

DOSSIER

¿FOTOHISTORIA O HISTORIA GRÁFICA? EL PASADO MEXICANO EN FOTOGRAFÍA

John Mraz

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades
Universidad Autónoma de Puebla

RESUMEN: *En este artículo se analizan diversas formas en que podrían utilizarse las imágenes fotográficas para construir fotohistorias que exploren relaciones sociales de clase, etnia y género. Asimismo, se considera el uso de la fotografía para mostrar aspectos de la vida cotidiana y la cultura material y popular. Además, se contrastan ejemplos de cómo las fotografías han sido empleadas en las historias gráficas mexicanas.*

ABSTRACT: *This article analyzes the various forms in which photographic images can be used to construct photohistories that explore social relations of class, ethnicity, and gender. It also studies photos as a source for showing aspects of daily life, as well as of material and popular culture. Moreover, as a contrast, it offers examples of the ways in which photographs have usually been employed in Mexican picture histories.*

PALABRAS CLAVE: *historia, fotografía, historia gráfica, fotohistoria*

KEY WORDS: *history, photography, picture histories, photohistory*

LA FOTOHISTORIA

¿Qué nos pueden decir las fotografías sobre la historia mexicana? Como “trazos” de las superficies de ayer, parecerían ofrecer una ventana a otros tiempos. No es tan simple. Las fotografías son mensajes contruidos, compuestos por las decisiones hechas durante el acto fotográfico —que incluye la selección del sujeto u objeto, el encuadre, el enfoque, la luz y la lente— además de las alteraciones posteriores al negativo original en el cuarto oscuro. Sin embargo, pese al sistema denso de mediaciones que entran en juego al hacer una fotografía, de todas maneras es diferente de los otros medios visuales por su capacidad única para embalsamar la apariencia de las cosas que han en el mundo. Una fotografía se hace muy fácilmente, pueden sacarse cientos de imágenes en pocos minutos y sin mucha previsión

porque después puede rescatarse algo al seleccionar los negativos y reencuadrar las imágenes en el cuarto oscuro. Un resultado de la reproducción mecánica, la singular facultad de la fotografía para incluir detalles —los cuales el fotógrafo podría no haber tenido intención de plasmar— ofrece a la historia la posibilidad de descubrir cosas que fueron invisibles para el propio fotógrafo o fotógrafa.

Esta capacidad para documentar “un contenido no intencional” es un factor significativo al considerar el valor de la fotografía para la disciplina de la historia social. Considérese, por ejemplo, esta foto de los Hermanos Mayo durante los preparativos para una marcha feminista en la ciudad de México, en 1980 (Foto 1). Como fotoperiodista —y miembro de un colectivo que mantuvo control de sus negativos para luego vender impresiones a otros compradores— la tarea de Mayo fue cubrir la marcha en su totalidad.¹ Pintar de carteles y preparar pancartas eran parte de las actividades preliminares y Mayo las fotografiaba para captar el trasfondo de la marcha (y contribuir al archivo del colectivo). En el centro de esta imagen hay un joven que lleva puesta una camiseta del Boston College. Ponerse ropa —camisetas, sudaderas, pants, chamarras, gorras o suéteres— llena de logos de equipos norteamericanos en deportes profesionales y universitarios es tan común en México que la gente no se da cuenta. Pese a (o mejor dicho, precisamente por) su ubicuidad esos emblemas son invisibles para los mexicanos. En varias ocasiones he mostrado esta foto de los Mayo a públicos mexicanos y he formulado la siguiente pregunta: “Eres un historiador o historiadora en el año 2100, ¿qué encuentras en esta foto que es un artefacto importante para entender México en el siglo xx?” Muchas veces no ven la camiseta del Boston College e imagino que Mayo tampoco la vio. Su invisibilidad es ominosa porque es un síntoma elocuente de la “gringuización” de México.

Las fotografías son imágenes “técnicas”, densas, con información; ofrecen posibilidades sin límite para desarrollar fotohistorias porque pueden provenir de una amplia variedad de fuentes.² La fuente más rica es el fotoperiodismo y los archivos de los colectivos formados por la dinastía Casasola, los Hermanos

¹ Sobre los Hermanos Mayo ver John Mraz y Jaime Vélez Storey, *Trasterrados: braceros vistos por los Hermanos Mayo*, México [2005].

² El concepto *fotohistoria* parece ser una opción para describir los intentos por hacer historias razonablemente serias con fotografías. En todo caso, lo prefiero a la *historiofotografía* (*historiophoty*), propuesta por Hayden White, como una forma “relativamente adecuada” para caracterizar “la representación de la historia y nuestra idea acerca de ella en imágenes visuales y el discurso fílmico” [1988:1193]. La formulación de White parece innecesariamente complicada y, aunque puede ser útil para hablar de la historia hecha a través de la fotografía, tengo mis dudas en cuanto a su aplicación a los medios que emplean componentes de audio, tales como el filme o el video. Sobre la fotohistoria y el más extenso concepto de *historia fotofónica* ver John Mraz, “¿Qué tiene de nuevo la historia gráfica?” [2006].

FOTO 1
Preparativos para una manifestación feminista, Distrito Federal, 10 de mayo 1980. Hermanos Mayo



Fuente: Archivo General de la Nación, Fondo Hermanos Mayo, Sección concentrada, Manifestación de mujeres

Mayo, además de Díaz, Delgado y García, que contienen entre unos 7 u 8 millones de negativos.³ La utilidad en torno a las colecciones de los fotoperiodistas varía en relación con la información que acompaña a los negativos. Así, es desafortunado que, aun en el archivo mejor catalogado por los propios fotógrafos, el Fondo Hermanos Mayo, la información esté limitada a notas mínimas, escritas en los sobres que contienen los negativos. Aunque sería una ardua tarea localizar

³ El Archivo Casasola pertenece ahora a la Fototeca del INAH; las colecciones de los Hermanos Mayo y Díaz, Delgado y García se encuentran en el Archivo General de la Nación (AGN).

las fotos en las publicaciones en las cuales aparecieron originalmente, abriría una mina de oro en términos de información. Un lugar donde se encuentran fotografías con extensas descripciones es el Departamento del Trabajo del Archivo General de la Nación (AGN), donde los reportes de los investigadores en cuanto a las condiciones de trabajo a veces vienen acompañados por imágenes interesantes. Otra fuente son los álbumes de familia, que muchas veces ofrecen una perspectiva única sobre todo cuando se llevan a cabo entrevistas relacionadas con las fotos.⁴ También pueden ser útiles las fotografías que se tomaron con fines políticos, las que se encuentran en el archivo de Guillermo Treviño, un ferrocarrilero militante comunista de Puebla, quien documentó las luchas obreras de los años veinte hasta los setenta.⁵ Por último los extranjeros pueden proporcionar una visión alternativa, como en las imágenes de C. B. Waite, William Henry Jackson, François Aubert o Alfred Saint-Ange Briquet.

Las fotografías son capaces de ofrecer “pistas” importantes sobre la historia, pero su valor depende de tener identificaciones confiables. Véase, por ejemplo, la foto de unas mujeres protestando en la calle con pancartas que declaran “TODA? PEDIMO? TRABAJO” (Foto 2). No sabemos exactamente cuándo se tomó esta foto, aunque la famosa serie de Casasola, Seis siglos de historia gráfica en México, alega que es de 1913. Sin embargo, la foto quizá es de una fecha posterior, tal vez de 1917. Sospecho que cuando los hombres salieron a pelear en la Revolución, las mujeres fueron incorporadas en las fábricas. Pero, en la medida en que los hombres volvieron de la lucha, tuvieron que regresar las mujeres a sus trabajos domésticos. Me imagino que a ellas les gustó trabajar fuera de casa y ganar un salario; y cuando se les quitó eso, se manifestaron. El hecho de que no podamos confiar en las identificaciones de las fotos en las series Casasola —o de muchas historias gráficas que se han producido en México— las vuelve problemáticas para historiar, porque tendrían que buscarse las publicaciones originales de las fotos para emplearlas con rigor.⁶

⁴ Sobre fotografía de familia ver John Mraz, “Fotografía y familia”, en *Desacatos: Revista de Antropología Social* [1999] y Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* [1997].

⁵ Sobre Treviño y su archivo, ver John Mraz, *Imágenes ferrocarrileras: Una visión poblana, Lecturas Históricas de Puebla*, núm. 59, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 1991.

⁶ Ver mis ensayos, “Una historiografía crítica de la historia gráfica”, en *Cuicuilco*, vol. 5, núm. 13 [1998]; “Picturing Mexico’s Past: Photography and *Historia Gráfica*”, en *South Central Review*, vol. 21, núm. 3 [2004]; “Representing the Mexican Revolution: Bending Photographs to the Will of *Historia Gráfica*”, en *Photography and Writing in Latin America*, Albuquerque [2006].

FOTO 2
 Mujeres exigiendo trabajo, Distrito Federal,
 circa 1917. Autor desconocido (¿Agustín Víctor
 Casasola o Miguel Casasola?)



Fuente: CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional, Fondo Casasola, 5336

Los elementos básicos en las fotografías que podrían emplearse para la historia social se pueden definir sin tantas complicaciones.⁷ Antes que nada, se registra la mera presencia de gente que ha quedado excluida en los escritos. Por lo común enterrados bajo las proclamas, declaraciones y discursos de los cuerpos gobernantes compuestos por hombres, las mujeres e infantes sí están presentes en las fotografías para ser rescatados por la historia. Es claro que las mujeres participaron de manera activa en la Revolución y, aunque se ha escrito poco al respecto, aparecen constantemente en fotos, entre otros lugares, arriba de los trenes.⁸ Los niños y niñas son una presencia consistente en el mundo adulto mexicano,

⁷ He tratado esta cuestión más extensamente en los siguientes ensayos: "Más allá de la decoración: hacia una historia gráfica de las mujeres en México," en *Política y cultura*, núm. 1 [1992], y "De la fotografía histórica: particularidad y nostalgia," en *Nexos*, núm. 91 [1985].

⁸ *Jefes, héroes y caudillos*. Archivo Casasola, México, FCE, 1986, 70.

muchas veces como obreros, como en la imagen de una niña laborando en una fábrica de cerrillos en el D.F. en 1919, aunque el Artículo 123 de la Constitución de 1917 prohíbe el trabajo infantil (Foto 3).

Si se sabe interrogarlas, las fotografías documentan las relaciones sociales, hablan acerca de clase, raza y género, tanto al mostrar su existencia misma como al representar sus transformaciones. Por ejemplo, puede percibir una instancia de las relaciones de clase durante el Porfiriato en una fotografía que muestra a unas personas, los pobres, llevando a cuestas a otros para cruzar las calles inundadas en el D.F. (Foto 4). Testimonios de demandas que demuestran las relaciones de clase son evidentes en las pancartas de una marcha efectuada alrededor de 1911, en la cual los obreros reclaman el derecho a tener sus domingos libres (Foto 5). Otra instancia referente a la lucha de clases (y la apropiación democrática de la nueva tecnología) se ve en una foto de 1924 tomada por obreros para documentar

Foto 3
Niña trabajando en la fábrica de cerrillos “La Central”,
Distrito Federal, 1919. Autor desconocido



FOTO 4

Hombre llevado a cuestas para cruzar una calle inundada, Distrito Federal, *circa* 1905. Autor desconocido (¿Agustín Víctor Casasola o Miguel Casasola?)



Fuente: CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional, Fondo Casasola, sin número del inventario

empleados que, en violación a los acuerdos firmados y vestidos con sus corbatas, reemplazaron a los trabajadores en huelga para cargar barriles de petróleo.⁹ La transformación en la estructura de clase está representada en la imagen de unos campesinos que llevando rieles para construir un ferrocarril, participan en las primeras fases de la industrialización que pronto los convertirá definitivamente en el proletariado (Foto 6).

⁹ John Mraz, "Mexican History in Photographs", en Gilbert M. Joseph y Timothy J. Henderson (eds.), *The Mexico Reader: History, Culture, Politics*, Durham [2002:311].

FOTO 5

Protesta en demanda para tener los domingos libres de trabajo, Distrito Federal, *circa* 1911. Autor desconocido (¿Agustín Víctor Casasola o Miguel Casasola?)



Fuente: CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional, Fondo Casasola, 36373

FOTO 6

Campeños trabajando en la construcción del ferrocarril, lugar desconocido, *circa* 1900. Autor desconocido (¿Agustín Víctor Casasola o Miguel Casasola?)



Fuente: CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional, Fondo Casasola, 32041

La fotografía también embalsama las relaciones de género. Hugo Brehme capturó a dos niños mientras realizaban los papeles asignados: la niña lavando la ropa y el niño jugando a ser un balsero (Foto 7). La rebelión de las mujeres contra la subordinación puede apreciarse en la foto de una protesta en los años treinta, en la cual sostienen una pancarta que dice: “Estamos en huelga porque cuando reclamamos aumento de salario nos insultan indicándonos el camino de la prostitución” [Mraz, 2002:314].

El poder de la fotografía para captar las relaciones de clase, raza y género —los ejes focales de la historia— se demuestra en la imagen tomada por Enrique Díaz en una fábrica de zapatos en los años treinta (Foto 8). Ahí, mujeres de tez oscura laboran bajo la mirada de sus jefes, tan blancos y bien vestidos como sus visitantes.

Las fotografías también son capaces de documentar expresiones de mentalidades. Por ejemplo, en una foto de familia vemos a una pareja en el patio del ferrocarril en Oriental, Puebla, durante los años cincuenta (Foto 9). Al ser un pueblito perdido en medio de la nada, Oriental no ofrecía otra manera de ganarse la vida que el ferrocarril y las diversiones eran sumamente limitadas. Así, la centralidad del ferrocarril en su vida puede apreciarse en su elección de “trasfondo de estudio”.

FOTO 7
Niños, canal de Ixtacalco, Distrito Federal, *circa* 1920
Hugo Brehme



Fuente: CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional, Fondo Casasola, 372055

FOTO 8

Directivos, visitantes y obreras en una fábrica de zapatos, Distrito Federal, *circa* 1930. Autor desconocido (¿Enrique Díaz?)



Fuente: Archivo General de la Nación, Fondo Díaz, Delgado y García, caja 27/4

FOTO 9

Pareja en las vías de tren en Oriental, Puebla, *circa* 1950. Autor desconocido



Fuente: Archivo de John Mraz

Es importante recordar que no estoy en favor de emprender lecturas psicológicas mediante la fotografía. Las mentalidades son cuestiones muy profundas y de larga duración; la psicología, por lo menos en lo que podría aparecer en las fotos, es un estado inmediato: tristeza, alegría, decepción y mortificación. Hacer juicios psicológicos con base en expresiones “aparentes” de sentimientos —por ejemplo, deducir depresión de una cara sin sonrisa— es una gran tentación.¹⁰ Sin embargo, el problema con este método se vuelve obvio si pensamos en los tiempos de exposición. En ese entonces las cámaras eran muy lentas para capturar imágenes y la gente no podía ser retratada con un rostro contento porque no era posible mantener una sonrisa estática durante el tiempo requerido, se veía borrosa. Así, tenían que permanecer con una cara seria (aunque quizá también era resultado de las pruebas al posar). Hoy, los tiempos de exposición en general duran entre 1/250 a 1/60 de segundo. Obvio: nadie propondría seriamente hacer un análisis psicológico basado en una fracción tan pequeña de tiempo. Se puede apreciar este problema al comparar dos fotos de zapatistas en Sanborn’s durante su estancia en el D.F. en 1914. En una foto, parecen ser encarnaciones de la imagen que los capitalinos tenían de aquellos: hombres violentos con cicatrices que parecen listos a cortar el cuello de alguien por el simple placer de hacerlo (Foto 10). En la otra, parecen inofensivos campesinos, incluso un poco desorientados por encontrarse en una situación extraña (Foto 11). Que quede claro que ni una ni otra lectura de estas fotos nos ofrece “la verdad” sobre los zapatistas.

Otra área importante en la cual las fotografías pueden contribuir a la historia social es a la de representar la cultura material y la vida cotidiana. Aquí, las imágenes nos llevan a examinar los aspectos más mundanos de la existencia humana: la bebida, la vivienda, el transporte, los desastres y las expresiones de la cultura popular pueden ser fundamentales al permitirnos reconstruir la vida cotidiana de la gente en el pasado. Las fotografías preservan ese fenómeno como quizá ningún otro medio. Sin embargo, para aprovechar lo que ofrecen estas imágenes hay que desarrollar conocimientos sobre los contextos en los cuales fueron tomadas.

Comer y beber son actividades fundamentales en la vida que muchas veces no se contemplan en las historias escritas. En este sentido, una fotografía muestra cómo una pobre mujer adquirió comida: ¡al recoger el arroz lanzado a los novios en una boda! [Mraz, 2002:319]. Por otro lado, los vendedores de agua

¹⁰ El ejemplo clásico de este error es el que presenta Michael Lesy, *Wisconsin Death Trip*, Nueva York, Pantheon, 1973. Robert Levine también cae en esta tentación en *Images of History: Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographs as Documents*, Durham, Duke University Press, 1989.

Foto 10
 Zapatistas en Sanborns, Distrito Federal, 1914. Autor desconocido
 (¿Agustín Víctor Casasola o Miguel Casasola?)



Fuente: CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional, Fondo Casasola, 33532

fueron un tema favorito en la pintura costumbrista del siglo XIX y en las postales para turistas; una imagen de los Hermanos Mayo muestra a mujeres que esperan el camión de agua que reparte el preciado líquido en un barrio pobre ubicado a los alrededores del D.F. (representación precisa de una faceta en la vida de una mujer de bajos recursos en los años cincuenta [Mraz, 2002:320]).

La vivienda es otro elemento de la cultura material que está embalsamado en la fotografía. En la Foto 12 vemos las casas que han sido proporcionadas a los mineros en Mapimí, Durango, en 1920. La fotografía fue tomada por uno de los obreros y la mandó a la entonces Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo, con una descripción de sus condiciones de vida. Aunque la imagen en sí es elocuente, la carta conservada en el ahora Departamento de Trabajo ofrece un pedacito de información sobre la existencia marginal de estas personas:

Foto 11
 Zapatistas en Sanborns, Distrito Federal, 1914. Autor desconocido
 (¿Agustín Víctor Casasola o Miguel Casasola?)



Fuente: CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional, Fondo Casasola, 6219

La empresa proporciona unos cuartos que miden superficialmente tres por tres metros, constan de un solo departamento sin cocina y sin servicio de luz ni agua. Apenas basta para alojar a una persona, pero la empresa impone la obligación de aceptar en dichas habitaciones el personal que ella designa sin recabar la conformidad de los moradores, dando por resultado que con frecuencia se aglomeran cinco o más personas de diferentes familias en cada una. El servicio de W. C. se ha establecido en los sitios más peligrosos de los cantiles del cerro que dan a una profunda barranca y un ligero descuido por parte de la persona que allí se siente puede originar que se caiga al fondo de la barranca, en donde encontrará la muerte. Nos pagan una miseria, nos tratan muy mal [...] somos esclavos de los malditos gringos.¹¹

Otra imagen de la vivienda nos muestra a una mujer con un bebé saliendo por debajo de una barda, en Tampico en 1923 [Mraz, 1985:11]. La foto fue capta-

¹¹ Departamento de Trabajo, Caja 220, Expediente 4, Archivo General de la Nación.

Foto 12
Casas de mineros, Mapimí, Durango, 1920.
Autor desconocido



Fuente: Archivo General de la Nación, Departamento del Trabajo, 220:4

da por obreros (para demostrar lo que era evidentemente un problema diario) y la mandaron a la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo con una carta en la cual detallaron sus quejas. La Secretaría había obligado a la compañía petrolera Pierce a retirar sus tanques de gasolina a una distancia segura de los lugares poblados para evitar desgracias en caso de incendio. Con el fin de no gastar en el cambio de los tanques, la compañía rentó el terreno de la empresa Ferrocarriles Nacionales y trató de forzar a los obreros a irse de ahí, e incluso construyó una cerca que rodeaba las casas y sin salida a la calle.

Las fotografías son un medio excelente para representar las condiciones de trabajo. Así, vemos a mujeres laborando en la compañía de cigarros El Buen Tono, sentadas pulcramente en fila dentro de su espacio de trabajo [Mraz, 2002:323]. Aunque podríamos considerar esta situación como claustrofóbica, El Buen Tono se concebía como una fábrica modelo del Porfiriato, que mostraba el desarrollo ordenado del país para atraer inversiones. Otras imágenes muestran el lado

opuesto de la moneda. Los obreros Filgenio Vargas y Jorge Miranda tomaron fotos de sus compañeros muertos y heridos por la rotura de una tubería de chapopote en Tepexintla, Veracruz, el 4 de enero de 1922 (Foto 13). Las mandaron a la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo con una nota: "Como la Compañía no les facilitó ninguna asistencia médica a las víctimas, nos vimos en la necesidad de tomar los nombres de ellos y sacar unas fotos para hacer las gestiones necesarias a fin de ver si era posible que se les proporcionara la asistencia médica de que carecían".¹² No sólo se les negó la asistencia médica, sino que la compañía despidió a Vargas y a Miranda por haberse quejado.

Condiciones peligrosas de trabajo se encuentran a menudo en México, como puede verse en una foto tomada en 1951 por Faustino Mayo durante la construcción de la Torre Latinoamericana: la ausencia de un equipo de seguridad es notoria [Mraz, 2002:325]. Comúnmente, las mujeres no encaran circunstancias tan peligrosas, pero la foto de una mujer que lava ropa junto a un vagón del ferrocarril nos muestra el trabajo cotidiano al cual están condenadas [Mraz, 1991:93]. Otra foto fue captada en Puebla, por Guillermo Treviño, para documentar las condiciones de vida de los ferrocarrileros y sus familias, como parte de las demandas en las huelgas de 1958 y el año siguiente. Ir y venir del trabajo puede ser en sí un riesgo, como en la foto de un camión atestado de gente que se agarra a correas para no caerse, en el D.F., en los años cuarenta [Mraz, 2002:327].

La cultura popular y las diversiones también son registradas en la fotografía. Un ejemplo interesante se encuentra en la imagen de los zapatistas que piden comida durante su ocupación en el D.F. en 1914 (Foto 14). Nótese las imágenes de la virgen de Guadalupe pegadas o sostenidas en los sombreros, evidencia de su importancia para ese movimiento. En México la televisión se ha convertido en una parte importante en la vida cotidiana, como en todas partes; en una foto de los Hermanos Mayo, es posible apreciar una televisión en una casa mexicana pobre en 1956, acompañada de múltiples camas en el "cuarto de la tele" [Mraz, 2002:329]. La Semana Santa es un momento para escapar de las multitudes del D.F., si se cuenta con el dinero para hacerlo. Si no, entonces se podría formar parte de la muchedumbre en los balnearios, como en "El panzazo", una foto hecha por Francisco Mata Rosas [Mraz, 2002:330].

Los sismos ocurren tan frecuentemente en México que a veces parecen parte de la vida cotidiana, como trabajar o comer. Marco Antonio Cruz capturó Tlaxiaco a diez minutos del terremoto de 1985 en el D.F. [Mraz, 2002:331]. Si todavía quedan dudas sobre lo que las fotografías pueden contarnos de la historia, es preciso preguntarse cuántas palabras se necesitan para describir tal imagen.

¹² Archivo General de la Nación. Departamento de Trabajo, caja 447, expediente 3.

Foto 13
Petroleros muertos y heridos, Tepexinla, Veracruz, 1922



Foto 14
Zapatistas buscando comida, Distrito Federal, 1914.
Autor desconocido (¿Agustín Víctor Casasola o Miguel Casasola?)



Fuente: CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional, Fondo Casasola, 6267

LA HISTORIA GRÁFICA

Bien: ya que hemos considerado las posibilidades de utilizar la fotografía como fuente de la historia social; vale la pena analizar cómo se ha empleado para hacer las historias gráficas en México, que varían notablemente en términos de la investigación y reproducción de imágenes, así como en la calidad de sus textos. Sin embargo, con algunas excepciones, todas comparten una tendencia común al género a lo largo y ancho del mundo: en general, muestran poco respeto por lo que las fotos podrían decirnos acerca del pasado.¹³ Las investigaciones gráficas

¹³ Rafael Samuels notó una curiosa situación en Gran Bretaña, donde asegura que las escuelas secundarias “eran mucho más hospitalarias a la recepción de la fotografía —y mucho

y las llevadas a cabo para los textos escritos son como líneas paralelas que aparentan unirse en el horizonte, pero que en realidad nunca se juntan. Los historiadores que escriben los ensayos y los pies de foto, por lo general, no han tenido nada que ver con la investigación visual, la cual se asigna a menudo a los estudiantes que fungen como asistentes. Así, las imágenes ilustran textos que han sido escritos completamente aparte de cualquier cuestión que pudiera haber surgido durante la búsqueda entre viejas fotografías. Más aún, la investigación de imágenes sólo se ha limitado a encontrarlas, no a recabar información que nos permita relatar maravillosas historias sobre el pasado. En aquellas felices ocasiones en donde la investigación visual y la escrita de alguna manera han funcionado a la par, los beneficios mutuos evidencian que la fotografía debería situarse en una relación dialéctica con los textos verbales, estimulando y orientando la investigación, en vez de reducirla a ser un bonito relleno buscado en un proceso desligado al que muchos historiadores consideran la *auténtica* investigación: aquella efectuada en palabras.

La mayoría de las historias gráficas son producidas sin ninguna investigación significativa de las imágenes (quién las hizo, por qué motivo, cuándo y en dónde fueron tomadas o qué está sucediendo en ellas); la salida más fácil para muchos historiadores es el “ilustracionismo”. Sobre la fotografía, John Berger ha comentado: “a menos que el observador ya esté familiarizado con el tema, todo lo fotografiado toma el artículo indefinido *un/una*. El par de botas se convierte en un par de botas [1980:60].” Los pies empleados en las historias gráficas se apoyan en esta tendencia, arrojando a menudo generalidades contrarias a la especificidad de la fotografía misma, utilizan las imágenes históricas para *representar* generalizaciones en vez de *presentar* las particularidades que ellas preservan. La fotografía es, por su propia naturaleza, documento de un momento específico, una fracción particular de segundo, una historia única. Para Roland Barthes, una fotografía “es el Particular absoluto, la Contingencia suprema, mate y algo estúpida, el *Éste/Ésta* (esta fotografía y no Fotografía), en breve, lo que Lacan llama el *Tuché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real, en su infatigable expresión” [1981:4]. Sin embargo, mientras las generalidades creadas por los pies *ilustracionistas* son contrarias a la especificidad del medio fotográfico, la particularidad de una fotografía sólo puede desarrollarse y revelarse mediante la identificación con los epígrafes verbales que aparecen junto a ella.

más críticas y concientes en su utilización— que los historiadores universitarios, los cuales prestaban su dignidad y autoridad a los libros de café y a los suplementos a colores del Sunday, pero no mostraban ningún signo de incorporar antiguas fotografías en su material de enseñanza o investigación básica”, en “The Eye of History”, en *Theatres of Memory*, Londres, Verso [1994:321].

Foto 15

Luz Duani viuda de Guzmán, obrera en un molino de nixtamal, Distrito Federal, diciembre de 1919. Autor desconocido



Fuente: *Archivo General de la Nación, Ramo del Trabajo, 173-12*

Aparte de la tendencia a generalizar, en ocasiones los pies de foto crean historias que son flagrantes falsificaciones de aquello que aparece en la imagen. La fotografía de una trabajadora en un molino de nixtamal proporciona un ejemplo claro (Foto 15). Cuando se publicó esta fotografía en la serie *Así fue la Revolución Mexicana*, el pie de foto correspondiente afirmaba: “Las deudas de los obreros no afectarían a sus familias [Florescano, 1985:1207]” La imagen aparecía en una exposición de “El problema obrero” y con un texto que reproducía las provisiones del Artículo 123, un fragmento de la Constitución de 1917 que representaba “la más iluminada declaración de los principios que protegen a los obreros en el mundo hasta esa fecha” [Knight, 1986:470-471]. Sin duda, la imagen parecía ofrecer una ilustración conveniente del Artículo 123 en cuanto estipula que las deudas

de un trabajador no pueden transmitirse a los miembros de su familia. Tomada *presumiblemente* antes de la Revolución, que curaría los males sociales tales como la usura, la fotografía nos muestra *evidentemente* a una mujer de mediana edad que ha sido forzada a trabajar en una labor de servicio, porque *aparentemente* ha heredado las obligaciones de su marido tras su muerte. Eliminada cualquier referencia a la fecha en que fue tomada la fotografía, los autores de la serie dieron la impresión de que la mujer sufría la vulnerabilidad de los trabajadores durante el régimen de Porfirio Díaz (1876-1911).

Sin embargo, esta fotografía fue tomada en 1919 y las buenas intenciones del Artículo 123, impresas alrededor de la foto y en la página de enfrente, permanecen en escandalosa yuxtaposición a la situación real de esta mujer (y sus colegas) [Mraz, 1982]. Puede espigarse una historia maravillosa de los documentos que acompañan a esta imagen en el AGN, pero es distante respecto al uso que se le dio en *Así fue la Revolución Mexicana*. Las tareas básicas de la fotohistoria (representar el pasado en fotografías) son esencialmente las mismas que las de la historiografía (representar el pasado en palabras): investigación y documentación. De haberse dedicado a esta disciplina los autores de dicha obra, hubieran podido contar una historia del pasado con mucha más riqueza que la que intentaron falsificar mediante el ilustracionismo. En cambio, arrancaron esta imagen de su situación real e hicieron mal uso de ella para propósitos muy distintos a su intención original: documentar la brecha entre ley y realidad en el México posrevolucionario. Así, la fotografía fue recontextualizada para pretender legitimar el nuevo orden forjado por la Constitución de 1917, un régimen encarnado en aquellos que heredaron la Revolución: el Partido de la Revolución Institucional (PRI) y el presidente Miguel de la Madrid, cuyas observaciones presentan esta serie.

El uso deliberado de las fotos históricas o el aparente desinterés de cómo podrían utilizarse de manera más rigurosa, es sobre todo el resultado de los impulsos oficialistas y/o mercantilistas tras la elaboración de las series de historia gráfica. El dinero necesario para adquirir y reproducir fotografías con la calidad para comunicar su riqueza visual de información y expresión siempre influirá en la producción de tales trabajos. Las considerables sumas requeridas se han obtenido más fácilmente del gobierno o empresas privadas; así, la historia promulgada por la vasta mayoría de las series repite un anticuado modelo del siglo XIX, en el cual los grandes hombres constituyen el centro del pasado nacional. En años recientes una serie, *Veracruz, imágenes de su historia*, ha intentado romper con tales métodos anticuados, incorporando la nueva historia social y cultural desarrollada en Francia por la Escuela de los Anales, para examinar los temas de la vida cotidiana, cultura material, relaciones de clase y mentalidades [1992].

Las historias gráficas mexicanas más recientes se han producido con dinero público, pero la iniciativa privada fue crucial para el comienzo del género y el en-

lace que siempre tendrá con la fotografía de prensa. Agustín Víctor Casasola fundó la Agencia Mexicana de Información Gráfica en 1912 con la idea de competir con los torrentes de fotógrafos que viajaron a México para cubrir la Revolución, la primera conflagración social accesible a los medios modernos y un imán para los reporteros de todo el mundo. Casasola fue fotoperiodista y empresario (semejante a Matthew Brady durante la Guerra Civil de Estados Unidos), contrató hombres para su agencia y compró imágenes que ya habían sido tomadas. En 1921, Agustín Víctor comenzó a producir historias gráficas con su archivo, editando el *Álbum histórico gráfico* (1921). No pareció haber sido lucrativo, pero su hijo Gustavo llevó el negocio familiar a nuevas alturas a partir de los cuarenta, publicando y reimprimiendo constantemente libros con imágenes. Los más importantes son las series *Historia gráfica de la Revolución Mexicana* y *Seis siglos de historia gráfica de México*.¹⁴

Sin embargo, estas obras no son en realidad historia, sino crónicas compuestas de miles de imágenes —por ejemplo, cada uno de los 14 volúmenes en la última edición de *Seis siglos* contiene alrededor de 1 500 imágenes— las cuales aparecen junto a una narración seca y conservadora de “hechos”. El discurso creado por la prosa al estilo de los almanaques y la multitud de fotografías —presentadas como ventanas al pasado— es eminentemente positivista, refleja la formación en el Porfiriato de Agustín Víctor Casasola. Asimismo, expresa la creencia de Gustavo en su propia capacidad de “observación objetiva”. Aunque intentó en un principio solicitar la ayuda de los historiadores, poco a poco decidió que “eran tendenciosos y escribían según sus intereses políticos”. Así, determinó escribir él mismo todos los textos en una labor “hecha con una idea documental más que política”.¹⁵ La atracción de los Casasola por el positivismo se expresa en una insistente aceptación del *status quo*, y las series son más que nada calendarios de actos oficiales: reuniones presidenciales con otros políticos o diplomáticos extranjeros, ceremonias, banquetes y desayunos. Las dos series mayores difieren un poco. La *Historia gráfica de la Revolución Mexicana* se enfocó a los líderes políticos: los volúmenes sobre el Porfiriato y la Revolución resaltan a los presidentes y sus ministros, así como a los jefes militares, caudillos y caciques; los volúmenes que ilustran los periodos de la posguerra están colmados de “hombres en trajes”: banqueros, empresarios, líderes sindicales y gobernadores.

¹⁴ Gustavo Casasola notó que el *Álbum* “no tuvo el éxito apetecido”, en *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*, vol. 4, México, Trillas [1960:2324]. He llevado a cabo una historia de las series producidas por los Casasola en *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity*, Durham, Duke University Press (en prensa).

¹⁵ Ver “Palabras del autor”, en *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*, vol. 1, México, Trillas, [1973], y “Gustavo Casasola: todos nuestro ayeres”, en Cristina Pacheco, *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos*, México, FCE [1988:123].

En *Seis siglos de historia gráfica de México*, esta atención a los poderosos se expande para incluir las actividades de otros miembros de la clase acomodada: aparecen notas sobre “distinguidos matrimonios”, alta moda y eventos culturales como la ópera. La adulación expresada para los ricos y poderosos resulta en una curiosa nostalgia posrevolucionaria por el Porfiriato, a semejanza de películas como *¡Ay, qué tiempos, señor Don Simón!* (Julio Bracho, 1941). En las páginas de *Seis siglos...*, mujeres con costosos vestidos se pasean por el Hipódromo de la Condesa con sus caras protegidas del sol por parasoles o enormes y floridos sombreros, hombres en traje de etiqueta con sombrero de copa reunidos frente a su cantina favorita, y los funcionarios presidiendo la apertura de trabajos públicos que ofrecen una prueba del progreso del Porfiriato. La nostalgia es siempre la negación de la historia, una fantasía irrealizable para volver a un pasado fetichista. Susan Sontag podría haber estado comentando la fantasiosa añoranza de las fotos de los Casasola sobre el Porfiriato cuando escribió: “Las fotografías convierten el pasado en un objeto de delicada mirada, mezclando las distinciones morales y desarticulando los juicios históricos a través del patetismo general de mirar al tiempo pasado” [1973:71].

Como una expresión de su añoranza por los días en que las relaciones entre las clases eran más simples, Casasola encontró trabajadores dóciles como contraparte de su aristocracia porfiriana. Así, en su sección de “Asuntos obreros, 1900-1910”, las fotografías muestran a empleados obedientes y a miembros de diversas sociedades mutualistas: los hombres vestidos de forma pulcra con sacos y corbatas, las mujeres en vestidos blancos y sentadas con las manos unidas al frente de manera escrupulosa [1980:1450-1455]. Se hace mención a las huelgas de Cananea y Río Blanco, pero la atención visual cae en el entonces gobernador de la ciudad de México, don Guillermo Landa y Escandón, quien fue captado recibiendo condecoraciones por parte de los trabajadores y charlando con mujeres dócilmente dispuestas a escuchar.

Cuando no se ajustan a la nítida imagen de un proletariado modernizado —y no son excoriadas por participar en actividades “antisociales”— las clases más bajas a menudo son representadas como algo pintoresco, “tipos populares” que vagabundean y beben en “piqueras”, que celebran el “san lunes” en vez de ir a su trabajo.¹⁶ A menudo son mostrados en tareas extrañas, como hurgando en los desperdicios en búsqueda del “tesoro de la basura”. El pie de foto que acompaña la imagen de un individuo humilde cargando a un hombre de mayores recursos en una calle inundada de la Ciudad de México indica la tendencia

¹⁶ Ver las páginas dedicadas a “Las piqueras” y “San Lunes”, en Gustavo Casasola, *Seis siglos de historia gráfica en México*, vol. 8, México, Gustavo Casasola-CNCA, 1989, pp. 2496 y s.

ideológica de Casasola respecto a la historia: “Los abusos de los cargadores eran terribles, a medio camino pedían más paga o los soltaban” [1971:1119] (v. Foto 4). ¡Qué instancia tan reveladora de cómo las imágenes pueden decir cosas tan distintas a diferentes personas, así como demostrar cuán dependientes son de los títulos! En donde yo veo reflejadas las diferencias entre las clases extremas de México en el hecho de que algunas personas tienen que cargar a otras en su espalda, Casasola sólo ve los “abusos” de la gente pobre.

El oficialismo en las historias gráficas de Casasola se demuestra de manera convincente en su alineación con la autorrepresentación del PRI como heredero de la Revolución. En su duradera producción de la *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*, Gustavo Casasola amplía resueltamente la era revolucionaria para incluir las fotografías más recientes, implicando que este proceso continúa. Así, las páginas finales de la última edición de esta obra documentan la designación del gabinete del presidente Luis Echeverría, presentando a los funcionarios—hombres grises en trajes oscuros— como si constituyeran algún tipo de gobierno “revolucionario”.

El que todos los miembros del gabinete de Echeverría sean de sexo masculino es la expresión de un metatexto fundamental y pernicioso en ésta y las subsiguientes series de la historia gráfica: los grandes hombres hicieron la Revolución y continúan haciéndola. Alrededor de 65% de las fotografías publicadas en *Historia gráfica de la Revolución Mexicana* son de líderes políticos.¹⁷ Los hombres célebres son un foco familiar en las historias ilustradas, tal como puede observarse en las fotografías dedicadas a ellos en otras historias gráficas mexicanas: *Biografía del poder* (74%), *Así fue la Revolución Mexicana* (62%) e *Historia gráfica de México* (47%).¹⁸ El empleo de tantos retratos me hace preguntar qué es lo que realmente aprendemos a partir de las fotografías de los políticos, pues su fisonomía nos dice poco acerca del pasado.¹⁹ Por el contrario, el objeto real de tales imágenes es situar a los caudillos varones como si fueran la historia encarnada, la suma total de las luchas pasadas encapsuladas en la efigie de un líder.

¹⁷ Se llegó a esta cifra contando las fotografías en Gustavo Casasola, *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*, vol. 1. Del total de las 980 fotografías, 637 eran de grandes hombres, es decir, los creadores de historia. Esta categoría no incluye a los soldados, los campesinos u obreros sin nombre, o a los hombres identificados que carecen de liderazgo, por ejemplo las personas que eran ejecutadas por falsificación o desertión. Los volúmenes posteriores parecen contener un porcentaje incluso mayor de grandes hombres.

¹⁸ Esta no es una encuesta exhaustiva. Analicé un volumen de cada serie, comparando el número total de fotos con el que, de alguna manera, describían a grandes hombres.

¹⁹ Un uso posible sería emplear esas fotografías para abrir preguntas sobre actitudes raciales—por ejemplo, comparar fotos de Porfirio Díaz tomadas en 1876 con aquellas hechas en 1910— para determinar si en ese periodo se estaba aclarando la piel.

La época de oro de la historia gráfica subsidiada se dio durante el sexenio de Miguel de la Madrid (1982-1988). Esto es apropiado, pues su mandato fue el último aliento del “nacionalismo revolucionario”, la estrategia del PRI para cooptar la expresión cultural, mientras la Revolución comenzó a ser reemplazada por la ideología neoliberal de la privatización. Su régimen pagó por los escritos, investigación visual e impresión masiva de varias voluminosas series: *Memoria y olvido*, una colección de “monografías” asignadas a diversos autores; *Así fue la Revolución Mexicana*, una oda suntuosamente producida en recuerdo del cataclismo de 1910-1917; *Biografía del poder*, hagiografías populares de los héroes del nuevo orden; e *Historia gráfica de México*, la serie con el título obligatorio lanzado para aprovechar los fondos remanentes en el último año del sexenio, el bien conocido “año de Hidalgo, pendejo el que deje algo”.²⁰ La historia narrada en los textos de estos trabajos es, por mucho, mejor que aquella de los álbumes de Casasola, pues se encargaron a especialistas. Sin embargo, aunque la calidad de la investigación visual varía demasiado, las series se asemejan en que las imágenes están casi invariablemente divorciadas de los textos. Así, son poco más que historias ilustradas, donde los ensayos han sido construidos aparte por completo de la investigación de las imágenes. Al término del periodo del presidente De la Madrid, un feliz vástago de las nuevas historias gráficas propuso una alternativa: *Veracruz, imágenes de su historia*, producida por el gobierno de Veracruz y centrada en la historia regional, muy bien podría representar el intento más riguroso por incorporar la fotografía en los estudios de la historia mexicana [Delgado, *op. cit.*].

La serie *Memoria y olvido: imágenes de México* publicada en 1982-1983 por Martín Casillas en colaboración con la SEP, está conformada por 20 volúmenes. Se imprimieron 6 mil copias de cada libro, un número elevado para México. Todas las imágenes fueron extraídas del acervo del AGN, por lo que su fuente general está reconocida y, en algunos libros, se identifica a colecciones o fotógrafos específicos. Un historiador, Carlos Martínez Assad, coordinó la serie, aunque en pocos volúmenes se hace referencia explícita a las imágenes (incluyendo el libro de Martínez Assad). Algunos autores —en específico Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska— ya habían mostrado un interés en la fotografía, pero sólo Monsiváis y Aurora Loyo desarrollaron una relación entre el texto y las imágenes. La calidad de los textos varía mucho, pero la investigación y selección de las imágenes es muy buena, sin duda, como resultado de la colaboración con Alfonso Morales, un renombrado estudioso

²⁰ Carlos Martínez Assad (ed.), *Memoria y olvido: imágenes de México*, 20 vols., México, Martín Casillas-SEP, 1982-1983; Enrique Florescano (ed.), *Así fue la Revolución Mexicana*, 8 vols., México, Senado de la República-SEP 1985-1986; Enrique Krauze, *Biografía del poder*, 8 vols., México, FCE, 1987 y Héctor Aguilar Camín et al., *Historia gráfica de México*, 10 vols., México, Editorial Patria/INAH, 1988.

de la cultura visual mexicana. Por desgracia, la calidad de la impresión es extremadamente pobre, derivando en imágenes borrosas, desteñidas y granuladas, con un fuerte contraste. Por ello, estos libros son mucho menos útiles como historia de lo que serían si tuvieran una reproducción decente.

En 1985, el Senado se unió a la SEP para publicar la serie *Así fue la Revolución Mexicana* como parte de los festejos del 175 aniversario de la Independencia y 75 aniversario de la Revolución. Consta de ocho volúmenes, con contribuciones de un significativo número de reconocidos académicos quienes, claro, nada tienen que hacer con la investigación visual. Como es típico de estas historias gráficas, los textos y las imágenes son en esencial irrelevantes unos a otras. Más aún, la investigación gráfica (coordinada por Gloria Villegas) es mediocre y la serie se basa mucho en el Archivo Salvat, del cual han reimpreso pobres reproducciones de fotografías, en lugar de llevar a cabo una investigación en archivos mexicanos. Un ejemplo bastante ilustrativo es la primera imagen de la serie: la foto “Batallones Rojos” obviamente tuvo que ser refotografiada a partir de una reproducción publicada, algo evidente por el enorme grano dejado por la pantalla de su publicación previa, en lugar de imprimirla del negativo que está en la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Esta serie identifica la fuente general de las imágenes —Archivo Salvat, la Hemeroteca Nacional, la Fototeca del INAH— pero no se proporciona información alguna sobre los fotógrafos. El gobierno no reparó en gastos para *Así fue la Revolución Mexicana*. Se publicaron alrededor de 40 mil copias de cada volumen en papel muy caro y con pasta dura.

Enrique Krauze es autor de *Biografía del poder*, patrocinada por la Secretaría de Agricultura y publicada por el prestigiado Fondo de Cultura Económica (FCE) en 1987; se tiraron 40 mil copias de cada uno de los ocho volúmenes enfocados en los líderes mexicanos, desde Porfirio Díaz hasta Lázaro Cárdenas.²¹ La investigación gráfica es buena, tal vez debido a Aurelio de los Reyes, y se da crédito a la fuente de archivo en cada imagen. Sin embargo, no se identifica a los fotógrafos de manera individual, la reproducción es pobre, el papel carece de calidad y la relación entre texto y fotografía es meramente ilustrativa.

Biografía del poder ilustra el comienzo de la “neoliberalización” de la cultura mexicana bajo el régimen de Miguel de la Madrid, proyecto que cada presidente sucesor ha llevado más adelante. La relación con el gobierno del presidente

²¹ Intenté determinar si *Biografía del poder* había sido reimpressa, pero me dijeron —sorprendentemente— que la información era “confidencial”. Dicha taciturnidad es extraña, aunque puede ser resultado del hecho de que Krauze no desea que los archivos públicos tengan información sobre la reedición de sus imágenes. Como es evidente, les molesta el uso que hace Krauze de sus fotos en sus libros y producciones televisivas sin pagar derechos, pero aparentemente es intocable.

De la Madrid que desarrolló Krauze para producir esta serie le permitió una enorme recopilación de imágenes mexicanas: la Secretaría de Agricultura se aseguró que las puertas de los archivos nacionales estuvieran abiertas y las fotografías se pagaron con dinero público. Krauze ha utilizado esas imágenes para producir libros (en Clío, su editorial) y para programas de televisión (Televisa), que están tan lejos del rigor que uno espera de la historia —incluso de la historia gráfica—, que más no comentaremos aquí. Sin embargo, el proceso mediante el cual adquirió el escudo que hoy esgrime fue analizado con claridad por Claudio Lomnitz:

El poder de Krauze fue amasado en un momento en el cual el gobierno le dio la espalda a la educación pública y a la investigación y subsidió un proceso de privatización cultural con características similares a otras privatizaciones: enorme concentración de poder en muy pocas manos y la formación de una élite nueva [2001:212].

El mismo título de la serie, *Biografía del poder*, apunta hacia una predecible problemática en torno a las historias gráficas. Sin embargo, aquí la estrategia conocida de reproducir imágenes de líderes políticos es llevada a cabo *ad nauseam*: tres de cada cuatro fotografías son de los llamados grandes hombres. La serie fue promocionada como la que mostraría “el rostro humano de la historia”, pero los únicos a la vista eran los de los hombres ilustres que se supone hacen la historia. Una contribución que puede hacer la fotografía a la historia es “personalizar el pasado”: al ver seres humanos individuales, recordamos que son las personas quienes realmente forjan la historia al hacer algo de lo que la historia va haciendo con ellos. No obstante, utilizar fotografías como medio para “personificar” la historia de seres comunes y corrientes —enfocando a individuos desamparados y, por eso, excluidos en general de la historiografía dominante— es muy distinto a emplear imágenes de héroes para alimentar la cultura de la celebridad que en gran medida es producto de los medios visuales modernos.

Aparentemente no puede resistirse la tentación de los grandes hombres, pues esta debilidad también la marca *Historia gráfica de México*. La serie fue publicada por el INAH en 1988, con un tiraje de 11 mil ejemplares de cada uno de los 10 volúmenes y profusamente ilustrada con imágenes reproducidas de forma muy pobre en un papel caro. Aunque las celebridades históricas no eran el tema central (como en *Biografía del poder*), sí eran el núcleo ocular. Por ejemplo, el volumen 8 abre con fotografías de Adolfo de la Huerta, Woodrow Wilson y Albert Fall. La insistencia con la cual esta serie muestra las características de los líderes políticos puede verse en la repetición de las mismas fotografías de Lázaro Cárdenas (pp. 82, 154) y de Plutarco Elías Calles (pp. 70, 151). El volumen 9 vuelve al presidencialismo: la toma de posesión de Luis Echeverría en 1970 se muestra en dos fotografías distintas, ambas sin sentido en términos de información histórica

(pp. 125, 154), ya que sólo pueden apreciarse Echeverría y al mandatario saliente Gustavo Díaz Ordaz, uno de ellos portando la banda presidencial.

Historia gráfica de México demuestra poca consideración por lo que la parte visual pudiera contribuir a la historia y, de manera evidente, se desarrolló una limitada investigación gráfica.²² Se apoyaron básicamente en fotografías ya publicadas para reproducirlas de nuevo, pero con la desventaja de un grano grande en imágenes refotografiadas. Más aún —y puede ser la mayor deficiencia de la serie como trabajo de historia— no se proporciona información alguna sobre las fotos en términos del fotógrafo, la publicación o el archivo, excepto en muy rara instancia. En todas las demás series de historia gráfica por lo menos se acredita la fuente del archivo.

Los ocho volúmenes de la serie *Veracruz: imágenes de su historia*, quizá son, hasta cierto punto, un producto estatal del interés federal por publicar historias gráficas durante el régimen de Miguel de la Madrid, pues esta serie comenzó a aparecer en 1989, al año siguiente en que dejara la Presidencia. El gobernador de Veracruz, Dante Delgado, asignó a su hermana, Ana Laura Delgado, a la dirección de este proyecto, el cual desarrolló en coordinación con el Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales de la Universidad Veracruzana. Este esfuerzo se basa en una extensa investigación gráfica en archivos públicos y privados y, más importante, en entrevistas llevadas a cabo para “enraizar” las imágenes y desarrollar sus significados históricos. En este proceso, el proyecto veracruzano ha dejado ver que existe una coincidencia metodológica entre la especificidad de la historia regional y la particularidad de la fotografía como un medio. Esta idea nos hace reflexionar sobre el enfoque que debería tener la fotohistoria, pues las historias gráficas han tenido, en demasiados casos, una orientación nacional. En lugar de emplear fotografías en abstracto y como ejemplificación de lo general, típico de muchas series, los miembros del Instituto las han utilizado para rescatar y presentar la particularidad del pasado de su región.²³

Veracruz: imágenes de su historia representa el intento más serio por incorporar fotografías en la fotohistoria. La investigación visual para el proyecto fue significativa. Los historiadores peinaron los grandes archivos nacionales y las distintas colecciones que ahí se encontraban: la Fototeca del INAH (Casasola, C. B. Waite, etcétera) y el Archivo General de la Nación (Hermanos Mayo, Flores Pérez, Hadsell, Melhado, Díaz, Delgado y García, etcétera). También buscaron en el archivo estatal de Veracruz, donde la colección de Joaquín Santamaría fue en particular

²² Eleazar López Zamora, en ese entonces director de la Fototeca del INAH, me dijo que los editores no lo habían contactado para pedirle imágenes (comunicación personal, 1988).

²³ Económicamente era sólida, porque muchas de las 3 mil-4 mil copias de cada volumen impreso se vendían a residentes de las ciudades destacadas en los libros.

útil, así como en los archivos de ciudades y pueblos. Y siguieron con las colecciones fotográficas de compañías como la cervecería Moctezuma y sindicatos como el de trabajadores ferrocarrileros. En el caso de la Compañía Industrial de Orizaba, la investigación se llevó a cabo en los archivos tanto de la compañía como del sindicato. Sin embargo, lo que en realidad hace distinta a esta serie es la contribución de álbumes familiares. Los investigadores continuamente se volcaban sobre fotografías personales, entrevistándose con los dueños para establecer fechas e identificar quiénes aparecían. Los pies de las fotos reflejan esta investigación, pues casi siempre están llenos de información sobre qué está ocurriendo a quién, en qué fecha, en lugar de las vacuas generalidades de la mayoría de las historias gráficas. Más aún, las fuentes de todas las imágenes siempre están identificadas, incluso las de los archivos, tanto públicos como privados, y los fotógrafos. La importancia asignada a la investigación visual en esta serie fue apuntalada con atención en la reproducción. *Veracruz: imágenes de su historia* fue diseñada y editada por David Maawad, un pionero en el hallazgo y promulgación de archivos de fotógrafos mexicanos. La impecable impresión es familiar para cualquiera que conozca su trabajo.

Hay varios signos promisorios en el horizonte de la historia visual en el México actual. En primer lugar, la fotografía misma es tratada con más respeto y la investigación sobre su historia y la de quienes la practican en México ha sufrido una transformación importante con la aparición de las monografías producidas por Patricia Massé, Arturo Aguilar, John Mraz, Marianna Figarella, Rebeca Monroy, Fernando Aguayo, Alberto del Castillo, Samuel Villela y Blanca Jiménez.²⁴ La mayoría de estos libros se originó como tesis y la publicación esperada de otras disertaciones —Ariel Arnal, Beatriz Malagón y Maricela González— de varias universidades mexicanas sin duda contribuirá de manera significativa a crear un ambiente más serio en torno a la relación entre fotografía e historia.²⁵ La proli-

²⁴ Patricia Massé Zendejas, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, México, INAH, 1998; Arturo Aguilar Ochoa, *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*, México, UNAM, 1996; John Mraz, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, INAH-Editorial Océano, 1999; Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*, México, UNAM, 2003; Rebeca Monroy Nasr, *Historias para ver. Enrique Díaz, fotorreportero*, México, UNAM-INAH, 2003; Fernando Aguayo, *Estampas ferrocarrileras. Fotografía y grabado 1860-1890*, México, Instituto Mora, 2003; Alberto del Castillo Troncoso, *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la Ciudad de México (1880-1920)*, México, El Colegio de México/Instituto Mora 2006; Blanca Jiménez y Samuel Villela, *Los Salmerón. Un siglo de fotografía en Guerrero*, México, INAH 1998.

²⁵ Ariel Arnal Lorenzo, *Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México, 1910-1915*, tesis de maestría, México, Universidad Iberoamericana, 2002; Beatriz Malagón Girón, *La fotografía de Winfield Scott. Entre la producción comercial y la calidad estética*, tesis de doctorado, UNAM, 2003; Maricela González Cruz, *Juan Guzmán en México: fotoperiodismo, modernidad y desarrollismo en algunos de su reportajes y fotografías de 1940 a 1960*, tesis de maestría, México, UNAM, 2003.

feración de congresos en la actualidad también es evidencia amplia del interés en esta disciplina.²⁶ Los esfuerzos por construir la historia de México mediante la fotografía han empezado muy recientemente, esperemos que sobre nuevos cimientos.

BIBLIOGRAFÍA

Aguayo, Fernando

2003 *Estampas ferrocarrileras. Fotografía y grabado 1860-1890*, México, Instituto Mora.

Aguayo, Fernando y Lourdes Roca (eds.)

2005 *Imágenes e investigación social*, México, Instituto Mora.

Aguilar Camín, Héctor et al.

1988 *Historia gráfica de México*, 10 vols., México, Patria/INAH.

Aguilar Ochoa, Arturo

1996 *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*, México, UNAM.

Arnal Lorenzo, Ariel

2002 *Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México, 1910-1915*, tesis de maestría, México, Universidad Iberoamericana.

Barthes, Roland

1981 *Camera Lucida*, Nueva York, Hill and Wang, núm. 4.

Berger, John

1980 "Another Way of Telling", en *Journal of Social Reconstruction*, vol. 1, núm. 1.

Casasola, Agustín V. (ed.)

1921 *Álbum histórico gráfico: Contiene los principales sucesos acaecidos durante las épocas de Díaz, de la Barra, Madero, Huerta y Obregón*, México.

1986 *Jefes, héroes y caudillos*, México, Archivo Casasola, FCE.

Casasola, Gustavo

1960 *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*, vol. 4, México, Trillas.

1971 *Seis siglos de historia gráfica en México*, vol. 2, México, Gustavo Casasola.

1973 "Palabras del autor", en *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*, vol. 1, México, Trillas.

1989a *Seis siglos de historia gráfica en México*, vol. 5, México, Gustavo Casasola-CNCA.

1989b "Las piqueras" y "San Lunes", en *Seis siglos de historia gráfica en México*, vol. 8, México, Gustavo Casasola-CNCA, pp. 2496-2497.

Delgado, Ana Laura (coord.)

1992 *Veracruz, imágenes de su historia*, 8 vols., Veracruz, Archivo General del Estado de Veracruz.

²⁶ Los coloquios *Fotografía y sociedad en México*, en la ENAH, y *Primer Congreso Internacional sobre Imágenes e Investigación Social*, Instituto Mora, ambos en 2002, son típicos de estas actividades. Un producto del congreso en el Instituto Mora es el libro importante, *Imágenes e investigación social*, editado por Fernando Aguayo y Lourdes Roca, México, Instituto Mora, 2005, que contiene 24 ensayos de diferentes autores.

Del Castillo Troncoso, Alberto

2006 *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la Ciudad de México (1880-1920)*, México, El Colegio de México/Instituto Mora.

Figarella, Mariana

2003 *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*, México, UNAM.

Florescano, Enrique (ed.)

1985 "Conjunto de testimonios", en *Así fue la Revolución Mexicana*, vol. 6, México, SEP.

1986 *Así fue la Revolución Mexicana*, 8 vols., México, Senado de la República-SEP.

González Cruz, Maricela

2003 *Juan Guzmán en México: Fotoperiodismo, modernidad y desarrollismo en algunos de su reportajes y fotografías de 1940 a 1960*, tesis de maestría, México, UNAM.

Hirsch, Marianne

1997 *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press.

Jiménez, Blanca y Samuel Villela

1998 *Los Salmerón. Un siglo de fotografía en Guerrero*, México, INAH.

Knight, Alan

1986 *The Mexican Revolution*, vol. 2, Cambridge, Cambridge University Press.

Krauze, Enrique

1987 *Biografía del poder*, 8 vols., México, FCE.

Lesy, Michael

1973 *Wisconsin Death Trip*, Nueva York, Pantheon.

Levine, Robert

1989 *Images of History: Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographs as Documents*, Durham, Duke University Press.

Lomnitz, Claudio

2001 "An Intellectual's Stock in the Factory of Mexico's Ruins: Enrique Krauze's Mexico: Biografía del Poder", en *Deep Mexico, Silent Mexico*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 212-227.

Malagón Girón, Beatriz

2003 *La fotografía de Winfield Scott. Entre la producción comercial y la calidad estética*, tesis de doctorado, México, UNAM.

Martínez Assad, Carlos (ed.)

1983 *Memoria y olvido: Imágenes de México*, 20 vols., México, Martín Casillas/SEP.

Massé Zendejas, Patricia

1998 *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, México, INAH.

Monroy Nasr, Rebeca

2003 *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero*, México, UNAM/INAH.

Mraz, John

1982 "En calidad de esclavas': Obreras en los molinos de nixtamal, México, diciembre, 1919", en *Historia obrera*, núm. 24.

1985 "De la fotografía histórica: Particularidad y nostalgia," en *Nexos*, núm. 91.

1991 *Imágenes ferrocarrileras: Una visión poblana, Lecturas Históricas de Puebla*, núm. 59, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla.

- 1992 "Más allá de la decoración: Hacia una historia gráfica de las mujeres en México," en *Política y cultura*, núm. 1.
- 1998 "Una historiografía crítica de la historia gráfica," en *Cuicuilco*, vol. 5, núm. 13, México, ENAH.
- 1999a "Fotografía y familia", en *Desacatos: Revista de Antropología Social*, núm. 2.
- 1999b *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, INAH/Oceáno.
- 2002 "Mexican History in Photographs", en Joseph, Gilbert M. y Timothy J. Henderson (eds.), *The Mexico Reader: History, Culture, Politics*, Durham, Duke University Press.
- 2004 "Picturing Mexico's Past: Photography and *Historia Gráfica*", en *South Central Review*, núm. 21.
- 2006a "¿Qué tiene de nuevo la historia gráfica?", en *Elementos. Ciencia y cultura*, núm. 61.
- 2006b "Representing the Mexican Revolution: Bending Photographs to the Will of *Historia Gráfica*", en Schwartz, Marcy E. y Mary Beth Tierney-Tello (eds.), *Photography and Writing in Latin America*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- (en prensa) *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity*, Durham, Duke University Press.
- Mraz, John y Jaime Vélez Storey**
- 2005 *Trasterrados: Braceros vistos por los Hermanos Mayo*, México, Archivo General de la Nación/UAM.
- Pacheco, Cristina**
- 1988 "Gustavo Casasola: Todos nuestro ayeres", en *La luz de México, Entrevistas con pintores y fotógrafos*, México, FCE.
- Samuels, Rafael**
- 1994 "The Eye of History", en *Theatres of Memory*, Londres, Verso.
- Sontag, Susan**
- 1973 *On Photography*, Nueva York, Dell Publishing.
- White, Hayden**
- 1988 "Historiography and Historiophoty", en *American Historical Review*, vol. 95, núm. 5, diciembre.

ARCHIVOS

Archivo General de la Nación.

