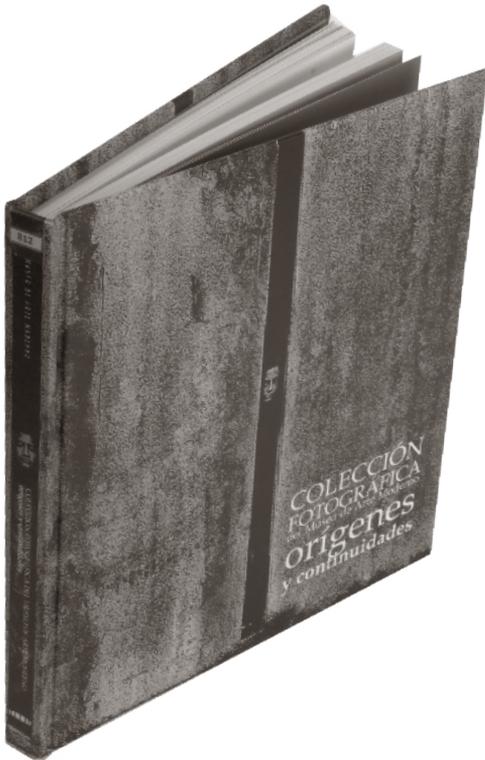
Pablo Ortiz Monasterio (ed.), Vesta Mónica Terrerías (textos), Alfonso Morales (asesoría), *A través de la máscara. Metamorfosis del retrato fotográfico en México*, México, Fundación Televisa, 2012.

El retrato fotográfico, evidentemente, es muchas cosas: en su proceso de crear sentidos es un mapa de significados sobre el cuerpo como también puede, paradójicamente, eliminar fragmentos de éste y seguir existiendo como acto de representación social, personal, intimista, fatídico, siniestro, lúdico (muchas veces), megalomaniaco, de poder, más lo que se acumule a cada momento. El retrato, contra lo que se podría pensar, no es un territorio visual fácil, que exhiba sus complejidades a la primera mirada. Hay que recorrer su superficie y ver que a cada ojeada nuevas lecturas se gestan. Las posibilidades de interpretaciones se desdoblán hasta volverse, siempre, novedosas incluso para el mismo lector-espectador que la ha visto decenas de veces.

El retrato es una superficie visual complicada. Porque le otorgamos valores a pedazos de papel cuadrangulares, bidimensionales, que en sí mismos no los tienen, salvo porque nosotros los atesoramos por las figuras que contienen y por el sentido de valor individual: “ésta es mi madre”, “éste es mi novio”, “ella fue...”, y en ese proceso se crean también sentidos de valor. Y, sin duda, de resguardo: tener, ver, la imagen para preservar la memoria del otro. El libro *A través de la máscara*, publicado por Fundación Televisa es un ejemplo de ello. Editado por Pablo Ortiz Monasterio y con textos de Vesta Mónica Herrerías mues-

tra estas complejidades y los diversos territorios por los que ha deambulado el oficio retratístico. No por nada ahí se escribe: “Creamos imágenes para reconocernos y distinguirnos dentro de un grupo, imágenes que nos vinculan con las percepciones e ideas que compartimos con otros. Se construyen imágenes que inventan, nutren o conforman aspectos de la identidad local o nacional. Las ideas o mitos que circulan dentro del imaginario colectivo en relación con la identidad se definen y reorientan constantemente, y muchos de estos se concretan en fotografías con una fuerte carga simbólica, en retratos emblemáticos que sintetizan ese algo que nos une o que nos distingue de los demás”.

A través de la máscara, es un primer acercamiento a un género mexicano del retrato que va de lo histórico a lo contemporáneo. Sí, un primer acercamiento a esa complejidad de representaciones dadas en este extenso y múltiple género. Y aquí se expone la vastedad de las líneas de producción que no son pocas, como tampoco sus lecturas. La historia del retrato/ relato fotográfico mexicano es vasta y rica, como lo exhibe este libro de más de trescientas cincuenta voluminosas páginas.



Varios autores

Colección fotográfica del Museo de Arte Moderno. Orígenes y continuidades, México, Museo de Arte Moderno-INBA, 2012.

El catálogo de la exposición del mismo nombre, presentada en el MAM durante el 2012, da cuenta de la colección del Museo de Arte Moderno, iniciada por Manuel Álvarez Bravo y continuada en 2008 por Osvaldo Sánchez, entonces director del mismo.

Sin duda es un valioso testimonio de la práctica del coleccionismo fotográfico a nivel institucional y en sus páginas, el lector podrá recrear el imaginario fotográfico contenido en este acervo, que constituye una de las contadas colecciones que se custodian a nivel federal, además de la Fototeca Nacional del INAH.

El catálogo se acompaña de tres textos de estudiosas de la imagen: “Continuidades de la vanguardia modernista en la fotografía mexicana”, de Eugenia Macías, “Identidades diversas en la colección fotográfica del MAM, tres momentos en la retratística autoral mexicana” de Georgina Rodríguez y “Documentar: insoslayable presencia de frutos visuales” de Rebeca Monroy Nasr. En la selección iconográfica como en los ensayos, es notorio el peso hacia la fotografía documental que se advierte desde la portada con una imagen de gran manufactura de la serie *Las horas negras* de Patricia Aridjis.

Como lo hace notar Rebeca Monroy Nasr, resulta evidente la trascendencia visual, cultural y patrimonial del acervo fotográfico del MAM. En las páginas, se dan cita poco más

de 120 fotografías de notables autores como Manuel Álvarez Bravo, Edward Weston, Nacho López, Rodrigo Moya, Pedro Meyer, Héctor García, Graciela Iturbide, Armando Salas Portugal, Tina Modotti, Emilio Amero, Lola Álvarez Bravo, Lourdes Grobet, Juan Guzmán, Lázaro Blanco, Pablo Ortíz Monasterio, Yolanda Andrade, Eniac Martínez y Marco Antonio Cruz por mencionar solo a algunos. Sin duda, notables autores que enriquecen el panorama de la fotografía del siglo XX en México.

Si bien es un esfuerzo editorial que merece todo reconocimiento, presenta algunas complicaciones que dificultan su consulta, como el poco cuidado en la impresión de las imágenes (recordemos que se trata de un libro de fotografía), los pies de foto colocados de manera lateral y que dificulta su lectura y un diseño que nos remite a las ediciones de los años ochenta, con todo y el alto contraste presente en las imágenes.

Sin embargo, y a pesar de ello, es un documento valioso que viene a enriquecer el panorama editorial de la fotografía en México.

Foto: Héctor Ramón Jiménez

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

Instituto Nacional
de Antropología e
Historia

SINAFO
Sistema Nacional de Archivos

© Inv. 403727 SINAFO - Fototeca Nacional

CATÁLOGO FOTO TECA NACIONAL



Nuestro acervo histórico ahora en internet.

Más de 450,000 imágenes disponibles de personajes, lugares y sucesos de México sólo con un click.

Los Módulos de Consulta en Pachuca y Ciudad de México continuarán en servicio.

www.fototeca.inah.gob.mx