

Fotohistorias de la Revolución Mexicana

John Mraz*

Resumen: En este artículo se examinan los libros publicados en relación con la celebración del Centenario de la Revolución Mexicana, entre 2008 y 2016. Se hace un repaso de los álbumes fotográficos producidos durante la Revolución así como las historias gráficas que fueron publicados después. Se analiza también el desarrollo de investigaciones académicas desde 1980 y se culmina en las fotohistorias publicadas alrededor del Centenario, en las cuales se consideran los logros más importantes y se identifican las nuevas áreas de investigación para desarrollar.

Palabras clave: Revolución Mexicana, fotohistorias, fotografía documental, fotoperiodismo, fotografía revolucionaria.

Abstract: This article examines the books published in relation to the celebration of the Centennial of the Mexican Revolution (2010), during the period 2008-2016. It begins by considering the photographic albums produced during the Revolution, and the picture histories that came out afterwards. It then analyzes the development of scholarly research in this media since 1980, culminating in the photohistories published around the Centennial, in which the most important advances are considered, and new areas of research are identified.

Keywords: Mexican Revolution, photohistories, documentary photography, photojournalism, revolutionary photography.

Fecha de recepción: 10 de agosto de 2020

Fecha de aceptación: 5 de septiembre de 2020

La resurrección de los muertos en aquellas revoluciones servía para elogiar las nuevas luchas y no para parodiar las antiguas, para magnificar la tarea actual en la imaginación y no para retroceder en la realidad ante su cumplimiento, para encontrar de nuevo el espíritu de la revolución y no para hacer vagar otra vez a su espectro

Karl Marx¹

De los levantamientos sociales de su tipo, la Revolución Mexicana fue probablemente el más fotografiado del mundo, casi seguramente del que se conservan mayor número de

imágenes y sin duda el más estudiado. Ha habido pocas revoluciones y, de ellas, las que han sido extensamente fotografiadas son aún más escasas; puede que no sean más que la mexicana, la soviética, la china, la vietnamita y la nicaragüense. Además, la fotografía de estos conflictos rara vez ha sido analizada en términos de quiénes fueron sus autores y a qué fuerzas eran leales, mientras que las discusiones respecto al contenido de las imá-

* Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

¹ Karl Marx, *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, Instituto de Marxismo-Leninismo (trad.), Moscú, Progreso, 1966, pp. 234. Marx se refiere a la Revolución Francesa de 1789 y a la Revolución Inglesa de Oliver Cromwell en 1642. (Traducción revisada por John Mraz.)

genes suelen ser poco informativas, erróneas o ambas.²

El centenario de la Revolución Mexicana

Si quedaban dudas sobre la primacía del aporte mexicano a la imaginería de las revoluciones, las actividades del Centenario de 2010 las disiparon. Durante la década que va aproximadamente de 2008 a 2018 se comisionó y publicó gran cantidad de libros y artículos, se organizaron congresos, se montaron exposiciones fotográficas y se establecieron páginas de Internet sobre la lucha armada. Este torrente de actividades nos presenta lo que podríamos llamar una “socio-economía visual”, un microcosmos del modo como las instituciones mexicanas estimulan el estudio de la fotografía, permitiendo la publicación de obras la mayoría de ellas, montando exposiciones y financiando congresos.³ El ambiente creado por estas oportunidades llevó a muchos y muchas investigadoras, autoras y curadoras a concentrar sus esfuerzos en este evento, pues sabían que su obra encontraría audiencia. En un artículo publicado en 2015, la fotohistoriadora Rebeca Monroy afirmó que, durante los últimos años, más de 25 investigadores habían producido cerca de 150 libros y tesis.⁴ Las obras escritas desde 2015 solidifican la posición que México ha ocupado por muchos años como el país latinoamericano donde

² He examinado la bibliografía sobre la fotografía de las revoluciones en la Unión Soviética, China, Vietnam y Nicaragua en *Fotografiar la Revolución Mexicana: compromisos e íconos*, México, INAH, 2010, p. 11.

³ Me estoy apropiando de un término útil, “economía visual”, que Deborah Poole introdujo en *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton, Princeton University Press, 1997. He añadido el prefijo “socio-” porque, en México, los contactos sociales tienen gran importancia para ser invitado y para obtener oportunidades de curar exposiciones y publicar libros.

⁴ Rebeca Monroy Nasr, “Los quehaceres de los fotohistoriadores mexicanos: ¿eurocentristas, americanistas o nacionalistas?” y “Fotografía, cultura y sociedad en América Latina en el siglo xx. Nuevas perspectivas”, *L'Ordinaire des Amériques*, número especial 219, 2015, recuperado de: <<https://orda.revues.org/2287>>.

se producen el mayor número de investigaciones sobre fotografía.⁵ Cuando, por invitación de Ernesto Peñaloza, emprendí la tarea de proporcionar una visión general de las obras publicadas en torno al Centenario, ¡descubrí que los libros apilados llegaban a un metro de alto!

Mi intención con este ensayo es determinar cuál fue el punto de partida previo al Centenario y cómo la investigación generada por esta celebración desarrolló nuestro conocimiento de la imaginería producida en torno a la Revolución y cómo hizo avanzar el estudio de la fotografía en general. Además, espero identificar algunas áreas en las que sería fructífero seguir expandiendo la ftohistoria mexicana.

Historias gráficas

Un aspecto que las investigaciones estimuladas por el Centenario sacaron a la luz son los álbumes fotográficos que se publicaron durante el movimiento armado mismo. El fotohistoriador de la revolución sureña, Samuel Villela, ha identificado *Revolución evolucionista de México* como “el primer álbum histórico-gráfico de la Revolución Mexicana”.⁶ Samuel afirma que la idea de publicar esa obra partió de William MacCann Hudson, un estadounidense que dirigía una empresa de importaciones dedicada, entre otras cosas, a la producción y venta de postales. El crédito de las postales se le confiere a Emilia Billings, una asociada de Hudson, pero probablemente eran obra de los fotógrafos José Pintos y John Curd, que se habían establecido en Acapulco, junto con varios

⁵ Véase José Antonio Navarrete, *Fotografiando en América Latina*, Montevideo, Centro de Fotografía, 2017. Ahí se incluye un artículo de 2003 donde se afirma que “México se sitúa a la cabecera” de libros sobre fotografía (p. 208).

⁶ Samuel Villela, “Los álbumes fotográficos de la Revolución Mexicana”, *Dimensión Antropológica*, año 24, vol. 69, 2017, p. 153. Véase el análisis de Villela sobre *Revolución evolucionista de México* en ese artículo, así como cuatro fotografías (incluyendo la de los “descamisados” mencionada en el texto). Baso mis opiniones de este libro en un ejemplar que me suministró Samuel, a quien agradezco su acostumbrada generosidad.

otros autores de postales del puerto. Si bien el número de estudios fotográficos indica la importancia que este negocio habría de adquirir cuando el puerto se convirtió en una atracción turística, la existencia de los propios creadores de imágenes debe haber sido precaria, pues la hija de Hudson describió a Curd como “un americano residente en Acapulco [...] Ocasionalmente atendía a una reducida clientela para servicios tan sencillos como sacar muelas, pero era fotógrafo de profesión y tenía un estudio en su casa”.⁷

La firma Theiner & Janowitz de Hamburgo imprimió el álbum *Revolución evolucionista* editado por Hudson y Billings. Las fotografías del libro presentan a los dos bandos contendientes mayormente a través de las imágenes de sus líderes. Por ejemplo, la primera página con imágenes muestra al general Ambrosio Figueroa, jefe de las tropas maderistas, y al coronel Emilio Gallardo, comandante militar del puerto de Acapulco. Aunque la obra critica al “sátrapa oaxaqueño”, lo hace sin mencionar el nombre de Porfirio Díaz. En una de las pocas fotografías de interés, las fuerzas rebeldes aparecen representadas por los “descamisados”, que posan sin camisa y con carabinas 30-30. Sin embargo, la obra parece buscar un punto medio entre los rebeldes y las tropas porfiristas; por ejemplo, afirma que “todos los oficiales [federales tenían] ideas muy democráticas y estaban de acuerdo con las reformas que proclama la revolución”.⁸ Dado que el título mismo del libro refiere a la “revolución evolucionista”, estoy tentado a ver su ambivalencia política en términos del “pensamiento en boga en cuanto a la definición de ciertos movimientos sociales [para] matizar las connotaciones violentas del término ‘revolución’”.⁹ Una expresión de lo que puede conside-

rarse una posición política antimarxista puede hallarse en el inmensamente popular libro de circulación internacional de 1907, *Evolución creativa*, del filósofo francés Henri Bergson. Ahí se afirma que “lo nuevo está siempre ascendiendo”, como si las transformaciones sociales fueran obra del “élan vital” de la naturaleza y no del conflicto de clase.¹⁰ Es casi seguro que *Revolución evolucionista* fue el primer libro en evidenciar un proceso que marcó la fotografía de la Revolución Mexicana: la mutación de los fotógrafos de estudio en fotógrafos callejeros y, en algunos casos, en fotoperiodistas. También es un testimonio de la importancia que tuvieron los fotógrafos regionales en la documentación de la guerra civil.

Un libro publicado el mismo año, con una buena cantidad de fotografías, es el de un periodista español, Gonzalo G. Rivero, *Hacia la verdad*.¹¹ Se trata esencialmente de una crónica ilustrada del periodo inmediatamente posterior de la derrota de las fuerzas porfiristas hasta la llegada de Madero a la Ciudad de México. Contiene 111 fotografías, sin otorgar crédito a sus autores, aunque parece que la mayoría fue tomada por Samuel Tinoco, según Miguel Ángel Berumen.¹² Rivero menciona a Tinoco sólo una vez en el texto del libro, pero celebra a Jimmy Hare, “uno de los más acreditados profesionales del género en todo el mundo”.¹³ Las imágenes son de los líderes políticos y militares, masas en la calle, soldados de los dos lados, escenas de la destrucción en Ciudad Juárez y reuniones polí-

tín Víctor Casasola de producir un álbum de la Revolución llevaba por título “Evolución nacional. Álbum histórico gráfico”. Miguel Ángel Berumen (coord.), *México: fotografía y revolución*, México, Fundación Televisa y Lunewerg, 2009, p. 297.

⁷ Concha Hudson Batani, citado en Samuel Villela, manuscrito inédito, “Revolución evolucionista de México”, p. 26.

⁸ William MacCann Hudson, *Revolución evolucionista de México*, Hamburgo, Theiner & Janowitz, 1911.

⁹ Samuel Villela, “Los álbumes fotográficos de la Revolución Mexicana...”, *op. cit.*, 2017, p. 153. Miguel Ángel Berumen señaló que, en 1918, el primer proyecto de Agus-

¹⁰ Henri Bergson, *Creative Evolution*, Arthur Mitchell (trad.), Nueva York, Henry Holt, 1911, p. 180. Esta posición está en línea con la rebelión maderista, como puede verse en el apoyo que le brindó el Partido Popular Evolucionista.

¹¹ Gonzalo G. Rivero, *Hacia la verdad: episodios de la Revolución*, México, Compañía Editora Nacional, 1911.

¹² *Ibidem*, p. 60. Miguel Ángel Berumen (coord.), *México: fotografía y revolución*, *op. cit.*, 2009, p. 386.

¹³ *Ibidem*, 15.

ticas. Un comentario de interés es el que identifica a Madero como “Enemigo declarado de la fotografía y, sobre todo, de la pose”.¹⁴ El libro sirve a los y las fotohistoriadoras principalmente para poder fechar fotos del Archivo Casasola y, en mi caso particular, para darme cuenta de los peligros de la especulación descontextualizada. En *Fotografiar la Revolución Mexicana* identifiqué la foto de unas tropas maderistas como “Villistas y tren, ca. 1915” (figura 1). El hecho de que el hombre en el primer plano diera su espalda al fotógrafo lo relacioné con lo que describí como “un cambio fundamental en la imaginería de la Revolución”: el de abandonar la foto posada por la espontánea.¹⁵ Así, una vez más vemos que nuestra tarea fotohistórica es, en una primera instancia, la de contextualizar las imágenes.

La Decena Trágica (9-18 de febrero de 1913) fue el suceso de la Revolución más capturado en imágenes por mexicanos.¹⁶ Todo tipo de fotógrafos, desde los fotoperiodistas experimentados y los productores de postales, hasta los aficionados, documentaron extensamente esos diez días. Entre los proyectos de producir álbumes sobre el sangriento golpe de Estado se cuentan el de Manuel Ramos y el de Sabino Osuna.¹⁷ Ramos era uno de los fotoperiodistas más establecidos y conservadores; en 2005, Acacia Maldonado sostuvo que se mantenía lejos de los combates, afirmando que: “Sus fotografías no fueron tomadas al momento de los hechos, sino cuando la acción ya había acaecido, captando únicamente el panorama desolador de lo que quedó después del combate. Esto podría llevarnos a pensar que el reportero gráfico muchas

veces no estaba presente durante la acción militar, sino que llegaba después, con su equipo, para dar testimonio del momento posterior al combate”.¹⁸

Sin embargo, en una investigación posterior sobre Ramos, el fotohistoriador Alfonso Morales descubrió en la biblioteca de la Southern Methodist University un álbum de 43 tomas que este fotógrafo evidentemente planeaba publicar bajo el título “A Fire in Mexico City” (“Incendio en la Ciudad de México”).¹⁹ Villela argumenta que la relativamente amplia cobertura de Ramos “hace evidente la ubicuidad del fotógrafo, ya que sus tempranas fotos fueron tomadas apenas unas horas después de haber iniciado el conflicto, un domingo por la madrugada”.²⁰ Pese a que Ramos era un guadalupano devoto, ese domingo lo pasó cubriendo la batalla que tenía lugar, tal como evidentemente haría durante los siguientes nueve días para construir una narrativa para el álbum que tenía proyectado.

Es aún poco lo que sabemos de Sabino Osuna, pero una cosa es clara: planeaba publicar un álbum con fotografías de la Decena Trágica, para lo cual hizo al menos dos portadas. Una de ellas lleva el título “La eterna vencedora” y está compuesta por un fotomontaje que presenta por fondo un dibujo de un esqueleto fantasmagórico a caballo, que viste una túnica y lleva una guadaña, mientras en primer plano los soldados fotografiados manejan un cañón.²¹ La segunda portada también es un fotomontaje: un caballo sin jinete galopa enloquecido huyendo de Palacio Nacional y de los cadáveres que hay frente a él (figura 2). El caballo podría ser una alusión al que montaba Bernardo Reyes, quien cayó

¹⁴ *Ibidem*, 22.

¹⁵ John Mraz, *Fotografiar la Revolución Mexicana: compromisos e íconos*, op. cit., 2010, pp. 164-165.

¹⁶ Véase Rebeca Monroy Nasr y Samuel Villela (coords.), *La imagen cruenta: centenario de la Decena Trágica*, México, Secretaría de Cultura / INAH, 2017.

¹⁷ Un proyecto que aún no ha sido estudiado es el que se titula “Decena Trágica. Álbum”, que está compuesto de 16 fotos, algunas de ellas firmadas por Heliodoro J. Gutiérrez. Véase Daniel Escorza Rodríguez, *Agustín Víctor Casasola. El fotógrafo y su agencia*, México, INAH, 2014, p. 151.

¹⁸ Acacia Ligia Maldonado Valera, “Manuel Ramos en la prensa ilustrada capitalina de principios de siglo, 1897-1913”, tesis de licenciatura en historia, UNAM, México, 2005, pp. 194-195.

¹⁹ Alfonso Morales Carrillo, *Manuel Ramos: fervores y epifanías en el México moderno*, México, Conaculta / Planeta, 2012, p. 72.

²⁰ Samuel Villela, “Los álbumes fotográficos de la Revolución Mexicana”..., op. cit., 2017, p. 157.

²¹ Ronald H. Chilcote (ed.), *Mexico at the Hour of Combat: Sabino Osuna's Photographs of the Mexican Revolution*, Laguna Beach, Laguna Wilderness Press, 2012, p. 28.

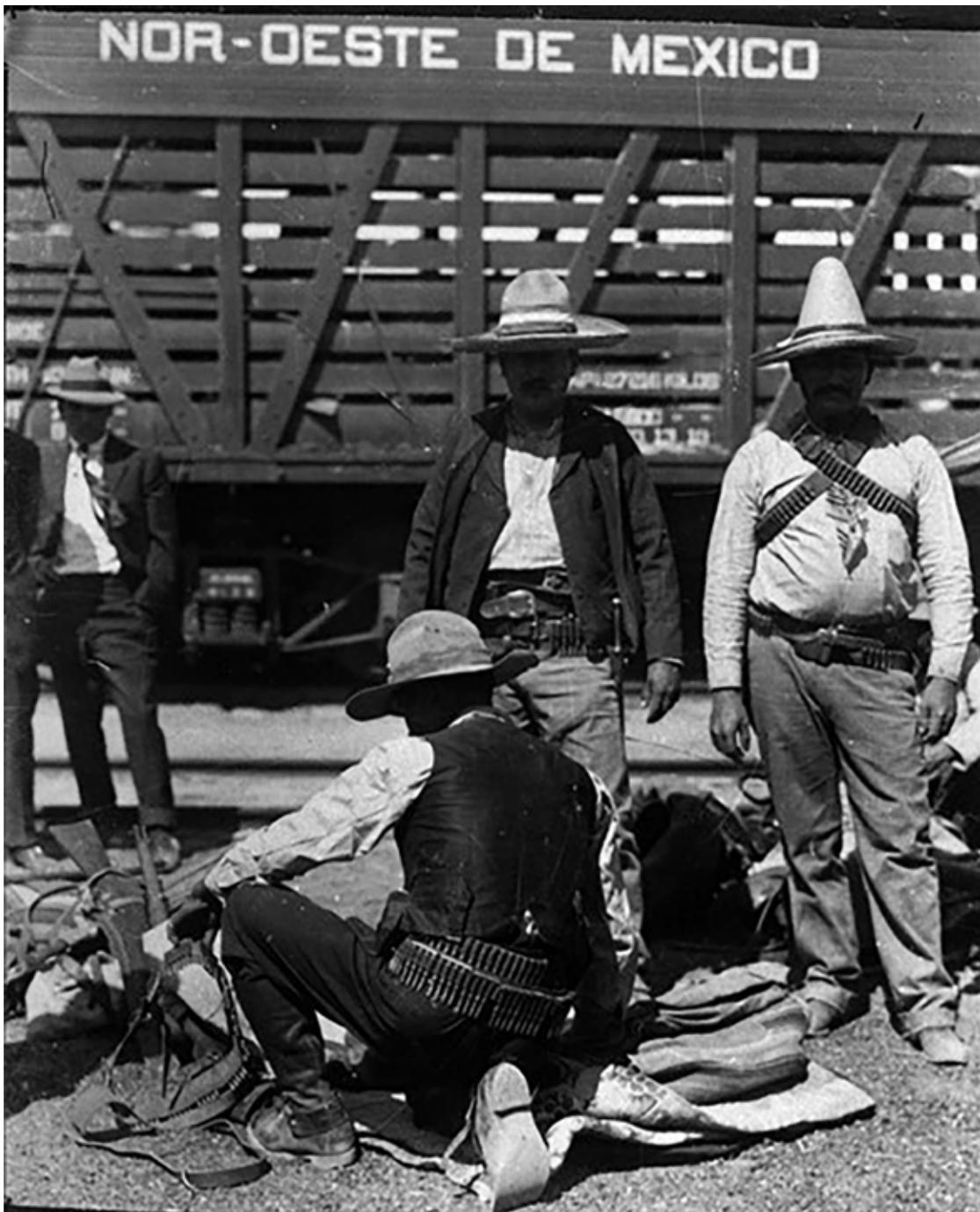


Figura 1. ¿Samuel Tinoco? Tropas maderistas junto a un tren. Ciudad Juárez, mayo de 1911.
© Inv. # 32579, Fondo Casasola, Sinafo-Fototeca Nacional del INAH, Secretaría de Cultura.

FOTOGRAFÍAS

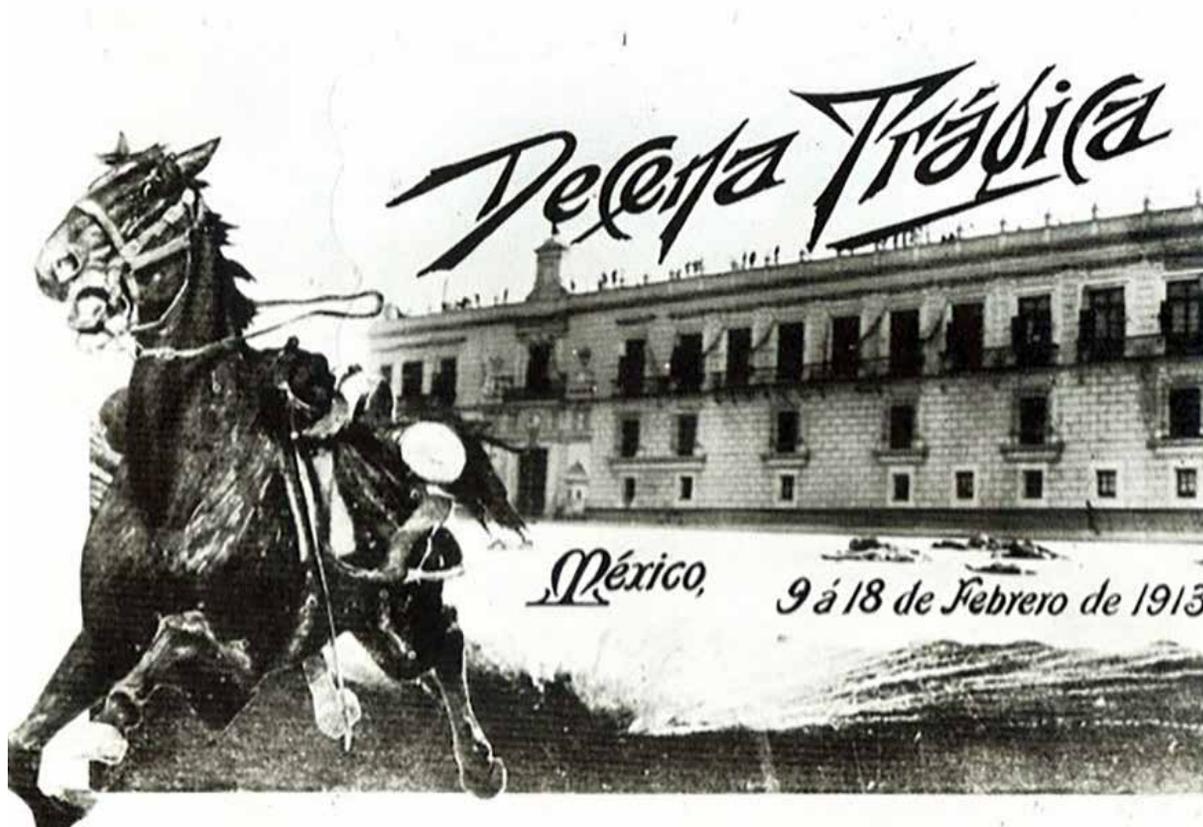


Figura 2. Sabino Osuna. Sin título. Fotomontaje para un probable álbum sobre la Decena Trágica. Archivo General de la Nación, Osuna, Decena Trágica, Inv. 274.

muerto cuando dirigía la carga sobre el Palacio Nacional. Reyes había intentado lanzarse contra el general Lauro Villar en su cabalgadura, lo que desató una profusión de disparos, en la que Reyes cayó acribillado. Parecería que Osuna empezó a documentar la Decena Trágica desde la marcha del presidente para retomar Palacio Nacional la mañana del 9 de febrero; luego fotografió tanto a los sublevados dentro de la Ciudadela como a los soldados leales; sacó fotos de la calle llena de cadáveres, tanto de humanos como de animales, y en el interior de los edificios

destrozados; captó a los soldados tirando y descansando, y finalmente, retrató a los jefes del cuartelazo después de su victoria.

Hemos empezado a reunir datos sobre Osuna. El estudioso estadounidense Ronald Chilcote afirma que era un retratista de estudio de la Ciudad de México, que atendía en una tienda de cámaras llamada "La Violeta", cerca de la Catedral y de Palacio Nacional.²² Es probable que trabajara con una cámara View de gran formato,

²² *Ibidem*, 8.

muy popular entre su gremio, aunque para cubrir escenas callejeras también pudo haber usado una más portátil Graflex de un lente réflex (*single lens reflex*, SLR). La fotohistoriadora Rebeca Monroy afirma que este fotógrafo de estudio y productor de postales “fue uno de los fotógrafos que cubrió con mayor amplitud los hechos. Realizó cerca de trescientas placas [...] En todas sus imágenes se hace evidente la experiencia de Osuna, y es aún más notoria en los retratos de soldados y jefes de división rebeldes, por las actitudes posadas —influencia de la fotografía de gabinete— que estos personajes presentan ante la cámara”.²³ Miguel Ángel Berumen alaba la “extraordinaria calidad técnica” de Osuna, quien “legó quizá algunos de los mejores testimonios gráficos de la revolución”.²⁴ El fotohistoriador Ignacio Gutiérrez ofrece una idea provocadora al afirmar que Sabino Osuna “estuvo en las tropas de Francisco Villa y, posteriormente, con el ejército constitucionalista”.²⁵ El curador Tyler Stallings señala lo que describe como el “triángulo de la composición neoclásica” en numerosas imágenes de Osuna, entre ellas la de la enfermera que le da de beber a un herido en la calle, que según él es una “clásica imagen de la Pietá”, que emplea un contraste tajante del blanco y negro para representar a la enfermera como “una especie de intermediaria entre las fuerzas de la luz y las de la oscuridad”.²⁶ El conservacionista fotográfico Peter Briscoe afirma que “las fotos de Osuna son de grano fino y se im-

primieron definitivamente en un espectro amplio de tonos blanco y negro”.²⁷

Creo que el estudio de los álbumes fotográficos que se produjeron durante la Revolución puede ser útil para determinar la importancia que las diferentes fuerzas atribuían a esas publicaciones —por ejemplo, no hemos visto carpetas de ese tipo entre los villistas ni los zapatistas— así como para identificar a los fotógrafos que participaron en la lucha. Las obras de Miguel Ángel Berumen, Samuel Villela y Daniel Escorza han aportado investigaciones útiles, aunque ninguno incluyó el financiado por el Ejército Constitucionalista y editado por Manuel F. Novelo, jefe de la Oficina de Información de Cuerpo de Ejército de Oriente, con el título *Álbum conmemorativo de la visita del Sr. General de División D. Pablo González, a la Ciudad de Toluca...*²⁸ Éste abre con un retrato de Venustiano Carranza, lo que no es sorprendente, considerando lo que Martín Luis Guzmán llamó “la afición de don Venustiano a retratarse”, debido a su “¡Tierno narcisismo de sesenta años!”.²⁹ Pablo González aparece en la mayoría de las imágenes, ya sea solo o rodeado de su estado mayor, platicando con el “pueblo”, supervisando la distribución de pan y dinero entre la población y en el centro de una velada de música y discursos organizada en su honor en el Teatro Principal y a la que asistió un “selecto público”. Esto tampoco es sorprendente pues, según Berumen, fue el más fotografiado de todos los caudillos revolucionarios.³⁰ Aunque Berumen ha identificado a José Mora como el fotógrafo oficial de Pablo González, el álbum no menciona el nombre de

²³ Rebeca Monroy Nasr, “El tripié y la cámara como galardón”, en *La Ciudadela de Fuego: a ochenta años de la Decena Trágica*, México, Conaculta / AGN / INAH / INEHRM, 1993, p. 48. Parece que el análisis de Monroy está basado en las 70 u 80 fotos firmadas por Osuna que se encuentran en el Archivo General de la Nación.

²⁴ Miguel Ángel Berumen (coord.), *México: fotografía y revolución*, op. cit., 2009, p. 384.

²⁵ Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, *Prensa y fotografía durante la Revolución Mexicana*, México, Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, 2010, p. 17.

²⁶ Ronald H. Chilcote (ed.), *Mexico at the Hour of Combat: Sabino Osuna's Photographs of the Mexican Revolution*, op. cit., 2016, p. 58.

²⁷ *Ibidem*, pp. 93-94.

²⁸ Manuel F. Novelo, *Álbum conmemorativo de la visita del Sr. General de División D. Pablo González, a la Ciudad de Toluca, con motivo de la toma de posesión del gobierno de dicho estado por el Gral. Lic. Pascual Morales y Molina, 18 a 23 de octubre de 1915*, Toluca, La Helvetia, 1916.

²⁹ Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente*, México, Colección Málaga, 1978 [1929], p. 337.

³⁰ Anasella Acosta, “Miguel Ángel Berumen: Villa sabía que el poder militar no lo es todo”, *Cuartoscuro*, núm. 98, 2009, p. 47.

ningún fotógrafo.³¹ Pero, en general, el texto truena contra la “hidra reaccionaria” personificada por Victoriano Huerta, quien había dejado el país en julio de 1914, más de un año antes de los sucesos documentados. No se menciona a los villistas ni a los zapatistas, los que entonces representaban la oposición a los constitucionalistas. Sin embargo, están personificados como inmaduros e infantiles en la única fotografía de verdadero interés del álbum, en la cual aparece la rendición de un sargento convencionista ante un miembro del estado mayor de Pablo González (figura 3).

Las historias ilustradas que se publicaron después de la Revolución dieron forma tanto a la identidad nacional como al estudio de la fotografía en México. El libro que Daniel Escorza publicó en 2014 sobre Agustín Víctor Casasola hizo una contribución extraordinaria a la investigación de este protagonista del fotoperiodismo mexicano y del retrato visual de la historia, de quien no se había hecho ninguna investigación importante, pero del que circulaban diversas ideas equivocadas.³² Una de las más difundidas era la que he llamado “El mito de los Casasola”, título de un capítulo en que impliqué que Agustín Víctor fue quien originó la idea de que él mismo era “el fotógrafo por antonomasia de la Revolución”.³³ Aunque al no identificar a los distintos fotógrafos cuyas imágenes aparecían en su serie *Álbum histórico gráfico* se hizo sospechoso de este crimen, en cambio sí identificó claramente su propio papel como “compilador” y como fotógrafo. Como afirma correctamente Escorza, “En ningún momento Agustín Casasola se arrogó el derecho a ser el autor de [todas] las fotografías”.³⁴

³¹ Miguel Ángel Berumen (coord.), *México: fotografía y revolución*, op. cit., 2009, p. 384.

³² Daniel Escorza Rodríguez, *Agustín Víctor Casasola. El fotógrafo y su agencia*, op. cit., 2014, p. 155.

³³ John Mraz, *Fotografiar la Revolución Mexicana: compromisos e íconos*, op. cit., 2010, pp. 49-56; Marion Gautreau, “La Ilustración Semanal y el Archivo Casasola”, *Cuicuilco*, vol. 14, núm. 41, septiembre-diciembre de 2007, p. 115.

³⁴ Daniel Escorza Rodríguez, *Agustín Víctor Casasola. El fotógrafo y su agencia*, op. cit., 2014, p. 155. En la portada, la afirmación “Fotografías y recopilación por Agustín

Rebeca Monroy sin duda tiene razón al señalar que “Desde 1978 se inauguró de manera formal el estudio de la fotohistoria en nuestro país”.³⁵ Sin embargo, creo que la influencia de los álbumes que se produjeron durante la Revolución y las historias gráficas que siguieron sus pasos durante el resto del siglo XX dieron a los estudios mexicanos sobre fotografía una orientación distinta de los que se produjeron en distintos países latinoamericanos. Tengo la sensación de que en el resto de Latinoamérica, los libros sobre fotografía tienden a enfatizar los paisajes urbanos y rurales así como a autores particulares, como el brasileño Marc Ferrez. José Antonio Navarrete identifica dos fuentes generales del estudio sobre fotografía: una guiada por el enfoque de historia del arte promovido por Beaumont Newhall, y una segunda inspirada en la Escuela de Frankfurt, como se ve en las obras de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer y Gisèle Freund, que escribió la primera tesis doctoral sobre fotografía, así como el importante estudio *La fotografía como documento social*.³⁶ Cabe preguntarse si las historias gráficas mexicanas fueron claves para permitirnos orientar nuestros estudios hacia cuestiones históricas más que hacia el arte.

V. Casasola e hijos” indica que los Casasola tomaron algunas de las fotos. Escorza desarrolló un importante análisis de la serie, *Álbum histórico gráfico*, pp. 152-179.

³⁵ Rebeca Monroy Nasr, “Los quehaceres de los fotohistoriadores mexicanos: ¿eurocentristas, americanistas o nacionalistas?” y “Fotografía, cultura y sociedad en América Latina en el siglo XX. Nuevas perspectivas”, op. cit., 2015. Es claro que ya hemos aceptado el concepto de “fotohistoria” entre los y las fotohistoriadoras mexicanas; véase John Mraz, *Historiar fotografías*, Oaxaca, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 2018.

³⁶ Cf. el capítulo de José Antonio Navarrete, “La historia de una historia o de cómo se inventa una disciplina”, en *Fotografiando en América Latina*, op. cit., pp. 187-210. La tesis de Gisèle Freund de 1936 de sociología y arte se titula “La Photographie en France au XIX^e siècle : Essai de sociologie et d’esthétique”, tesis de doctorado, la Sorbonne, París. Fue traducida al español como *La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX*, Losada, Buenos Aires, 1946. Su innovador libro *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993, se publicó originalmente en francés en 1974.



Figura 3. Anónimo. *Un rendido. Sargento 1° "Convencional".... Saludando a un oficial del E.M. del Sr. Gral. González.* Manuel F. Novelo, *Album conmemorativo de la visita del Sr. General de División D. Pablo González, a la Ciudad de Toluca, con motivo de la toma de posesión del Gobierno de dicho Estado por el Gral. Lic. Pascual Morales y Molina, 18 a 23 de octubre de 1915*, Toluca, La Helvetia, 1916. Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint" del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Agradezco a Ernesto Peñaloza su ayuda en obtener esta imagen.

Las historias gráficas se convirtieron en un elemento fundamental de las investigaciones sobre fotografía en México, aunque el papel de los historiadores se limitaba a suministrar textos para las fotografías previamente seleccionadas, y los académicos mexicanos nunca se dignaron a analizarlos.³⁷ Cuando Gustavo Casasola retomó la misión que su padre había emprendido, lo primero que publicó fue la serie *Historia gráfica de la Revolución*, que comenzó a aparecer en 1942, subvencionada en un principio por el presidente Manuel Ávila Camacho.³⁸ La obra continuó creciendo durante los años cuarenta y cincuenta, siempre dándole el mismo crédito de “compilador” e incluyendo fotos de Casasola. Cuando en 1960 la serie adoptó el nombre de *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*, su papel ya no se describía como el de “compilador”, aunque Gustavo Casasola no borró de las imágenes los nombres de otros fotógrafos.³⁹ Esta serie se reimprimió constantemente hasta 1973, cuando alcanzó la extraordinaria longitud de 3 760 páginas y alrededor de 11 500 tomas. Como ocurría con casi todas las historias gráficas, la mayoría de sus fotos eran de Grandes Hombres. Dicha tendencia llegó hasta la última serie sobre el tema, *Así fue la Revolución Mexicana*, una obra suntuosa financiada con fondos públicos.⁴⁰ Sin embargo, ahí por primera vez se incorporaron al proyecto historiadores que aportaron textos rigurosos, si bien la investigación gráfica dejaba mucho que desear.

³⁷ Escribí extensamente sobre las historias gráficas en John Mraz, *México en sus imágenes*, México, Artes de México / Conaculta / ICSyH-BUAP, 2014, pp. 123-128, 296-306, 354-366.

³⁸ [Gustavo Casasola], *Historia gráfica de la Revolución*, 25 cuadernos, México, Editorial Archivo Casasola, 1942-1960.

³⁹ Gustavo Casasola, *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*, 10 vols., México, Editorial Gustavo Casasola / Trillas, 1960-1973.

⁴⁰ Enrique Florescano (ed.), *Así fue la Revolución Mexicana*, 8 vols., México, Senado de la República / SEP, 1985-1986.

El desarrollo de los estudios académicos de la fotografía de la Revolución

La aparición en 1986 de *Jefes, héroes y caudillos* fue un paso en el sentido de incorporar la fotografía a la historia de la Revolución con cierto rigor. El hecho que gran cantidad de fotos no hubiera circulado hasta entonces, indica la riqueza de material visual que no se conocía. El breve texto de Flora Lara Klahr era incisivo y crítico, mucho antes de que otros y otras fotohistoriadoras desarrollaran esa perspectiva. Ahí aborda el problema de las series de Casasola —y de las historias ilustradas en general— señalando: “Se ve una tendencia a insistir en aquellos sucesos de los que conservaba imágenes y a tratar con menos énfasis, u omitir, aquéllos de los que no tomó o coleccionó fotografías”.⁴¹ Además, identifica la mentalidad positivista subyacente en la creencia de que los fotógrafos son objetivos e imparciales, reconociendo también el sesgo en el Archivo Casasola, derivado de que la colección esté compuesta mayormente de imágenes captadas por fotoperiodistas metropolitanos. Su insistencia en que Agustín Víctor era compilador y fotógrafo debió haber alertado tanto a los críticos como a los aduladores de la noción de que él era el autor de las imágenes. Finalmente, Klahr describe la importancia que tuvo la serie de Casasola en la definición de la historia del país: “Las ediciones del Archivo Casasola tuvieron un éxito absoluto. Se convirtieron en la enciclopedia fotográfica nacional”, expresando al mismo tiempo que fueron “un calendario oficial”, en el que “la historia de la nación es sinónimo de la crónica de los gobiernos”.⁴²

Aunque *Jefes, héroes y caudillos* contribuyó de manera crucial a redefinir la fotografía de la Revolución, no fue el parteaguas que representaron dos publicaciones más. Una de ellas ya había sido anticipada en la afirmación de Klahr

⁴¹ Flora Lara Klahr, “Agustín Víctor Casasola: fotógrafo, coleccionista y editor”, en *Jefes, héroes y caudillos*, México, FCE, 1986, p. 106.

⁴² *Ibidem*, pp. 106-107.

de que Agustín era un compilador: el artículo de 1996 de Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, “A Fresh Look at the Casasola Archive” (“Una nueva mirada al Archivo Casasola”), que apareció en un número especial de *History of Photography* dedicado a la imaginería mexicana.⁴³ Ahí Gutiérrez sostiene que el Archivo Casasola contiene la obra de al menos 483 fotógrafos, lo que en su momento fue una revelación que en adelante llevó a todos los estudios de la Revolución a reevaluar la cuestión de la autoría.⁴⁴

El parteaguas siguiente fue totalmente inesperado. En 1998, Blanca Jiménez y Samuel Villela publicaron un libro sobre la familia de fotógrafos Salmerón, libro que redefiniría la fotografía de la Revolución en tres aspectos.⁴⁵ En primer lugar, estableció que Amando Salmerón fue el fotógrafo de Emiliano Zapata al publicar la carta que el caudillo dirigió a Amando en marzo de 1914, dándole instrucciones de trasladarse a Chilpancingo “trayendo consigo su cámara y demás útiles necesarios para que tome usted las vistas de la ciudad de Chilpancingo, de los puntos principales considerados en el combate y de los jefes, oficiales y soldados del mal Gobierno, que cayeron prisioneros”.⁴⁶ Esta misiva, una de las pocas comunicaciones descubiertas entre un líder revolucionario y un fotógrafo, documenta el compromiso de Salmerón con las fuerzas de Zapata y, al mismo tiempo, refuta la extendida noción de que los zapatistas no estaban conscientes de la importancia de los medios de comunicación modernos.⁴⁷ La alianza de Sal-

⁴³ Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, “Mexican Photography. A Fresh Look at the Casasola Archive”, *History of Photography*, vol. 20, núm. esp. 3, 1996, pp. 191-195.

⁴⁴ Unos años después, John Womack me dijo en una conversación que estas noticias no lo sorprendían, pues mucha gente con la que había hablado le había dicho lo mismo. Sin embargo, es claro que el hecho no quedó firmemente asentado sino con la publicación de Gutiérrez Ruvalcaba.

⁴⁵ Blanca Jiménez y Samuel Villela, *Los Salmerón: un siglo de fotografía en Guerrero*, México, INAH, 1998.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 42.

⁴⁷ Uno de los principales historiadores del cine mexicano, Ángel Miquel, ha descubierto dos cartas entre el fotógrafo Jesús H. Abitia y Álvaro Obregón: de Abitia a Obregón, 27 de agosto de 1917, Fideicomiso Archivo Calles-Torreblanca, Fondo Álvaro Obregón, serie 20200, exp. 2, inv. 147, leg. 1,

merón con el zapatismo deja atrás el mito de la objetividad que tanto promovieron las publicaciones de Casasola, así como la idea de que las imágenes de la Revolución sólo pueden buscarse en el Archivo Casasola.⁴⁸ Finalmente, la obra de Jiménez y Villela presenta la importancia de los fotógrafos de estudio de fuera de la Ciudad de México, una idea que ofrece lo que podría considerarse la dirección más fructífera para la investigación futura de este tema.

El fotohistoriador Miguel Ángel Berumen nos dio varias obras que hicieron avanzar enormemente el estudio de la fotografía realizada durante la Revolución. La primera de ellas, *1911: la batalla de Ciudad Juárez*, publicada en 2003, documenta la importancia de los fotógrafos extranjeros en la cobertura de la rebelión maderista. Ahí señala que “Para junio de 1911 [las revistas estadounidenses] ya habían publicado cerca de cien fotografías de la Revolución Mexicana, siendo Jimmy Hare autor de la mayoría de ellas”.⁴⁹

Hare era un afamado fotógrafo de combate que ya había cubierto la Guerra de Cuba de 1898 entre Estados Unidos y España, y la Guerra Ruso-Japonesa de 1905. Creo que fue el primer fotoperiodista moderno del mundo. Éste fue un descubrimiento importante para los estudiosos de la fotografía de prensa, pues en general se pensaba que el fotoperiodismo moderno empezó con la Guerra Civil Española de 1936-1939 y con fotógrafos como Robert Capa, Gerda Taro

doc. 1; y De Obregón a Abitia, 17 de septiembre de 1917, Fideicomiso Archivo Calles-Torreblanca, Fondo Álvaro Obregón, serie 20200, exp. 2, inv. 147, leg. 1, doc. 2. Aunque Miquel se ha dedicado básicamente al cine, también produjo un artículo útil sobre el modo en que Abitia documentó las campañas constitucionalistas. Véase Ángel Miquel, “El registro de Jesús H. Abitia de las campañas constitucionalistas”, en Ángel Miquel, Zuzana Pick y Eduardo de la Vega, *Fotografía, cine y literatura de la Revolución Mexicana*, Cuernavaca, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2004, pp. 7-30. Le agradezco a Ángel el que haya compartido esta información conmigo.

⁴⁸ Véase mi crítica a la “objetividad” de Casasola en John Mraz, *Fotografiar la Revolución Mexicana: compromisos e íconos*, op. cit., 2010, p. 54.

⁴⁹ Miguel Ángel Berumen, *1911: la batalla de Ciudad Juárez, II: Las imágenes*, Ciudad Juárez, CuadroXCuadro, 2003, p. 56.

y los Hermanos Mayo. Para mí, lo que define al fotoperiodismo moderno es una estrategia estética compuesta de varios elementos: las fotografías son espontáneas y no posadas; se captan en plena acción, con cámaras pequeñas que permiten al fotógrafo acercarse a la situación sin quedar expuesto al fuego enemigo; y la imaginería suele incluir movimiento dentro del encuadre, ya sea porque éste realmente ocurrió o porque el fotógrafo movió la cámara ligeramente o dejó el diafragma abierto más tiempo del necesario. Hare se refirió a esta espontaneidad con que su imaginería registraba la acción en su prólogo a la biografía que le hizo Cecil Carnes. Dice Jimmy Hare: “Quiero enfatizar que lo que hice fue tratar de obtener imágenes de acción en los primeros tiempos de la fotografía de guerra, y no sólo escenas estáticas de grupos”.⁵⁰

La capacidad de Hare de capturar el movimiento en el encuadre puede verse en sus imágenes de los maderistas combatiendo en Ciudad Juárez (figura 4). Si pudo trabajar en medio de la batalla fue debido a su gran valentía y a la ayuda de una tecnología que él mismo había desarrollado: una cámara chica, que hacía juego con su propia estatura pequeña. Su padre, George, fabricaba cámaras que “le mandaban pedir de todo el mundo”, pues las hacía con gran habilidad y atención al detalle.⁵¹ Jimmy empezó como aprendiz en el taller de su padre, pero con el tiempo lo abandonó para hacer sus propias cámaras pequeñas. Aunque ya en 1898 incorporaba movimiento en el encuadre, su estilo se hizo más notable en sus fotos de la frontera norte mexicana.⁵²

⁵⁰ Jimmy Hare, *Jimmy Hare: News Photographer; Half a Century with a Camera*, prefacio de Cecil Carnes, Nueva York, Macmillan, 1940, p. viii.

⁵¹ *Ibidem*, p. 5. Véase en esta página el prefacio de Cecil Carnes.

⁵² Lewis L. Gould y Richard Greffe reprodujeron las fotos de 1898 en *Photojournalist: The Career of Jimmy Hare*, Austin, University of Texas Press, 1977, pp. 24, 26-27. Véase el movimiento en las imágenes mexicanas en la Colección James H. Hare del Harry Ransom Research Center, University of Texas, núms. 1343 y 1310. Agradezco al Harry Ransom Center por concederme una beca de investigación para estudiar a Jimmy Hare (David Douglas Duncan Endowment for Photojournalism / Andrew W.

En 1911: la batalla de Ciudad Juárez, Berumen también nos presenta el estudio fotográfico de Homer Scott y Otis Aultman, cuyo archivo contiene más de dos mil negativos de la Revolución.⁵³

En 2005, Berumen publicó el libro *Pancho Villa: la construcción del mito* para contrarrestar la noción que varias investigaciones habían creado al enfocarse en las apariciones cinematográficas internacionales del Centauro del Norte. Por ejemplo, la revista *Reel Life* promovió el documental de la Mutual Film Corporation afirmando que “Se estaba publicando tres veces más sobre Pancho Villa que sobre cualquier hombre vivo”.⁵⁴ Berumen reorienta la discusión hacia lo que estaba pasando en México, sosteniendo que ahí “la influencia de los medios masivos en el mito fue muy pequeña”.⁵⁵ En 2009, Berumen coordinó la primera investigación a profundidad sobre la fotografía de la Revolución Mexicana, *México: fotografía y revolución*. Fundación Televisa le encargó la producción de un libro para regalarlo a final de año a personajes de los negocios y de la política, pero Berumen dirigió importantes ensayos escritos por historiadores e historiadoras de la fotografía y el arte de primer nivel: Mauricio Tenorio Trillo, Laura González, Claudia Canales, Marion Gautreau y Berumen mismo.⁵⁶ El resultado fijó un estándar muy alto y en adelante las

Mellon Foundation Research Fellowship Endowment, Harry Ransom Center, University of Texas, 2013).

⁵³ Miguel Ángel Berumen, *1911: La batalla de Ciudad Juárez, II: Las imágenes*, op. cit., 2003, p. 4.

⁵⁴ Miguel Ángel Berumen, *Pancho Villa: la construcción del mito*, México / Ciudad Juárez, Océano / CuadroXCuadro, 2005, p. 29. *Reel Life* pertenecía a la Mutual Film Corporation, así que su artículo fue básicamente publicidad para la película. La Mutual le había vendido los derechos de distribución del documental en Estados Unidos a una compañía llamada “Mexican War Pictures”. Agradezco a Miguel Ángel por esta información.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 51.

⁵⁶ Las oficinas de gobierno y los bancos mexicanos producen libros suntuosos para regalar al final de cada año, pero rara vez contienen la calidad de investigación y el valor perdurable de esta obra. Aunque Berumen coordinó la investigación, editó el libro junto con Claudia Canales. Una versión más pequeña de este enorme tomo se publicó el mismo año en una coedición de Lunwerk con Fundación Televisa.



Figura 4. Jimmy Hare. Maderistas en combate, Ciudad Juárez, mayo de 1911. James H. Hare Collection, Inv. 1343. Harry Ransom Research Center, University of Texas.

publicaciones sobre la fotografía de la Revolución tuvieron que tomar en cuenta tanto la calidad como la cantidad de la información que contenía esa obra. Sé que mi propia investigación sobre esa imagería no hubiera podido escribirse si no me hubiera parado sobre los hombros de Miguel Ángel.

El Centenario y la prensa ilustrada

Varios fotohistoriadores y fotohistoriadoras mexicanas pasaron al análisis de los medios

ilustrados. El pionero de este enfoque fue Ariel Arnal con su tesis de maestría sobre la representación de Zapata, que completó en 2002 y que finalmente publicó como libro en 2010 gracias al financiamiento de las celebraciones del Centenario.⁵⁷ Para entonces, el texto ya llevaba años circulando como referencia obligatoria

⁵⁷ Ariel Edgardo Arnal Lorenzo, "La fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México 1910-1915", tesis de maestría en historia, México, UIA, 2002; Ariel Arnal, *Atila de tinta y plata: fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México entre 1910 y 1915*, México, INAH, 2010.

entre los y las investigadoras de la fotografía en México en forma de páginas mal fotocopiadas y borrosas, a veces engargoladas, y a menudo incompletas. Era tanta la necesidad de ver cómo manejaba Ariel Arnal sus indagaciones insólitas que eso era mejor que nada, y llegó a ser un texto mítico y casi clandestino. ¿Cómo se explica que alcanzara ese estatus? Creo que su aceptación se explica por la audacia del autor en seguir la senda menos transitada y más difícil, cosa que hace, en palabras del poeta Robert Frost, “toda la diferencia”.

Two roads diverged in a wood, and I—
I took the one less traveled by,
And that has made all the difference.
(Dos caminos divergían en el bosque, y yo—
Tomé el menos transitado,
Y eso ha hecho toda la diferencia).⁵⁸

Hubiera sido fácil reconstruir la imagen del zapatismo en las revistas ilustradas —medio que hoy podría parecer marginal pero en el periodo de 1910 a 1915 era una de las contadas maneras en las que circulaban las noticias y sus imágenes— basándose sobre todo en lo que dicen los pies y los encabezados de las fotos. Pero Ariel eligió una tarea mucho más ardua al enfocarse esencialmente en las imágenes mismas. Así desarrolló un nuevo método para interrogar las fotos, que son mudas, pero que pueden responder preguntas si éstas están bien formuladas. Puede ser que algunos lectores encontraran demasiado atrevidas algunas de sus afirmaciones —por ejemplo, que Zapata de algún modo imitaba los uniformes y las poses de los oficiales rurales—; yo sigo creyendo en la hipótesis de François Chevalier de que Zapata “Vestía habitualmente el traje de charro: pantalón ajustado, grandes espuelas, chaquetilla corta y gran sombrero galoneado”.⁵⁹ Sin embargo, Arnal descubrió

pistas que no podían ofrecer quienes vienen de disciplinas ajenas a la historia. Un ejemplo es su cuidadosamente investigado y bien argumentado análisis de la ausencia de fotografías en los periódicos metropolitanos mostrando a los zapatistas con sus acostumbrados estandartes de la Virgen de Guadalupe, elemento fundamental de la mexicanidad. Arnal sostiene tajantemente que “los zapatistas —definidos previamente como no mexicanos por no merecerlo— no pueden reflejar de ninguna manera ni siquiera un esbozo de religiosidad”.⁶⁰

La Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, que se especializa en ciencias sociales y que junto con la Hemeroteca Nacional ofrece a los investigadores las mejores posibilidades de acceder a periódicos y revistas del pasado, encargó una investigación general de la *Prensa y fotografía durante la Revolución Mexicana*.⁶¹ Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba fue invitado a curar la exposición y a escribir un breve texto para este delgado volumen de bien investigadas y cuidadosamente impresas reproducciones de revistas y periódicos publicados durante la Revolución, que la Secretaría de Hacienda y Crédito Público distribuyó gratuitamente. En su breve pero reflexivo ensayo, Gutiérrez Ruvalcaba afirma que la mayoría de las fotografías de la Revolución que se conservan son obra de fotoperiodistas de la Ciudad de México, y ahí mismo señala las limitaciones que enfrentaban: “La fotografía de prensa publicada durante los años de la Revolución de manera casi exclusiva sucedió en el marco de empresas periodísticas cuyos dueños o fueron parte medular de los beneficiados del largo gobierno de Porfirio Díaz o, en otro de los casos, se identificaban más que nada con el sector social urbano, elitista y reacio a toda transformación social de carácter

levantamiento de Zapata (1911-1919)”, *Cuadernos Americanos*, vol. 63, núm. 6, 1960, p. 177.

⁶⁰ Ariel Arnal, “La devoción del salvaje. Religiosidad zapatista y silencio gráfico” y “Fotografía, cultura y sociedad en América Latina en el siglo XX. Nuevas perspectivas”, *L'Ordinaire des Amériques*, núm. esp. 219, 2015, recuperado de: <<https://orda.revues.org/2287>>.

⁶¹ Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, *Prensa y fotografía durante la Revolución Mexicana*, op. cit., 2010.

⁵⁸ Véase *Robert Frost: Poetry & Prose*, Edward Connery Lathen y Lawrence Thompson (eds.), Nueva York, Henry Holt, 1972, p. 51.

⁵⁹ Ariel Arnal, op. cit., 2010, p. 79; François Chevalier, “Un factor decisivo de la revolución agraria de México: el

radical”.⁶² Concluye que la imaginería procede casi exclusivamente de las fuerzas en el poder, ya fueran las de Porfirio Díaz, Francisco León de la Barra, Francisco I. Madero o Victoriano Huerta. Con la caída de este último numerosos medios dejaron de publicarse, mientras que “la mayoría de aquellas nacientes empresas periódicas se identificaron con el reformismo de la revolución de Venustiano Carranza”.⁶³ Aunque yo había asumido que Heliodoro J. Gutiérrez era esencialmente un fotógrafo de postales, esta obra lo identifica como “un reconocido fotorreportero”; en cambio, Ignacio Gutiérrez sí confirmó mi hipótesis de que “su vínculo con el movimiento maderista fue total y sin cortapisas desde el inicio de la conflagración”.⁶⁴

El libro de Marion Gautreau, *De la crónica al ícono*, es una investigación excelente y detallada de la imaginería que publicaron cinco revistas ilustradas: *El Mundo Ilustrado*, *La Semana Ilustrada*, *La Ilustración Semanal*, *Revista de Revistas* y *El Universal Ilustrado*.⁶⁵ Esta obra se originó como una tesis doctoral que se presentó ante la Universidad de París en 2007, pero el que el INAH la haya publicado como libro tuvo que ver con las celebraciones del Centenario. Gautreau comienza su libro con una meticulosa disección de las revistas, una herramienta extraordinariamente útil para los y las estudiosas de ese periodo. Ya hace mucho que los y las historiadoras saben que no se puede citar periódicos como si la imagen que aportan de los sucesos descritos fuera objetiva. Gautreau señala que los retratos de los líderes “lleen las páginas de las revistas capitalinas” en el siguiente orden: Madero, Carranza, Huerta, Obregón, Orozco, Villa, Pablo González, Félix Díaz, Emiliano Zapata, Manuel Mondragón, Lucio Blanco y Felipe Ángeles; a los

soldados rasos se les identifica genéricamente como “juanes” y rara vez aparecen.⁶⁶

Gautreau también descubrió que “muy pocas imágenes dan cuenta de la vida cotidiana de los mexicanos durante la guerra”, y que fue *Revista de Revistas* la que publicó la mayor parte de esas fotos.⁶⁷ Ella examina brevemente uno de los asuntos cruciales que deben investigarse: el papel de los fotógrafos de estudio de provincia: “Las redacciones tejen redes de corresponsales y crean lazos con fotógrafos y agencias de provincia, con lo que logran obtener imágenes del interior de la república con relativa celeridad”.⁶⁸ También aborda el problema de identificar a los autores de la imaginería, afirmando que sólo se les da crédito en 20% de los casos. Según Gautreau, en 36 páginas de estas publicaciones aparecen mujeres, ya sea siguiendo a sus maridos, y sirviendo de cocineras y lavanderas, o luchando lado a lado con los hombres. En ambos casos se les identifica como “soldaderas”.

Gautreau señala las limitaciones tecnológicas que enfrentaban los fotógrafos y afirma que “las numerosas y profundas transformaciones en la práctica de los fotógrafos de prensa [...] no se deben a modernizaciones técnicas específicas sino más bien a la irrupción de nuevos temas”, una posición con la que no coincido del todo y, en mi opinión, la transformación tecnológica es un área que requiere más investigación.⁶⁹ Finalmente, aunque es ciertamente la publicación más importante sobre las revistas ilustradas del periodo, su argumento de que “Zapata, por lo general, no parece cómodo ante las cámaras” parece nutrirse del extendido prejuicio de que los zapatistas tenían poca conciencia de la importancia de los medios de comunicación modernos.⁷⁰ Considerando la gran cantidad de veces en que el Caudillo del Sur posó voluntariamente para su propio fotógrafo, Amando Salmerón,

⁶² *Ibidem*, p. 13.

⁶³ *Ibidem*, p. 14.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 16.

⁶⁵ Marion Gautreau, *De la crónica al ícono: la fotografía de la Revolución Mexicana en la prensa ilustrada capitalina (1910-1940)*, México, Secretaría de Cultura / INAH, 2016.

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 80, 114.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 80.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 84.

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 57, 130-131. Su referencia al análisis de Olivier Debrouse, que hoy se ve tan viejo, es poco convincente.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 108.

así como su búsqueda de otros retratistas, creo que la autora debió haber matizado su argumento señalando que quizá la incomodidad que percibe —que como toda lectura psicológica resulta una empresa arriesgada al historiar la fotografía— tenía más que ver con quién era el que tomaba el retrato que con la relación de Zapata con los medios modernos en general.⁷¹

Los fotoperiodistas

Durante las celebraciones del Centenario, la fotohistoriadora Rebeca Monroy Nasr nos presentó al fotoperiodista metropolitano Ezequiel Carrasco con un libro sobre él.⁷² Hasta la aparición de esa obra nadie había oído hablar de Carrasco, que trabajaba en *Revista de Revistas*, la única publicación ilustrada que no dejó de aparecer durante los diez años que duró la guerra civil.⁷³ Originalmente, Monroy había escrito el texto para competir en el concurso bienal del Centro de la Imagen, que publica las obras ganadoras en la Colección Ensayos sobre Fotografía. Sin embargo, como el manuscrito no resultó elegido, “en lugar de deprimirme”, se dirigió al Sistema Nacional de Fototecas (Sinafo) que, en el contexto del Centenario, rápidamente retomó el texto y lo publicó como parte de una serie más importante, Testimonios del Archivo.⁷⁴

En 1907, Carrasco, originario de Michoacán, puso en la Ciudad de México un estudio dedicado al retrato que contó entre sus modelos con actrices como Mimí Derba y María Conesa. Sin embargo, al ver que su clientela menguaba durante la Revolución, decidió seguir los pasos de

muchos otros fotógrafos de estudio urbanos y empezó a cubrir sucesos para las revistas ilustradas. Monroy ubica a Carrasco junto a Samuel Tinoco, Antonio Garduño, Manuel Ramos, José María Lupercio, Abraham Lupercio, Isaak Moreno, Gerónimo Hernández, Víctor León, Rodolfo Toquero, Ezequiel Álvarez Tostado y Eduardo Melhado, como retratistas que se convirtieron en fotoperiodistas.⁷⁵

Si bien Carrasco pudo haber compartido la función de sus colegas, su participación en la Decena Trágica fue de lo más singular. Durante aquellos diez terribles días colaboró con el célebre poeta y periodista José Juan Tablada en la producción de una crónica diaria de los hechos, que llegó a ser tan popular que *Revista de Revistas* vendió más de cuarenta mil ejemplares, en una ciudad con medio millón de habitantes. Es decir, cerca de uno de cada diez residentes compró un ejemplar, una cifra astronómica para una sociedad que aún era mayormente analfabeta.⁷⁶ Parece que Carrasco trabajaba con una pesada cámara View que utilizaba negativos de placa de vidrio y que debía montarse en un tripié. Cuando la guerra se aproximaba a su final en 1917, Carrasco abandonó la fotografía para dedicarse al cine, tanto documental como de ficción.

El fotohistoriador Daniel Escorza Rodríguez llevó a cabo la investigación rigurosa que tanto necesitaba la obra de Agustín Víctor Casasola.⁷⁷ Escorza Rodríguez es un investigador de la Fototeca Nacional, lo que le permitió conducir una investigación de muchos años. El resultado apareció originalmente como su tesis doctoral. Sin embargo, el que el INAH la publicara inmediatamente como libro en 2014 puede considerarse parte del proyecto del Centenario. Entre la información vital de esta obra observamos la reorientación que Escorza llevó a cabo respecto del

⁷¹ Véase por ejemplo la obra de Blanca Jiménez y Samuel Villela, *Los Salmerón: un siglo de fotografía en Guerrero*, op. cit. Yo también abordé este tema en John Mraz, *Fotografiar la Revolución Mexicana*, op. cit., 2010, pp. 93-95 y 179-182.

⁷² Rebeca Monroy Nasr, *Ezequiel Carrasco: entre los nitratos de plata y las balas de bronce*, México, Conaculta-INAH-Sinafo, 2011.

⁷³ *Ibidem*, p. 38; Marion Gautreau, *De la crónica al ícono: La fotografía de la Revolución Mexicana en la prensa ilustrada capitalina (1910-1940)*, op. cit., 2016, p. 34.

⁷⁴ Rebeca Monroy, comunicación personal, enero de 2017.

⁷⁵ Rebeca Monroy Nasr, *Ezequiel Carrasco: entre los nitratos de plata y las balas de bronce*, op. cit., 2011, p. 27.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 97. En vez de correr los riesgos que enfrentaban los fotoperiodistas, Tablada enviaba sus textos por teléfono.

⁷⁷ Daniel Escorza Rodríguez, *Agustín Víctor Casasola. El fotógrafo y su agencia*, op. cit., 2014.

papel ejercido por Casasola como fotógrafo. A diferencia de los creadores de imagen mencionados en uno de los párrafos anteriores, que pasaron del estudio a la calle, Agustín Víctor entró al medio como periodista, para luego volverse fotoperiodista. Sin embargo, como argumenta Escorza, “Si bien tenía su agencia-estudio, vivía del trabajo cotidiano del retrato individual y colectivo”, así como de hacer fotografías de ceremonias religiosas y bodas.⁷⁸ Escorza redefine lo que equivocadamente se consideraba una agencia noticiosa moderna, afirmando por el contrario que, “Lo que se pensaba era la gran ‘Agencia Casasola’, proveedora de imágenes a todos los medios impresos de la Ciudad de México, en realidad funcionaba como un pequeño estudio, donde también se enmarcaban fotografías, se vendían postales y se hacían retratos con el nombre de ‘Casasola fots.’ o ‘Casasola e Hijos’”.⁷⁹

Escorza desmiente la idea de que Agustín Víctor borró los nombres de los fotógrafos para sustituirlos con el suyo, y en cambio sostiene que fueron algunos miembros de su familia quienes durante los años veinte y treinta fueron colocando los textos que identifican las fotografías de la Revolución como obra suya. Finalmente, Escorza presenta un argumento interesante contra la idea de que Casasola era el fotoperiodista conservador que imaginábamos, y mucho menos el “fotógrafo oficial de Porfirio Díaz” que presenta Olivier Debrouse.⁸⁰ Por el contrario, sostiene que “en el acervo de Casasola hay múltiples registros de la miseria, de víctimas del alcoholismo, de los estragos de la guerra y del hambre y, en fin, de los llamados bajos fondos de la sociedad entre 1911 y 1921”.⁸¹ Desde luego, como admite el autor, no sabemos cuál era el propósito de estas imágenes y bien pudo haber sido el de aportar escenas costumbristas como un eco de los “Tipos mexicanos” que aparecen en las tarjetas de visita de Cruces y Campa. Sin

embargo, la imagen del veterano revolucionario con su prótesis improvisada es una denuncia conmovedora de la situación de las víctimas de la larga guerra civil (figura 5).

En un artículo publicado en 2009, Escorza Rodríguez ofrece una ventana a los peligros que los fotoperiodistas enfrentaban durante la Revolución.⁸² Gerónimo Hernández trabajaba en el periódico maderista *Nueva Era*, donde se publicó una fotografía suya que se convertiría en uno de los íconos clave de la Revolución. Su imagen de una mujer sujetando los barandales de un vagón de tren e inclinándose hacia delante para mirar intensamente la vía ha sido usada para personificar a la soldadera de la Revolución Mexicana, y hoy ha adquirido el nombre de “Adelita”. Los colegas de Hernández lo reconocían como un fotoperiodista audaz y experimental. Para atribuirle poder al simpatizante maderista Rafael Martínez de Escobar, Hernández lo fotografió desde un ángulo en contrapicado mientras hablaba a una multitud en la calle, en una imagen no posada que, según Escorza, “tiene resonancias visuales con el movimiento y la actividad en las calles, más propias del fotoperiodismo moderno de la década de 1930”⁸³ (figura 6). La lealtad maderista de Hernández era tal que el 9 de febrero de 1913 acompañó al presidente cuando éste dejó el Castillo de Chapultepec para ir a enfrentar a los golpistas a Palacio Nacional.

Tras la caída de Madero en la Decena Trágica, Hernández abandonó el fotoperiodismo e intentó ocultar su participación en ese oficio. Como comenta Escorza, “Hernández desistió de seguir tomando fotografías y ni siquiera a sus hijos les contó, ni mucho menos enseñó, los secretos de la fotografía de prensa y su paso por este oficio”.⁸⁴ Le proporcionó a Agustín Víctor Casasola las 1 500 imágenes que componían su archivo y nunca volvió a mencionar su papel en

⁷⁸ *Ibidem*, p. 140.

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 80-81.

⁸⁰ Olivier Debrouse, *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, México, Conaculta, 1994, p. 155.

⁸¹ Daniel Escorza Rodríguez, *Agustín Víctor Casasola. El fotógrafo y su agencia*, op. cit., 2014, p. 146.

⁸² Daniel Escorza Rodríguez, “Gerónimo Hernández, un fotógrafo enigmático”, *Dimensión Antropológica*, año 16, vol. 7, marzo de 2009, pp. 143-168.

⁸³ *Ibidem*, p. 147.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 143.



Figura 5. Agustín Víctor Casasola. Sin título. Veterano lisiado, ca. 1920. © Inv. # 5553, Fondo Casasola, Sinafo-Fototeca Nacional del INAH, Secretaría de Cultura.



Figura 6. Gerónimo Hernández. Sin título. Maderista Rafael Martínez de Escobar en un mitin, ca. 1911. © Inv. # 36380, Fondo Casasola, Sinafo-Fototeca Nacional del INAH, Secretaría de Cultura.

la Revolución. Esta historia ilustra las razones por las que quizá no hay fotos de Pancho Villa en el archivo de los Hermanos Cachú, aun cuando ellos fueron villistas de hueso colorado, y Juan Cachú incluso llevó a cabo misiones confidenciales para el caudillo; probablemente se deshicieron de ellas cuando los villistas empezaron a perder la guerra.⁸⁵ Y también podría explicar por qué el fotógrafo maderista Aurelio Escobar a veces cambiaba su nombre a Aurelius o Amelio.⁸⁶

El fotohistoriador Arturo Guevara Escobar llevó a cabo una importante investigación sobre Aurelio Escobar y la agencia de Heliodoro J. Gutiérrez (conocida como The Chicago Photo Studio) que apareció en la serie Testimonios del Archivo del Sinafo, que publicó la obra de Rebeca Monroy.⁸⁷ Sin embargo, durante los años en torno al Centenario, Guevara Escobar se dedicó a una labor crucial en lo que pueden llamarse los medios posmodernos: estableció un sitio de Internet, *fotografosdelarevolucion*, que, antes, durante y después de la celebración, ofrecía un espacio vital de información y debate.⁸⁸ Un importante teórico de la fotografía, Fred Ritcher, ha argumentado la importancia que tiene Internet para los fotohistoriadores:

Tal como la novela, la poesía y los recuerdos han explorado las permutaciones de la memoria, también la fotografía digital podría evocar un pasado más complejo. En vez de un punto de vista único e indiscutible, que se considera más veraz que los recuerdos humanos, puede ser un elemento de una red de otras imágenes, sonidos y textos que la apoyan o la contradicen,

⁸⁵ Exploré esta cuestión de los Cachú en John Mraz, *Photographing the Mexican Revolution: Commitments, Testimonies, Icons*, Austin, University of Texas Press, 2012, pp. 177-181.

⁸⁶ Arturo Guevara Escobar, *Aurelio Escobar, fotógrafo. La H.J. Gutiérrez Foto y Francisco I. Madero*, México, 2014, p. 65.

⁸⁷ *Idem*.

⁸⁸ Guevara abrió el sitio en 2008 y ha recibido 263 542 visitas. Comunicación personal, 13 de octubre de 2020.

un menú de posibles interpretaciones, un paraíso maleable y un imán de la memoria. En un ambiente digital, una fotografía puede vincularse fácilmente a los encabezados de la prensa del día, local o globalmente, a los reportes meteorológicos, a los diarios y agendas, a las fotos y textos escritos por otros miembros de la familia o por cualquier otra persona. Y, lo que es más importante, otros también pueden vincularla, ampliando o contradiciendo lo que el autor original buscaba representar: un tema central de Web 2.0. Holísticamente, la fotografía echa raíces y ramas electrónicas, y queda, a su vez, ligada a otros medios de comunicación.⁸⁹

Arturo Guevara ofrece una corrección útil a nuestra idea de una agencia fotográfica, tal como Daniel Escorza hizo con la de Casasola. Guevara muestra el fotoperiodismo que Gutiérrez ejercía y describe de este modo su agencia y los proyectos en los que participaba: “Hacía trabajo para empresas e industrias, además de fotografía publicitaria; atendía las necesidades de una casa amplificadora, incluida la producción de placas en medio tono; producía tarjetas postales; fabricaba e importaba artículos para estudios fotográficos; alquilaba automóviles para estudios fotográficos (como bodas) y se encargaba de los arreglos florales y adornos de ocasión”.⁹⁰ El texto también demuestra el compromiso de Heliodoro J. Gutiérrez y Aurelio Escobar con la rebelión maderista, así como el hecho de que los productores de postales llegaron al norte antes que los fotoperiodistas. De hecho, la agencia de Heliodoro “obtendría un lugar de privilegio en la nueva estructura maderista, finalmente el gobierno establecido. Con estos materiales —realizados, en gran medida, *ex profeso*— se pondría en práctica una campaña publicitaria a gran es-

⁸⁹ Fred Ritcher, *After Photography*, Nueva York, Norton, 2009, 59.

⁹⁰ Arturo Guevara Escobar, *Aurelio Escobar, fotógrafo. La H.J. Gutiérrez Foto y Francisco I. Madero*, op. cit., p. 39.

cala para dar a conocer la revolución maderista, a sus hombres, y su triunfo”.⁹¹

Guevara también aclara el misterio que rodea a una mujer que aparece en varias fotografías emblemáticas de la Revolución: Herlinda Perry (figura 7). El relato que hace Guevara de la que llama “la Adelita burguesa del norte del país” es mucho más interesante que su identificación generalizada como soldadera, que aparece por ejemplo en el libro de Elena Poniatowska.⁹² Su verdadero nombre era Sun Far Herlinda, y era hija de chino y mexicana, por lo que su apellido precede a su nombre de pila. Estaba casada con un inmigrante chino y junto con él enfrentó el problema de las matanzas de chinos en México, así como la prohibición de que migraran a Estados Unidos. Guevara piensa que pudo haber tomado el apellido Perry para proteger su identidad, y como una alusión al comodoro Matthew Perry, que abrió Japón al comercio internacional en la década de 1850. Con 16 ó 17 años de edad, Herlinda probablemente tuvo poco que ver con la rebelión maderista, y las cananas cruzadas eran un tropo performativo con el que jugaba a la guerra, con su sombrero elegante.⁹³ Sin embargo, sí participó activamente en el rescate de los chinos durante la batalla de Ciudad Juárez, “atravesó la línea divisoria cargando a dos niños en los brazos mientras volaban los balazos” y luego negoció con los funcionarios estadounidenses que les dejaran quedarse hasta que terminara la batalla.⁹⁴ Posteriormente se volvería una figura dirigente en la lucha contra la discriminación que sufrían los inmigrantes chinos y las mujeres mexicanas que se casaban con ellos.

Para la fohistoriadora Rosa Casanova, directora de la Sinafo entre 1998 y 2006, la exposición y el libro que produjo durante el Cente-

nario fueron resultado de una iniciativa que tomó en su centro de trabajo. Según relata, ella “había reingresado al INAH con una plaza en el Museo Nacional de Historia en 2009. Escribiendo otras cosas y revisando materiales en el museo, me di cuenta de que había una rica veta sobre Madero. Propuse la exposición y como estábamos en épocas de centenarios, me lo aceptaron tanto en el museo como en la Secretaría Técnica del INAH”.⁹⁵ Ella fue la curadora de la Exposición “Francisco I. Madero: entre imagen pública y acción política” y coordinó el bellamente ilustrado libro del mismo título que contiene ensayos de una amplia variedad de estudiosos y estudiosas visuales.⁹⁶ En su breve texto, “Prácticas y estrategias de la información gráfica en el maderismo”, Casanova enumera las dificultades que se enfrentan al identificar a los diferentes fotoperiodistas, dado que “los editores recurrieron a encuadres y montajes”.⁹⁷

Creo que las muchas investigaciones que se realizaron en torno a los fotoperiodistas metropolitanos durante el Centenario ya nos permiten plantearnos varias preguntas. ¿Hemos ido más allá de la concepción que prevalecía en 1984, año en el que el artista Felipe Ehrenberg se refirió a las imágenes de Casasola como “El estilo del archivo”, y Flora Lara Klahr lo describió como “un estilo que no es privativo de él [Agustín Víctor Casasola] sino que comparte con los demás fotógrafos-periodistas”?⁹⁸ ¿Podemos ya distinguir realmente el estilo de los distintos fotoperiodistas e investigar la relación entre sus respectivas formas fotográficas y sus posiciones políticas? Una pregunta más que exige ser planteada es: ¿hasta qué punto los foto-

⁹⁵ Comunicación personal, Rosa Casanova, enero de 2018.

⁹⁶ Rosa Casanova (coord.), *Francisco I. Madero: entre imagen pública y acción política*, México, INAH, 2012.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 186.

⁹⁸ Felipe Ehrenberg, “El estilo del archivo, un estilo del arte”, en *The World of Agustín Víctor Casasola. Mexico: 1900-1938*, Washington D.C., The Fondo del Sol Visual Arts and Media Center, 1984, p. 14; Flora Lara Klahr, “Agustín Casasola y Cía: México a través de sus fotografías”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 21 de noviembre de 1984, p. 40.

⁹¹ *Ibidem*, p. 43.

⁹² *Ibidem*, 145; Elena Poniatowska, *Las soldaderas*, México, Era / Conaculta-INAH, 1999, p. 62.

⁹³ Analizo ese tropo en John Mraz, *Photographing the Mexican Revolution: Commitments, Testimonies, Icons*, op. cit., 2012, pp. 68-70.

⁹⁴ Arturo Guevara Escobar, *Aurelio Escobar, fotógrafo. La H.J. Gutiérrez Foto y Francisco I. Madero*, op. cit., p. 43.



Figura 7. Aurelio Escobar Castellanos. Sin título. Herlinda Perry, Ciudad Juárez, mayo de 1911. © Inv. # 373880, Fondo Casasola, Sinafo-Fototeca Nacional del INAH Secretaría de Cultura.

periodistas de la Ciudad de México dejaron la capital para cubrir los sucesos? Es decir: ¿con cuánta frecuencia reportaron visualmente historias fuera de las zonas urbanas, y qué tanto se alejaron de ellas? Y una última pregunta sobre las fotografías de la prensa: ¿quiénes exactamente eran los “corresponsales” a los que se refieren las revistas ilustradas?

Fotógrafos aficionados

Rosa Casanova también plantea una cuestión sugerente cuando afirma que “se recurrió a convocar a los aficionados para cubrir las deficiencias en la información gráfica”.⁹⁹ Dada la invención de las cámaras Kodak en 1888 y de la proximidad de México con Estados Unidos, creo que investigar la fotografía realizada por aficionados durante la Revolución, tanto en la Ciudad de México como en el exterior, puede abrir toda una nueva veta de información. Afortunadamente, Laura González exploró esa posibilidad en su investigación de un creador de imágenes cuya identidad aún no puede establecerse firmemente más allá de la hipótesis de que su nombre era Ángel Sandoval.¹⁰⁰ Lo que sí sabemos de él es que, a pesar de que probablemente no formaba parte de la burguesía porfirista, parece que “utiliza la cámara heredada o regalada como medio para entrar y circular entre las altas clases sociales de finales del porfiriato”.¹⁰¹ Algunos miembros de la clase dominante mostraban mucho interés en la fotografía, como fue el caso de Juan Antonio Azurmendi y José Luis Requena.¹⁰² Sin embar-

go, ya se habían ido del país durante la Revolución o no tomaron fotografías de ese periodo que se hayan descubierto.

El caso de Sandoval es diferente. Se ubica en la división de entre “un pasado evanescente” y “un futuro amenazante”: “Conforme avanza el archivo, los temas amables de retratos familiares, vistas y celebraciones van desapareciendo y, poco a poco, van surgiendo las señas del conflicto: primero, como indicios sutiles y, posteriormente, como señas claras del deterioro físico y la degradación social”.¹⁰³ Sandoval trabajaba mayormente con un aparato estereoscópico de peso medio que le permitía circular libremente por la ciudad captando una gran variedad de escenas. Además, la velocidad de la cámara era tal que en algunas de sus imágenes puede verse el movimiento dentro del encuadre, si bien en esa época eso se consideraba un error. También cambiaba de exposiciones rápidamente, lo que le permitía fotografiar secuencias. Como dice Laura González, “Cabe señalar que ningún fotógrafo de prensa de la época hubiera podido captar estos momentos en secuencia con una cámara profesional por muy ligera que ésta hubiera sido”.¹⁰⁴ Captar los detalles del movimiento detenido aporta un modo de ver mucho más moderno que el de los fotoperiodistas de entonces, cuyas imágenes eran mayormente posadas u orquestadas.

Miguel Ángel Berumen participó en ese libro escribiendo sobre las fotos que Ángel Sandoval tomó de la entrada de Pancho Villa y Emiliano Zapata a la Ciudad de México. Ahí señala que los siete negativos en placas de vidrio que capturaron ese suceso “equivalen a la misma cantidad de fotografías con las mismas escenas que se

⁹⁹ Rosa Casanova (coord.), *Francisco I. Madero: entre imagen pública y acción política*, op. cit., p. 192.

¹⁰⁰ Laura González Flores, *Otra revolución: fotografías de la Ciudad de México, 1910-1918*, México, UNAM, 2010, p. 218.

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² Sobre Azurmendi véase a Patricia Massé Zendejas, “Juan Antonio Azurmendi: historiar una colección fotográfica y construir a un autor”, tesis de doctorado, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-BUAP, Puebla, 2013 y *Juan Antonio Azurmendi. Arquitectura doméstica y simbología en sus fotografías (1896-1900)*, México, INAH-Sinafo

(Testimonios del Archivo, 3), 2009. Requena era un “miembro de la elite porfiriana modernizadora [...] y presidente de la Sociedad Fotográfica Mexicana”; Véase a Rosa Casanova (coord.), *Francisco I. Madero: entre imagen pública y acción política*, op. cit., p. 28.

¹⁰³ Laura González Flores, *Otra revolución: fotografías de la Ciudad de México, 1910-1918*, op. cit., p. 21.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pp. 24-25.

han publicado de manera regular desde 1914”.¹⁰⁵ A diferencia de la mayoría de los fotoperiodistas que esperaban la llegada en el Zócalo en medio de apretadas multitudes, Sandoval se situó estratégicamente en el Paseo de la Reforma, lo que le permitió una mayor visibilidad, así como varias oportunidades de acercarse más a los caudillos. Berumen lleva a cabo un análisis paso-a-paso de dónde se hallaba Sandoval en el momento de cada toma, cómo se desplazó de una ubicación a otra y cuál de las dos cámaras que llevaba utilizó. Es una lectura extraordinaria de cómo un fotógrafo cubrió un suceso. El libro fijó un estándar muy alto para las futuras investigaciones de la fotografía amateur, tanto por sus penetrantes análisis como por la manera cuidadosa, casi hasta lo compulsivo, en que Sandoval anotaba cada imagen en cuadernillos.

Mi experiencia de historiar la fotografía de la Revolución

Participé en las celebraciones del Centenario cuando, a principios de 2008, Alfonso de María y Campos, director del INAH, y su secretario administrativo, Luis Ignacio Sainz, me invitaron a hacer la curaduría de la Exposición Nacional del Centenario de la Revolución Mexicana, que terminó llamándose “Testimonios de una guerra. Fotografías de la Revolución Mexicana”, y se expuso en treinta sitios a lo largo de México, así como en algunos espacios fuera del país en 2010. En nuestra primera reunión el director expuso dos reservas que tenía sobre encargarme esta tarea. La primera tenía que ver con mi posición política, señalando que en la comunidad fotográfica era yo conocido como un “gringo

¹⁰⁵ Miguel Ángel Berumen, “Las fotos que el tiempo puso en su lugar: la entrada de Villa y Zapata a la Ciudad de México”, en Laura González Flores, *Otra revolución: fotografías de la Ciudad de México, 1910-1918*, op. cit., p. 177. La manera nítida de Berumen de diseccionar las fotos de Sandoval me hace recordar la obra clásica de William A. Frassanito sobre la fotografía de la Batalla de Gettysburg en 1863, *Gettysburg: A Journey in Time*, Gettysburg, Thomas Publications, 1975.

rojo”.¹⁰⁶ Sin embargo, él mismo hizo a un lado esa objeción afirmando que “un gringo marxista es un mexicano liberal”. Luego me preguntó por qué mi exposición de 1996, “La mirada inquieta: nuevo fotoperiodismo mexicano, 1976-1996”, había producido tanta polémica en la prensa.¹⁰⁷ Como no estaba interesado en responder con toda la complejidad que merecía, contesté sencillamente “por gringo”. Alfonso se preguntó en voz alta si eso no significaría un problema si yo curara la exposición nacional, pero le aseguré que había solicitado la ciudadanía mexicana.

El proyecto del Centenario fue una experiencia importante para entender las limitaciones que enfrentan los y las historiadoras al fungir como curadoras y desde el principio del proyecto sobre la Revolución decidí producir un libro basado en la investigación más que un catálogo de fotos con una introducción. El libro tendría que irse a la imprenta en febrero de 2010 y la exposición nacional tenía que estar lista para noviembre de ese año. Así, funcioné más como curador que como historiador, en un proyecto que hubiera merecido una investigación de unos diez años. Esa situación tuvo sus ventajas y sus desventajas: pude entrar en archivos inexplorados, pero tuve que trabajar dentro de un marco temporal incómodo para un historiador.

También es importante señalar que las experiencias de curar la exposición y escribir el libro fueron muy distintas. Acepté curar la exposición en el entendido de que yo tendría pleno control. Evidentemente, no es así en el INAH. En la exposición intenté construir una narrativa enfocada en las crueles realidades de la vida cotidiana que implícitamente enfrentaba a la his-

¹⁰⁶ En 1994, el Centro INAH Nayarit me invitó a dar la conferencia “La historia del fotoperiodismo en México”. Fui nombrado “visitante distinguido” de Tepic, la capital del estado, y el entonces gobernador, Rigoberto Ochoa Zaragoza, asistió a la ceremonia. Él me llamó irónicamente “profesor Marx”, en una alusión obvia a mi posición política, para hacer reír a su séquito.

¹⁰⁷ Véase la descripción de las polémicas en torno a “La mirada inquieta...” en John Mraz, *México en sus imágenes*, op. cit., 2014, pp. 345-347.

toria oficial. Sea porque he leído con cierta profundidad sobre la historia de la Revolución o por el momento en que vivimos de mucha inseguridad, de militarización y de reproducción diaria de imágenes espeluznantes, me centré no tanto en los revolucionarios como en “los revolucionados”.¹⁰⁸ No creo que la Revolución haya sido una épica tanto como una tragedia, en la cual murió uno de cada siete mexicanos y muchos más sufrieron violaciones, hambre, sed, enfermedades, heridas, atracos y el dolor de ver a sus seres queridos sufrir. Así pasa cuando un pueblo se encuentra ante la imposibilidad de exigir un desagravio políticamente y con una situación marcada por profundas diferencias de clase.

Para quienes montaron la exposición, esa perspectiva fue demasiado fuerte y no respetaron mi visión. Conforme se acercaba el momento de montar la exposición enfrenté el autoritarismo de las burócratas del INAH. Ellas transformaron mi visión en una mezcla tan confusa que Blanca González Rosas declaró en su reseña de *Proceso*, “El contenido del libro de Mraz no coincide con la exposición [...] Organizada por la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH, la muestra, convencional en su narrativa, incompleta en su contenido y pésima en su museografía, delata una mediocre e institucional necesidad por mantener los mitos revolucionarios”.¹⁰⁹ Cuando intenté resistir la interferencia de estas burócratas, Gabriela Eugenia López me envió una carta amenazándome de que, si no aceptaba sus cambios, “los créditos curatoriales serán asumidos por esta Coordinación, por ser el área encargada de enriquecer la propuesta con otros materiales fotográficos y ampliar sus contenidos históricos y visuales, amén de realizar el ajuste de índole expositivo”.¹¹⁰ Cuando llegué a la inauguración vi que habían echado sal a la herida: habían incorporado a

Alejandra Ruano a los créditos por haber “coregido” la exposición.

Antes de que me invitaran, el director de la Fototeca del INAH, Juan Carlos Valdez, había indicado a los investigadores Patricia Massé y Daniel Escorza que curaran una exposición para el Centenario. Sin embargo, tanto Valdez como el equipo de Massé y Escorza me dieron generosamente acceso al material de su exposición, y Juan Carlos me envió fotocopias de todas las fotografías tomadas durante la guerra civil que existían en la fototeca. Revisar este cuerpo de unas 3 000 imágenes fue el primer paso necesario para conocer la fotografía que se hizo durante la Revolución, pues muchas de las imágenes que se hallan en archivos de provincia o en diversos archivos de la Ciudad de México son copias de las de la Fototeca Nacional. Me enviaron las fotocopias porque se me dificultaba mucho cruzar la Ciudad de México para ir a Pachuca, aunque la exposición y el libro probablemente se hubieran beneficiado si hubiera podido consultar a Heladio Vera, el trabajador de la fototeca que probablemente conoce mejor las colecciones.

Tener todas las copias de las fotos revolucionarias también me permitió entender cómo había forjado su archivo Agustín Víctor Casola. Yo creía que él había obtenido las imágenes captadas por los otros 480 fotógrafos comprándolas —como el archivo de *El Imparcial*—, como donación —como en el caso de Gerónimo Hernández— o porque los fotógrafos trabajaban para su agencia; pero encontré hasta cinco copias de la misma fotografía y descubrí que muchas habían sido reprografiadas de revistas ilustradas. Por ejemplo, una versión de una de las imágenes más poderosas de la Revolución, la de los niños aterrizados llorando junto al cadáver de su padre, un zapatista ejecutado, incluye parte del texto de la revista de la que fue recordada (figura 8). Otras fotos muestran la cinta adhesiva y las tachuelas que se usaron para sujetarlas firmemente a la pared para ser reprografiadas (figura 9).

Me pareció que mi investigación para el libro giraba en torno a dos tareas interrelacionadas. La primera era someter a crítica el mito de que

¹⁰⁸ Véase a Luis González, “La Revolución Mexicana desde el punto de vista de los revolucionados”, *Historias*, núm. 8-9, enero-junio de 1985, pp. 5-13.

¹⁰⁹ Blanca González Rosas, “La fotografía revolucionaria de México”, *Proceso*, núm. 1787, 30 de enero de 2011, p. 67.

¹¹⁰ Gabriela Eugenia López, carta de 3 de julio de 2010.



Figura 8. Samuel Tinoco. Niños lloran junto a zapatistas fusilados en Ayotzingo, enero de 1913, *Novedades*, 22 de enero de 1913. © Inv. # 63752, Fondo Casasola, Sinafo-Fototeca Nacional del INAH, Secretaría de Cultura.



Figura 9. Autor anónimo. General Francisco Mendoza, Zapatista, ca. 1911. © Inv. # 4190, Fondo Casasola, Sinafo-Fototeca Nacional del INAH, Secretaría de Cultura.

Agustín Víctor Casasola fue “El fotógrafo de la Revolución”, como lo resumió Ignacio Gutiérrez en 1997: “hasta la fecha se afirma genéricamente que los Casasola son los fotógrafos de la Revolución Mexicana”.¹¹¹ Mi segundo deber era descubrir quiénes y con qué intenciones captaron esas imágenes, y para quiénes las tomaron. Concluí que la firma en las fotografías, especialmente en el caso de las postales, no era prueba definitiva de autoría. El plagio de imágenes —borrar el nombre que llevaban y luego firmarlas— fue constante durante la Revolución Mexicana (y en el mundo más amplio de la fotografía internacional). Intenté superar este problema con una metodología de referencias cruzadas entre fotografías de archivo, imágenes impresas en revistas ilustradas e historias gráficas, entrevistas publicadas con los fotógrafos, artículos escritos durante la Revolución y, finalmente, investigaciones llevadas a cabo posteriormente ya fuera como historias de la fotografía o del movimiento armado. En el curso de mi investigación me di cuenta de que fueron numerosos los fotógrafos que cubrieron la larga guerra civil. Algunos estaban ligados a ciertos grupos y descubrí un patrón de compromiso que había sido poco comentado en estudios anteriores.

Lo que fue verdaderamente novedoso de la fotografía mexicana durante la lucha armada fue el hecho de que los fotógrafos estuvieran comprometidos con bandos revolucionarios enfrentados mutuamente en una guerra. Para los que tenían conciencia política, la Revolución debió representar una oportunidad única. Tomar fotos es una ocupación apasionante y, aunque la evidencia de compromiso es a veces circunstancial, creo que se puede vincular a fotógrafos específicos con las fuerzas contendientes, a grandes rasgos —y con un alto margen de error— del siguiente modo: Manuel Ramos fue el principal fotoperiodista del porfiriato; la agencia de Heliodoro J. Gutiérrez estuvo ligada al movimiento maderista tanto en la frontera norte como en la Ciudad de México, lo que hizo

de ella la primera protagonista fotográfica revolucionaria; Gerónimo Hernández fue el fotógrafo de Madero durante su presidencia trunca; el fotógrafo más involucrado en la rebelión orozquista parece haber sido “El gran lente” (Ignacio Medrano Chávez); Amando Salmerón fue el fotógrafo de Emiliano Zapata, pero hubo varios de ellos conectados con ese movimiento, entre ellos Cruz Sánchez; un Hernández parece haber sido el fotógrafo de Domingo Arenas, agrarista de la región de Puebla; los hermanos Cachú, Antonio y Juan, eran los fotógrafos más próximos a Pancho Villa; y los constitucionalistas tenían un buen número de fotógrafos, aunque Jesús H. Abitia ha sido considerado “El fotógrafo constitucionalista”. Los fotoperiodistas metropolitanos trabajaban para revistas ilustradas cuyos dueños y editores eran, por lo general, conservadores, e incluso porfiristas. Algunos, como Eduardo Melhado, podían haber hecho reconstrucciones gráficas de la Decena Trágica y, por lo tanto, podrían considerarse huertistas. Sin embargo, las publicaciones eran camaleónicas y cambiaban de línea para adaptarse a la turbulenta situación.

No se confirmó mi supuesto de que el grueso de las imágenes revolucionarias se debía a fotoperiodistas, aunque sin duda los reporteros gráficos de la Ciudad de México hicieron una contribución importante; por ejemplo, cerca de la mitad de las imágenes de mi libro se deben a fotógrafos de la metrópoli. Sin embargo, parece que no abandonaban la ciudad con frecuencia, y la suposición generalizada de que sus medios los enviaban a cubrir la guerra no es correcta. En general, las revistas ilustradas obtenían sus imágenes de fuera de la Ciudad de México de fotógrafos a los que llamaban “corresponsales”, pero que probablemente eran dueños de estudios en sus regiones. Creo que podría argumentarse que los fotógrafos regionales, probablemente con sus estudios (pero también aquellos que vendían sus imágenes a publicaciones locales y nacionales cuando podían), fueron el grupo que realmente capturó imágenes de la Revolución, particularmente cuando se ligaban a una u otra facción. Al final, la investigación sobre la foto-

¹¹¹ Ignacio Gutiérrez Ruvalcava, “Los Casasola durante la posrevolución”, *Alquimia*, núm. 1, 1997, p. 37.

grafía de la Revolución fue importante para redefinir el papel de los Casasola, determinar los verdaderos autores de las fotografías, refutar la idea de que las firmas son prueba suficiente de autoría y establecer la participación de los fotógrafos de estudio regionales.

Nuevas posibilidades de historiar la fotohistoria de la Revolución

La cuestión quizá más importante es la de establecer autorías. Los nombres de los fotógrafos tienen una importancia crucial, no debido a un modelo derivado de la historia del arte, sino para saber por qué y para quienes tomaron sus fotos, cómo expresaron visualmente sus compromisos políticos, cuáles fueron sus estrategias estéticas para tomar partido y qué identidades se generaron.¹¹² Alberto del Castillo comenzó su participación en las celebraciones del Centenario de esta manera: “A mí me contrató el Centro Cultural Isidro Fabela para hacer un libro sobre el archivo fotográfico de Isidro Fabela con el tema de la Revolución Mexicana. El financiamiento del libro corrió a cargo de dicho Centro y también del Instituto Mexiquense de Cultura”.¹¹³ La obra de Alberto sobre las imágenes halladas en la Fototeca del Centro Cultural Isidro Fabela es importante al menos por dos razones. La primera es que llevó a cabo una

¹¹² Así, la estudiosa de cultura visual, Andrea Noble, hizo la crítica irrelevante de que *Photographing the Mexican Revolution* demostró una ignorancia de los “teóricamente-orientados comentaristas”, quienes habían criticado que “los estudiosos de fotografía han intentado negociar el estatus del medio como legítimo objeto de estudio al pedir prestado a los principales autores de la historia de arte”, reseña de *Photographing the Mexican Revolution: Commitments, Testimonies, Icons*, *Caareviews*, 22 de febrero de 2013, recuperado de: <<http://www.caareviews.org/reviewers/1672>>, consultada el 25 de septiembre de 2016. Véanse mis comentarios extensos sobre la teoría posmoderna que domina el estudio de fotografía en Estados Unidos e Inglaterra en John Mraz, *History and Modern Media: A Personal Journey*, Nashville, Vanderbilt University Press, en prensa.

¹¹³ Alberto del Castillo Troncoso, comunicación personal, 15 de enero de 2017.

investigación rigurosa de un archivo fotográfico en particular, dándole a los investigadores las herramientas metodológicas para diseccionar estas colecciones en su capítulo “Las claves documentales de una colección fotográfica”.¹¹⁴ La significación de este libro reside también en que identifica a los hermanos José y Pedro Mendoza como fotógrafos constitucionalistas: “Documentan la recepción de Carranza en las distintas plazas del norte y el centro de México con encuadres profesionales muy logrados que construyen cierta estética documental de la Revolución con acercamientos interesantes a las multitudes; en ocasiones también proyectan encuadres orientados a enaltecer la figura política del ‘Primer Jefe’”.¹¹⁵

Aunque es claro que las investigaciones emprendidas durante los festejos del Centenario, o como resultado de ese evento, nos han llevado mucho más lejos de lo que sabíamos hasta entonces, hay que recordar que cada punto de llegada es asimismo un punto de partida. Dos áreas que recibieron alguna atención durante dicha celebración pero que podrían beneficiarse de una investigación más sistemática son las tarjetas postales y la tecnología. Rosa Casanova sostiene que las postales fueron el formato “prevaliente” en el que circularon las fotos de la Revolución.¹¹⁶ Aunque casi todos los y las autoras mencionan las postales, este campo podría beneficiarse de una investigación más metódica. Por ejemplo, las imágenes de Hugo Brehme debieron haber circulado mayormente en forma de postales, y durante las fiestas del Centenario se publicó un libro con su obra y un ensayo importante pero breve de Mayra Mendoza.¹¹⁷ Un

¹¹⁴ Alberto del Castillo Troncoso, *Isidro Fabela, una mirada en torno a la Revolución Mexicana*, México, Banco de México, 2010, p. 27.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 30.

¹¹⁶ Rosa Casanova (coord.), *Francisco I. Madero: entre imagen pública y acción política*, op. cit., p. 29.

¹¹⁷ Mayra Mendoza Avilés, “Hugo Brehme: una historia por contar”, en Claudia Cabrera Luna, Mayra Mendoza Avilés, Friedhelm Schimdt-Welle y Arnold Spitta (eds.), *Hugo Brehme y la Revolución Mexicana*, Berlín / México, Sinafo-INAH, 2010, pp. 10-16. Mayra sigue trabajando a Brehme, y esperamos su “historia por contar”.

factor que hace falta es el desarrollo de la tecnología fotográfica durante la Revolución. Si las armas, los uniformes y las municiones fluían desde la frontera estadounidense, debemos asumir que lo mismo pasaba con las cámaras y los materiales fotográficos. Daniel Escorza y Heladio Vera produjeron una significativa investigación sobre las cámaras Graflex en 1912 y Laura González también hizo una contribución importante al análisis de la tecnología.¹¹⁸ Sin embargo, sería útil contar con una investigación tecnológica sólida en la cual basar los estudios futuros sobre la fotografía durante la Revolución.

Quizá la dirección más prometedora en que debe avanzar la investigación en este campo es hacia el descubrimiento y el análisis de los fotógrafos de estudio de provincia. Sabemos que los creadores de imágenes que parecen más conectados a las fuerzas revolucionarias procedían de esa situación: Jesús Abitia era “el fotógrafo constitucionalista”; los Hermanos Cachú eran villistas; Amando Salmerón y Cruz Sánchez eran zapatistas; Hernández era Arenista; e Ignacio Chávez Medrano era orozquista. Samuel Villela publicó una obra muy importante sobre la única mujer que fotografió extensamente la revolución, Sara Castrejón.¹¹⁹ Aunque yo originalmente creía que estaba ligada al movimiento zapatista, hoy pienso que ofrece un ejemplo perfecto de las actividades de una fotógrafa de estudio durante el movimiento armado: conforme las distintas facciones ocupaban Teloloapan, Guerrero, ella las retrataba tanto en escenarios de estudio como en la calle, y tam-

bién fotografiaba a los que iban a ser ejecutados y sus ejecuciones. No se han encontrado sus fotos publicadas en la prensa ilustrada.

Un fotógrafo de estudio de Zacatecas, Eulalio Robles, era uno de esos “corresponsales” que las revistas ilustradas publicaban y mencionaban a veces.¹²⁰ En su importante y reflexiva obra, Jaime Robledo lleva a cabo un análisis riguroso de la fotografía en Zacatecas y su difusión. Habiendo estudiado detenidamente las fuentes primarias accesibles, nos proporciona una breve bibliografía sobre Robles y un fotógrafo zacatecano más, José María Aguilar, además de mencionar a muchos otros. Robles publicaba sus fotos en diversas revistas pero, de manera más importante, en la *Revista de Zacatecas*; además, “llegó a exhibir su trabajo sobre la Revolución en el Portal de Rosales, para que lo viera la mayor cantidad de gente y le compararan postales”.¹²¹ Esta información nos lleva a preguntarnos qué otros fotógrafos de provincia participaron en actividades como esa.

La afirmación de Robledo de que Robles participó desde el principio en la lucha contra el *ancien regime* poniendo anuncios en el periódico local para la venta de “artísticos botones de Francisco I. Madero”, tiene una gran significación.¹²² En una investigación sobre la Batalla de Zacatecas, un autor afirma que Robles fungió como “espía de los revolucionarios”, y Robledo abre todo un nuevo capítulo sobre esta cuestión al preguntarse si “es posible que sus imágenes sobre el ejército federal en Zacatecas, su distribución geográfica, su condición, la ubicación de la artillería y sus características, hayan influenciado la estrategia para el ataque a la ciudad por los rebeldes”.¹²³ Robledo subraya varias veces que “Eulalio Robles fue un fotógrafo revolucionario que documentó la guerra de Revolución

¹¹⁸ Daniel Escorza Rodríguez y Heladio Vera Trejo, “La cámara Graflex, en la campaña federal maderista contra Pascual Orozco, 1912”, *20/10. Memoria de las Revoluciones en México*, núm. 10, 2010, pp. 254-265; Laura González Flores, *Otra revolución: fotografías de la Ciudad de México, 1910-1918*, op. cit.

¹¹⁹ Samuel Villela, *Sara Castrejón: fotógrafa de la Revolución*, México, INAH, 2010. Véase también John Mraz, “Sara Castrejón: Photographing Revolution, Representing Women”, en *Revolution and Ritual: The Photographs of Sara Castrejón, Graciela Iturbide, and Tatiana Parceró*, Mary Davis MacNaughton (ed.), Claremont, Scripps College, 2017, pp. 22-77.

¹²⁰ Jaime Robledo Martínez, *Episodios fotográficos de la toma de Zacatecas, 1913-1914*, Zacatecas, Fototeca de Zacatecas Pedro Valtierra, 2014.

¹²¹ *Ibidem*, p. 25.

¹²² *Ibidem*, p. 102.

¹²³ *Ibidem*, pp. 107-108. Robledo cita una investigación de 1998 a cargo de Samuel Salinas López, “La Batalla de Zacatecas”.

en Zacatecas con una visión muy favorable a los rebeldes”.¹²⁴ Por ejemplo, respecto de una foto que Robles tituló *Ysabel Rodríguez, notable tirador revolucionario*, Robledo escribe: “La visión favorable hacia el combatiente revolucionario por parte del fotógrafo queda fuera de duda”.¹²⁵ En una nota adicional se nos presenta nuevamente la imagen de uno de esos estudios fotográficos que ofrecían también toda una variedad de bienes y servicios: Robledo cita un anuncio de periódico de 1908 de Aguilar que “promovía ‘amplificaciones’, ‘botones’, ‘tarjetas postales’, y ‘un gran surtido de vistas planas y estereoscópicas [...] así como la venta de cámaras Kodak a \$2.50, y la facilidad del pago en abonos”.¹²⁶

Conclusión

En resumen, los proyectos que se llevaron a cabo durante los años en torno al Centenario dieron a los y las investigadoras, tanto mexicanas como extranjeras, un caudal de información sobre cómo estudiar la fotografía de las revoluciones y representan un avance significativo respecto al estado anterior del conocimiento. La socio-economía visual de este proceso demuestra el papel de las instituciones gubernamentales y de las empresas privadas en el fomento de estos estudios. Algunos investigadores fueron directamente invitados a curar exposiciones y escribir libros, algunos propusieron estas acti-

vidades en sus centros de trabajo y otros más aprovecharon la celebración del Centenario para producir obras, ya fuera en forma de libros y artículos o en Internet, sabiendo que encontrarían audiencia. Los álbumes fotográficos publicados durante la Revolución salieron a la luz, y las historias gráficas posrevolucionarias se vieron sometidas a importantes revisiones por parte de los y las fotohistoriadoras. Fueron descubiertos varios fotoperiodistas metropolitanos desconocidos hasta entonces, muchos de los cuales dejaron sus estudios para captar imágenes en la calle. Su obra ha sido objeto de importantes análisis, al igual que las imágenes publicadas en la prensa ilustrada. Por primera vez, la fotografía amateur entró en la representación de la Revolución, abriendo un campo crucial para los estudios futuros. Se estableció el patrón de compromiso de los fotógrafos con las distintas fuerzas. Varias investigaciones remarcaron el papel que tuvieron las postales en la circulación de imágenes de la Revolución, aunque esta área aún podría beneficiarse de un análisis más sistemático. Lo mismo puede decirse de la tecnología que se usó para capturar las imágenes, aunque sí hubo algunas investigaciones dedicadas esta cuestión. Finalmente, se identificó a los y las fotógrafas de estudio regionales como los más ligados a las fuerzas revolucionarias. Si bien algunas obras han estudiado a estos personajes en alguna profundidad, es probable que esta área resulte el campo más fértil para las investigaciones futuras.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 107.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 57.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 94.