

¿Cuál es la fotografía de la Revolución?

Aurelio de los Reyes García-Rojas*

Resumen: En este artículo, que examina cuál es la fotografía de la Revolución Mexicana, se hace un repaso de la historia y de la crónica gráfica del movimiento armado. Con base en comparaciones de las consecuencias que dejó este fenómeno social en la música, el arte y la literatura, se analizan los cambios producidos en la fotografía, que se expresaron en los testimonios visuales de los hombres de la lente de la década de 1920.

Palabras clave: Revolución Mexicana, fotografía revolucionaria, historia gráfica, crónica fotográfica, fotografía documental.

Abstract: This article studies which is the photography of Mexican Revolution, for which reason the author makes a review of the graphic history and of the photographic chronicle of the Revolution. Based on the comparisons of the consequences that the Revolution left in music, art and literature, the changes produced in photography that were expressed in the visual testimonies of the photographers of the 1920s are analyzed.

Keywords: Mexican Revolution, revolutionary photography, graphic history, photographic chronicle, documentary photography.

Fecha de recepción: 10 de febrero de 2020

Fecha de aceptación: 17 de agosto de 2020

¿Cuál es la fotografía de la Revolución Mexicana? No me refiero a la fotografía testimonial captada durante el desarrollo del conflicto social, sino a la consecuencia, a la expresión, al cambio originado por la Revolución, de acuerdo con el planteamiento de Félix F. Palavicini para la literatura en “Literatura revolucionaria”, introducción a los relatos de Marcelino Dávalos agrupados en *¡Carne de cañón!* publicados en 1915 después del triunfo de los constitucionalistas:

La modificación, el cambio, la renovación perfecta no se comprende, no se percibe, no se siente, sino cuando ha sido impresa hondamente por la literatura; la

literatura que no es obra de copistas o de repetidores; la literatura que no es molde o machote; la literatura creadora que hace vibrar los corazones con la armonía [*sic*] de estrofas nuevas; que hace experimentar emotividades distintas producidas por líricos entusiasmos de altas, de nobles y de generosas aspiraciones [...] Es necesario que ante los ojos desfile, día a día, la protesta indignada; que los oídos escuchen, hora a hora, el himno libertario y que en páginas y páginas se repitan en todos los tonos y se pinten con todos los colores las vergüenzas de una sociedad, reprobadas por el progreso y malditas por la moral.¹

* Investigador emérito del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

¹ Félix F. Palavicini, “Literatura revolucionaria”, en Marcelino Dávalos, *¡Carne de cañón!*, México, Departam-

Por su parte, J. M. González de Mendoza, en 1925, diez años después, cuando se criticaba la ausencia de una literatura de la Revolución expresó:

Se ha visto en las luchas de la Revolución Francesa y del Imperio el punto de partida del Romanticismo.² Un estado de espíritu semejante, herencia de la Gran Guerra, apunta ya en Europa. En México, causas análogas producirán sin duda efectos gemelos. La crítica y el teatro permitirán entonces estudiar los años trágicos que acabamos de vivir y traducirlos artísticamente.³

Franco Carreño expresó, también en 1925, que: “La Revolución descubrió para la novela, un inagotable filón al remover el país entero y provocar un fecundo intercambio de ideas y un renacimiento artístico que principió con la poesía, la prosa y la música, y se extendió a las artes plásticas; pintura, escultura, arquitectura”,⁴ y yo añado a la fotografía. En prosa, sin duda, se refería a *Los de abajo* de Mariano Azuela, valorada ese año a pesar de haber sido escrita en 1915, diez años antes, al reunir los requisitos exigidos a la nueva narrativa, innovación formal con contenido social; sin embargo, su continuidad tardaría en llegar hasta la publicación en 1947 de *Al filo del agua* de Agustín Yáñez, al igual que en el cine con el triunfo en Cannes, Francia, de *María Candelaria* (1943, Emilio Indio Fernández).

Poesía, música, y pintura llegaron pronto a su madurez por ser menos complicada su creación, si se toma en cuenta la complejidad de la

mento de Talleres Gráficos de la Secretaría de Fomento, 1916.

² El romanticismo, como es sabido, nació en Alemania, y se extendió a Francia después de la Revolución.

³ J. M. González de Mendoza, “Las tendencias de la literatura joven mexicana”, *Biblos. Boletín Mensual de Información Bibliográfica. Órgano de la Biblioteca Nacional*, t. IV, núm. 3, julio de 1925, pp. 11-15.

⁴ *Idem*.

producción cinematográfica. ¿Y la fotografía?, pregunto yo.

El arte de la Revolución

Los pintores, cuyos instrumentos de producción, los pinceles, los colores, la paleta, el lienzo o el papel, el muro, tuvieron la ventaja de haber sido formados en la primera década del porfiriato en la Escuela de Artes Plásticas por Antonio Fabrés, llegado a México a finales de 1902,⁵ gracias a las reformas introducidas en el plan de estudios de 1903;⁶ además, viajaron a Europa, con excepción de José Clemente Orozco, y entraron en contacto con las vanguardias. Al corresponder al llamado que hizo Vasconcelos para que pintaran murales al inicio de los años veinte, Diego Rivera, Roberto Montenegro, Gerardo Murillo *Dr. Atl* y David Alfaro Siqueiros, entre otros, estaban en plena productividad, y en 1922-1923 llevaron a la madurez a la pintura con los murales: *La creación* de Rivera en el anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria; *Acción, supera al destino. ¡Vence!* de Montenegro en la Sala de las Discusiones Libres en el antiguo convento de San Pedro y San Pablo, y los de la Escuela Nacional Preparatoria y de la Secretaría de Educación Pública, etcétera.

Manuel M. Ponce, en 1911, propuso rescatar la música popular mexicana en un artículo publicado en un diario, reimpresso en 1917 por Editorial Cvltura, semilla sembrada por José Vasconcelos en Carlos Chávez al encargarle, sugerido por Pedro Henríquez Ureña, musicalizar un tema azteca. Chávez conocía la música indígena al haber vivido, desde los cinco o seis años, largas vacaciones en regiones apartadas de Tlaxcala; para su composición vivió y visitó Veracruz, Puebla, Jalisco, Nayarit,

⁵ Salvador Moreno, *El pintor Antonio Fabrés*, México, IIE-UNAM, 1981, p. 31.

⁶ Véase Fausto Ramírez, “Tradición y renovación en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1903-1912”, en Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, IIE-UNAM, 2008, pp. 197 y ss.

Michoacán, Guanajuato, Oaxaca, etc., entidades donde las “manifestaciones aborígenas son sumamente interesantes”,⁷ a su juicio sin contaminar por la música europea. Con elementos temáticos tomados de dicha música compuso la del ballet *Fuego nuevo*, “sin caer en el pintoresquismo de un nacionalismo estrecho”.⁸ Manuel M. Ponce compuso innumerables obras de salón a partir de la música popular, dinámica continuada por Silvestre Revueltas, Pablo Moncayo, etc., música de la Revolución a la que Julián Carrillo aportó su sonido 13. Por la producción menos compleja que la cinematográfica, pronto llegó a la madurez.

En arquitectura, Enrique de Anda acierta al revisar construcciones posteriores a los años veinte, al verlas como una consecuencia de “la Revolución de 1910”;⁹ y asimismo acierta en una de sus primeras hipótesis al proponer una “relación [...] entre las distintas expresiones artísticas”.¹⁰

La fotografía, si bien su producción carece de grandes dificultades ya que depende del disparo de un botón y del revelado, pese a carecer de referentes externos, la intensa práctica durante la Revolución llevó a los fotógrafos a encontrar hallazgos que rompían el pictorialismo decimonónico, pero serán Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez,¹¹ Emilio Amero, Luis Márquez, Eugenia Latapí, entre otros, los creadores de la fotografía de la Revolución a finales de los años veinte cuando asimilaron la propuesta de Edward Weston, llegado a México en 1922 acompañado de Tina Modotti, alumno del fotógrafo neoyorkino Alfred Stieglitz, teórico y práctico de la fotografía moderna, esto es, de la búsqueda de la expresión fotográfica *per se*, desprendida de los cánones de la pintura.

⁷ Carlos Chávez, citado por Roberto García Morillo, *Carlos Chávez. Vida y obra*, México, FCE, 1978, p. 19.

⁸ *Ibidem*, p. 20.

⁹ Enrique X. de Anda Alanís, *La arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte*, México, IIE-UNAM, 2008, p. 10.

¹⁰ *Ibidem*, p. 11.

¹¹ Véase a Carlos A. Córdova, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, Editorial RM, 2005.

La enorme producción fotográfica de la Revolución es, en sí misma, una crónica visual del movimiento con múltiples formas de abordar su estudio. Me referiré *sólo* a la crónica publicada por las revistas ilustradas de 1910 a 1920, porque su difusión semana a semana se encuentra estrechamente relacionada con el político, de ahí que me refiera a la crónica *fotográfica* periodística de la Revolución, tratada ya de alguna manera por Marion Gautreau.¹²

Los estudios han excluido las imágenes ajenas a la épica revolucionaria; no han planteado el estudio de la imagen de la mujer que permaneció en casa en las fotografías de 1910 a 1920, porque sin duda debe haber una notable diferencia durante los primeros años de la Revolución, y la de los meses inmediatos posteriores a la Decena Trágica, porque la vida dio un violento giro: de la extraversion a la introversión; de la euforia en las calles al aislamiento por el cambio de la situación política del país; del optimismo maderista a la dureza de la dictadura de Huerta, en los años del hambre (1914-1916), en los que la elegancia de los vestidos de la clase media alta la sustituye el rebozo y las enaguas de las mujeres populares; su presencia en fiestas, recepciones, en las calles ciudadanas. El progresivo deterioro de la Ciudad de México, etc., por citar ejemplos de las múltiples posibilidades de estudio.

Cierto que los fotógrafos de la Revolución encontraron audaces tomas y fraccionaron el cuerpo en sus imágenes, pero sus hallazgos, fortuitos, no tuvieron continuidad. La crónica fotográfica periodística del movimiento armado murió con el fin de la Revolución, si desde el punto de vista fotográfico fijamos éste con el último número de la revista *La Ilustración Semanal* del 13 de marzo de 1915, con el regreso de los zapatistas a la Ciudad de México, en los estertores del gobierno de la Convención, derrotado por Pablo González, quien arribó a la capital el 2 de agosto. Marion Gautreau fija

¹² Marion Gautreau, *De la crónica al ícono. La fotografía de la Revolución Mexicana en la prensa ilustrada capitalina (1910-1940)*, México, INAH, 2015.



Figura 1. © 655684 *El general Francisco Villa practica tiro al blanco*, Guanajuato, México, 1915, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.

ese final en 1917 debido a la crisis del papel y a las dificultades para conseguir imágenes de la Revolución;¹³ posteriormente agregó: “después de la muerte de Zapata ocurrida el 10 de abril de 1919, los fotógrafos no volvieron a producir nuevas fotografías sobre este movimiento revolucionario”.¹⁴ Pero ¿cuáles fotografías debían

conseguir las revistas esos años? Por lo menos las de dos focos de inestabilidad: la represión al zapatismo y al villismo, lo cual el gobierno no permitió difundir. Aquí, una fuerza, la del gobierno, ligada estrechamente con la circulación de las imágenes en el fotoperiodismo, de la que hablaré después. Se difundían si favorecían la política del gobierno, como la deposición de las armas por Villa en 1920, porque “del uso de la fotografía relacionada con la Revolución dependía la supervivencia de cada una de las revistas”.¹⁵

¹³ Marion Gautreau, “La Revolución Mexicana a los ojos del mundo. Diferentes perspectivas en la prensa ilustrada”, en Miguel Ángel Berumen *et al.*, *México: fotografía y revolución*, México, Lunweg Editores / Fundación Televisa, 2009.

¹⁴ Marion Gautreau, *De la crónica al ícono...*, p. 218.

¹⁵ *Ibidem*, p. 219.

Como los pintores, los fotógrafos se formaron en el porfiriato, continuando por ello los cánones decimonónicos herederos de las convenciones de la pintura, el pictorialismo; adquirieron experiencia en su gabinete y al trabajar, además, para las revistas ilustradas, iniciadas en 1895 con *El Mundo Ilustrado*. No pocos de ellos tuvieron premios nacionales e internacionales. Por el oficio adquirido legaron sorprendentes imágenes del movimiento armado. El dinamismo y los escenarios de los acontecimientos revolucionarios los llevaron a romper las convenciones del pictorialismo.

Un deslinde

De acuerdo con el planteamiento ¿A qué llamamos fotografía de la Revolución?, para efectos de este estudio intentaré un deslinde:

1) *Historia gráfica*. De las reflexiones de John Mraz sobre el hecho fotográfico procede el deslinde de historia gráfica e historia ilustrada, iniciado a partir del concepto de *fotohistoria*, en 2007, en el que planteó la capacidad de la fotografía de constituir un documento histórico primario.¹⁶ “La historia gráfica es el medio que asigna de manera más explícita un significado a las fotografías históricas”,¹⁷ a partir de la interpretación del contenido de la imagen.

2) *Crónica fotográfica*. De acuerdo con el diccionario *Vox*, “crónica: Historia en que se observa el orden de los tiempos”; esto es, las fotografías publicadas día a día por la prensa diaria, y por las revistas ilustradas semana a semana u otro lapso al paso del tiempo hacia adelante.

En historia gráfica cabe grabado, litografía, fotografía; mientras, la crónica fotográfica se constriñe a las fotografías del movimiento social, no sólo las relacionadas con el aspecto bélico,

¹⁶ John Mraz, “¿Fotohistoria o historia gráfica? El pasado mexicano en fotografía”, *Cuicuilco*, vol. 14, núm. 41, septiembre-diciembre de 2007, pp. 11-41.

¹⁷ John Mraz, *México en sus imágenes*, México, Artes de México / Conaculta, 2014, p. 25. Véase también Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.

sino también las de deportes, de sociales, de numerosos actos relacionados con el movimiento armado. Para qué se tomaban esas imágenes:

1) Para guardar memoria, en primer lugar, me parece.

2) Para informar, por lo que se ligan directamente con el periodismo.

3) Para comerciar; de alguna manera también cumplían una labor informativa.

4) Para conservarlas en archivos particulares, tomadas por turistas, aficionados o coleccionadas por curiosos, Isidro Fabela¹⁸ por ejemplo. No trascendieron, o trascendieron limitadamente al fotoperiodismo, como las de Ángel Sandoval (1910-1918);¹⁹ las de Aurelio Escobar Castellanos (1906-1964);²⁰ las de los Salmerón del estado de Guerrero;²¹ las de Ricardo Espinosa;²² las de los hermanos Antonio y Juan Cachú, de Michoacán (1913-1916), que se difundieron 16 años después de la muerte de Juan, el 30 de octubre de 1992;²³ las de Alfonso Zamora Plowes, y las de Roderick James Marston en el zapa-

¹⁸ Las estudié en 1994. “Imágenes de la Revolución”, en Isidro Fabela, *Imágenes de la Revolución*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura / El Colegio Mexiquense / Centro Cultural Isidro Fabela / Banco de México, 1994, pp. 3-73; más recientemente por Alberto del Castillo Troncoso, *Isidro Fabela. Una mirada en torno a la Revolución Mexicana*, México, Biblioteca Mexiquense del Bicentenario / Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal / Instituto Mexiquense de Cultura / Centro Cultural Isidro Fabela / Tonaltepec Global, 2010, 235 pp.; véase la reseña de este último libro en *Historias*, núm. 81, enero-abril de 2012, pp. 105-107.

¹⁹ Laura González Flores, “Otra mirada, otra revolución”, en Rebeca Monroy Nasr y Samuel L. Villela Flores (coords.), *La imagen cruenta: centenario de la Decena Trágica*, México, INAH, 2017, pp. 229 y ss.

²⁰ Arturo Guevara Escobar, *Aurelio Escobar, fotógrafo. La H. J. Gutiérrez Foto y Francisco I. Madero*, México, INAH, 2014.

²¹ Blanca Jiménez y Samuel Villela, *Los Salmerón. Un siglo de fotografía en Guerrero*, México, INAH, 1998.

²² Laura González Flores, *Otra revolución: fotografías de la Ciudad de México, 1910-1918*, México, IHH-UNAM, 2010.

²³ Miguel Ángel Berumen, “Disparando desde todos los frentes. Los fotógrafos que documentaron la Revolución”, en Miguel Ángel Berumen *et al.*, *México: fotografía y revolución...*, p. 181.

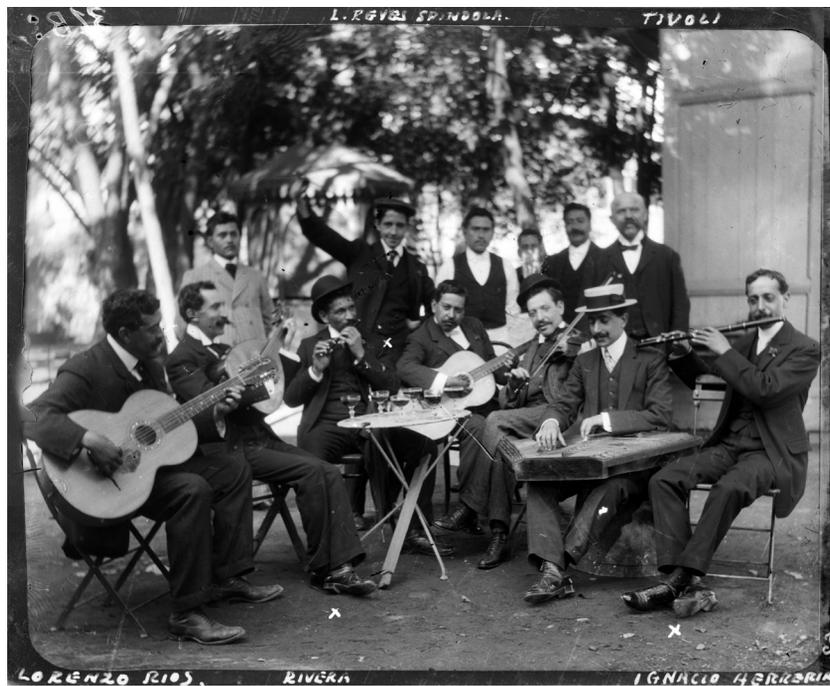


Figura 2. © 26325 Agencia Casasola, Luis Reyes Spíndola, Ignacio Herrerías, Lorenzo Ríos y otros, con instrumentos musicales, Distrito Federal, ca. 1912, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.



Figura 3. © 643310 Elementos de tropa villista en descanso tocan guitarra, retrato de grupo, Distrito Federal, ca. 1915, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.

tismo.²⁴ Por su conciencia histórica captaron los acontecimientos.

Como ellos debió haber numerosos aficionados y coleccionistas todavía olvidados porque, como lo dije en otra ocasión, la historia de la fotografía en México sigue siendo una caja de sorpresas.

Cronología

Sin tropiezo, la cronología de la historia gráfica cubre 1910-1915, 1910-1920; 1910-1930, 1910-1940, cuando según Stanley Ross termina la Revolución, dependiendo del arbitrio del estudioso. Para mí, la crónica fotográfica periódica termina el 13 de marzo de 1915, como queda dicho, con la impresión del último número de *La Ilustración Semanal*. Para los hermanos Mendoza, José y Juan, la crónica se inicia con la huida de Venustiano Carranza a Veracruz en noviembre de 1914, presionado por los convencionistas; y termina con el sepelio del mismo en mayo de 1920, aunque incluyan escenas posteriores del homenaje al caudillo en 1960 en el Monumento a la Revolución; escasas sus imágenes, inician su difusión en las revistas ilustradas: su paso por Teotihuacán, por ejemplo; se suspenden mientras el caudillo permanece en Veracruz; se reanuda su impresión poco después de la derrota de los zapatistas en agosto de 1915, pero sobre todo a su regreso a la Ciudad de México en marzo de 1916; la visión de los hermanos Mendoza gira alrededor del caudillo; lo acompañaron en sus viajes por el centro norte del país, sin tocar los focos de resistencia, ni el fusilamiento de Jesús Carranza en enero de 1915, pues uno de ellos lo acompañó en su viaje al estado de Guerrero. Sólo retrató la tumba. Sus imágenes más difundidas, sobre todo en 2017, corresponden al congreso constituyente de Querétaro de 1917.

La crónica fotográfica inicia con el asalto a la casa de Aquiles Serdán y culmina con la derrota de los convencionistas en agosto de 1915, con la

entrada de Pablo González el 2 de dicho mes a la Ciudad de México. De 1910 a 1915, historia gráfica y crónica fotográfica comparten imágenes.

La prensa, excepto *Revista de Revistas*, inicia la publicación de fotografías de la Revolución con escenas del asalto a la casa de Aquiles Serdán, en Puebla, el 18 de noviembre de 1910, después cada publicación las continúa de acuerdo con sus intereses como lo veremos más adelante.

A partir de la paulatina consolidación del carrancismo perdió impulso el dinamismo de la rebelión armada, a pesar de focos de resistencia, el villista y el zapatista entre los más importantes, pero en este periodo Villa rechazaba a los periodistas, incluyendo a los fotógrafos; José Mora y los hermanos Carlos y Agustín Muñana acompañaron a Pablo González, en la llamada “campana de pacificación de Morelos”, pero salvo la mascarilla y la fotografía de José Mora del rostro de Zapata muerto y una que otra más, la prensa no difundió imágenes de las operaciones militares (desplazamientos de la tropa, combates), lo mismo que el cine para el que Enrique Rosas parece haber filmado el sepelio del caudillo y los movimientos de las tropas federales, películas conservadas en la Filmoteca de la UNAM, de las que sólo se difundió en su tiempo la antología *Zapata en vida y muerte*,²⁵ no las de los desplazamientos de las tropas de Pablo González, que se conocieron recientemente. Rosas, por sus relaciones comerciales con dicho general al estar asociados en la Azteca Films para producir películas, tuvo el privilegio de captar escenas de la pacificación de Morelos. No es remoto que sea autor de alguna(s) de la(s) fotografía(s) del cadáver de Zapata.

Con Carranza, los fotógrafos giraron alrededor de las actividades oficiales y de las tradicionales, como lo muestra *El Universal Ilustrado*, fundado y dirigido inicialmente por Félix Palavicini, brazo derecho del caudillo.

Pasado el sacudimiento de la rebelión de Agua Prieta, las imágenes tomaron el ritmo

²⁴ *Ibidem*, p. 185.

²⁵ Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*, México, Filmoteca de la UNAM, 1984, p. 124

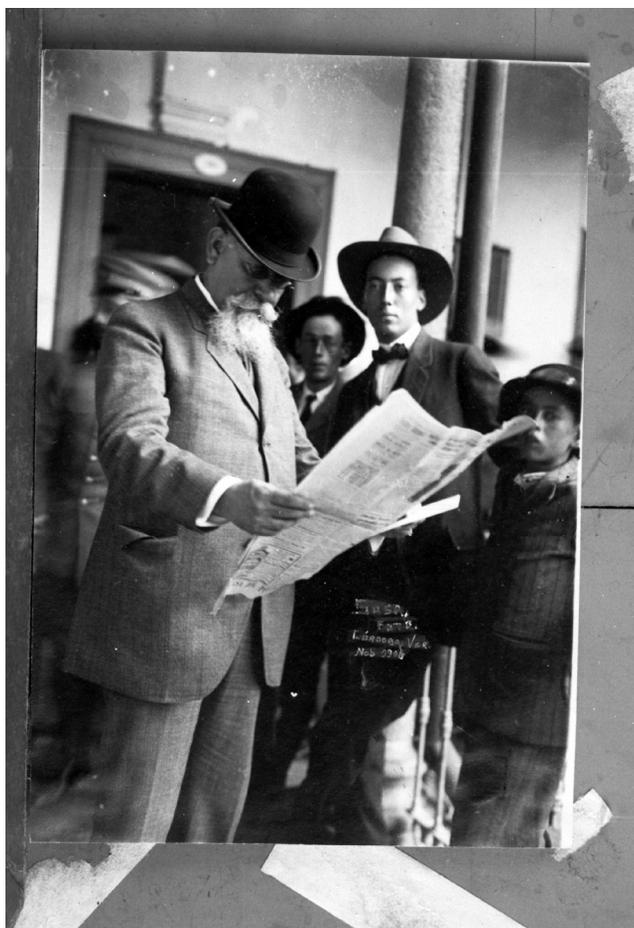


Figura 4. © 39166 Sosa Foto, *Venustiano Carranza lee los periódicos*, Córdoba, Veracruz, México, 1914, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.

pausado de la rutina con los intermedios de la rebelión delahuertista, la guerra cristera, el asesinato de Obregón, la rebelión escobarista, la rebelión cedillista en el gobierno de Lázaro Cárdenas pero ¿por qué, excepto las de Saturnino Cedillo, no se han estudiado las imágenes de esos paréntesis armados incluyendo a los cristeros?²⁶ ¿En qué difieren estas imágenes de la crónica fotográfica de la Revolución? Porque esos

paréntesis rompen nuevamente la relativa tranquilidad para adquirir el dinamismo de los acontecimientos armados, el de la vida y la muerte en los campos de batalla, donde se rifa la estabilidad y el futuro del país, origen del “instantaneismo” de las imágenes de la Revolución.²⁷

¿Alcanzaron las imágenes de dichos movimientos la misma difusión que las imágenes de la crónica fotográfica periodística de la Revolución? Porque hubo profesionales de

²⁶ Inicié su estudio en el artículo “Fotografía cristera”, *Boletín del Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca*, núm. 60, enero-abril de 2009, recuperado de: <<http://www.fapecft.org.mx/media/boletin60.pdf>>.

²⁷ Samuel L. Villela F., “Las fotos y los fotógrafos del ‘Cuartelazo’”, en Rebeca Monroy Nasr y Samuel L. Villela Flores (coords.), *La imagen cruenta...*, p. 187.

la cámara, y con seguridad aficionados y de circunstancia, que captaron escenas de esos movimientos. Me temo que no, y si lo lograron, con seguridad difundieron el punto de vista del gobierno. Desde el inicio de la administración de Carranza, el gobierno limitó la difusión de imágenes de enfrentamientos entre hermanos. Política que continúan los presidentes sucesivos. En fotografías de la Revolución, en la prensa se vio hasta hace relativamente poco tiempo lo que el gobierno quiso que se viese; durante años, que parecieron siglos, la única fuente asequible era la *Historia gráfica de la Revolución Mexicana* de Gustavo Casasola. Muerta la Revolución, afloraron las imágenes de coleccionistas a partir de los años noventa del siglo pasado, pero sobre todo con el centenario de 2010. *El Universal*, diario conservador y crítico del régimen posrevolucionario, publicó entre el 20 de mayo de 1928 y el 3 de noviembre de 1929, durante el gobierno de Calles, la primera edición de *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán, ilustrada con grabados, no con fotografías.

Ciertamente, a partir del vigésimo aniversario del movimiento armado en 1930, y como una reacción a la literatura de la Revolución, cuentos y novelas, difundida en la prensa después de la valoración en 1925 de *Los de abajo* de Mariano Azuela, cuya primera edición de 1915 pasó sin pena ni gloria, comenzó la publicación en diarios y revistas de las memorias de los protagonistas acompañadas de multitud de fotografías, para mostrar *la verdad* en lugar de la ficción novelesca; fotografías valoradas en su momento, luego inadvertidas hasta su reciente redescubrimiento.

En 1919 Carranza negó el apoyo a Agustín Víctor Casasola para publicar la serie de cinco tomos de su *Álbum gráfico de la Revolución Mexicana*, un proyecto gestado en 1918.²⁸ El único número, de Porfirio Díaz a Madero, fue publicado en 1921 en el marco de los festejos por el centenario de la consumación de la In-

dependencia por el esfuerzo de Casasola. En 1920, Adolfo de la Huerta negó la autorización y apoyo a Miguel Contreras Torres para filmar una película que difundiera los beneficios del movimiento armado, porque “la Revolución no ha terminado. Todavía estamos en ella”. El gobierno de Obregón le impidió filmar una película sobre Villa, de quien por su asesinato se exhibieron dos antologías fílmicas, retiradas de los cines por el gobierno, como también retiró *La parcela* (1921, Ernesto Vollrath) basada en la novela de José López Portillo y Rojas, y prohibió *Llamas en rebelión* (1922, Adolfo Quezada) sobre la Revolución, por mostrar enfrentamientos entre hermanos cuando efectivamente lo había con la rebelión delahuertista. Zapata y Villa eran unos proscritos del panteón revolucionario.²⁹ Calles impidió la publicación de fotografías de la guerra cristera.

La actitud del gobierno cambió ligeramente hacia la Revolución a partir del vigésimo aniversario, y permitió a Contreras Torres filmar *La sombra de Pancho Villa* (1932), primera película de la épica revolucionaria, pero negó la compra del archivo fílmico de los hermanos Alva, y en 1931 obligó a Eisenstein a ubicar el episodio “Magueyes” antes de la Revolución, con el mismo argumento de que no se mostrara un enfrentamiento entre hermanos, contra la idea del cineasta, para quien dicho movimiento no había beneficiado al campesino; su situación era la misma que en el porfiriato. Me parece que la publicación del reportaje de Enrique Díaz sobre la rebelión de Saturnino Cedillo durante el gobierno de Lázaro Cárdenas fue la excepción que confirmó la regla, a la vez epílogo de las rebeliones armadas contra el gobierno, hasta la guerra sucia de los años setenta. Y el levantamiento zapatista.

Los gobiernos de la posrevolución controlaron más la circulación de las imágenes que Porfirio Díaz y Victoriano Huerta en los últimos meses de sus respectivos gobiernos. El de Díaz al per-

²⁸ Véase el capítulo “Álbum histórico gráfico” de Daniel Escorza Rodríguez en *Agustín Víctor Casasola. El fotógrafo y su agencia*, México, INAH, 2014, pp. 152 y ss.

²⁹ Sobre sus imágenes publicadas en la prensa estos años, véase Marion Gautreau, *De la crónica al icono...*, pp. 208 y ss., y pp. 356 y ss.

mitir desde principios de diciembre de 1910 la circulación en la prensa de imágenes de focos revolucionarios en el país; el segundo al autorizar la reanudación de *La Semana Ilustrada*, bajo la dirección de nueva administración, para difundir imágenes de la invasión norteamericana a Veracruz, que saturaron los números iniciales, pero a medida que se debilitó el régimen, como el de Díaz, aparecieron tomas de la rebelión en diversos puntos del país, hasta el último número de *La Ilustración Semanal* del 13 de marzo de 1915 al difundir a los batallones rojos rumbo a Veracruz; para mí el fin de la crónica fotográfica periodística de la Revolución. Porque *El Universal Ilustrado*, iniciado en 1917, y *Revista de Revistas*, evitaron en lo sucesivo fotografías de los focos de resistencia al gobierno, como queda dicho, salvo la excepción de la mascarilla y el rostro de Zapata a raíz de su asesinato, la muerte y sepelio de Carranza, la deposición de armas y asesinato de Villa, el asesinato de Obregón, paréntesis sin continuidad. Prácticamente, la prensa no publicó fotografías de la rebelión cristera durante el gobierno de Calles, pese a que Manuel Ramos, ferviente católico, colaborador de las revistas ilustradas e inspector de Monumentos Coloniales del INAH, las tomó, además de películas, no exhibidas comercialmente, sino en funciones restringidas. El Estado, pues, fue una fuerza superior que limitó la circulación de las imágenes, causante de que la crónica fotográfica periodística muriera, para mí, en 1915.

Quienes captaron imágenes de esos acontecimientos las archivaron para darlos a conocer en momentos más propicios.

Lo mismo pasó en el cine con los hermanos Alva, pero Jesús Hermenegildo Abitia por su cercanía al general Obregón tuvo acceso a las filas del ejército federal en la rebelión delahuertista (1923-1924); el gobierno encarceló a unos camarógrafos de Pathé que llegaron a Veracruz a filmar los mismos acontecimientos, y confiscó y tal vez destruyó sus películas. Otros camarógrafos filmaron los acontecimientos citados, sin embargo, sus películas, como las de Abitia, no se exhibieron. Las archivaron. Los hermanos Alva captaron acontecimientos hasta 1942,

por lo menos, cuando México declaró la guerra a Estados Unidos.

Crónica fotográfica

Como se dijo, excepto *Revista de Revistas*, la prensa inicia la crónica fotográfica de la Revolución con escenas de la casa de Aquiles Serdán en Puebla y con retratos de los involucrados en el suceso; después, cada publicación continúa en distinto tiempo de acuerdo con sus intereses:

1) *El Diario*, el 7 de diciembre, al publicar los retratos de un “grupo de sediciosos” enviados a la penitenciaría del Distrito Federal.³⁰

2) *El Tiempo* y *El Tiempo Ilustrado*, con dos días de diferencia, el 7 y 9 de diciembre, publicaron el mismo retrato de Juan Sánchez Azcona, detenido en Washington al cumplir una comisión de la Revolución.³¹

3) El 6 de enero de 1911, *La Semana Ilustrada* publicó “La sedición en Chihuahua”:

Hemos podido obtener las fotografías adjuntas, de partidas de sediciosos, contra los cuales, como es bien sabido, se emprende una enérgica batida por las fuerzas federales en el estado de Chihuahua. / Estos sediciosos tuvieron reparos al principio para dejarse fotografiar; pero vencida que fue su renuencia, aceptaron fácilmente. En una de nuestras fotografías, los revoltosos están en preparación de ataque, posición en la que los sorprendió el fotógrafo.³²

Posiblemente se trata de Gerald Brandon, corresponsal de guerra enviado por *El Tiempo* desde finales del año anterior, que seguirá los desplazamientos del general Navarro, de acuerdo con los

³⁰“Grupo de sediciosos trasladados a la penitenciaría del D. F.”, en *El Diario*, miércoles 7 de diciembre de 1910, p. 1.

³¹Fotografía, en *El Tiempo*, viernes 9 de diciembre de 1910, p. 1.

³²“La sedición en Chihuahua”, *La Semana Ilustrada*, 6 de enero de 1911.

reportajes desde el campo de batalla. En abril se añadiría Ignacio Herrerías.³³

4) *Revista de Revistas* publicó el 8 de enero de 1911 un retrato de Francisco I. Madero.³⁴

5) *El País*, el 19 de febrero de 1911, publicó un retrato “del cabecilla de los rebeldes, Pascual Orozco, montado a caballo”, y un campamento de revolucionarios.

6) *El Imparcial* publicó el 23 de febrero de 1911 una imagen de un grupo de voluntarios de Batopilas rumbo a Parral.

7) *Diario del Hogar*, quizá el de menores recursos técnicos y económicos, el 1 de mayo de 1911 publicó el grabado de un soldado que extiende su mano a un revolucionario, parecido a Zapata, en señal de conciliación, mientras Madero testimonia el acto con la mirada baja.

8) *El Mundo Ilustrado*, último medio en sumarse a la crónica, el 21 de mayo de 1911 publicó la partida de voluntarios de la Cruz Blanca hacia Ciudad Juárez, en una nota con tintes de sociales y personales.

Si hubo unanimidad en iniciar la crónica con fotografías de los sucesos de Puebla, la hubo también al continuarla con retratos de los personajes, porque los editores carecían de imágenes del frente de guerra; tomaron las que tenían a la mano de las personas mencionadas en las noticias. Los editores de una publicación agradecieron a los hermanos Valletto su colaboración por facilitar fotografías de personajes nombrados en las noticias y reprocharon a otros su mezquindad. Estos retratos para mí son fotografía de la Revolución, porque la causa principal de su publicación fue ella misma.

¿Qué entendemos por fotografía de la Revolución? ¿Solamente las relacionadas con el frente de guerra, trátense de batallas, soldados, generales, por citar algunos tópicos? Creo que

³³ Herrerías informa ser corresponsal de *El Diario*, pero por los reportajes se deduce haber sido el primer corresponsal de *El Tiempo*.

³⁴ “Don Francisco I. Madero. Iniciador del actual movimiento revolucionario”, *Revista de Revistas*, domingo 8 de enero de 1911, p. 2.

no, porque hubo actos estrechamente relacionados con el movimiento armado dados a conocer en la sección de sociales, como bailes de beneficencia, corridas de toros, etc. Está todavía en el futuro una tipología de las imágenes, inaprensibles por su riqueza temática, con la que se han estrellado los escasos intentos de llegar a ella, que han dejado fuera la nota social, entre otras.

Está todavía por averiguarse, también, cuándo y cómo las publicaciones en México consiguieron las primeras imágenes del frente de guerra. Caso excepcional es el de *La Semana Ilustrada* por la continuidad y la riqueza iconográfica, gracias a su relación con casi cuarenta fotógrafos, caso diferente al de la prensa diaria.

Desde diciembre de 1910 hasta mayo de 1911, la prensa diaria publicó a intervalos las imágenes provenientes del frente de guerra, algunas con la firma de fotógrafos norteamericanos, los primeros en llegar. La prensa mexicana paulatinamente envió corresponsales. *El País*, *El Diario* y *El Tiempo* en el transcurso de diciembre de 1910. *El Diario* y *El Tiempo* enviaron dos, Ignacio Herrerías uno de ellos. Se deduce que un reportero enviaba artículos a tres publicaciones: el *Mexican Herald*, *El Diario* y *El Tiempo*. *El Imparcial* envió a Fernando Ramírez de Aguilar, conocido en los años veinte como *Jacobo Dalevuelta*. Ignacio Herrerías afirmó no haber llevado cámara; las primeras imágenes enviadas a México en abril de 1911 las proporcionó el corresponsal de Prensa Asociada, del cual dice era mal fotógrafo. Posiblemente después compró cámara o la consiguió prestada.

No sé si en aquellos años ya se transmitían fotografías por cable; de no ser así, el viaje de las imágenes de Ciudad Juárez a la Ciudad de México debió ser accidentado, como el viaje del segundo corresponsal de *El Diario* y de Ignacio Herrerías en marzo de 1911, por la destrucción de las vías de comunicación por los revolucionarios para evitar el desplazamiento del ejército federal al norte. Lo mismo había ocurrido con las líneas telegráficas, de acuerdo con la queja de los corresponsales, que debían enviar su información vía Galveston. ¿Cuál sería la ruta de las imágenes? Historias para construir y contar.



Figura 5. © 114024 Agencia Casasola, *Ciclistas al pie de la estatua ecuestre de Carlos IV*, Distrito Federal, ca. 1910, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.



Figura 6. © 818038 Agencia Casasola, *Primer regimiento de la brigada socialista de México*, Distrito Federal, 1915, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.



Figura 7. © 41468 Agencia Casasola, *Comerciantes barren las calles de la Ciudad de México, castigo impuesto por Obregón*, Distrito Federal, ca. 1915, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.

Las imágenes no son sólo imagen, sino también lo que hay alrededor y otras de ellas.

La crónica fotográfica de la Revolución la cubren ampliamente *La Semana Ilustrada*, *Actualidad*, *La Ilustración Semanal* y *Novedades* (*Revista de Revistas*, única publicación sobreviviente desde su número 0 de 1909 a su cierre en los años ochenta, es caso aparte), completada con las imágenes publicadas por los diarios, ocasionalmente las mismas, aunque con mala impresión; por esto, tal vez, no han ameritado atención.

Eficacia informativa

El objetivo principal de la fotografía publicada por la prensa era informar, lo cual logró con creces, conforme con los testimonios de las propias publicaciones: “El número de *Revista de*

Revistas con imágenes de la Decena Trágica ‘alcanzó un éxito sin precedentes’ al agotarse cuarenta mil ejemplares el mismo día en que salió a la venta, por lo que hubo de hacer un sobretiro adicional de veinte mil”.³⁵

De acuerdo con el segundo número de *La Ilustración Semanal*, el primero del 14 de octubre de 1913 se agotó en una hora: “media hora más tarde la capital estaba llena por todas partes de nuestra carátula, ya ello era de por sí una aprobación del público...”³⁶

Por la demanda, *La Semana Ilustrada* con imágenes del ataque a Veracruz aumentó considerablemente el tiro. La sección gráfica dejó poco espacio al texto, prueba inequívoca de que

³⁵“A nuestros lectores”, *Revista de Revistas*, domingo 2 de marzo de 1913, p. 26.

³⁶“Gracias”, *La Ilustración Semanal*, 14 de octubre de 1913, p. 1.

las imágenes eran la principal atracción de esos números.³⁷

Zigzag, con fotografías de la muerte y sepelio de Venustiano Carranza, “fue un verdadero éxito periodístico [...] Diez mil ejemplares se agotaron totalmente”.³⁸

El objetivo principal de las imágenes de la crónica fotográfica era informar; la eficacia de la toma en el momento preciso. La velocidad de los acontecimientos ponía a prueba la capacidad estética de los fotógrafos, para quienes este aspecto solía ser secundario ante la oportunidad de capturar aspectos fugaces en los frentes de guerra. Guardar memoria e informar o informar y guardar memoria posiblemente fuera la meta principal de los fotógrafos, como claramente se percibe en los álbumes de los hermanos José y Juan Mendoza,³⁹ ordenados con el criterio de los propios autores, para quienes importó más guardar memoria que calidad estética. Posiblemente, en este caso, informar ocupara un segundo plano.

Hallazgos

Cierto que el dinamismo de los acontecimientos llevó a los fotógrafos a liberarse de la rigidez del academicismo, como está más que estudiado; no obstante, a pesar de todo, cuando el tiempo se los permitía, “construyeron el cuadro” de imágenes con estructuras convencionales, toda una hazaña dado la fugacidad de los fenómenos. Aunque si regresaban convenciones, había cambiado el sujeto fotografiado.

³⁷ “Éxito extraordinario”, *La Semana Ilustrada*, 12 de mayo de 1914, p. 2.

³⁸ Citado por Daniel Escorza Rodríguez, *Agustín Víctor Casasola...*, p. 154.

³⁹ Véase Aurelio de los Reyes, “Estudio Introductorio. José Mendoza”, en *Historia gráfica del Congreso Constituyente, 1916-1917*, México, INEHRM, 2016. También los archivos de Aurelio Escobar Castellanos y Ángel Sandoval conservan el orden dado por ellos. Guardar memoria, la meta principal de ambos.

RIP de la crónica periodística fotográfica de la Revolución

Para mí, pues, la crónica periodística de la Revolución termina en 1915, como queda dicho. Ciertamente hubo quienes continuaran con el retrato de acontecimientos por voluntad propia o por encargo del gobierno, como es el caso de la pacificación de Morelos, pero las imágenes difícilmente trascendieron a la prensa de la misma manera que trascendieron de mayo de 1911 a marzo de 1915.

Pese a todo, el ritmo de los tiempos cambió, lo que permitió un ejercicio fotográfico más pausado, periodo de 1916 a 1920 todavía sumido en la penumbra, opacado por el brillo de la fotografía de la crónica de la Revolución.

Enrique Díaz marca la pauta de los años veinte porque ha sido un fotógrafo bien estudiado. Nos dice Rebeca Monroy de la fotografía de dicha década en el capítulo “Del medio tono al alto contraste...”, en su estudio sobre dicho fotoreportero:

El periodo posrevolucionario marcó lineamientos importantes para la fotografía mexicana; hubo rupturas, continuidades y transformaciones en sus formas de realización, así como innovación en sus temas y géneros gráficos. Las nuevas condiciones de vida y los cambios sustanciales en el entorno político, económico, social y cultural, tuvieron su reflejo en el blanco y negro de los granos de plata. Ya desde el periodo revolucionario se trastocaron los códigos iconográficos de la imagen, pero fueron más evidentes después de los años veinte y se acentuaron en la década siguiente.⁴⁰

⁴⁰ Rebeca Monroy Nasr, “Del medio tono al alto contraste. La fotografía mexicana de 1920 a 1940”, en Emma Cecilia García Krinsky (coord.), *Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970*, México, Lunwerg Editores / Conaculta / INBA / Cenart / INAH, 2005, p. 119.



Figura 8. © 276196 Agencia Casasola, Enrique Díaz y José Olivares y otros hombres descansando en la entrada de un edificio, Distrito Federal, 1935 o 1940, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.

¿Hasta qué punto este proceso de renovación de la fotografía era consciente? ¿O seguía la dinámica propia ante los cambios en los insumos: películas más sensibles, cámaras más ligeras, lentes más luminosos? ¿Hubo una búsqueda consciente de una fotografía diferente, como lo hubo en la música, la literatura, el cine?

Porque, recordemos, en la música, desde 1911 Manuel M. Ponce propuso rescatar la música popular, propósito repetido en 1917 con la reimpresión de su artículo publicado en aquel entonces en la prensa, gracias a lo cual surgieron las composiciones del propio Ponce de los años veinte, la música de Carlos Chávez, de Pablo Moncayo, de Silvestre Revueltas, música de la Revolución. En el cine, en 1917 Manuel de la Bandera propuso crear cine de argumento, en oposición al cine tes-

timonial, para exhibir al mundo las costumbres, los paisajes mexicanos, lo cual satisfizo *María Candelaria* (1943, Emilio Fernández); el cine de la Revolución se caracterizó por su escapismo al no abordar la situación política y social; paradójicamente, cine conservador y contrarrevolucionario. En la literatura, Palavicini estableció los lineamientos. En la pintura, el muralismo está considerado como la pintura de la Revolución.

¿Los cambios en fotografía se dieron por la praxis como en Mariano Azuela en la literatura? ¿O hubo una propuesta teórica? Ciertamente, Enrique Díaz abre la nueva etapa de la fotografía en los años veinte, mientras los estudiosos no digan lo contrario. La foto publicitaria lo llevó a hallazgos vanguardistas, como la fotografía de la máquina de escribir, de un concurso de mecano-



Figura 9. © 460704 Edward Weston, *Sombrero y huaraches*, Edward Weston, reprografía, Distrito Federal, 1926, Colección Culhuacán, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.

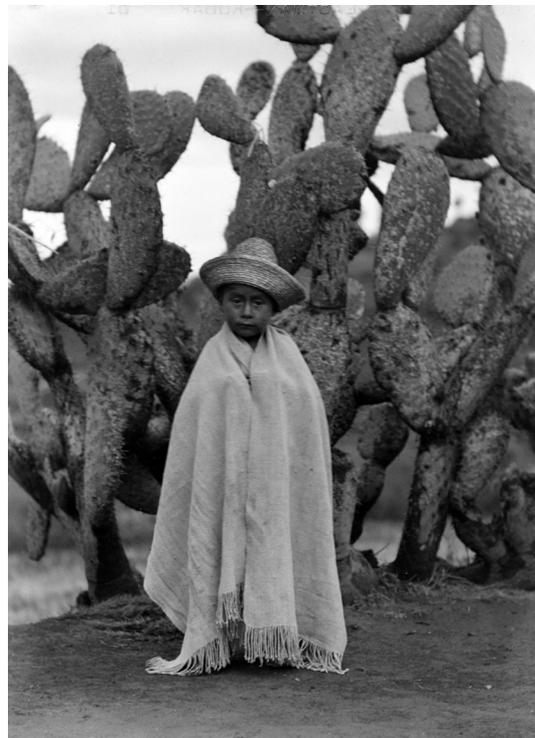


Figura 10. © 35355 Tina Modotti, *Niño junto a una nopalera*, retrato, Distrito Federal, ca. 1926, Colección Tina Modotti, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.



Figura 11. © 780695 Manuel Álvarez Bravo, *Anciana con rebozo*, por "Manuel Álvarez Bravo", Michoacán, 1957, Colección Revista *Hoy*, Secretaría de Cultura- INAH-Sinafo-FN-MX.

grafía, lo mismo que el expresionismo alemán al acentuar las tomas en picada, cuya exhibición inicia en México en 1921 con *Caligari*.

¿Qué fotógrafo conocía a Stieglitz y a los mencionados por Carlos Mérida en 1920 si no los había divulgado la prensa? ¿Recibían los fotógrafos publicaciones norteamericanas con esas imágenes? ¿Las conoció Carlos Mérida en su paso por Nueva York?

El ritmo del tiempo para tomar fotografías bajó, en relación con el dinamismo de la guerra; por lo tanto, los fotógrafos tuvieron más tiempo para búsquedas formales. Lo muestra

claramente Rebeca Monroy en su estudio sobre Enrique Díaz.

¿Edward Weston y Tina Modotti catapultaron un proceso de búsqueda formal que venía de tiempo atrás? Ese proceso de búsqueda de una nueva fotografía es la que, para mí, dio origen a la fotografía que llamo *fotografía de la Revolución*, porque significa una ruptura con la tradición. La de Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez, Aurora Latapí, Lola Álvarez Bravo, Emilio Amero, y el concurso de la Tolteca de 1931, el hecho que cohesionó a los fotógrafos. De la misma manera que la crónica periodís-

tica de la Revolución, los diarios *El Universal*, *Excelsior* y los hebdomadarios *El Universal Ilustrado*, *Revista de Revistas*, *Futuro*, entre otras publicaciones, difundieron las imágenes iniciales de la fotografía de la Revolución.

Porque ahora, la intención primordial era una búsqueda estética, no informativa, lo contrario a la fotografía de la crónica periodística de la Revolución, para la cual importaba más la intención informativa que la estética, por lo que los hallazgos estéticos son fortuitos; cuando disminuía el dinamismo de los hechos, permitía a los fotógrafos “componer el cuadro” con más cuidado dentro de la tradición pictorialista. Fotografía de salón.

Como la literatura de la Revolución, inaugurada prematuramente por Mariano Azuela con *Los de abajo*, la fotografía toma dos caminos: la búsqueda formal, como los ensayos de los contemporáneos *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia, *Novela como nube* de Gilberto Owen, *Return ticket* y *El joven* de Salvador Novo; y el contenido social con innovación formal, como la novela de Azuela, *Al filo del agua* de Agustín Yáñez, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. En fotografía el contenido social lo vemos en el propio Weston, en Modotti, en Lola Álvarez Bravo, en Nacho López, en Héctor García, por citar unos

cuantos. La propuesta de Palavicini la parafraseo a la fotografía:

La modificación, el cambio, la renovación perfecta no se comprende, no se percibe, no se siente, sino cuando ha sido impuesta hondamente por [la fotografía]; la [fotografía] que no es obra de copistas o de repetidores; la [fotografía] que no es molde o machote; la [fotografía] creadora que hace vibrar los corazones con la armonía [sic] de [imágenes] nuevas; que hace experimentar emotividades distintas producidas por líricos entusiasmos de altas, de nobles y de generosas aspiraciones [...] Es necesario que ante los ojos desfile, día a día, la protesta indignada; que los oídos escuchen, hora a hora, el himno libertario y que en páginas y páginas se repitan en todos los tonos y se pinten con todos los colores las vergüenzas de una sociedad, reprobadas por el progreso y malditas por la moral.⁴¹

El movimiento de 1968 politizó la fotografía social. Como ven, tengo más preguntas que respuestas de este inagotable filón que son las imágenes de la Revolución.

⁴¹ Félix F. Palavicini, “Literatura revolucionaria”...