

Una historiografía crítica de la historia gráfica

John Mraz*

Resumen: Desde la perspectiva de lo que debe ser la historia visual, este artículo critica los principales libros de historia gráfica de México que han aparecido en este país desde la década de 1920. Empieza con los producidos por el Archivo Casasola: «Historia gráfica de la Revolución Mexicana» y «Seis siglos de historia gráfica de México». Después se comentan las series más recientes, subsidiadas por el gobierno mexicano durante la década de 1980 y los primeros años de la década de 1990: «Memoria y olvido», «Así fue la Revolución Mexicana», «Biografía del poder», «Historia gráfica de México» y «Veracruz: Imágenes de su historia».

Abstract: From a standpoint of what visual history ought be, this article analyzes the different series of Historia gráfica which have appeared in Mexico since the 1920s. It begins with those produced by the Casasola Archive, «Historia gráfica de la Revolución Mexicana» and «Seis siglos de historia gráfica de México.» It then proceeds to comment on the different series subsidized by the Mexican government during the 1980s and early 1990s: «Memoria y olvido,» «Así fue la Revolución Mexicana,» «Biografía del poder,» «Historia gráfica de México,» and «Veracruz: Imágenes de su historia.»

La llamada historia gráfica tiene una larga trayectoria en México. Empieza en los años veinte y hoy en día goza de buena salud. Algunos de los historiadores que han participado en historias gráficas son figuras de la talla de Enrique Florescano, Teresa Franco, Héctor Aguilar Camín, Lorenzo Meyer, Enrique Krauze, Luis González y otros. Pero, a mi parecer, todas (o casi todas) esas «historias gráficas» son en realidad historias ilustradas, porque los textos se han construido antes e independientemente de las imágenes. La verdadera historia gráfica supone una relación dialéctica indisoluble entre la imagen y la palabra; habitualmente, en las historias gráficas la historia ha sido escrita por historiadores que no han tenido nada que ver con la investigación gráfica y las imágenes son simplemente ilustraciones que unos investi-

* ICSH, Universidad Autónoma de Puebla

gadores (comúnmente jóvenes y mal pagados) han encontrado para hacer más digerible el plato fuerte de la historia real, la escrita. Se trata, pues, historias ilustradas, enmascaradas como historia gráfica.¹

La historia gráfica tiene las mismas tareas básicas que la escrita: investigación y documentación. Sin embargo, los historiadores mexicanos rara vez han participado en la investigación gráfica. Lo anterior no nos debería sorprender; tampoco los historiadores mexicanistas de los Estados Unidos han demostrado interés en la fotografía. Ejemplo de esto son los dos textos más utilizados ahí en cursos universitarios sobre la historia de México: Michael Meyer y William Sherman, *The Course of Mexican History* (Oxford University Press, 1987, tercera edición) y *El Gran Pueblo: A History of Greater Mexico*, historia de los siglos XIX y XX escrita por Colin MacLachlan y William Beezley (Prentice Hall, Nueva York, 1994). Todas las fotos de estos libros proceden de archivos de los Estados Unidos y casi todas las del libro de MacLachlan y Beezley pertenecen a ese país. Es como escribir la historia de México basados completamente en los archivos estadounidenses.

En la tarea de documentación también han fallado los historiadores. Los investigadores gráficos (muchas veces no son historiadores) no divulgan sus fuentes porque no quieren que otros las utilicen. Un ejemplo: una vez, como historiador gráfico, publiqué la foto de una mujer que apareció en el programa de radio «Busco trabajo», hecha por los hermanos Mayo; la catalogué de la siguiente manera: Archivo General de la Nación, Fondo Hermanos Mayo, Sección Cronológica, número 2296.² Aunque los investigadores gráficos son reticentes a revelar sus fuentes, es necesario hacerlo para ser rigurosos. Para que la historia gráfica vuelva a ser una disciplina seria (esto no significa que sea aburrida), es necesario construir las bases para que la gente pueda trabajar.

Un buen ejemplo de los problemas que enfrenta la historia gráfica nos lo ofrece la imagen de una ejecución.³ En una versión, la imagen está identificada como «Villa's Firing Squad» [El escuadrón de ejecución villista]; en otra, el pie de la foto asegura que los fotografiados son del bando opuesto:

¹ Véanse mis siguientes textos para una exposición más completa de este asunto: «La fotografía histórica: particularidad y nostalgia», *Nexos*, número 91, julio de 1985 (también publicado en el *Boletín de Investigación del Movimiento Obrero*, número 9, febrero de 1986, CIHMO-UAP); «Más allá de la decoración: hacia una historia gráfica de mujeres en México», *Política y Cultura*, número 1, otoño de 1992 (UAM-X), e «Imágenes ferrocarrileras: una visión poblana», *Lecturas Históricas del Pueblo*, número 59, Puebla, Gobierno del Estado, 1991.

² Esta foto aparece en «Más allá de la decoración».

³ Véase Paul Vanderwood y Frank Samponaro, *Border Fury: A Picture Postcard Record of Mexico's Revolution and U.S. War Preparedness, 1910-1917*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1988, pp. 58-59.

«Mexican Federal Soldiers Shooting Spies» [Soldados federales ejecutando a espías]; finalmente, en la posible versión original se identifica así: «[Spanish Soldiers Shooting Cuban Spies. Scene During the Revolution of 1895]» [Soldados españoles ejecutando a espías cubanos en la guerra de 1895]. La última identificación es, sin duda, la correcta, aunque la imagen sigue siendo problemática porque es producto de una pose. Pero, ¿cuál fue, entonces, el propósito que condujo a sacar esta foto? Sería necesario descubrir dicho propósito (y el significado de la foto) mediante una investigación. Lo que queda claro es que no se puede confiar en los pies de foto.

Este asunto nos lleva a hablar acerca de las primeras «historias gráficas» de México: las del Archivo Casasola. Agustín Víctor Casasola fundó la Agencia Casasola en 1912, la primera agencia de fotoperiodismo en México. En 1921 sacó el volumen inicial de lo que sería un negocio redondo del archivo: *Album histórico-biográfico*. En los años cincuenta, su hijo Gustavo publicó *Efemérides ilustradas del México de ayer*, y en 1960 la serie «Historia gráfica de la Revolución Mexicana», que fue republicada en 1973. En los años setenta publicó «Seis siglos de historia gráfica de México», serie reeditada en 1989 por el CNCA. La cantidad de publicaciones muestra su popularidad (y la sed del pueblo por la historia gráfica), pero al analizar estas series como historia gráfica, se pueden detectar varios problemas.

Uno es la falta de información sobre los orígenes de las imágenes. No sabemos quiénes tomaron las fotos porque Agustín Casasola fue un ávido coleccionador de fotos desde 1900. Las investigaciones más recientes han logrado identificar placas de más de 480 fotografías en el Archivo Casasola.⁴ No sólo no se había hecho ningún intento por identificar a los autores, sino exactamente lo opuesto: parece que Agustín Casasola borraba los nombres. En las series de «historia gráfica» publicaban fotos famosas de otros fotógrafos sin darles crédito, como la foto premiada de Paco Mayo de la campaña de alfabetización. Ahora no me preocupa tanto la cuestión de la autoría (que muchas veces realmente es un asunto del mercado), sino la necesidad de conocer el origen de la imagen y así utilizarla para reconstruir su contexto original. La imagen hecha por Paco Mayo, «Madre aprendiendo a leer», está en la sección de «Seis siglos de historia gráfica» sobre «La casa del estudiante indígena y las escuelas rurales» durante los años 1923 y 1938, pero fue tomada en 1947 para un concurso sobre la campaña de alfabetiza-

⁴ Véase Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, «A Fresh Look at the Casasola Archive», *History of Photography*, volumen 20, número 3, Oxford, 1996. Este artículo aparece en un número dedicado a la fotografía mexicana.

ción.⁵ O sea que incluso como catálogo no sirven las series de Casasola porque muchas veces la información no es correcta.

La falta de calidad de la reproducción empobrece aún más las series de Casasola. Ésta no es simplemente una cuestión de estética —aunque la preocupación por lo estético es una constante de la historia gráfica— sino de información. La resolución —la precisión lograda al reproducir una imagen— es información. A una resolución pobre —a una reproducción hecha con una pantalla no muy fina— le falta nitidez y por eso le falta detalle y se pierde información.

Desde el punto de vista de la historia, las series del Archivo Casasola no son historia sino crónica. Hay *de todo*; aproximadamente hay 1500 imágenes en cada volumen en la reedición de la serie «Seis siglos», agrupadas según el tema tratado. El texto es una recitación seca y conservadora de hechos. La relación entre las imágenes (que funcionan como una ventana al pasado y no como una representación del presente del cual provienen) y la crónica produce una obra eminentemente *positivista*. No es sorprendente, porque Agustín Víctor era producto del positivismo que predominó en el porfiriato. Así, es un calendario de actos oficiales —banquetes y reuniones de los presidentes y sus ministros— y de las actividades de la clase alta —«Fiestas sociales» y «Distinguidos matrimonios», modas y eventos culturales, como la ópera—. La clase baja está representada como algo pintoresco —«Los tipos populares y sus San Lunes», los «pepenadores con su tesoro de la basura»—. Esté quien esté en el poder, Casasola está de su lado, porque según el positivismo quien está en el poder es quien debería estar.

Sus representaciones retratan también su perspectiva política de la relación entre el Estado y la clase obrera. Por ejemplo, hay una imagen de Landa y Escandón con obreras, con este pie:

Durante los últimos meses del año de 1909, el gobernador del D.F., don Guillermo Landa y Escandón, se dedicó a visitar a los obreros a las fábricas que estaban bajo su jurisdicción, a invitación que le hiciera la «Sociedad Mutualista y Moralizadora del D. F.» En todas estas factorías fue recibido por los propietarios o consejos de administración con grandes ceremonias. Recorría los talleres y escuchaba los discursos de los obreros, terminando su visita con un lunch-champaña para brindar por el general Porfirio Díaz y la paz en el país⁶ [véase foto 1].

⁵ Gustavo Casasola, *Seis siglos de historia gráfica en México*, volumen V, Editorial Gustavo Casasola-CNCA, México, 1989, p. 2851.

⁶ «Seis siglos», p. 1453.



Foto 1. Anónima (¿Agustín Víctor Casasola?); Guillermo Landa y Escandón, gobernador del Distrito Federal, y obreras, México, D. F., 1909; Fondo Casasola, Fototeca del INAH.

Cuando en las series del Archivo Casasola hacen mención a las huelgas, casi siempre se resalta cómo han ocasionado «serios motines y grandes trastornos a los habitantes»; «paralizan todos los servicios», «[tuvo como resultado] atentados en la vida y en los intereses de los habitantes». El pie de otra foto de una huelga que acabó en «una sangrienta catástrofe» revela una actitud reaccionaria:

El administrador señor J. Imbert resultó herido en un brazo al arrojarle una piedra. La gendarmería montada para establecer el orden hizo una descarga que ocasionó un muerto y 7 heridos. Al efectuar los funerales del obrero muerto en La Abeja, los manifestantes pararon los camiones de pasajeros bajando al pasaje.⁷

⁷ *Ibidem*, volumen VIII, p. 2277.

Los Casasola empezaron con las imágenes y después construyeron una forma de historia. Podríamos decir que, a pesar de la falta de rigor al identificar las fotos y a sus autores, sí tomaron en serio las imágenes, pero no la historia. En las series que les seguían tomaron más en serio la historia, pero generalmente no extendían esta seriedad a su empleo de las imágenes. Ha habido cinco series recientes subvencionadas por el gobierno: «Memoria y olvido», «Así fue la Revolución Mexicana», «Biografía del poder», «Historia gráfica de México» (título casi obligatorio) y «Veracruz: Imágenes de su historia».

La serie «Memoria y olvido» fue producida en 1982-1983 por la SEP y por Martín Casillas, integrada por las fotos del Centro de Información Gráfica (CIG), del Archivo General de la Nación (AGN), con un tiraje de 6000. En los volúmenes está registrada la fuente mayor —el CIG-AGN— y en algunos casos se identifica la fuente específica de los fotógrafos, por ejemplo, C. B. Waite o J. Lupercio, aunque no lo hacen en la mayoría de los libros. La serie consta de 15 tomos de diferentes autores; algunos de ellos tienen especial interés en la fotografía —Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska— otros muestran poca disposición hacia ella. Sólo el libro de Monsiváis establece una relación explícita entre texto y foto. Los volúmenes de la serie varían mucho en términos de calidad. Sin embargo, la investigación y la selección de imágenes en general es buena, gracias sin duda al trabajo de Alfonso Morales. Desgraciadamente, la reproducción es infame y, por eso, los libros son mucho menos útiles como historia de lo que hubieran sido con una buena reproducción.

Entre las obras más destacadas de la serie está *Las casas campesinas en el porfiriato*, escrita por Guillermo Boils. Este libro parte de una excelente idea: analizar el contexto material, que es precisamente algo que debería hacerse en la historia gráfica. Se procuró que las imágenes de las casas se acompañaran de descripciones del material con que están construidas, pero esta magnífica idea no se pudo llevar a cabo plenamente por la pobreza de la reproducción. Sin embargo, hay fotos interesantes, como la «Casa de caña de maíz y techumbre de tule o palma en Mitla (1901)» (p. 9), la «Casa de pencas de maguey, altiplano central, 1908» (p. 45) y las «Chozas de paja o zacate sobre estructura de varas y troncos delgados en región semidesértica, 1908» (p. 31).

Hay otros libros importantes en esta serie, por ejemplo *Las intimidades colectivas*, de David Huerta, que embalsama actitudes hacia las mujeres en el porfiriato. Allí, en el «Alfabeto femenino» vemos que la mujer prometió ser: «Amable siempre, Bella como sea posible, Caritativa con todos, Dócil conmi-

go misma...y Zalamera con mi dueño» (p. 43). La lista de los comportamientos deseables abre una ventana a la mentalidad del porfiriato en relación con las mujeres. *El último guajolote*, escrito por Elena Poniatowska, contiene escenas de la vida cotidiana, combinadas con un texto que reconstruye los contextos históricos. Desgraciadamente, la autora nunca habla directamente sobre las fotos. En este libro de la serie sí se identifica a los fotógrafos, algo que resulta muy útil además para poder situar las imágenes. *La intervención norteamericana*, por Andrea Martínez, ofrece otro ejemplo de un uso interesante de las imágenes. En las fotos de Flores Pérez hay indicios de resistencia, sobre la que necesitaría saberse más. Parecen fotos posadas, pero de todas maneras se nota cierta resistencia, sea real o reconstruida, por su importancia para la imagen que los veracruzanos tienen de sí mismos.

El libro de Carlos Monsiváis, *Cecilia Montalván (te brindas, voluptuosa e impudente)*, es el único que hace referencia directa a las fotografías y sus usos. Aquí vemos cómo el autor utiliza las imágenes para cuestionar las actitudes sociales retratadas:

A la fotografía masificada, las mujeres llegan como objeto de devoción o consumo. Serán las madres abnegadas, las novias prístinas, las divas reverenciadas, las mujeres anónimas cuya desnudez trastorna, las vedettes de belleza enloquecedora y simpatía que electriza. (No hay en las tarjetas postales o en las fotos grandes, mujeres del pueblo, una vendedora humilde no conmueve o electriza) (p. 14).

¿De qué informan las numerosas fotos de Celia Montalván? De una pequeña industria de fotógrafos, impresores, maquillistas, modistas, decoradores; de un auditorio ávido de recuerdos coleccionables de su ídolo; del gusto sexual e iconográfico de una época (p. 48).

La serie «Así fue la Revolución Mexicana» fue publicada en 1985 por el Senado de la República y la SEP, como parte de la celebración de los 175 años de Independencia y de los 75 años de la Revolución. Consiste en ocho volúmenes, con contribuciones de muchos estudiosos de alto nivel —de la UNAM, del Colegio de México, del INAH—, quienes obviamente no participaron en la investigación gráfica. Como es típico en estas historias gráficas, los textos no tienen nada que ver con las fotos. Además, la investigación gráfica es muy regular y parece hecha por personas con poca experiencia en el campo. Utilizaron por ejemplo el Archivo Salvat, del cual recibieron copias mal impresas de fotos publicadas que hubieran podido encontrar en su

estado original en la Fototeca del INAH. Un ejemplo particularmente chocante es la primera imagen de la serie, donde aparecen algunos integrantes de los «Batallones Rojos». La foto es evidentemente republicada, algo visible en el enorme grano dejado por la pantalla pobre de su primera publicación, pero esta foto se encuentra en la Fototeca del INAH. Los autores anotan la fuente general de las imágenes —Archivo Salvat, la Hemeroteca Nacional, la Fototeca del INAH, etcétera—, pero nunca mencionan las fuentes particulares, esto es, los nombres de los fotógrafos o de las publicaciones de donde las sacaron.

El tiraje fue muy grande, entre 38 000 y 42 000 ejemplares de cada volumen, en papel de alta calidad, pero la reproducción es bastante deficiente. Obviamente invirtieron mucho dinero en el proyecto, sobre todo en los pagos a los autores de los ensayos y en papel, pero parece haber habido poco dinero o poco interés en la investigación gráfica. Lo escrito por el entonces presidente Miguel de la Madrid en la introducción refleja un oficialismo predominante:

En los momentos de incertidumbre, los mexicanos hacemos una reflexión reiterada acerca de los principios, los ideales y los logros del proyecto que nos dio vida como nación independiente [y los fracasos, ¿qué?], para tomar nuevos ímpetus. Para el pueblo de México la historia, más que una imagen inerte del pasado, es el fundamento de la construcción nacional y una guía para la acción futura. Uno de los acontecimientos que más ha transformado la vida de nuestro país es la Revolución de 1910; el gran movimiento social que le dio una nueva orientación al desarrollo histórico de México. Este gran vuelco histórico, en el que participaron todos los grupos sociales, todas las corrientes políticas y todas las regiones del país, integró a la nación en un solo cauce de preocupaciones y proyectos. Paradójicamente, al mismo tiempo que fue una lucha de grupos y facciones, esa lucha [unificó] los esfuerzos de los mexicanos para construir una nación... integrada geográfica, social, cultural y políticamente, en un solo proyecto nacional (pp. 5-6).

Es ésta una expresión clarísima de la historia oficial, según la cual los que hicieron la Revolución no se pelearon entre ellos, sino que hicieron la Revolución juntos: Zapata junto con Madero (quien lo traicionó) y Carranza (quien lo mandó asesinar); Villa junto con Obregón (quien probablemente ordenó su muerte). La paradoja de que habla De la Madrid en la Revolución

no existió realmente, porque el proyecto nacional es un producto del Estado posrevolucionario, no de la lucha revolucionaria.

En términos de imágenes, la «integración nacional» se efectúa en la obra principalmente con imágenes de los líderes, los hombres que hicieron la Revolución. Hay muchos, muchos retratos —algo muy común en la historia ilustrada— y este hecho nos lleva a preguntar: ¿qué podemos aprender de los retratos de políticos? Creo que dice poco la fisonomía de los líderes, excepto si quisiéramos utilizar sus fotos para hacer un análisis racial (por ejemplo, estudiar cómo se blanqueó la piel Porfirio Díaz) o de clase, por la ropa que utilizan. Obviamente, no es ésa la razón por la que se usan ahí imágenes de los líderes, sino que simplemente es una manera de representarlos como si fueran el centro de la historia.

Existe gran variedad de imágenes en esta serie. Por ejemplo, hay mapas, caricaturas, periódicos, uniformes y armas. En algunos casos, por ejemplo, cuando nos muestran a los soldados en sus diferentes uniformes, podrían ser útiles, porque esto ayuda a identificar a los diferentes grupos cuando aparecen en fotos de las cuales no existe información. Sin embargo, no hay consistencia en el uso de las imágenes; así, cuando sacan una foto de unos soldados norteros, los pies recalcan el hecho de que es la hora de su «rancho» en lugar de señalar que están muy bien uniformados y, por eso, parecen haber pertenecido al ejército villista durante el periodo en que los Estados Unidos estaban proporcionando mucha ayuda a Villa. Existen otras imágenes, por ejemplo de pistolas muy viejas que probablemente ni siquiera se usaron en la Revolución, y que por tanto no tienen ninguna utilidad.

El uso de las imágenes como ilustraciones en esta serie se puede ejemplificar en la foto de una obrera en un molino de nixtamal (tomo 6, p. 1207) [véase foto 2]. Abajo de la foto pusieron este pie: «Las deudas de los obreros no afectarían a sus familiares». El pie corresponde al texto que aparece en la página que habla del artículo 123 y sus provisiones para ayudar a la clase obrera. Aunque no está identificada, la foto es de Luz Duani vda. de Guzmán. Ella era una viuda con seis hijos, pero no hay ninguna razón para asociarla con la cuestión de las deudas. De hecho, su realidad es exactamente la opuesta al uso que le atribuyen en este tomo. Después de estudiar su caso, afirmé, en un artículo sobre las obreras de nixtamal (que contenía ésta y seis fotos más), que su situación comprobaba que las provisiones del artículo 123 se quedaron en el papel.⁸ Las vidas de Luz Duani y las otras mujeres

⁸ «“En calidad de esclavas”: Obreras en los molinos de nixtamal, México, diciembre de 1919», *Historia Obrera*, número 24, marzo de 1982.

no se beneficiaron con el artículo 123, a pesar de lo que se intenta testificar con las imágenes en esta serie; esto sólo muestra la gran falta de respeto por la realidad histórica.

Otro problema importante de esta serie son las representaciones de pintura mural para presentar el pasado. La tendencia a mezclar fotos y pintura o grabados indiscriminadamente es un grave problema tanto de ésta como de la serie «Historia gráfica de México», que analizaremos más adelante. Las pinturas resultan fundamentales para la historia gráfica de épocas anteriores al



Foto 2. Anónima (¿Juan de Beraza?); Luz Duani vda. de Guzmán, molina de masa «Casa Blanca», México, D. F., 1919; expediente 173-12, ramo Trabajo, Archivo General de la Nación.

siglo XX; los cuadros de Brueghel aportan imágenes importantísimas de la vida social; incluso en pinturas religiosas se pueden encontrar elementos de la vida cotidiana, por ejemplo en «Los borrachos» o «Los herreros», de Velázquez. Sin embargo, utilizar pinturas para un periodo del que existen recursos fotográficos sin límite crea más problemas de los que resuelve, porque la pintura nos aleja más que la foto de la realidad histórica. Obviamente, se hubiera podido mostrar la *visión* que ofrecen Siqueiros, Orozco, Rivera o Leopoldo Méndez de la historia mexicana, pero siempre y cuando el historiador se centrara en el *discurso* de esas imágenes, analizando su *sintaxis* estética, en lugar de usarlas para ilustrar y representar hechos históricos. Esto sí sería una aportación relevante para los estudios de estos maestros, pero no era ése el interés.

Existen grandes diferencias entre la pintura y la fotografía. La primera es un ícono, una representación del pintor. Una foto es también una representación que sigue la sintaxis del fotógrafo, pero es además un *índice*, o sea (a excepción de la fotografía digitalizada, que no interesa aquí) una foto registra la luz reflejada por lo que tiene enfrente. Mezclar las formas de la imaginación pictórica con las que son un reflejo del mundo fenomenal del fotógrafo, me parece muy poco riguroso.

La serie «Biografía del poder» fue patrocinada por la Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos y publicada por el Fondo de Cultura Económica en 1987, con un tiraje de 40 000 ejemplares en la primera edición.⁹ Consta de ocho volúmenes escritos por Enrique Krauze sobre líderes mexicanos desde Porfirio Díaz hasta Lázaro Cárdenas. Contienen una buena investigación gráfica, que trabajó Aurelio de los Reyes, pero la reproducción es mala y usaron un papel de escasa calidad. No hay ninguna relación entre el texto y las fotografías aunque, al contrario de lo que hay en «Así fue» o en «Historia gráfica de México», esta serie hace un buen uso de la pintura cuando incorpora este elemento. En un capítulo del libro sobre Porfirio Díaz, Krauze analiza la visión de José María Velasco y su relación con el positivismo porfiriano, en lugar de utilizar sus pinturas para ilustrar generalidades.

Esta serie se anunció como «El rostro humano de la historia», pero ¿el rostro de quién? Otra vez, de los grandes hombres que hacen la historia. En mi opinión, una de las contribuciones más importantes que la foto puede

⁹ La relación con el Estado que desarrolló Enrique Krauze con esta serie le permitió amasar un número enorme de imágenes mexicanas, coleccionadas en su mayoría de archivos públicos. Krauze ha utilizado este acervo para producir libros vulgarizantes y vacíos (Clio) y programas de televisión (Televisa) que están tan lejos del rigor que se espera de la historia, que no merecen comentarios aquí. Véase Claudio Lomnitz, «La historia en ruinas», *Milenio*, 11 de mayo de 1998.

hacer a la historia es precisamente la de «personalizarla». Sin embargo, creo que hay gran diferencia entre personalizar la historia del pueblo —o sea, contar las historias de la gente ignorada por la historia— y personalizar la historia de los grandes, tarea que tiene como resultado un poco de voyeurismo o que termina por disculparlos aduciendo que «todos somos personas».

La serie «Historia gráfica de México» fue publicada por el INAH en 1988. Con la coordinación de Enrique Florescano y de Héctor Aguilar Camín; se publicaron 10 volúmenes con un tiraje de 11 000 ejemplares. Es ésta quizá la serie más decepcionante de todas. No hay ninguna relación entre imagen y texto. La investigación gráfica es bastante pobre: muchas de las fotos son ya muy conocidas, otras son de mala calidad o de poca importancia. La falla mayor es la ausencia total de cualquier anotación de los orígenes de las fotos; no se da ninguna información sobre los archivos o los autores.

Igual que en las series «Así fue la Revolución Mexicana» y «Biografía del poder», el acento recae en los grandes hombres. Por ejemplo, en las primeras páginas del volumen VIII, tres hombres —Albert Fall, Woodrow Wilson y Adolfo de la Huerta— aparecen en las cuatro imágenes publicadas. En el volumen IX hay varias fotos de la toma de posesión de Luis Echeverría, ninguna de las cuales nos informa sobre este hecho. Como en «Así fue», el uso de pinturas murales para ilustrar el pasado es de poco rigor.

Se puede ejemplificar la utilización de imágenes en esta serie con la famosa foto de «La Adelita» [véase foto 3]. Aquí la reproducen recortada, como casi siempre lo hacen, con el siguiente pie: «*Adelita soldadera*, una foto tomada por Agustín V. Casasola en 1910, muy pronto se convirtió en uno de los emblemas de la Revolución...» Hay muchísimos errores en el uso de esta imagen y en su pie. Primero, al recortar la imagen, se reduce también una foto *histórica*, o sea, la imagen capaz de iluminarnos en algún aspecto de la historia, y se convierte en *mito*. El negativo original está roto, pero aún así la imagen entera nos muestra a un grupo de mujeres a bordo de un vagón de tren. Es probable que sean prostitutas, porque era común tener un vagón dedicado a las ramerías de los oficiales. Recortada, la imagen sirve sólo como un mito de la Revolución. Además, si realmente existe un título para esta foto, seguramente lo pusieron muchos años después, cuando eventualmente se convirtió en un emblema. No sabemos en qué año ni quién tomó la foto. En esta serie es común que se usen fotos de esta manera, aunque hay una que otra imagen útil; por ejemplo, la reproducción de la portada de *Siempre!*, donde aparece una crítica feroz a la matanza de Tlatelolco.

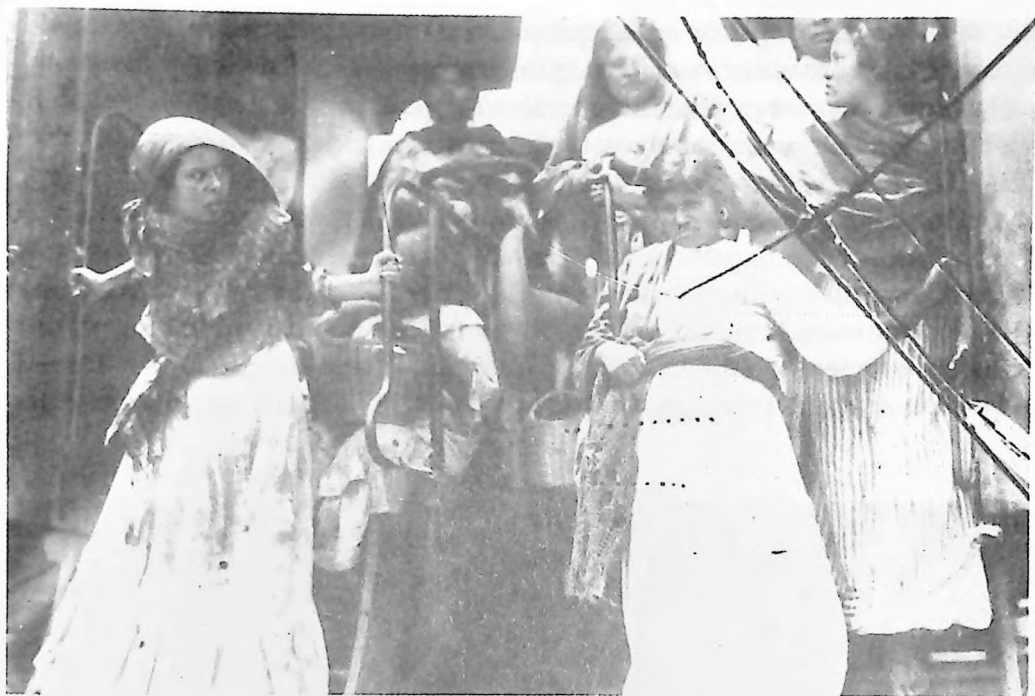


Foto 3. Anónima (¿Agustín Víctor Casasola?); «La Adelita», estación de Buenavista, México, D. F., *circa* 1913; Fondo Casasola, Fototeca del INAH.

Los ocho volúmenes de la serie «Veracruz: Imágenes de su historia» fueron publicados por el gobierno de ese estado entre 1989 y 1992, con un tiraje de 2 000 ejemplares. Este proyecto es harina de otro costal. Se ve que hubo una investigación extensiva tanto en archivos públicos como privados y, en este último caso, además se llevaron a cabo entrevistas con los dueños de las fotos para «enraizar» y desarrollar el significado de las imágenes. Irónicamente, fue el interés de los investigadores por la historia local lo que los llevó a descubrir la coincidencia metodológica entre lo particular de la historia regional y la particularidad de la foto. Lejos del uso generalizado y abstracto de imágenes en esta historia ilustrada, el equipo de Veracruz utilizó las imágenes para rescatar y presentar la particularidad de su historia.

Lo anterior no quiere decir que el enfoque haya sido demasiado limitado para ser útil en el camino a determinar la ruta general que debería tomar la historia gráfica. Ahí, en esas fotos, se ven claramente las formas del pasado que la historia gráfica puede iluminar mejor. Quizá en primer lugar esté la existencia material. Por ejemplo, vemos cómo el agua era llevada sobre los

hombros de un cargador antes que existiera agua potable en las casas de Coatepec; las casas sin ventanas de los obreros en Río Blanco; y los efectos de las inundaciones en diferentes lugares de Veracruz. También sirven las fotos simplemente como testigos de la presencia de grupos por lo común ausentes de la historia escrita: las mujeres y los niños.

Otro elemento decisivo en las fotos son las relaciones sociales: los ensombrerados trabajadores mexicanos alrededor de los directivos extranjeros, de traje y corbata, dentro de la fábrica «Santa Rosa»; una mujer sirviendo una mesa donde sólo están sentados hombres, niños y un perro (presumiblemente también del sexo masculino) en Tenango [véase foto 4]. Aquí son quizá las transformaciones de esas relaciones las que las fotos



Foto 4. Herazo; Tenango, Río Blanco, 1920; Bernardo García Díaz, Santa Rosa y Río Blanco, «Veracruz: Imágenes de su historia», volumen 2, Veracruz, Archivo General del Estado de Veracruz, 1989, pp. 98-99.

retratan con más habilidad. Por ejemplo, vemos a obreros en «Santa Rosa» con ajustados pantalones de charro, lo que hace evidente que son la primera generación que emigró del campo a la fábrica. También podemos ver la transformación racial que tuvo lugar en los equipos de fútbol cuando comparamos con equipos de la Unión Deportiva de Río Blanco de 1913 y la selección de Río Blanco de 1938: el primero está compuesto por extranjeros blancos, el segundo ya por mestizos mexicanos.

La transformación de clase —y de mentalidad— son también evidentes en los pies de varias fotos. Por ejemplo, se puede ver la autoestima que muestran las fotos tomadas por iniciativa de los propios obreros, en lugar de ser fotografiados como objetos de las compañías, ellos mismos se mandan

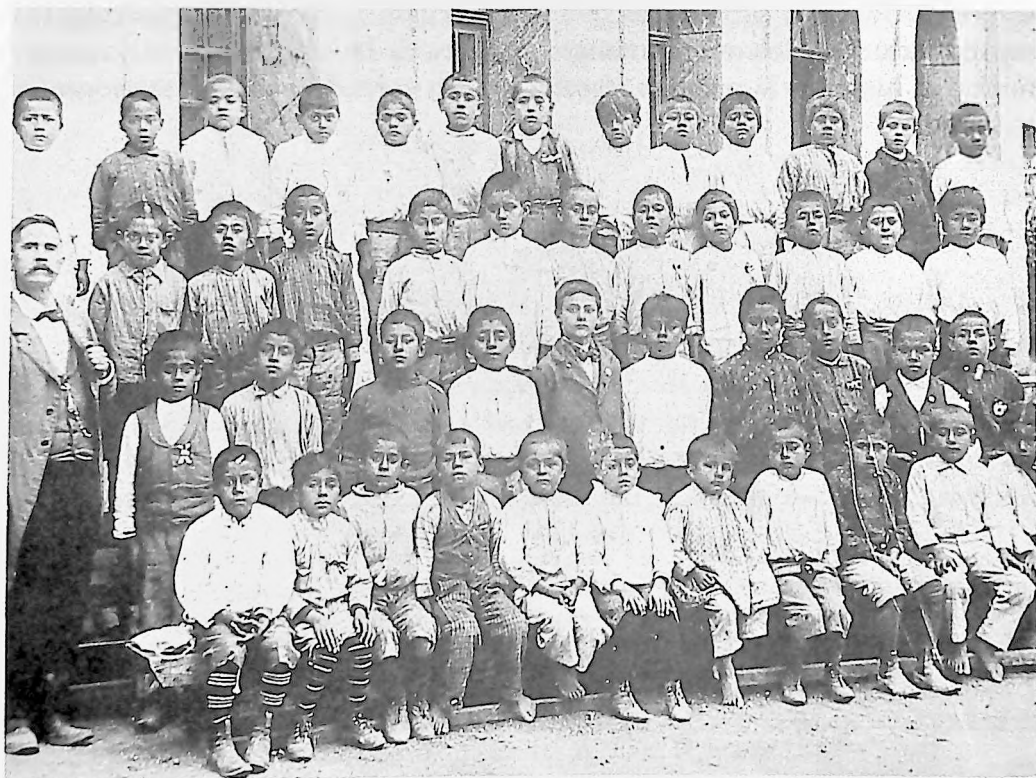


Foto 5. Anónima; Escuela Municipal, Santa Rosa, *circa* 1907, Bernardo García Díaz, Santa Rosa y Río Blanco, «Veracruz: Imágenes de su historia», volumen 2, Veracruz, Archivo General del Estado de Veracruz, 1989, p. 62.

retratar en su vida personal: «En una fiesta campestre, los gremios de Carpinteros de Río Blanco, Nogales y Santa Rosa, unidos fraternalmente, dan expresión a sus espíritus fatigados en la lucha por la vida». Otra modalidad de la mentalidad se presenta en la aspiración de poseer una casa propia, y eso se manifiesta en la foto de una familia que posa en el «terreno donde se contruirá su casa-habitación».

Finalmente, aunque nunca he sido partidario del análisis histórico-psicológico mediante la fotografía, esta serie me ha mostrado que sí es posible, siempre y cuando se haga al mismo tiempo una investigación en la comunidad. Por ejemplo, cuando los autores tachan a un profesor de «rígido», no lo hacen sólo por su pose en la foto con sus alumnos, sino porque esta información les ha llegado en las entrevistas en las que preguntan a los lectores la impresión que les da la foto [véase foto 5]. El arraigo en la comunidad, el hecho de haber construido una historia *con* el pueblo de Veracruz es lo que ha diferenciado a esta serie de las que la precedieron. Esto, más las excelentes reproducciones y los textos inteligentes, hace de la serie «Veracruz: Imágenes de su historia» la primera historia gráfica verdadera en la historiografía mexicana.