



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN HISTORIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**SABINO OSUNA Y LOS FOTÓGRAFOS DE LA DECENA TRÁGICA. IMÁGENES
DE LOS PRIMEROS DÍAS DEL COMBATE**

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN HISTORIA

PRESENTA:

JOSÉ JUAN SALGUERO PEREA

TUTOR:

DRA. GLORIA VILLEGAS MORENO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD DE MÉXICO, ABRIL 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Me gustaría que estas líneas sirvieran para expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a todas aquellas personas que con su ayuda han colaborado en la realización del presente trabajo, en especial a la Dra. Gloria Villegas Moreno, directora de esta investigación, por la orientación, el seguimiento y la supervisión continúa de la misma, pero sobre todo por la motivación y el apoyo recibido a lo largo de estos años. Especial reconocimiento merece el interés mostrado por mi trabajo a la Dra. Susana Sosenski Correa. Agradezco a la Dra. Claudia Canales Ucha por las sugerencias recibidas y con quien me encuentro en deuda por el ánimo infundido y la confianza en mí depositada. También me gustaría agradecer la valiosa ayuda recibida por el Dr. Felipe Ávila Espinosa y por el tiempo que me brindó. De igual forma quiero agradecer al Dr. Enrique Plasencia de la Parra por sus apreciados consejos y por la buena disposición que siempre tuvo conmigo. Un agradecimiento muy especial merece la comprensión, paciencia y el ánimo recibidos de mi familia y amigos. A todos ellos, muchas gracias.

Título: Sabino Osuna y los fotógrafos de la Decena Trágica. Imágenes de los primeros días del combate

Páginas

Introducción	1
Resumen simplificado del proceso a través del cual se produce una fotografía	29
1. Una breve historia de la fotografía: antecedentes tecnológicos y algunos conceptos	30
1.1 Las primeras cámaras o cajas oscuras plegables de placas	34
1.2 Cámaras de finales del siglo XIX: Cámaras plegables de rollo.....	37
1.3 Procesos químicos y procesos fotográficos más utilizados para 1900	39
-Colodión húmedo	
-La gelatina de bromuro	
-Los soportes	
-Aglutinantes	
1.4 Sobre el concepto de instantaneidad	44
1.5 Invencciones e innovaciones técnicas de las cámaras	46
1.6 Los modelos de cámaras más destacados en México	55
2. Modernidad: Panorama histórico de la fotografía de principios del siglo XX en la ciudad de México	63
2.1 De los estudios fotográficos a las calles.....	68
2.2 Fotografía de estudio	71
2.3 Fotografía de exteriores.....	76
2.4 Transición, cambio de temas y discursos fotográficos	80
2.5 El uso de la fotografía en el porfiriato: Publicaciones ilustradas	88
2.6 La tarjeta postal	93
2.7 La fotografía en los Festejos del Centenario de la Independencia	98
2.8 Fotografía en la Revolución	105
2.9 Las imágenes de los enfrentamientos.....	110
2.10 Los fotógrafos en la Revolución	118
2.11 El fotógrafo y los movimientos revolucionarios.....	124
Sobre la Decena Trágica	131
3. Testimonios visuales de los primeros días de la Decena Trágica	135
3.1 Fotógrafos tras los pasos de los combatientes	155
3.2 Combatientes y destrozos dejados por los enfrentamientos	163
3.3 Escenas de una lucha que parecía ganar el gobierno.....	186
3.4 La lente encuadra el “papel protector” de la mujer	195

El cuartelazo a través de la fotografía de Sabino Osuna	209
4. Frente a Palacio Nacional (9 de febrero de 1913)	214
4.1 Los primeros estragos visibles: muertos en el Zócalo	220
4.2 La víctima y el curioso	226
5. Más batalla estática que locura trágica (12 de febrero de 1913)	238
5.1 Referentes históricos y simbólicos de una posición federal.....	239
5.2 Siempre hubo tiempo para el retrato: Tropas federales en la calle Ancha y Nuevo México.....	244
5.3 ¿Atisbos de una sublevación?	259
6. Una historia legible en escenas perdidas en el tiempo (11 de febrero de 1913)	266
6.1 Valor documental y artístico de la imagen: Fotografías de una posiciones felicista en la calle de San Antonio.....	268
Conclusiones	288
Bibliografía	300
Anexos:	
1. Gráfica	316
2. Selección de fotografías de Sabino Osuna sobre la Decena Trágica que se encuentran en el AGN (Divididas por rubros)	317
3. Mapas.....	345

Introducción

No es improbable que el lector de esta tesis, al abrirla por vez primera, sienta cierta perplejidad respecto de su género, así como de las intenciones que encierra. Pues al momento de leer el título y verse tan inmediatamente presente palabras como “la Decena Trágica” pudiera creerse que es este un libro sobre la historia de aquellos acontecimientos que, para algunos, realmente marcaron el arranque de la fase armada de la Revolución Mexicana, episodio que concluyó con la caída del maderismo. Sin embargo, tal creencia desviará excesivamente el tiro. Pues cierto es que aquí se escribe de historia, y se reproducen abundantes fotografías de aquel magno conflicto, pero no con la intención de reconstruirlo en su totalidad, menos aún de ofrecer un álbum de hazañas bélicas, sino sobre todo y principalmente con el fin de poner de manifiesto cómo fue representada la Decena Trágica a través de imágenes fotográficas.

Se puede decir sin empacho que las batallas como objeto de la representación visual nace con la invención de la fotografía. Pues la situación es la misma para la historia de los diez días que definieron la caída del gobierno presidido por el Presidente Francisco Ignacio Madero. Imágenes que muestran los distintos objetivos que los fotógrafos captaron con sus cámaras durante el transcurrir de los días en las calles de la ciudad de México, específicamente en los momentos de calma o tregua de los enfrentamientos y que a su vez nos muestran distintas maneras en las que en que estos últimos que concibieron.

El cuartelazo como también se le conoce, marcó el inicio y el reflejo diario de una amenaza constante como fueron las batallas cuyas características intrínsecas circularon en los distintos escenarios de las calles y la vida cotidiana capitalina. Pero ¿cómo ver la Decena Trágica a través de la fotografía? Sin duda hay múltiples caminos. Uno de ellos es el que aquí intentamos recorrer. El rumbo de la fotografía de la Decena Trágica como medio de divulgación de la época demarca cierta territorialidad conceptual, desde donde se suelen señalar con implacable precisión los contenidos, escenarios y protagonistas que son objetos investigables del tema en cuestión. (En pocas palabras) Cuando hablamos de imágenes de tomadas en la Decena Trágica estamos hablando también de sustantivos como soldados, civiles, violencia, muertos, destrozos, etc. Además, sobre su génesis hablamos de quién las creó, con qué propósito, para quién y bajo qué lineamientos, es decir, la representación de los hechos que se muestran desde distintas perspectivas. Nos hablan de las vivencias y pormenores de la sociedad capitalina durante la beligerancia. Una sociedad heterogénea que diariamente se expuso a ellos y tuvo una interpretación sobre ellos de manera presencial o través de los diarios y de las fotografías. Y será precisamente, a partir de las imágenes de los cuatro primeros días del conflicto (del 9 al 12 de febrero de 1913) que observaré la dinámica *fotógrafo-batallas-fotografía*, teniendo en cuenta que cada fotografía corresponde a una forma particular de representar la ofensiva, que tienen un carácter documental y que en ocasiones responde a discursos cuyos referentes simbólicos giran alrededor de la legitimación o desacreditación de una causa u otra.

En consonancia uno de los frentes en los que se libró esta “guerra de imágenes” fue el de convencer a la ciudadanía de que el conflicto armado era culpa del otro, culpando al enemigo y deshumanizándolo. En esta lógica de un ‘nosotros’ y un ‘ellos’ es en donde se lograron las fotografías. A su vez que su valor comercial implícito sirvió para que las imágenes tomadas en los días del conflicto se reprodujeran abundantemente, se vendieran durante y después del cuartelazo en distintos formatos, en los que se destacó la tarjeta postal. Esto supuso que tanto nacionales como extranjeros tuvieran acceso a ellas ya no solo con la intención de informarse sino como un artículo de recuerdo.

Debido a las razones anteriores nuestro estudio parte precisamente de la consideración de que tales imágenes y su relación con el fotógrafo así como el contexto histórico que enmarcan, en conjunto, son parte fundamental en el proceso de comprensión histórico y multifacético que significó la Revolución Mexicana. Partiendo de esta valoración nuestro trabajo analiza la Decena Trágica a través de la fotografía por medio de una selección de imágenes, que opino, son capaces de demostrar lo mencionado. Consecuentemente mi trabajo consiste en exponer cómo se representa el cuartelazo en las fotografías, lo que me llevó a análisis muy variados, que giran en mayor medida alrededor de cuestionamientos sobre el qué se representa en las imágenes y el porqué de esas representaciones. Lo anterior me trasladó a formular variadas respuestas sobre los posibles motivos que impulsaron a los fotógrafos para realizar tales tomas y cómo encaja todo ello (o no) en el relato histórico de los acontecimientos. Y esto que esto es posible puesto que cualquier fotografía vista como símbolo o convención visual siempre va a tener un mayor grado de iconicidad respecto

al concepto que representa porque su vinculación con referentes simbólicos suele ser más cercano.

Lo primero que hice para dar solución a dichas cuestiones fue realizar una selección de imágenes para tres series. Para el primer capítulo consulté distintas imágenes que ilustran un poco la evolución tecnológica de la fotografía en México. A su vez, consulté aproximadamente 100 imágenes sobre los Festejos del Centenario de la Independencia de México y el álbum original con el mismo nombre así como imágenes que encontramos en fuentes secundarias como la *Historia gráfica de la Revolución Mexicana* de Gustavo Víctor Casasola, con el fin de ver las características de las de la fotografía del porfiriato.¹ Para la segunda serie, de un estimado de 600 imágenes revisadas del fondo de la Decena Trágica del Sistema Nacional de Fototecas hice una selección de imágenes de distinta autoría, cuya sistematización y clasificación sirvieron para reconstruir los días de la Decena Trágica del 9 al 12 de febrero de 1913. Esta segunda serie incluye material de fotógrafos como Félix Miret, Hugo Brehme, Samuel Ramos, Víctor Casasola, Eduardo Melhado entre otros. La última selección de imágenes se hizo del fondo INEHRM–Sabino Osuna que se encuentra en el Archivo General de la Nación, la mayoría de ellas adjudicadas al fotógrafo Sabino Osuna en quien pondré especial atención, con el objeto de discernir su particular forma de ver y captar acontecimientos específicos sobre la Decena Trágica.

¹ Agustín Víctor Casasola, *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*, 1900-1970, Vol. II, México, Editorial Trillas, 1973, 612 p.

De las imágenes consultadas elegí 80 imágenes que pude clasificar en su mayoría bajo siete rubros. Lo anterior con el objeto de dotarlas de un orden y así fuese más eficiente mi inclinación y selección por aquellos tópicos que a mi parecer son los más representativos y adecuados para los fines de esta investigación.² **(Rubros)**

Como se puede apreciar en la gráfica situada en el anexo que el 36,43% corresponde a las imágenes en las que encontramos tropas, artillería de ambas facciones, los jefes que libraron las batallas en las calles y demás asuntos concernientes con el tema militar son los que predominan y les siguen aquellos retratos de las elites, aquellos quienes protagonizaron las batallas tanto en el aspecto armamentístico como en el político con un 13,15%. **(Gráfica)** Consecuente con lo anterior cabe la pregunta: ¿por qué Sabino Osuna? Para comenzar es necesario decir que son fotografías cuya composición y contenido llamaron enormemente mi atención. El mismo sentimiento de incertidumbre al no poder realizar una lectura correcta de ellas me llevó a querer analizarlas más a fondo poniendo especial atención en este fotógrafo pero sin dejar fuera el trabajo de otros. Respecto a Sabino Osuna hay que tener en cuenta que existen muy pocos (por no decir nulos) datos biográficos disponibles sobre el Sabino Osuna.

² La labor que Osuna mostró en sus instantáneas es de compromiso político y social ya que produjo variedad de fotografías ligadas a la memoria histórica de la Decena Trágica, imágenes que han llegado a nosotros mediante diversos y ricos fondos que las resguardan. Sin embargo, su dispersión dificulta su recolección y clasificación ya que junto con las fotos de Osuna podemos encontrar las de muchos otros autores en distintas facetas de la Revolución Mexicana. El Archivo General de la Nación (AGN) específicamente la galería siete contiene el “Fondo Osuna” de ahí la importancia de esta colección para nuestra investigación; la Filmoteca de la UNAM desde un par de años resguarda parte del “Fondo de la Decena Trágica” de la Fundación Carmen Toscano; la SINAFO resguarda muchas otras fotografías del cuartelazo, material repartido en distintos fondos fotográficos adjudicados a multitud de autores; otras tantas imágenes se encuentran en colecciones particulares. Nosotros elegimos fotografías pertenecientes a los dos primeros fondos, ya que en combinación, estos acervos contienen alrededor de 300 láminas tomadas del evento que nos concierne.

Se cree que fue de origen mexicano, que vivió y trabajó como fotógrafo independiente en la capital de nuestro país. No se sabe a ciencia cierta la fecha ni el lugar de su nacimiento ni de su defunción. Pese a lo anterior, creo que la importancia de este personaje recae en su labor emprendida como fotógrafo durante la primera mitad del siglo XX y sobre todo en sus imágenes. Se sabe de su participación en los Festejos del Centenario por una serie de fotografías que son Conmemorativas y en formato de tarjeta postal que se encuentran en el Archivo General de la Nación.³ **(Foto 1 y 2)**



(Foto 1) Sabino Osuna, *Fusiles y Muñecas*, México 24-11-1909, Técnica: Plata gelatina. Formato: 13.8 – 8.8 cm, AGN, Propiedad Artística y Literaria, Núm. de Inv. PAL/2395.



(Foto 2) Sabino Osuna, *Recuerdo del Centenario*, México 05-09-1910, Técnica: Plata gelatina. Formato: 13.8 – 8.8 cm, AGN, Propiedad Artística y Literaria, Núm. de Inv. PAL/2307.

³ En su trabajo durante la Revolución también se suma fotografías, realizadas en su estudio entre las que se encuentran retratos de personajes y fotografías de tipos mexicanos, panorámicas de paisajes agrestes, ciudades, eventos políticos y escenas costumbristas. Los últimos géneros fotográficos que mencionamos sobre el trabajo de Osuna son difíciles de localizar en México ya que se encuentran resguardados por el Sistema de Bibliotecas de la Universidad de California.

La evidencia sugiere que era un fotógrafo cuyo trabajo se basó en el estudio del retrato y fotografía arquitectónica antes de que comenzara la Revolución. A la llegada del movimiento armado su lente capta los primeros años del México convulso.

Existen fotografías en el archivo digital de la Universidad de California acerca de la campaña electoral del Partido Nacional Antirreeleccionista encabezado por Francisco I. Madero en las periferias de la capital y adjudicadas a Osuna. Como se dijo, se conocen más de 300 imágenes en las que se incluyen negativos en placa de vidrio y acetatos así como impresiones de plata sobre gelatina de la Decena Trágica de su autoría, siendo su colección gráfica una de las más nutridas sobre este evento. Posteriormente encontramos fotografías sobre la Revolución Constitucionalista, la Revolución del Sur y sobre la División del Norte, imágenes que incluye la presencia de los caudillos de cada movimiento, lo cual nos indica que tuvo un constante acceso a los protagonistas y en distintas etapas de la Revolución. Su trabajo se extiende incluso a los años 30 en donde encontramos imágenes sobre el muralismo mexicano, por lo que al parecer fue una etapa en la cual su trabajo era ya bastante reconocido y con cierto prestigio. También cabe resaltar las cualidades de su fotografía (refiriéndonos a claridad y nitidez) ya que en imágenes de muchos otros fotógrafos son elementos difíciles de encontrar. Ya fuese por las propiedades técnicas de las cámaras que utilizó o de la composición y juego de profundidad en las escenas que se dio a la tarea de captar, estos son los puntos específicos en los que nos detendremos en los siguientes capítulos.

De este modo, resulta muy práctico diferenciar respecto al material fotográfico las escenas referentes al campo de batalla y a los actores de los enfrentamientos; también nos damos cuenta de que las imágenes seleccionadas son, en sí mismas, un crónica visual y testimonial de la Decena Trágica que sigue muy de cerca la misma línea de las memorias y escritos de los testigos presenciales sobre los sucesos y a su vez los complementa. Por tales razones me fue necesario rastrear y dar mayor importancia a las narraciones históricas que nos brindaron información sobre los sucesos del mes de febrero de 1913. En este sentido, mi labor se enfocó en trabajar la imagen para hacer historia.⁴

Mi hipótesis radica en que las imágenes de Sabino Osuna, así como también las de otros fotógrafos exponen de manera particular los hechos ocurridos durante el cuartelazo. Que a partir de una buena lectura de las fotografías y de su identificación espacio-temporal puedo contar la historia de los primeros 3 días del cuartelazo (del 9 al 12 de febrero de 1913). Que como imágenes fueron concebidas por y con distintos propósitos inertes a cada fotógrafo y que van desde su ámbito laboral hasta el personal. Ello hace que pueda encontrar información valiosa y muy poco trabajada sobre qué les interesó fotografiar del cuartelazo y de qué manera lo hicieron. Es decir, al rastrear el punto de vista que adopta un fotógrafo como Sabino Osuna puede ser decisivo para determinar el significado visual de sus imágenes.

⁴ Hago referencia a los conceptos teóricos y metodológicos que se han venido en trabajos de distinta índole desde los años ochenta que plantean la utilidad de la fotografía para la investigación histórica y que en estos últimos años ha visto como un destacado representante al historiador John Mraz en su obra *Fotografiar la Revolución Mexicana*. Para saber más sobre dichas características metodológicas y teóricas véase John Mraz, “¿Fotohistoria o historia gráfica? El pasado mexicano en fotografía”, en *Elementos. Ciencia y cultura*, Vol. IIIX, núm. 61, enero-marzo 2006, México, pp. 11-41.

A su vez, con una lectura documental de la imagen y en base a la consulta de textos así como narraciones históricas creo encontrar cierta relación con pasajes claves de los que se hacen mención en diversas fuentes. Como por ejemplo, las imágenes que aluden a varias de las acciones militares desplegadas en las calles de la ciudad y que tuvieron de amedrentar a la población civil. Acciones que fueron parte del plan conspirativo pensado por Victoriano Huerta Márquez y Félix Díaz Prieto en detrimento del gobierno encabezado por el presidente Francisco I. Madero. Otro ejemplo son las fotografías que hacen referencia a las posiciones militares, a los muertos, a los curiosos y aquellas que muestran los resultados de los enfrentamientos en las calles de la ciudad. Lo anterior se conseguirá identificando en los casos que sean posible los días y las horas así como el lugar donde las fotografías fueron capturadas. Por lo tanto, pienso que el material que seleccione para este trabajo puede acercarme a elementos que suelen pasar inadvertidos (referentes simbólicos) o que muchas veces pasamos por alto cuando no observamos con detenimiento las imágenes ni las contextualizamos. Creo que son precisamente esos elementos inherentes a la imagen los que me permitirán definir y abordar desde distintos puntos de vista el tema en cuestión a la vez que se traducirán en información útil para el historiador.

De igual forma, los distintos objetivos de esta tesis están enfocados en rastrear la manera de operar de los fotógrafos durante el conflicto, saber qué ventajas significó este evento para los ya experimentados en trabajar en conflictos armados y que posibles retos enfrentaron los que no. En señalar que en algunas imágenes persisten cualidades estéticas de la fotografía decimonónica que no desaparecieron antes ni

durante la Revolución. Que mediante una selección de imágenes contextualizadas de distintos autores, elaborada metódica, temática y cronológicamente se puede reconstruir secuencias de imágenes de un episodio en específico y que también podemos rastrear y exponer los posibles referentes simbólicos de algunas de ellas. Es por tales razones y con el objeto de entrar en detalles, que creí necesario enfocarme en la colección de un fotógrafo en específico como lo es la de Sabino Osuna, cuyas cualidades intrínsecas me doy a la tarea de puntualizar así como destacar su modo singular de ver y representar la “realidad”. Elementos que enuncian un estilo muy particular de ver el cuartelazo y otorgan un sello distintivo a su labor.

Expuesto lo anterior, creo que un análisis de la imagen en un momento específico, y descripción de elementos formales y simbólicos, reafirman la utilidad de la fotografía como fuente para hacer historia.⁵ A saber los objetivos giran en torno a:

- Determinar la relación acontecimiento-fotografía-contenido en la imagen.
- Definir la imagen fotográfica mediante la combinación de sus elementos, identidades, estructuras y significados.
- Establecer pautas de ordenamiento en las estructuras de las fotos, mediante las apreciaciones documentales de textos historiográficos y demás fuentes que retoman el acontecimiento.
- Combatir el carácter polisémico y genérico que se tiene de algunas de las fotografías, contextualizando la imagen (identificando lugares, personajes y posibles autores.)

⁵ Si se quiere saber más acerca de este tema léase a John Mraz, “¿Qué tiene de nuevo la historia gráfica?”, en *Diálogos*, DHI-UEM, Vol.7. 2003, pp. 201-217.

- Una vez contextualizada la imagen narrar el episodio histórico que representa.
- Veremos hasta qué punto los elementos propios de la fotografía suelen agruparse y organizarse en complejos organismos interrelacionados, los cuales llegan a reconstruir en ocasiones escenas continuas de un episodio histórico en particular.

La investigación se apoyará particularmente en la fotografía, pero también en narraciones y textos historiográficos que retoman y tienen como tema principal la génesis del cuartelazo.

Debido a la gran cantidad de fuentes existentes respecto al tema en cuestión seleccionamos aquellas que en mi opinión se relacionan más con lo que las imágenes muestran. Es decir, aquellas que relatan y describen con mesurada puntualidad las acciones de los combates en las calles de la ciudad y aquellas que hablan sobre cómo ello vino a perturbar la vida cotidiana de los capitalinos. También hago uso de periódicos de la época como el *Heraldo*, *El Universal*, *El Independiente*, *El Paladín*, etc. así como revistas ilustradas como *El Mundo Ilustrado*, *La Semana Ilustrada*, ya que una considerable cantidad de imágenes se publicaron en estos medios de comunicación casi siempre estuvieron acompañadas de un texto explicativo el cual nos ayudó en ocasiones a identificar tanto personajes como espacio geográfico así como para saber la autoría de algunas imágenes sin rótulo alguno y el discurso que se pretendía divulgar.

El método que vamos a utilizar para abordar las fotografías será un análisis crítico en una vertiente simbólica-descriptiva. Esta vertiente implica una aproximación a la configuración morfológica y polisémica de las escenas representadas desde múltiples y complejos puntos de vista. Por consiguiente abordaré la problemática de la imagen desde una perspectiva histórico-social así como estética-descriptiva. La combinación de todas estas perspectivas me condujo a un enfoque interdisciplinario.

La metodología aplicada en estudios similares se ha seguido en sus lineamientos más esenciales pero he procurado aportar algunas innovaciones el plano hermenéutico y heurístico a fin de reforzar la investigación en algunos aspectos que me parecieron dignos de un análisis especial. He considerado que las bases narrativas y teóricas sobre la Decena Trágica ya han sido desarrolladas en diversas obras precursoras a esta investigación, por lo cual no creo necesario reformarla exhaustivamente, refiriéndome en específico al relato histórico-cronológico y clasicista en el que se suele abordar dicho tema.

El carácter interdisciplinario que maneja el presente trabajo y por medio de la citada metodología, pretende llegar a la elaboración de descripciones sobre la representación de la Decena Trágica en la fotografía: por ello quiero decir que si bien las imágenes registran momentos distintos de un mismo evento, cada una de ellas tiene su propia singularidad que responden a cualidades técnicas, artísticas y al suceso en particular, es decir, a los mismos cambios a los que se somete la ciudad al transcurso de los días. Por lo tanto mi estudio también pretende considerar a la imagen como un documento histórico portador de múltiples significados, además de tener en cuenta su naturaleza

de fragmento y de registro documental, por lo que es indispensable analizar el momento histórico circunscrito al acto de la toma y del registro.

Respecto al estado de la cuestión, partí de las investigaciones y reflexiones de la Dra. Gloria Villegas Moreno sobre la historiografía mexicana del siglo XIX y XX. Sus ideas han formado parte de numerosos artículos, libros y publicaciones sobre el porfiriato y la Revolución entre las que destacan *Humanidades y crisis del liberalismo: del porfiriato al estado posrevolucionario*⁶ y *Así fue la Revolución Mexicana*,⁷ este último es una de las obras en las cuales la doctora plantea el importante rescate de los movimientos sociales y políticos desde su muy particular contexto social y territorial, refiriéndose a las ventajas de la *Historia Regional*. En artículos como *La Revolución Mexicana y los Nuevos Enfoques Historiográficos*⁸ y *Panorama Actual de la Historiografía Mexicana*⁹ se destaca la génesis del movimiento armado como un fenómeno dispuesto a la reinterpretación, de ahí la importancia de realizar trabajos y análisis historiográficos que no estén sujetos del todo a las visiones teóricas tradicionales.

⁶ La Dr. Gloria Villegas rememora verbalmente los problemas que tuvo para que la editorial dejara le dejara poner las referencias a las fotografías utilizadas en *Así fue la Revolución Mexicana*, ya que para ésta última las fotografías solo eran “ilustraciones” que no necesitaban de referente alguno. Gloria Villegas Moreno, “De la “legalidad” a la Revolución” en Enrique Flores Cano, Javier Gracia Diego (coord.), *Así fue la Revolución Mexicana*, Vol. 8, México: Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1985, p. 195.

⁷ Gloria Villegas Moreno, “Los paradigmas del liberalismo mexicano en los tiempos revolucionarios” en Ambrosio Velasco Gómez (coord.), *Humanidades y crisis del liberalismo: del porfiriato al Estado posrevolucionario*, México, UNAM, 2010, pp. 127-195.

⁸ Gloria Villegas Moreno, “La Revolución Mexicana y Los Nuevos Enfoques Historiográficos” en *Tzintzun: Revista de Estudios Históricos*, núm. 14, julio-diciembre 1981, pp. 144-158.

⁹ Gloria Villegas Moreno, “Panorama Actual de la Historiografía Mexicana” en Evelia Trejo (comp.) *La Historiografía del Siglo XX en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, pp. 225-239.

Villegas también hace mención específica a las cualidades del *Revisionismo Histórico* que se contraponen a concepciones más ortodoxas como lo fueron en su tiempo el *Positivismo*, el *Historicismo* y el *Materialismo Histórico*.

Dado lo anterior, resalta la preocupación por abordar desde nuevas perspectivas cualquier hecho histórico del cual siempre se tiene que respetar ciertas líneas para abordarlo y entrar en materia sobre el problema que nos concierne, y no por ello tienen que ser trabajos limitados ni cortados de tajo por rígidas periodizaciones así como pesadas cronologías. Lo que obviamente también se traduce en alternar, incorporar y manejar nuevas fuentes para el quehacer historiográfico. Estas recomendaciones para el historiador van de la mano con las investigaciones que hicieron desde su muy particular punto de vista historiadores como Javier Garcíadiego, Álvaro Matute y Miguel León Portilla entre otros renombrados investigadores.

La doctora Villegas hizo lo propio en una obra en la que se exponen diversos objetos pertenecientes a distintas etapas de la Historia Moderna en México. Los cuales son vistos como expresiones culturales por lo que se destaca su importancia material sobre la vida social del país, de los cuales se puede hacer historia como por ejemplo, el ámbito de los imaginarios. *México: liberalismo y modernidad. Rostros, voces y alegorías. Registro de una nación heterogénea*,¹⁰ fue producto de una exposición en la que la doctora fungió como curadora.

¹⁰ Gloria Villegas Moreno, *México: Liberalismo y modernidad. Rostros, voces y alegorías*, México, Fomento Cultural Banamex, 2003, 447 p.

En esta obra se da a la tarea de explorar los conceptos de representaciones e imaginarios sociales a través de distintos objetos en los que destacan las pinturas e imágenes fotográficas. El análisis de fotografías, esculturas, pinturas y demás objetos sirvieron para confrontar los paradigmas culturales y quiebres en momentos fundamentales para la historia del país, por lo que en esta obra se presenta a la Revolución Mexicana como un fenómeno intrínseco entre un pasado cercano decimonónico liberal y la modernidad.

Por su parte, la obra de *Fotografiar la Revolución Mexicana. Compromisos e iconos* del estadounidense John Mraz plantea recomponer la historia desde o a través de la imagen. Según puntualiza, hacer historia a través de la fotografía consiste en “acercarse a ese medio como elemento de conocimiento visual del pasado”. De un periodo de 1910 a 1920 trata de ver que fotógrafos realizaron ciertas imágenes, con que propósitos e intencionalidades y para quiénes se concibieron, llegando incluso a vincular el trabajo de los fotógrafos al servicio de distintos grupos principalmente contendientes.¹¹ A mi parecer, es en el apartado *Una fotografía de guerra* en donde comienza a entrar en materia. Nos dice que el maderismo fue importante en la difusión de fotografías tanto en el periodo antireeleccionista para estrechar lazos entre los miembros de los clubes, así como su empleo como un medio de rescate documental sobre la batalla de Ciudad Juárez en 1911, en donde sobresalen los nombres de

¹¹ John Mraz, *Fotografiar la Revolución. Compromisos e iconos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010, p, 12.

fotógrafos como Jesús Hermenegildo Abitia, Samuel Tinoco, Aureliano Escobar, Heliodoro Juan Gutiérrez que dieron seguimiento en distintos episodios y facetas al movimiento maderista y no solo eso, también resalta el compromiso que tuvieron con el Presidente Madero que incluso lograron salvarle la vida un par de veces. Si bien su intención fue hacer referencia de esta relación entre el movimiento maderista y el trabajo realizado por los fotógrafos, el suceso omitido precisamente es el de la Decena Trágica ya que realiza un salto de las fotos del triunfo maderista en Ciudad Juárez a las realizadas una vez que Victoriano Huerta llega al poder. ¹² Al margen de esta distinción, lo cierto es que su trabajo resalta el adeudo en conjunto de *la historia de la fotografía* y *la historia a través de la fotografía* las cuales tienen que relacionarse para obtener un mejor resultado, pues se plantea la importancia de que el historiador domine la situación, usos y costumbres del fotógrafo. Conjuga los gustos estéticos de la época y la técnica fotográfica del momento para poder extraer información de las fotografías que podría aparecer en un primer momento como “encubiertas”.

Otro trabajo que marca una pauta en este tipo de investigación histórica es el de Miguel Ángel Berumen y la Dra. Claudia Canales Ucha *México: fotografía y revolución*, ya que aborda a diferentes fotógrafos y sus imágenes en distintas etapas de la Revolución Mexicana con el objeto de mostrar la pluralidad de miradas por las que fue representada.¹³

¹² *Ibid.*, p. 98.

¹³ Miguel Ángel Berumen, Claudia Canales Ucha (coords), *México: fotografía y revolución*, Fundación Televisa, 2009, 380 p.

A lo largo de cinco ensayos se incluyen diversas perspectivas de la mano de especialistas como: Mauricio Tenorio Trillo, Laura Gonzáles Flores, Claudia Canales Ucha, Marion Gautreau y Miguel Ángel Berumen, es un esfuerzo considerable por documentar la memoria visual de aquel proceso histórico. En el trabajo contrastan fotografías (podríamos decir) bastante conocidas y publicadas en la prensa ilustrada, con una selección de otras que permanecieron largo tiempo sin interpretación alguna y cuya lectura morfológica y simbólica les dio pauta para reconstruir episodios específicos de la Revolución.

Una de las importantes aportaciones del libro coordinado por Miguel Ángel Berumen y Claudia Canales fue el esfuerzo por dar a cada fotógrafo su lugar en el anexo: "Relación de fotógrafos que documentaron la revolución." Aquí se reúnen datos biográficos de fotógrafos que se cree, participaron a lo largo del movimiento armado y que sobrepasa los 150 individuos. Es cierto que en este anexo no hace una distinción clara entre un fotógrafo profesional y un novato, o entre un fotógrafo que laboró para un estudio de retrato fotográfico y otro para la prensa de la época, en pocas palabras en ocasiones se les generaliza.¹⁴ Además, en algunos casos no se distingue notoriamente la diferencia entre la firma personal en una fotografía con la de una firma comercial. Aun así, considero que lo más importante de esta investigación es que se trata de reconocer el valor histórico y estético de muchas imágenes inéditas o poco conocidas las cuales circularon de diversas formas y en distintas etapas de la Revolución.

¹⁴La abreviatura "Cía." (compañía) se maneja por igual en las imágenes de distintos autores aunque su trabajo haya sido individual. *Ibid.*, p. 381.

Es un trabajo de conjunto que ayuda a comprender mejor el papel de los fotógrafos en aquella época. Ahora bien, para la reconstrucción de los días del 9 al 12 de febrero de 1913 acudí al análisis de obras que van desde las mismas crónicas de los partícipes del evento histórico, así como a trabajos historiográficos que ubican a la Decena Trágica en el contexto de lo político y lo militar. Así también como a investigaciones biográficas de los “actores principales” y otros trabajos históricos dedicados específicamente a narrar la génesis socio-cultural del cuartelazo. Por tales razones no es raro que haya consultado la obra *La asonada militar* de Juan Manuel Torrea¹⁵ o *La Ciudadela quedó atrás* de Francisco Luis Urquizo,¹⁶ y *Los últimos días del Presidente Madero* de Manuel Márquez Sterling.¹⁷ Trabajos esenciales cuyo valor radica más en los límites globales de lo descriptivo y que fueron durante mucho tiempo las únicas historias amplias sobre la cronología táctica, estratégica del conflicto, además de estar las primeras adscritas a la manera de un informe o reporte militar y la última a memorias y documentos oficiales.

No hay que olvidar que pese a que son obras que se publicaron 10, 20 o hasta 30 años después de los hechos que narran y por ello presentan una serie de rasgos propios muy a la par con las tendencias histórico-políticas y académicas en las que se desarrollaron. Dichas características recaen en la intencionalidad política, en la plena ideologización y justificación de sus acciones y decisiones.

¹⁵ Juan Manuel Torrea, *La Decena Trágica. La asonada militar*, II Vol., Academia Nacional de Historia y Geografía, México, 1963, 252 p.

¹⁶ Francisco L, Urquizo, *La Ciudadela quedó atrás*, México, Summa Mexicana, 1965, 166 p.

¹⁷ Manuel Márquez Sterling, *Los últimos días del presidente madero*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1985, 686 p.

Además, como personajes que estuvieron involucrados de una manera u otra en el conflicto hacen que contengan información realmente valiosa. Sirva de ejemplo las referencias espacio temporales de los enfrentamientos, la narración de distintos episodios clave que se dieron en las distintas esferas de la sociedad. Por ejemplo, citan los rumores, opiniones e impresiones que corrían en torno a personajes que se decían fieles al gobierno maderista y cómo terminan por traicionarlo; por si fuera poco, hacen mención sobre las irregularidades y los brotes de deslealtad en el ejército federal. Asimismo, nos hablan sobre los ataques intencionados a los civiles y edificios públicos correspondientes a las “tácticas de terror” que emplearon los sublevados para incitar el descontento civil.

En la segunda mitad del siglo XX se publicaron trabajos de corte académico dedicados exclusivamente a la Decena Trágica y que desde mi opinión son difíciles de superar incluso hoy en día. Me refiero en primer lugar a los dos tomos de *La Decena Trágica* de José Ángel Aguilar¹⁸ y al libro *Radiografía del Cuartelazo* de Diego Arenas Guzmán.¹⁹ El trabajo de Aguilar comienza narrando los hechos desde el 8 de febrero de 1913 un día antes de que los sublevados asestaran el golpe. Lo hace desde una perspectiva que va de lo que ocurre a nivel político hasta lo que acontece en las calles de la ciudad a causa de los enfrentamientos.

¹⁸ José Ángel Aguilar, *La Decena Trágica*, II Vol., México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2013, 240 p.

¹⁹ Diego Arenas Guzmán, *Radiografía del cuartelazo 1912-1913*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2013, 201 p.

Mientras que el trabajo de Arenas Guzmán hace el mismo recorrido cronológico pero solo aborda el meollo político, rescata el perfil de los “personajes principales” inmersos en la trama y se centra en el aspecto legal que termina por hacer presidente al general Victoriano Huerta. Si bien los trabajos de Arenas Guzmán y José Aguilar pertenecen a la década de los sesentas y ochentas respectivamente, tuve a bien incluirlos hasta ahora ya que representan un gran esfuerzo por dar un lugar especial al cuartelazo.

La narración de Aguilar es bastante detallada y hasta puede sonar familiar ya que sus descripciones puntuales de las posiciones federales y sublevadas, sus planes de acción y la logística las retoma principalmente de fuentes como Juan Manuel Torrea, así como *De mi vida* el diario de Rodolfo Reyes²⁰, para la parte política sobre todo cita en mayor cantidad las memorias del Ministro Cubano Manuel Márquez Sterling, *La Revolución Mexicana: orígenes y resultados* de Jorge Vera Estañol,²¹ y también retoman cartas, anécdotas y testimonios de personajes como del liberal Ramón Prida y del huertista Enrique Cepeda.²² Lo que hace que sean de gran valor para el presente estudio radica en que son precisamente una amalgama que abarcan los dos aspectos más importantes que siempre se han destacado cuando se habla de la Decena Trágica y los cuales son el aspecto militar y el político.

²⁰ Rodolfo Reyes, *De mi vida. Memorias políticas*, Biblioteca Nueva, II Vol., Madrid, 1929, 268 p.

²¹Jorge Vera Estañol, *La Revolución Mexicana. Orígenes y Resultados*, México, Editorial Porrúa, 1957, 797 p.

²²Ramón Prida, *De la dictadura a la anarquía: Apuntes para la historia política de México durante los últimos cuarenta y tres años*, Vol. I, El paso del norte, 1914, 187 p.

La recopilación de información primordial la cual justifica o no la toma de decisiones tomadas y llevadas a cabo por los actores políticos del cuartelazo es lo que destaca en sus escritos.

En el compendio de obras consultadas no podían faltar los referentes históricos al cuartelazo que insertan en sus obras los historiadores extranjeros. Cercanos a las últimas décadas del siglo XX y la primera del XXI, retomé los trabajos realizados por Friedrich Katz²³ y Alan Knigth²⁴. Dichos autores la ubican en el contexto mismo de la Revolución como un episodio de importancia para lo que fue el devenir del país, así como su papel en el contexto internacional de la época. Por lo que quieren dar a entender que no fue un suceso aislado de lo que acontecía en el mundo. Por si fuera poco, la importancia de sus ideas y opiniones recayó en el rescate de nuevas fuentes para ese entonces, en su mayoría cartas, correspondencia, archivos y en menor cantidad películas y fotografías.

Con la cercanía de la conmemoración del Centenario de la Revolución Mexicana se dio origen a una gran cantidad de obras compilaciones, artículos y reediciones de obras clásicas así como la celebración de encuentros; coloquios y congresos que cobraron antes, durante y después de la conmemoración, un auge de distintos acercamientos sobre los diez días de combate entre los que destaca la

²³ Friedrich Katz, *La guerra secreta en México*, Vol. II, "Estados Unidos y la Revolución Mexicana", Era, 1982, p. 31.

²⁴ Alan Knigth, *La Revolución Mexicana: del Porfiriato al nuevo régimen constitucional*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 633.

fotografía de época.²⁵ También se dio paso a la reinterpretación de aspectos los combates a la luz de monografías y a la revaloración de fuentes que antes no se habían trabajado mucho o tomado en cuenta y que tratan el tema en cuestión desde las dos grandes directrices que mencionamos en los primeros renglones: los enfrentamientos armados y el enfrentamiento a nivel político. Igualmente es cierto que lo anterior relacionado con ese aparente *boom* del centenario y en lo que concierne a los estudios de la Decena Trágica no dio lugar a grandes novedades ya que nos volvemos a encontrar con cuadros de conjunto que aglutinan y sintetizan los estudios previos, desde puntos de vista clasicistas que hemos señalado. Por el contrario, se reeditaron artículos con importantes interpretaciones entre los que resalta *La Decena Trágica* del historiador José Valero Silva²⁶ quien sin dar muchos rodeos al asunto resume de manera puntual y da buena explicación a las máximas que se derivan de los estudios del cuartelazo en un afán de hacer más “comprensible” el relato de los hechos.

José Valero Silva resalta que la ofensiva suscitada en las calles se tornó en una “táctica de terror” y en ello profundiza más que el propio Friedrich Katz. En el sentido de que el plan de acción de las fuerzas federales en las calles de la ciudad para tomar el fuerte de los sublevados (la Ciudadela) encerraba varios propósitos previstos por el general

²⁵ Se reeditaron las obras de José Ángel Aguilar así como la obra de Diego Arenas Guzmán y Manuel Márquez Sterling entre otras. Claudia Negrete Álvarez “La Decena Trágica: uno de los episodios más fotografiados de la historia de México”, Museo de la Revolución Mexicana. Ciclo de conferencias conmemorativas *A 100 años de la Decena Trágica* que se celebraron en el INEHRM, sábado 23 de febrero de 2013. Rebeca Monroy Nasr “La imagen cruenta: Centenario de la Decena Trágica” Coloquio efectuado en la Dirección de Estudios Históricos.

²⁶ José Valero Silva, *La Decena Trágica*, Estudios de Historia Moderna y Contemporánea, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1970, p. 99.

Huerta, para beneficio propio y el de sus allegados, a saber:

Actuar primero con rudeza contra los hombres de La Ciudadela, para eliminarlos de ser posible; o bien, para demostrarles su poderío, dejando entrever al mismo tiempo, disposición para llegar a un arreglo bajo sus condiciones todo ello a espaldas del Presidente a quien debía de proteger. Mientras que Huerta se desplazaba con habilidad, tratando de conseguir una orden legítima para derribar al gobierno, en la ciudad casi siempre hubo un constante tiroteo entre las fuerzas gobiernistas y las rebeldes. Y como el pueblo se percató que de aquellos combates no traían resultados prácticos en perjuicio de los contendientes, excepción hecha de las víctimas civiles que caían en las calles, empezó a comentarse con frecuencia que los propios combates sólo eran una farsa.²⁷

Y es así, ya que parte de las escenas que analizaremos en las láminas fotográficas, en ocasiones reflejan o dan referentes del tipo de batalla que se estaba efectuando acorde a los planes del general Victoriano Huerta y Félix Díaz, las imágenes que muestran los destrozos en las calles son una prueba de ello. Su artículo nos permitió encontrar relaciones más estrechas entre el relato histórico y la fotografía, de ahí la importancia de este escrito.

Espero alentar al lector a que obtenga los conocimientos necesarios que le permitan entender la forma en que se representó la Decena Trágica a través de la fotografía. Que profundice en la interpretación del contenido histórico de sus escenas, que detecte las posibles motivaciones y gustos que definen el trabajo del fotógrafo, que se dé cuenta del tipo de enfrentamiento que se captó así como de los posibles referentes simbólicos que se derivan de las imágenes.

²⁷ *Ibid.*, p. 50.

Hasta aquí he expuesto algunas cuestiones sobre el contenido de mi investigación, ahora llegó el momento de hablar sobre la estructura de la misma. El propósito del primer capítulo es exponer algunos antecedentes históricos, tecnológicos y conceptos referentes a la fotografía del siglo XIX y principios del XX con el objeto de poder crear una perspectiva desde su invención y relacionarla con la búsqueda para perfeccionar el proceso de plasmar una imagen en algo. También busco solventar dudas acerca algunos términos propios de la fotografía y hacer más comprensible la lectura de la presente investigación. Después hablaré sobre los modelos de cámaras que creo yo fueron las más usadas en los primeros diez años del siglo XX en México. Creo que es importante saber con qué tipo de cámara trabajaban muchos de los fotógrafos y fotoperiodistas tanto mexicanos como extranjeros en la última década del porfiriato, ya que según la cámara se puede saber las dificultades o ventajas técnicas por las que el fotógrafo tenía que pasar para realizar las tomas. Hay que tener en cuenta que las cualidades técnicas de las cámaras definían hasta cierto punto los objetivos y los momentos que se quería captar. La cámara fotográfica unida a la audacia y talento del fotógrafo marcaban en gran medida los resultados de su trabajo. Cabe decir que algunas de las maquinas que se verán en este capítulo fueron empleadas por los fotógrafos en la Decena Trágica.

El segundo capítulo hablare sobre el contexto de la fotografía de los últimos años del porfiriato para poder entender que usos se le dio a la imagen fotográfica, ver qué tipo de fotógrafos eran los que forjo esta etapa. También destacaré los estilos y formatos fotográficos que imperaban en la época. Además, daré conocer el revuelo que la

fotografía llega a tener y la influencia en la mentalidad de esa cultura que se estaba gestando durante años y como este invento marcó grandes influencias culturales y sociales. Asimismo me enfocaré en un evento histórico de importancia para la fotografía en México pre-revolucionaria como lo fue los Festejos del Centenario de la Independencia de México por lo que retomaré la labor de distintos fotógrafos que después se encontraran realizando tomas en 1913 durante el cuartelazo. Realizaré una revisión de los cambios, permanencias y nuevas visualidades de las imágenes gestadas en el periodo de la Revolución Mexicana.

En el tercer capítulo vi con buenos ojos introducir un breve resumen de lo que fue la Decena Trágica, con la intención de inducir al lector al contexto que permeara los tres últimos capítulos de este trabajo. Al mismo tiempo entro en materia y conforme a la selección de fotografías realizada de distintos autores, me doy a la tarea de reconstruir algunos de los pasajes que considero más significativos en los días que transcurren del 9 al 12 de febrero de 1913. Creo que este capítulo permitirá al lector deducir que realmente, la representación de la Decena Trágica y la participación de los fotógrafos es más compleja y plural de lo que se piensa. Que las imágenes van más allá que solo la representación “objetiva” de lo que se muestra. En lo que respecta al cuarto, quinto y sexto capítulo me concentré propiamente en 12 imágenes del fondo INEHRM–Sabino Osuna, 11 efectuadas por el fotógrafo del mismo nombre y 1 del mismo fondo pero cuya autoría se les otorga a Eduardo Melhado y Samuel tinoco, con el objeto de hacer una comparación de imágenes que al parecer fueron realizadas en el mismo lugar y momento.

Las tres primeras son imágenes que muestran los resultados de la refriega entre federales y sublevados del día 9 de febrero frente al Zócalo capitalino. Las veremos con el fin de comenzar a detectar los posibles intereses, gustos, y formas de captar los acontecimientos por parte del fotógrafo. También hablare brevemente sobre las víctimas y los curiosos. En el capítulo subsecuente me enfocaré en otras tres imágenes efectuadas el 12 de febrero del mismo año y por el mismo autor. Son imágenes concernientes a las posiciones militares de soldados federales al mando del general José Delgado y ubicadas en la calle de Nuevo México (hoy artículo 123) y calle Ancha (hoy Luis Moya). De las múltiples interpretaciones que puedan existir sobre estas fotografías, yo las veré desde documental y artística ligadas a una referencia histórica que habla acerca de la deslealtad del ejército federal hacia el gobierno en turno del presidente Francisco I. Madero. Finalizaré en el sexto capítulo con una serie de 4 imágenes que fueron tomadas de una posición de soldados felicistas sobre Av. Balderas y calle Victoria (hoy Ernesto Pugibet), que con el mismo afán analítico de la serie anterior veré la posibilidad de vislumbrar las posibles intencionalidades de Osuna, del por qué captó como captó las imágenes y traer a la luz los posibles referentes históricos y simbólicos que se derivan de ellas.

Me fue necesario estructurar el trabajo de esta forma ya que es importante aclarar que pocos años antes del estallido de la Revolución los fotógrafos tenían un bagaje cultural decimonónico que definía su trabajo el cual se vio trastocado en el momento que salieron a las calles para captar las vicisitudes y estragos de la guerra. A su vez, reconstruyendo los días que considero son decisivos del cuartelazo.

Decisivos en el sentido de que las láminas muestra el sentido táctico y estratégico que siguió la ofensiva, incluso expondré los posibles motivos que impulsaron el trabajo de Osuna. Además, al ser imágenes de los primeros días de combate muestran las escenas relativas a una gran variedad de rubros (victimas, destrozos, posiciones militares, etc.) que permearan en las fotografías de muchos artistas hasta el final de los enfrentamientos. Son los días que muestran como los fotógrafos se adaptan a laborar en las batallas, captan los resultados de las tácticas empleadas y de cierta manera aluden al cómo la sociedad capitalina vivió las jornadas de los enfrentamientos más encarnizadas del cuartelazo.

Una vez teniendo en claro que las imágenes de la Decena Trágica no fueron solo el resultado de la iniciativa de uno o dos renombrados fotógrafos y que las imágenes nos muestran fragmentos del transcurrir de los enfrentamientos y de sus efectos en la ciudad y en la vida de las personas. Ahora sí, me pareció pertinente concentrarme en el material que consulte en un solo fotógrafo como lo es el de Sabino Osuna, para descubrir de qué manera y formas documenta episodios específicos de la Decena y adentrarme en el contenido de sus imágenes, contextualizarlas y rastrear los posibles gustos y razones por las que las concibe como tal. Cabe señalar que este no es un trabajo biográfico sobre los fotógrafos, si bien podemos aportar uno que otro dato básico indispensable en el desarrollo del tema, ya que no es el objeto de la tesis, solamente trabajaremos sobre sus imágenes. Es preciso saber que nuestra intención no es hacer una historia sobre las fotografías en los medios de comunicación, ni hacer una narración historia-cronológica que abarque todos los días de la Decena Trágica.

De igual forma tampoco es una historia de la fotografía en México ni mucho menos una biografía de los “personajes principales” del cuartelazo ni de todos los fotógrafos que estuvieron presentes.

Al final puedo decir que descubriremos una reflexión histórico-visual entre las más diversas maneras en las que la fotografía del cuartelazo se interpreta. Resaltará una cualidad visual en la fotografía por su facilidad de reconocerse y organizarse en una pauta coherente para la exposición de un evento histórico determinado y sus significaciones. Reconozco que mi aproximación de una historia a través de la fotografía aún no es del todo continua sino parcial y fragmentaria. Soy consciente de que con la selección de imágenes y los días que pretendo abordar dejo atrás momentos y fechas trascendentales referentes al acostumbrado relato de acontecimientos en los días del golpe de Estado. Esto es así, ya que estoy concentrándome en los días donde todo comienza y marcan el rumbo y desenlace de los acontecimientos. Además, nos dejan ver como los fotógrafos del cuartelazo (y en general los de esa época) aún se encontraban a medio camino entre el arte y la ciencia y nos exponen las posibles dificultades y ventajas (artísticas, técnicas e incluso éticas) que el laborar en los enfrentamientos armados les planteo y como las asimilaron.

Resumen simplificado del proceso a través del cual se produce una fotografía

Como sabemos el proceso de la fotografía comienza en la cámara. La luz reflejada por el objeto a fotografiar entra por el obturador²⁸ y quema la película, la cual está constituida por materiales que la hacen fotosensible, es decir, sensible a la luz. Por lo tanto, en la película se queda grabado el negativo de la imagen fotografiada, es decir, en donde se reflejó más luz aparece oscuro y en donde había sombras aparece más claro. Este negativo se convierte en positivo más tarde, en el laboratorio. Antes se debe revelar la película, esto es, por medio de líquidos químicos, provocar reacciones en la película para que aparezca la imagen fotografiada (en negativo) y hacer que ésta quede fija en la película, que no se borre. En el cuarto oscuro se imprimen las imágenes en papel.²⁹ El negativo se coloca en una ampliadora en donde, al darle luz, se proyecta la imagen. El papel fotográfico, fotosensible también, se coloca justo donde la imagen proyectada, y así queda grabada en el papel. Por último, se revela el papel, sumergiéndolo en diferentes químicos hasta que aparece y queda fija la imagen que fotografiamos.

²⁸ El "obturador" es una pequeña cortina que se abre y cierra al presionar el disparador. Se puede regular la velocidad, es decir, el tiempo que permanecerá abierto, y el diafragma, que representa qué tanto se abrirá esta cortina. Eastman Kodak Company, *Glosario de términos fotográficos*, The University of California, 1973, p. 6

²⁹ Un "negativo" es una película emulsionada con una capa sensible a la luz que tras la exposición y el procesado produce imágenes captadas con la cámara. Ivins William, *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975, p. 13.

1. Una breve historia de la fotografía: antecedentes tecnológicos y algunos conceptos

El porqué del nacimiento de la fotografía puede explicarse sólo si se entiende el momento histórico en que ésta surge. El siglo XIX fue un período de grandes invenciones: la máquina de vapor, el globo aerostático tripulado, el telégrafo la cámara fotográfica. Al fin y al cabo, una cámara no es ni más ni menos que una máquina capaz de transformar la energía lumínica en una imagen tangible. La Historia de la Fotografía inicia a principios del siglo XIX, cuando en el año 1816 el científico francés Nicéphore Niepce obtuvo las primeras imágenes fotográficas que él llamó la *heliografía*, aunque la fotografía más antigua que se conserva es una imagen obtenida en 1826 con la utilización de una cámara oscura y un soporte sensibilizado mediante una emulsión química de sales de plata. Niepce comenzó sus investigaciones, necesitando ocho horas de exposición a plena luz del día para obtener sus imágenes.³⁰

Con el paso del tiempo, un conjunto de conocimientos dispersos hizo posible que en 1839 Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) y William Henry Fox Talbot (1800-1877) propusieran al mundo dos procedimientos diferentes, pero igualmente efectivos, para capturar imágenes de la realidad.³¹ Si en un principio triunfó la propuesta de Daguerre, esto no se debió más que a un factor casi anecdótico: su salida al

³⁰ El procedimiento suponía la utilización de la cámara oscura y el empleo de diferentes materiales como soporte sensibilizado, entre ellos el papel, el cristal o diversos metales como el estaño, el cobre, el peltre, entre otros. Para la obtención de las imágenes se precisaba un tiempo de exposición de la placa a la luz durante ocho horas. Naomi Rosenblum, *World History of Photography*, New York: Abbeville Press, 1984, p. 19. Se llama "emulsión", en fotografía, a la capa sensible a la luz de las películas y papeles fotográficos. Eastman Kodak, *op.cit.*, p. 3.

³¹ Hans-Michael Koetze, *Diccionario de fotógrafos del siglo XX*, Madrid, Circulo de Bellas Artes, 2007, pp. 64, 117.

mercado se produjo sólo cuando el producto se hallaba en un óptimo nivel de desarrollo. Mientras, Talbot se vio obligado a lanzar su calotipo o taboltipo sin haberla desarrollado hasta sus últimas posibilidades, ante el temor de verse relegado a un segundo plano por el invento de Daguerre. El paso del tiempo también acabó por encumbrar a Fox Talbot como el padre de la fotografía y a su proceso de obtención de matrices negativas y positivos múltiples e idénticos como el procedimiento fotográfico por antonomasia.³²

En 1839 Louis Daguerre hizo público su proceso para la obtención de fotografías basado en la plata también denominado daguerrotipo, que resolvía algunos problemas técnicos del procedimiento inicial de Niepce y reducía los tiempos necesarios de exposición. El daguerrotipo fue el primer procedimiento fotográfico divulgado internacionalmente y se distinguió porque la imagen se ve sucesivamente en negativo o en positivo, según el ángulo de observación y la incidencia de la luz. La imagen se imprimía en una placa metálica que estaba protegida por un cristal, dentro de un estuche, completamente aislada y así es como se entregaban los daguerrotipos a los clientes. Casi al mismo tiempo Hércules Florence,³³ Hippolythe Bayard³⁴ y William Fox Talbot desarrollaron otros métodos diferentes. El creado por William Fox Talbot se basaba en un papel cubierto con cloruro de plata.

³² El calotipo implicó un sistema primitivo de negativo. Cambia las placas metálicas utilizadas en el daguerrotipo por pliegos de papel tratados con nitrato de plata, yoduro de potasio y ácido gálico. Se considera a Daguerre y Niépce los padres de la fotografía. Jean A. Kein, *Historia de la fotografía*. Barcelona, Oikos-Tau, 1971, p. 26.

³³ **Hércules Florence** (1804-1879) su procedimiento suponía la captación de imágenes con la cámara oscura y la utilización del papel como soporte, adecuadamente sensibilizado mediante nitrato de plata. Igualmente empleó las placas de cristal con una emulsión ideada por él mismo. Hans-Michael, *op.cit.*, p. 93.

³⁴ **Hippolythe Bayard** (1801-1887) fue inventor en el año 1837 de un procedimiento fotográfico de positivado directo, al estilo del daguerrotipo, mediante el empleo de la cámara oscura y el papel como soporte. A las imágenes obtenidas por este procedimiento las llamó dibujos fotogénicos. *Ibid.*, p. 45.

El calotipo fue un método fotográfico que se basó en un papel sensibilizado con nitrato de plata y ácido gálico que tras ser expuesto a la luz era posteriormente revelado con ambas sustancias químicas y fijado con hiposulfito. Este procedimiento resultó ser muy cercano al de la fotografía moderna, ya que producía una imagen en negativo que podía ser posteriormente positivada tantas veces como se deseara.

Años después a la creación del calotipo se lograron considerables conquistas técnicas imprescindibles entre las que destacaron la disminución de los tiempos de exposición a la luz,³⁵ relacionado con la mejora de la calidad de las lentes y con la adopción de nuevos procesos, como el de la solución de nitrocelulosa en una mezcla de alcohol y éter conocido como colodión y creado alrededor de 1851 por Gustave Le Gray (1820-1884).³⁶ Después de que el colodión se afianzó en el terreno del retrato de estudio, la técnica fotográfica dio un paso más adelante, que en ese entonces era la mejora de la calidad de la imagen y la disminución de los procesos de captura y revelado. A la par, con el invento de Gray o podríamos decir gracias a él, se tuvo la necesidad de mejorar la calidad de las lentes, por lo que en la década de 1880 se inventó el obturador de cortinilla.³⁷

³⁵ El tiempo en que tarda la luz para alcanzar el sensor digital es lo que se llama tiempo de exposición. Es lo mismo que decir que el tiempo de exposición es el tiempo en que está haciéndose la foto. Eastman Kodak, *op.cit.*, p. 3.

³⁶ El ambrotipo popularizó la moda del retrato, ya que su impresión sobre un soporte de vidrio resultaba más económica. Las innovaciones técnicas redujeron el tiempo de pose y se abarató el costo de los materiales, los salones fotográficos proliferaron en las grandes ciudades. Francisco Palma Reyes, *Memoria del tiempo, 150 años de la fotografía en México*, México, Museo de Arte Moderno, 1989, p. 57.

³⁷ El "obturador de cortinilla" es un mecanismo que mantiene la película aislada de la luz hasta que se acciona el disparador de la cámara; en ese momento el obturador deja la película al descubierto durante el tiempo que previamente se ha seleccionado y que oscila, por lo general, entre un segundo y una milésima de segundo. Eastman Kodak, *op.cit.*, p. 3.

Con esta mejora se logró una velocidad deseada para dejar afuera imperfecciones como el barrido causado por el movimiento, de esta manera se llegó a la imagen instantánea. Esto significó que, a partir de ese momento y en los primeros años del siglo XX, se pudo captar la espontaneidad del modelo a fotografiar y aprehender el fluir de la realidad como si la cámara no estuviera presente.³⁸

³⁸ Véase el apartado donde Oliver Debroise habla sobre los “tipos mexicanos” Olivier Debroise, *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México*, México, CONACULTA 1994, p. 107.

1.1 Las primeras cámaras o cajas oscuras plegables de placas

El fundamento de la cámara fotográfica de principios del siglo XIX fue la cámara oscura. En realidad, la cámara fotográfica es una cámara oscura a la que se ha incorporado un material que fija las imágenes. Las primitivas cámaras antiguas fotográficas eran cajas estancas a la luz que tenían una lente en la parte delantera y producían una imagen invertida sobre una placa situada en la parte posterior.³⁹ No disponían de obturador, sino de una lente que estaba cubierta por una lupa que se sacaba durante un tiempo determinado para exponer la placa; y hablamos que el tiempo que se tardaba ya había llegado a los minutos e incluso segundos, debido a las mejoras de la sensibilidad del material fotográfico.

A mediados del siglo XIX a medida que surgieron placas fotográficas de mayor sensibilidad se vio la necesidad de contar con dispositivos precisos que permitieran controlar el tiempo de exposición. Se ideó un sistema para lograr una abertura variable de la luz que pasaba por el objetivo, es decir, que permitiera modificar el diámetro efectivo de éste. Esto se logró mediante una serie de tapas con agujeros de tamaños diferentes, que se insertaban en una posición próxima a la lente, o bien con un diafragma,⁴⁰ fue sistema de hojas metálicas dispuestas de manera que se cerraba al unísono y sus bordes interiores formaban una abertura aproximadamente circular de la dimensión deseada.

³⁹ Eastman Kodak Company, *500 Cameras: 170 Years of Photographic Innovation*, New York, Sterling Publishing, 2011, p. 4.

⁴⁰ El "diafragma" es la parte de la cámara que determina el tamaño de la abertura del objetivo. En su forma más elemental, usada en las cámaras más antiguas, no era más que una placa perforada. Eastman Kodak, *Glosario de... op.cit.*, p. 3.

También se hizo necesario disponer de un obturador que permitió exposiciones breves, de unos segundos e incluso menos. Normalmente, ese obturador estaba constituido por unas hojas de metal, dispuestas para que se cerraran totalmente a impulsos del aire a presión proporcionado por una pera de goma; de aquí el símbolo B (del inglés *bulb*, pera). La cámara de placas se utilizó fundamentalmente para trabajos de gran calidad. Las placas, que era de hasta 25x 20 cm, fueron frágiles, pesadas e incómodas, ya que fue necesario cargarlas en la máquina una por una.⁴¹

Y la popularidad de la cámara fotográfica se debió en gran medida a la película flexible (tira transparente de poliéster cubierta con una emulsión sensible a la luz) empleada como soporte.⁴² Las placas de vidrio fueron utilizadas como soporte predilecto para estas cámaras y antes de que existiera la película fotográfica. Se les aplicaba una emulsión (o mezcla de químicos) sensibles a la luz a una placa de vidrio para que la imagen se impregnara en ella, lo cual llegó a tardar varios minutos.⁴³ Aun así, realizar una foto con estas cámaras era toda una aventura. Por supuesto, debían estar en un lugar fijo (normalmente en un trípode), luego, había que abrir el obturador del objetivo para ver lo que se quería fotografiar al fondo de un cristal mate translúcido. Una vez ajustada la distancia de la imagen (por medio de guías y pasos de rosca), la apertura del diafragma (para ambientes con más o menos luz) y en la mayoría de los

⁴¹ Eastman Kodak Company, *Camera: A History of Photography from Daguerreotype to Digital*, New York, Sterling Publishing, 2012, p. 37.

⁴² Se llama "soporte" a una lámina de vidrio triacetato de celulosa poliéster o papel que sujeta la emulsión fotográfica. Eastman Kodak, *Glosario de... op.cit.*, p. 8.

⁴³ Ronald Lovell, *Manual Completo de Fotografía*. Madrid, Celeste, 1998, p. 41.

casos, incluso el tiempo de exposición, se insertaba una placa fotográfica protegida por una caja metálica al efecto, se retiraba una lámina metálica protectora y se disparaba.

En fin, para una foto (que en este caso sí era "instantánea") te podías pasar un rato largo para hacer todos los ajustes necesarios. Estas máquinas solían tener forma de caja, con cuerpo de madera recubierto de cuero fino o material similar. Se abren y se despliega un "fuelle" que termina en el objetivo. Ajustando el fuelle en su carril alante y atrás, se enfocaba la imagen según su posición. Con el tiempo, incluyeron (fue todo un adelanto) un visor óptico "brillante", por el cual se veía en miniatura e invertida la imagen a fotografiar sin necesidad de recurrir a al cristal mate del interior (que había que retirar antes de insertar la placa fotográfica).⁴⁴ Como fotografiar objetivos en movimiento con ese visor óptico era poco menos que imposible, debido además a la cantidad de ajustes necesarios, también se acabó añadiendo un marco que no era otra cosa que un alambre que se desplegaba en forma rectangular y a través del cual (del rectángulo) podías situar la imagen a fotografiar (al ser el rectángulo una superficie más grande que el visor óptico). Otras incluso traían un nivel (burbuja de aire en un pequeño recipiente con agua) para tener la cámara nivelada.

⁴⁴ Eastman Kodak, *Camera: A History of*, *op.cit.*, p. 66.

1.2 Cámaras de finales del siglo XIX: Cámaras plegables de rollo

Estas cámaras fueron sustituyendo paulatinamente a las cámaras oscuras de placas, aunque las sobrevivieron por poco tiempo, más o menos hasta mediados de los 50 del siglo XIX. Fue un gran avance, el tema de poder contar con la posibilidad de hacer varias fotos sin tener que estar cambiando el negativo. El principal precursor de tal avance fue el americano George Eastman.⁴⁵ Efectivamente, la compañía de Eastman sacó allá por el 1888 las primeras cámaras *Kodak* que dieron un gran impulso a la fotografía para aficionado puesto que fueron las primeras que se cargaron con rollos de película. Por aquel entonces hicieron su aparición muchos tipos de cámaras fotográficas, entre ellas algunas disfrazadas de relojes, paquetes, libros e incluso revólveres. Estas novedades duraron poco tiempo, y así en 1895, Eastman fabricó la primera *Brownie*, que utilizaba chasis con película en rollo que se podían cargar en plena luz. Este tipo de cámaras constituyó el comienzo de la moderna fotografía instantánea.⁴⁶ El lema de estas cámaras era "usted apriete el botón, que nosotros hacemos el resto".⁴⁷ ¿Cuál era el truco? que para revelar las fotos habías de entregar la cámara entera, ya que el rollo era parte de la misma. Te la devolvían con las fotos reveladas y rollo nuevo dentro, pero era algo carísimo; así como 25\$ (dólares de la época) comprar la cámara y 10\$ el revelar y recargar el rollo.

⁴⁵ **George Eastman** (1854-1932) Inventor e industrial norteamericano, en 1877 comenzó su carrera fotográfica al descubrir la fórmula por la que, al aplicar una emulsión de gelatina al cristal para hacer placas fotográficas secas, se obtenía de ellas una mayor sensibilidad y versatilidad que con las anteriores placas húmedas. Juan Miguel Sánchez Vigil, *El universo de la fotografía*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, p. 30.

⁴⁶ Kodak Company, *500 Cameras... op.cit.*, pp. 5-6.

⁴⁷ Rosa Casanova, "El éxito del comercio fotográfico", en *Alquimia*, ciudad de México, Sistema Nacional de Fototecas, núm. 21, mayo – agosto, 2004, p. 16.

Se continuó prosperando hasta que se logró sacar al mercado la película "envasada" en rollos, lo cual facilitaba mucho su uso. Los tamaños más normales de estos rollos (del negativo) eran de 6x6 cm, 6x9 cm, 4,5x6 cm o 4x65. De este salto técnico se aprovecharon posteriormente los hermanos Lumière y otros padres del cine.⁴⁸ Para contar el número de fotos o saber en qué parte del rollo se estaba, las cámaras solían poseer una mirilla circular, en su parte trasera, cubierta de vidrio o plástico rojo, o incluso una pequeña tapa móvil a través de la cual se podía ver el número del negativo impreso en la parte trasera (no fotosensible) del rollo.⁴⁹ Algunas cámaras incluso permitían el uso de varios formatos distintos de rollo. Técnicamente eran iguales que sus "competidoras" de placas, y a veces incluso había un modelo disponible para cada. La diferencia era que una iba con caja para placas y la otra con receptáculo para rollo (que se pasaba girando a mano una rueda o palometa al final del eje del rollo). Incluso había acoples para poder usar rollo en cámaras de placas.

⁴⁸ El proceso de grabación de una película funciona así: primero, un rodillo dentado lleva de manera mecánica la película virgen del primer carrete hacia la cámara de exposición. Esto se logra con la ayuda de un garfio mecánico que coloca la película en posición detrás del obturador, fijándola temporalmente en su lugar. En ese momento, el obturador se abre y permite que la imagen captada por el lente se proyecte sobre el segmento de película que se encuentra ante la ventanilla. El garfio jala la película expuesta y la saca de la ventanilla (el obturador se cierra en sincronía), haciendo espacio para otro tramo de película, listo para la siguiente exposición. Si el obturador permaneciera abierto, las imágenes se echarían a perder por sobre-exposición a la luz o comúnmente se le llama velar la película. Este proceso continúa mientras se está filmando, registrando sobre la película una sucesión de imágenes de manera secuencial. José Luis Castro de Paz, *Cien años de cine: historia, teoría y análisis del texto fílmico*, Madrid, Universidad de Cataluña, 1999, p. 137.

⁴⁹ Los intentos para encontrar un soporte transparente adecuado fueron numerosos y llevo al mejoramiento de las cámaras fotográficas; como dije, el primero consistió en preparar placas de película en las que la emulsión se arrancaba de su soporte después del revelado, hasta que en 1889 se ideó la película en rollo.

1.3 Procesos químicos y procesos fotográficos sobre soportes más utilizados para 1900

El colodión húmedo

Como hice mención anteriormente, Gustave Le Gray fue el primero en indicar un procedimiento con este compuesto, consiguiendo imágenes mediante el revelado con sulfato de protóxido de hierro.⁵⁰ El método supone la utilización del colodión, una especie de barniz que se vierte líquido a las placas. El colodión se sensibilizaba en nitrato de plata y las placas de vidrio tenían que estar muy limpias, para poder obtener imágenes nítidas y sin manchas. Se llamó colodión húmedo porque la placa había de permanecer húmeda durante todo el procedimiento de toma y revelado de las imágenes.⁵¹ Esto suponía que los fotógrafos tenían que llevar consigo el laboratorio fotográfico a fin de preparar la placa antes de la toma y proceder a revelarla inmediatamente. Se generalizó así el uso de tiendas de campaña y carrromatos reconvertidos en laboratorios para los fotógrafos que trabajaban en el exterior.⁵² Este proceso aparece precisamente en el momento de mayor auge del daguerrotipo, en el país de menor penetración de este proceso, ganando terreno por su rápido proceso de exposición ya que rompió la barrera del medio segundo, y desde entonces lograr una fotografía se tornó diferente a partir de aquí.

⁵⁰ Se llama colodión húmedo porque la placa permanecía húmeda durante todo el procedimiento de toma y revelado de las imágenes. Rosa Casanova y Olivier, *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 27.

⁵¹ Véase "Identificación de procesos fotográficos" en Jordi Mestre Vergés, *Identificación y conservación de fotografías Madrid*, Trea, 2003, p. 8.

⁵² Esto suponía que los fotógrafos tenían que llevar consigo el laboratorio fotográfico a fin de preparar la placa antes de la toma y proceder a revelarla inmediatamente. Los carros o carrromatos son vehículos grandes y pesados que, generalmente se usan para transportar mercancías, estos eran tirados por dos o hasta cuatro caballos. En tiempos lluviosos era muy común ver estos carros cubiertos por una lona blanca en forma de arco para proteger la mercancía.

La gelatina de bromuro:

La gelatina-bromuro o *gelatina de bromuro* fue un procedimiento fotográfico creado en el año 1871 por R. L. Mandos y mejorado en el año 1878 gracias a los trabajos de Charles E. Bennett que acabó desplazando definitivamente en el año 1882 al citado colodión húmedo. Este proceso básicamente supone en sus inicios el empleo de una placa de cristal sobre la que se extiende una solución de bromuro, agua y gelatina sensibilizada con nitrato de plata, que ya no necesita mantener húmeda la placa en todo momento, lo cual pone fin a uno de los grandes inconvenientes del colodión. Al conseguir Charles E. Bennett (1858-1821) mejorar la sensibilidad de la gelatina-bromuro dejando secar durante más tiempo la placa emulsionada, consiguió rebajar el tiempo de exposición a un cuarto de segundo, lo que nos permite acercarnos al concepto de instantánea fotográfica. La creación de este método supuso la culminación del invento de la fotografía, quedando básicamente constituida hasta la aparición de la halografía y la fotografía digital.⁵³

Los Soportes:

Las fotografías están constituidas por diversos materiales, orgánicos o inorgánicos, organizados en capas o estratos. Para fines de identificación y estudio se reconocen los siguientes elementos: soporte o base, aglutinante y sustancias formadoras de imagen.

⁵³ María Fernanda Valverde Valdés, "Identificación de los procesos fotográficos y de sus síntomas de deterioro" en *Cruce de caminos*, Escuela Nacional de Conservación y Museografía, Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm., 9, 2010, pp. 40-56.

Existen otros estratos intermedios, superiores o inferiores, como son las capas protectoras, los estratos “antihalo” y la capa de barita formada por pigmento blanco de sulfato de bario y gelatina. Igual que el aglutinante, estas capas pueden estar presentes o no en los materiales fotográficos, lo cual depende de la técnica que les dio origen. El afán de buscar un soporte más práctico que el cristal, hizo que en 1886 se destacara la celulosa como superficie fotográfica y con unos excelentes resultados.

El soporte o base de los materiales fotográficos, como su nombre lo indica, sirve para alojar al resto de los componentes de las fotografías. El soporte proporciona rigidez y permite sujetarlas fácilmente, debido a que las capas de aglutinante son tan delgadas que no podrían existir sueltas o libres del soporte.⁵⁴ Los soportes fotográficos pueden estar constituidos por hojas metálicas, de vidrio, de papel, o polímeros plásticos como acetato o nitrato de celulosa. Los procesos fotográficos pueden diferir respecto al tipo de soporte que presentan, aunque, como se verá, existen procesos fotográficos que sólo difieren en el aglutinante que emplean o en las sustancias formadoras de imagen. Si se agruparan a los procesos fotográficos por su tipo de soporte se obtendría la siguiente división:

- Procesos fotográficos sobre soportes metálicos

Daguerrotipo

Ferrotipo

⁵⁴ Véase el apartado el “Materials” en American National Standard for Imaging Material, *Photographic Processed Films, Plates, and Papers Filing Enclosures and Storage Containers*, American National Standards Institute, ANSI-PIMA, 1998, p. 7

- Procesos fotográficos sobre vidrio:

Ambrotipo

Placa negativa al colodión, placa de gelatina sobre vidrio

- Fotografías sobre soporte de papel:

Papeles salados Albúminas

Gelatinas de impresión directa

- Papeles al colodión (brillante o mate)

Gelatinas obtenidas por revelado cianotipos

Platinotipos e impresiones al carbón⁵⁵

Aglutinantes:

Los aglutinantes fotográficos son sustancias orgánicas de origen natural o semisintéticas, que recubren al soporte y sujetan, por así decirlo, a las sustancias formadoras de la imagen. En muchos casos, sin la presencia del aglutinante, las partículas o compuestos que dan lugar a la imagen no podían permanecer anclados en el soporte. Por ejemplo, esto ocurriría en las fotografías sobre placas de vidrio.⁵⁶ El soporte de papel de los negativos anteriores a 1850, llamados calotipos, impedía obtener impresiones definidas o detalladas. A partir de entonces y hasta finales del siglo XIX, se utilizó el colodión como aglutinante de imágenes negativas sobre soportes de vidrio, y la albúmina como aglutinante en las impresiones positivas sobre papel.

⁵⁵ María Fernanda, *op.cit.*, p. 43.

⁵⁶ Uno de los inconvenientes de este método era el de la fragilidad de las placas de vidrio empleadas como soporte, que a veces acababan rayadas o rotas, posteriormente. Jordi Mestre, *op.cit.*, p. 37.

La albúmina fue el aglutinante más utilizado durante el siglo XIX en imágenes positivas con soporte de papel.⁵⁷ El aglutinante mantiene a las partículas de plata en superficie y evita su “hundimiento” en el soporte de papel:

- Procesos que emplean albúmina como aglutinante:

Papel de albúmina.

- Imágenes con aglutinante de gelatina:

Papeles de gelatina de impresión directa

Papeles de gelatina de revelado

Placas de gelatina sobre vidrio

Negativos con soporte de nitrato de celulosa, negativos con soporte de acetato de celulosa (blanco/negro o color), diapositivas a color, imágenes negativas o positivas sobre soporte de poliéster

Papeles fotográficos resinados (blanco/negro o color)

Impresiones al carbón

- Imágenes que incluyen al colodión como aglutinante:

Ambrotipos

Ferrotipos

Placas negativas de colodión sobre vidrio

⁵⁷ Con el empleo de este procedimiento se consiguió reducir el tiempo de exposición a unos segundos, lo cual provocó una disminución de los costes. Otra de las grandes ventajas era la estabilidad de la emulsión empleada. Su generalización motivó el abandono del empleo de otros procedimientos como el daguerrotipo, ya que permitía obtener varias copias, o el calotipo. También supuso la popularización del acceso al mercado de imágenes de famosos por parte de la burguesía y las escasas clases medias. American National, *op. cit.*, p. 9.

1.4 Sobre el concepto de instantaneidad

Como mencione en páginas anteriores, las cámaras oscuras solían tardar hasta horas para que la imagen se impregnara en el soporte, al paso de los años incluso este proceso disminuyo de minutos a segundos. Entonces, la captura del instante en la fotografía la definió la "velocidad de obturación". Esta dependió de la cantidad de tiempo que el obturador permitía que la luz atravesara por la lente hacia la película sensible.⁵⁸ Una combinación correcta de "ajustes de exposición" (apertura de velocidad de obturación y velocidad de película (amplificación) daba como resultado una fotografía brillante y contrastante. Pero, además de ser uno de los parámetros que permitieron ajustar una correcta exposición, la posibilidad de captar instantes de la realidad permitió trasladar a la fotografía un elemento compositivo, información adicional a la imagen: el movimiento. A principios del siglo XX las cámaras *Graflex* tuvieron la propiedad de ser capaces de detener el movimiento. Las velocidades más rápidas, por ejemplo, fueron de 1/1.000 de segundo, produjeron fotos congeladas y eliminaban cualquier sacudida de la cámara, pero no permitían el paso de tanta cantidad de luz para impresionar la película como en las exposiciones más prolongadas.⁵⁹

⁵⁸ "Las primeras cámaras oscuras contaban con un diafragma fijo, sin obturador, ni disparador. La baja velocidad de los primeros materiales fotosensibles no vio la necesidad de tales artilugios, y durante los primeros años de la historia de la fotografía no existían. Para exponer la placa o papel sensibilizada se retiraba el tapón del lente con la mano, y tras tomar el tiempo con un reloj, se volvía a colocar el tapón. El proceso técnico de la exposición era totalmente manual. Por ejemplo, los daguerrotipos o calotipos requerían de exposiciones prolongadas, a partir de 1851 con la invención del proceso de colodión *húmedo*, el tiempo se redujo a un mínimo de un segundo a un máximo de 13. En 1871 aparece el proceso de gelatina-bromuro reduciéndose los tiempos aún más, a un décimo del colodión. Trabajar a altas velocidades de obturación empezaba a volverse complicado". Jean Kein, *op.cit.*, pp. 28-29.

⁵⁹ Eastman Kodak, *Camera: A History of*, *op.cit.*, p. 5.

Los tiempos de exposición más largos con los cuales se evitó el movimiento involuntario de estas cámaras sostenida con las manos fue del orden de 1/30 de segundos; cuando había poca luz se requirieron tiempos de exposición mayores, por lo cual también se hizo necesario montar la máquina en un trípode.

Como vemos, la instantaneidad en fotografía en la época de las antiguas *Graflex* era algo que se daba por hecho. Sin embargo, como nos damos cuenta fueron necesarios más de cuarenta años, desde el momento en que se le adjudicó el invento a Daguerre en 1839, para que se lograra alcanzar. La instantaneidad fue importante, porque permitió acceder con una (máquina) a un mundo más allá de nuestra percepción, es decir, deteniendo el movimiento, extrayéndolo del flujo del tiempo. Y aunque fuese bajo la forma de un documento plano y en tonos grises más bien alejado de la colorida y bullente realidad, permitió registrar por todo el mundo gran variedad de eventos entre los que se incluyeron variados tipos de eventos incluyendo los enfrentamientos armados. Además, tenemos que entender que la fotografía dinámica en su percepción visual, suele confundirse con una fotografía instantánea en su producción. Teniendo clara esta diferencia podemos decir que toda fotografía es “instantánea”, pues atrapa un instante de la realidad visible, no importa cuán largo o corto fue el instante.⁶⁰

⁶⁰No hay una sola definición que podamos llamar la “correcta” hay muchas que hacen referencia a este término. Sin embargo, hay que destacar que la inconveniencia generada por un uso indiscriminado de la palabra “instantáneo”; se debió a que se utilizó para hacer publicidad a las cámaras en los medios de comunicación de finales del siglo XIX y principios del XX. Pues su objetivo era que la gente comprara la cámara con dicha característica. Gordon Baldwin menciona algunos *slogan* de esos años. “controls the action as to time or instantaneous exposure” “controla la acción al instante o en exposición instantánea” Gordon Baldwin, *Looking at Photographs. A guide to technical terms*, London, The J. Paul Getty Museum/ British Museum Press, 1991, p. 55.

1.5 Innovaciones e invenciones técnicas de las cámaras

El estudio del proceso fotográfico en su conjunto facilita la toma de fotografías de un modo más coherente y preciso. Además, no debe menospreciarse la capacidad que el conocimiento profundo del medio nos ofrece para evaluar de un modo más sutil la carga informativa de las numerosas imágenes que a diario nos bombardean. Por todo ello, resulta de especial interés conocer y controlar los mecanismos que rigen la génesis de las imágenes fotográficas.

Como era de suponerse, el desarrollo de la tecnología a lo largo de varias décadas trajo consigo muchos cambios en el quehacer fotográfico, y a su vez, quedaron permanencias que marcaron varios estilos de captar la “realidad”. Fuera la cámara que fuese, los primeros aparatos fotográficos no pasaron de ser simples cajas de madera con un lente adaptado en un extremo y una portezuela en el otro extremo para sujetar el negativo. Se necesitó tiempo y la evolución de la inventiva humana para ir mejorando los sistemas ópticos, tanto de proyección como de visión, al igual que el mejoramiento de las características de maniobrabilidad y eficacia en variedad de circunstancias y formatos.⁶¹ Ejemplo de ello fue la invención de la cámara de fuelle, que dio la posibilidad de ajustar el largo focal, e intercambiar objetivos (múltiples lentes) en un mismo aparato. En 1850 Marcus Sparling (1822-1860) construyó por primera vez una cámara con chasis⁶² para las negativas, lo cual facilitó el proceso de revelado.⁶³

⁶¹ *Ibid.*, p. 24.

⁶² El “chasis” es la parte de la cámara en que se aloja la película y que puede cambiarse rápidamente durante la toma. Eastman Kodak, *Glosario de... op.cit.*, p. 2.

⁶³ Se podía capturar la imagen pasando inadvertido para no estropear la naturalidad de la escena.

Como es de imaginarse, así como en un coche, las dimensiones de las ruedas, la forma de sus faros, su línea aerodinámica son exclusivas de cada modelo, responden a distintas forma mecánicas y por ende necesitan de variados accesorios y modelos para su reparación, esto también ocurre con las cámaras fotográficas.⁶⁴

Si bien en la parte posterior los chasis y sus adaptadores son casi iguales, o inclusive intercambiables entre diferentes cámaras, esto no sucede con los lentes; la parte frontal y sus mecanismos de ajuste y movimientos son distintivos en cada modelo. Por ello, realizar una foto con estas cámaras era toda una aventura. Por supuesto, debían estar en un lugar fijo (normalmente en un trípode o el fotógrafo tendría que tener” nervios de acero”, **(Foto 3)** luego, había que abrir el obturador del objetivo para ver lo que se quería fotografiar al fondo de un cristal mate translúcido.⁶⁵



(Foto 3) Anónimo,
Agustín Víctor Casasola tomando fotografías sujeto a lo alto de un poste, 1910.
ciudad de México, imagen tomada de Migue Ángel Berumen, Claudia Canales (coords) *México: fotografía y revolución*, Fundación Televisa, 2009, p. 377.

⁶⁴ Para darse una idea de la variedad de cámaras y modelos que se manejaban en esos años véase: “Gangas”, *El fotógrafo mexicano*, 18 de marzo de 1909, p. 3.

⁶⁵ Fernández Rivero, J.A. *Tres dimensiones en la historia de la fotografía*. Málaga, Editorial Miramar, 2004, p. 43.

Evidentemente, esto dependió mucho de los tipos y modelos de cámaras así como por las tendencias que llegaron antes y durante los primeros años del siglo XX.⁶⁶ Específicamente son las cámaras *Detectives*, las *Réflex* y las *View*.

Las cámaras diseñadas por Thomas Bolas alrededor de 1880-1881; contaban con un gran número de aditamentos mecánicos para su funcionamiento divergentes entre sí según el modelo aunque fueran de la misma empresa. Me refiero a una simple cámara de fuelle dentro de una caja portadora.⁶⁷ **(Foto 4)**



(Foto 4) Cámara *Detective* u *Oculta*
Imagen tomada de: Eastman Kodak Company, *500
Cameras: 170 Years of Photographic Innovation*, New
York, Sterling Publishing, 2011, p. 3.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 68,69.

⁶⁷ En fotografía un fuelle es un accesorio plegable o expandible que se usaba en cámaras fotográficas de gran y mediano formato, para permitir el movimiento de los lentes respecto del plano focal para un enfoque adecuado. Los fuelles proveen un espacio cerrado y oscuro flexible (cámara oscura) entre la placa o película fotográfica y los lentes. En algunas cámaras el fotógrafo puede cambiar el ángulo de enfoque de la película o placa con respecto del eje óptico de los lentes, previendo alteraciones o distorsiones de perspectiva y de foco. Eastman Kodak, *Glosario de... op.cit.*, p. 4.

Originalmente se pretendía su uso para captar candidas instantáneas⁶⁸ El diseño fue importante porque fue una de las primeras cámaras de estilo *detective* que cuentan con un mecanismo de cambio de placa interna, lo que permitió a los fotógrafos para evitar el complicado proceso de apertura de la cámara de cambiar las placas para la siguiente imagen; una característica muy deseable.

El diseño se hizo intencionadamente bajo la apariencia de una caja sin pretensiones ni empotrado como un paquete envuelto completo con correas de cuero y el mango como si llevara un paquete. Con su mano cubierta sobre el lado de la cámara, los dedos y el pulgar descansando cómodamente cerca de dos botones de disparo y una mirada casual por el visor, podría alinear rápidamente una imagen y disparar el obturador casi sin detección. Era bastante voluminoso que midió 11x 5-1 / 2 x 8/12 de alto y pesaba casi 3 kilos. Cuando estaba totalmente cargada con doce placas de metal enfundadas. Las placas eran cambiadas dentro de la cámara girando un botón de latón fresado. Un doble piñón y cremallera hacían mover un par de cajas en direcciones opuestas. Una caja superior cargada con las planchas no expuestas se adelantó y se redujo la siguiente placa en una caja inferior (que se movía hacia atrás) por un par de ranuras alineadas.⁶⁹

⁶⁸ Capturar la imagen pasando inadvertido para no estropear la naturalidad de la escena.

⁶⁹ Sin embargo los fabricantes persistieron en la creación de una auto-contenida "detective" que podría ser utilizado fácilmente en el campo sin tener que abrir la cámara para cambiar las placas. Pero no fue hasta mediados de la década de 1880 que un fotógrafo aficionado, R. Offord, sugiere la idea de una cámara detective autónomo. Frank Miall, que hizo cámaras y placas secas para el proveedor fotográfico Jonathan Fallowfield, puso de diseño en Offord utilizar e introdujo un detective autónomo. Fue nombrado después el *Facile* cuando Fallowfield de lo introdujeron en 1887 o 1888. John Wade, *A Short History of the Camera*, Fountain Press, 1979, p. 50.

A pesar de que esta cámara evolucionó a un cambio de placas conveniente, esta siguió requiriendo ser cargada y descargada en un cuarto oscuro si se deseaba más de doce fotografías. En ocasiones la gente se imaginó que cualquiera cargando una cajita con un orificio llevaba una de estas cámaras, perdiéndose la oportunidad de tomar una instantánea, sobre todo por el afán de la gente por posar. Si bien la intención del nombre se perdió, éste nombre perduró para identificar a este tipo de cámaras. Se utilizaron sobre todo para el *magazine* y fue en un principio una pequeña cámara que se manipulaba sin la necesidad de trípode. Se distinguía por contar con un lente y un visor independientes lo cual la hacía relativamente más fácil de operar, pero tenía el inconveniente de que la imagen del visor nunca era la imagen real ya que en el proceso de impresión se distorsionaba.⁷⁰

La Eastman Kodak Company de Rochester, Nueva York, estuvo a la vanguardia de los grandes avances de la tecnología fotográfica del siglo XX, desde la introducción de la película flexible de la cámara se venden por el rodillo, a la producción de películas para las primeras imágenes en movimiento con sonido. Mayormente, Kodak revolucionó el mundo de la fotografía de aficionados al hacer cámaras asequibles, portátiles y fáciles de usar.⁷¹ Con la creación de pequeñas y baratas cámaras como el *Brownie* en 1900, había alguien de repente capaz de documentar su vida cotidiana a través de simples instantáneas.

⁷⁰ Kate Rouse, *Guía de principiantes para coleccionistas de cámaras clásicas*, Madrid, Edimat, 1993, p. 33.

⁷¹ Rosa Casanova, "Ingenioso descubrimiento. Apuntes sobre los primeros años de la fotografía en México", en *Alquimia*, ciudad de México, Sistema Nacional de Fototecas, núm. 6, mayo –agosto, 1999, pp.28-29.

Las cámaras *Brownie* también conocidas como de “vistas” o *View* estaban instaladas dentro de una caja de cuero sintético cubierto donde la lente permanecía oculta.⁷² El original no tenía ningún buscador (*finder*), y no contaban con líneas de mira V en la parte superior. Un accesorio de pinza que refleja el buscador. **(Foto 5)**



(Foto 5) Cámara *Brownie View*.
Imagen tomada de: Eastman Kodak Company, *500 Cameras: 170 Years of Photographic Innovation*, New York, Sterling Publishing, 2011, p.93.

llegó a estar disponible a partir de agosto de 1900. Tenía una llave de cuerda, película desmontable que me imagino se perdió a menudo. Esta cámara también introdujo el formato cuadrado 21/4.⁷³ El primer lote de alrededor de 15.000 tenía un sistema “presiona y abre” en la parte posterior en la tapa de la caja que resultó poco fiable. En el año de 1900 la parte posterior se modificó con una parte inferior con bisagras de vuelta con un pestillo deslizante en la parte superior.

⁷² Estas cámaras son literalmente una caja. Era quizás el modo más sencillo de construir una cámara fotográfica; una caja cerrada con un agujero y un negativo dentro (a grosso modo). Muchas eran típicas cámaras de regalo para niños, debido a la simplicidad de su manejo y a su robustez, pues no es lo mismo que se te caiga al suelo una cámara plegable con un objetivo óptico (normalmente intercambiable) que lo hiciera una caja de madera con un par de agujeros.

⁷³ “La película también era barata, incluso para el año 1900. Por lo menos con \$ 2.00 se podía comprar una *Brownie*, un rollo de película, y lograr que se procesa. La circular de intercambios en febrero 1900 enumera un rollo 6 de la exposición de la película transparente a \$ 0,15, papel negativo de la película en \$ 0.10 y \$ 0.40 para procesarlos. La *Brownie* también mostró el genio de la comercialización de George Eastman”. Eastman Kodak Company, *500 Cameras... op.cit.*, p. 95.

Para principios del siglo XX esta cámara fue considerada por muchos expertos como la cámara más importante que se haya fabricado, la razón es que se produjo de forma económica que cualquier otra cámara de la época, no sólo los profesionales o personas de recursos podían tenerla. Debido a que era tan fácil de usar, cualquier persona podía hacerla funcionar.

La cámara de caja no era muy compacta, así que en 1897 Eastman Kodak introdujo una gama de cámaras plegables que se llamaron *plegables de Kodak*. Este tercer tipo de cámaras fueron las de marca *Graflex* de 1898. Fue la cámara *Graflex* también conocida como el *Graflex Reflex*, o solo *Graflex* o *Reflex* de lente única o *SLR*.⁷⁴ Dichas cámaras empleaban un obturador de tela con una ranura estrecha que rápidamente se movía a través del plano de la película y eran aparatos ostentosos pesados que permanecieron dentro de los estudios fotográficos. Para 1910 fue más común observar en México a los fotógrafos con la “versión portátil” y más liviana de esta cámara de estudio. Dicho modelo de cámara utilizó placas de cristal así como rollo como soportes. Al ser una cámara monofocal la imagen se percibía directamente por el lente, pero reflejada por un espejo sin el inconveniente de bloquear la visión con el chasis y su negativo. **(Foto 6)**

⁷⁴ La fotografía *Graflex* se basa en tres elementos simples: 1. Un sistema óptico de visión de enfoque del reflejo que muestra sobre un vidrio esmerilado una exacta, erguida imagen de la escena a fotografiar, sin paralaje y con la misma profundidad de campo como la imagen en el negativo; 2. Una de múltiples velocidades de plano focal de obturación dar una amplia gama de exposiciones de hasta 1/1000 con eficiencia y fiabilidad; y una 3. Amplia selección de materiales sensibilizados a través de la disponibilidad de diversos tipos de soportes, y un rápido medio positivo, simple, de adjuntarlos a la cámara. Michel Pritchard, *The history of photography in 50 cameras*, Bloomsbury Visual Arts, 2013, p. 6. También véase a Laura González Flores “Técnica fotográfica y mirada. La fotografía en el país de la metralla”, en Miguel Ángel Berumen, Claudia Canales (coords.), *México: fotografía y...op.cit.*, pp. 53-60.



(Foto 6) SLR (*Single-Lens-Reflex*) Graflex
Imagen tomada de: Eastman
Kodak Company, *500
Cameras: 170 Years of
Photographic Innovation*, New
York, Sterling Publishing, 2011,
p. 153.

Al igual que las cámaras *Brownie* las solía distinguir su fuelle en forma de acordeón que permitió el movimiento de los lentes respecto del plano focal para un enfoque adecuado. En general, estos 3 tipos de cámara fueron los instrumentos universales en 1913, pues permitieron toda clase de fotografías: exposición, instantánea, vistas, retratos y reproducciones, de vez en cuando acompañadas de su característico soporte o trípode.

Lo que generalmente variaba de un equipo a otro fue el procedimiento de preparación para la toma de la foto, por ejemplo, en el caso de los modelos *Graflex*, una vez ajustada la distancia de la imagen (por medio de guías y pasos de rosca), se necesitaba sostener con una mano la máquina y con la otra se tenía que realizar complicados movimientos como el ajustar la apertura del diafragma (para ambientes con más o menos luz).⁷⁵

⁷⁵ La forma de la *Graflex* y la posición de sus controles permiten que se llevará a cabo y operado de forma cómoda y sin esfuerzo. El hecho de que una imagen erecta era visible en el vidrio molido, hasta el instante de la exposición, se simplificó aún más el manejo de la cámara. Se colocaba la cámara en ambas bandas, con los dedos debajo de las correspondientes esquinas frontales del cuerpo. El pulgar de la mano izquierda se dividió naturalmente en la palanca de liberación, mientras que el pulgar derecho y el dedo índice están en condiciones de captar el botón de enfoque. Para estabilizar la cámara, se sostuvo firmemente contra el pecho. Eastman Kodak Company, *500 Cameras...op.cit.*, p. 7.

Después, para calcular el tiempo de exposición (normalmente de fracciones de segundo a un segundo), se insertaba una placa fotográfica protegida por una caja metálica al efecto la cual se retiraba y se disparaba.⁷⁶ Total, para una foto (que en este caso sí era "instantánea"), los fotógrafos se podían pasar un rato largo preparando todos los pasos necesarios. En fin, los tres tipos básicos de cámaras y sus preparativos técnicos fueron "el pan de cada día" para los fotógrafos de la Revolución y, es importante mencionarlo ya que es en el resultado de estos procedimientos (dependiendo si se realizaban bien o mal) y dichas características técnicas en ocasiones son las que nos ayudan a distinguir el trabajo de un autor y otro.

Lo anterior es un aspecto al que se le había dado poca atención generalizándose la idea de que los aparatos grandes y pesados limitaron las posibilidades expresivas y laborales de los fotógrafos sin embargo, esta visión ha cambiado en las últimas décadas. Ya que el material obtenido por estas supuestas "inconvenientes y aparatosas maquinas" está cargado de una gran expresión, simbolismos y detalles, así como de un gran valor histórico. Y cuyas características estéticas dependieron, en su conjunto, tanto de la habilidad del fotógrafo, como de los lineamientos editoriales de la empresa o compañía para la que se trabajó y el modelo de cámara utilizado.⁷⁷

⁷⁶ Fernández Rivero, J.A. *Tres dimensiones en la historia de la fotografía*. Málaga, Editorial Miramar, 2004, p. 43.

⁷⁷ Rosa Casanova, "El éxito del comercio..." *op.cit* , p.13.

1.6 Las marcas y modelos de cámaras más destacados en México: Primera década del siglo XX

Realmente el fotógrafo o el dueño de alguno estos tres tipos de cámaras podía disponer de varios modelos; puedo identificar modelos de cámaras que fueron usadas por los fotógrafos de la Revolución. Para empezar hablaremos de la *SLR (Single-Lens-Reflex)* marca *Graflex*, **(Foto 6)** y de la *TTL (Through-The- Lens) View* (a través del objetivo) marca *Cycle Poco*.⁷⁸ **(Foto 7)** La primera perteneciente a The Folmer & Schwing Division of Eastman Kodak Company in Rochester, NY. y la segunda a Rochester, NY.



(Foto 7) Cámara *TTL (Through-The- Lens) View* *Cycle Poco*.

Imagen tomada de: Kate Rouse, *Guía de principiantes para coleccionistas de cámaras clásicas*, Madrid, Edimat, 1993, p. 64.

A parte de la diferencia física, la principal entre unas y otras lo determinó el formato con los que contaban y que iban desde los 50 mm (cámaras de objetivo normal) a los 5x7 (cámaras de gran formato).⁷⁹ Agustín V. Casasola es el claro ejemplo de un fotógrafo con preferencia por las cámaras *Graflex*, mientras que los fotógrafos de la agencia H. J. Gutiérrez representan la tendencia hacia las cámaras *View*, habiendo muchos fotógrafos que las usaron indiferentemente.

⁷⁸ *SLR* es la abreviatura de cámara *Graflex* de objetivo único. *TTL* se refiere al sistema de medida de la exposición de las cámaras *View*, que detectan la luz que ha pasado por el objetivo.

⁷⁹ Kate Rouse, *op.cit.*, p. 24.

Dentro de estos tipos, a la fecha se han podido identificar gráficamente dos modelos de cámaras, las cuales son: Una cámara *Kodak Graflex* y una cámara tipo plegable *Kodak View* de medio formato 6x4.5.

A partir de las fotografías donde aparece la cámara *Graflex* de Casasola, tanto por su temporalidad como sus características físicas, la más antigua se acerca a un modelo *Auto Graflex* Folmer and Schwing N. Y.⁸⁰ **(Foto 8)** En fotos posteriores veremos otro modelo *Graflex 5x7 Graflex Press* de 1907.⁸¹ En ocasiones estas características pueden ser engañosas ya que el aspecto de la portezuela del visor que se abre hacia el frente con un fuelle de abanico se presenta en varios modelos producidos hasta 1911.



(Foto 8) *Auto Graflex RB* Folmer and Schwing N. Y. Imagen tomada de: Eastman Kodak Company, *500 Cameras: 170 Years of Photographic Innovation*, New York, Sterling Publishing, 2011, p. 154.



(Foto 9) Sin título, Agustín V. Casasola con su cámara *Auto Graflex RB* Folmer and Schwing N. Y. Se aprecia claramente el fuelle de abanico del visor extendido. Imagen tomada de: Agustín V. Casasola, *Historia gráfica de la Revolución Mexicana, 1900-1970*, Vol. II, México, Editorial Trillas, 1973, p. 120.

⁸⁰ Helmut A. Gernsheim, *Concise History of Photography*, London, Thames and Hudson, 1965, pp. 3-6.

⁸¹ *Ibid.*, p. 21.

En cuanto a la otra cámara *SLR* de Casasola, parece ser una *Press Graflex RB 1912* Eastman Kodak.⁸² Al ser cámaras *RB* tienen la apariencia cúbica que ha dado pie a confusiones. **(Foto 9)**

Por una parte Agustín V. Casasola se hizo retratar o lo captaron trabajando en diversas ocasiones, habiendo suficientes imágenes de él y su cámara (más que de otros fotógrafos), manifestándose una consistencia en su uso al pasar del tiempo, por eso lo tomo de ejemplo. Por otra parte Heliodoro Juan Gutiérrez nunca usará una cámara *Graflex*, y Aurelio Escobar lo hará décadas después de terminada la Revolución con una cámara *TLR Rolleiflex*.⁸³ **(Foto 10)** Dentro de la agencia fotográfica H. J. Gutiérrez se contaba con varias cámaras *View: Premo 5x7, Premo o Cycle Poco 4x5, Poco 61/2x8, Kodak 4A, Kodak 3A*, y diferentes modelos de formato 8x10.⁸⁴



(Foto 10) *TLR Rolleiflex.*
Imagen tomada de: Petr Tausk,
Imagen Historia de la fotografía en el siglo XX, Madrid,
Colección Comunicación Visual, 1992, p. 46.

⁸² Kate Rouse, *op.cit.*, p. 25.

⁸³ Mraz, *Fotografiar la... op.cit.*, p. 48.

⁸⁴ "La Poco", *El fotógrafo mexicano*, 1 de mayo de 1900, p. 4.

Daniel Escorza Rodríguez en su artículo: "El itinerario fotoperiodístico de Agustín Víctor Casasola, 1901-1905"; dice:

A pesar de que en 1905 ya se había extendido el uso de la película de nitrocelulosa, Agustín Casasola todavía utilizaba las placas de vidrio, incluso para actos en las orillas de la ciudad de México. Las cámaras fotográficas permitían introducir entre 3 y 12 placas de vidrio de 5 x 7 pulgadas, y de esta forma el fotógrafo tenía un número más grande de tomas.⁸⁵

Habría que aclarar que no solo Agustín V. Casasola siguió usando placas de cristal de forma extensa entrado el siglo XX, por lo general los fotógrafos provenientes de los estudios fotográficos las preferían sobre la nitrocelulosa⁸⁶ por la calidad de la emulsión. En lo que se refiere a Samuel Tinoco, en las pocas pero claras fotografías donde se retrata al fotógrafo podemos afirmar que la cámara que utilizó fue una del tipo View de la *Henry Cycle* o bien conocidas como la cámara *Cycle Poco B*,⁸⁷ **(Foto 11)** donde la parte posterior estaba adaptada para contener un magacín.



(Foto 11) *Cycle Poco B*.
Imagen tomada de: Kate Rouse, *Guía de principiantes para coleccionistas de cámaras clásicas*, Madrid, Edimat, 1993, p. 36.

⁸⁵ Daniel Escorza Rodríguez, "El itinerario fotoperiodístico de Agustín Víctor Casasola, 1901-1910" en *HISTORIA*, São Paulo, Vol. 26, núm. 2, 2007, p. 19.

⁸⁶ La "nitrocelulosa" es un sólido pulposo, parecido al algodón, o un líquido ligeramente amarillo o incoloro con olor a éter. Se emplea en la elaboración de explosivos, propulsores para cohetes y celuloide.

⁸⁷ "Fotógrafos" en *El fotógrafo mexicano*, 11 de agosto de 1908, p. 2.

con dos, cinco o hasta diez chasis de dos placas cada uno, tipo de cámara efectivamente muy pesada. Tratándose de conceptos completamente diferentes a los de una cámara *Graflex* de origen alemán, no hay que confundirse simplemente con la apariencia.

Una cámara *Graflex* llegó a tener diferentes aditamentos para ampliar su capacidad de negativos: *Cut Film Magazine (Sheet plate Magazine)*, también conocido como *Bag Mags*, para contener 12 soportes para placas de nitro- celulosa; *Graflex Film pack adapter* también con 12 placas de nitrocelulosa; *Graflex Roll Holder* para 6 exposiciones. Por lo tanto la capacidad de tomar fotografías sin reabastecimiento en el lugar que fuese estaba limitada. Inclusive en modelos como la *Graflex 1A* modelo 1902 con dispositivo de carrete, solo tenía capacidad para 3 exposiciones.⁸⁸ Más probablemente, Osuna, junto con muchos fotógrafos profesionales de su época, utilizó la *Graflex* de objetivo único o *SLR* o una *TTL Rochester View*. No necesitan un trípode (aunque porque era una cámara pesada probablemente fue utilizado a menudo), por lo que si las condiciones de luz eran buenas la portabilidad era una ventaja. Si lo vemos desde esta perspectiva, entonces la capacidad de cubrir eventos con material abundante no radica ni en el tamaño, ni la portabilidad, ni el tipo de la cámara. No depende tampoco de la capacidad física de un solo individuo, el fotógrafo; sino de una infraestructura detrás de ellos que los aprovisionó correctamente.

⁸⁸ Michel Pritchard, *The history of...op.cit.*, p.62.

Y sin embargo hay otras características que dieron posibilidades y apariencia diferente a los resultados. Por ejemplo, el equipo fotográfico *Graflex* de Osuna le permitía movilidad al no depender de un trípode, y por lo mismo podía adaptarse a espacios más pequeños. Su horizonte visual siempre fue bajo, dada la posición para sujetarla, por lo tanto era necesario colocarse en la primera fila, o sin obstáculos; con objetivos demasiado altos como edificios su distorsión de las verticales es aguzada, al no contar con mecanismos de corrección de la perspectiva. No es una cámara apta para tomas nocturnas, o mal iluminadas, al desplazarse el espejo reflector y exponer la película al lente se generó un movimiento de retroceso y un brinco, provocando el desenfoque con velocidades del obturador bajas, el famoso "click and shake" que conocemos en las cámaras Kodak.⁸⁹

La *Graflex* no permitía el cambio rápido de chasis. La entrada del chasis no era universal dependiendo exclusivamente de aditamentos propios, y con cada disparo el espejo reflector se debía recolocar manualmente.⁹⁰ Después de cada disparo era necesario sacar el chasis y voltearlo o remplazarlo con una mano mientras se sujetaba la cámara con la otra, y hacerlo en movimiento es difícil sin experiencia.⁹¹ ¿Entonces cuáles son las ventajas que hicieron a las cámaras tipo *Graflex* tan socorridas? Dado el efecto de retroceso y brinco al disparar en otros modelos de la época, la *Graflex* lo compensó con lentes y obturadores de altas velocidades, permitiendo realizar

⁸⁹ Si se quiere saber más sobre la participación e influencia de la compañía Kodak y sus cámaras en nuestro país puede consultarse *Grandes fotógrafos publicitarios en México*, Vol. I, México, Kodak de México- Grupo Tragaluz, 1997, 275 p.

⁹⁰ Gernsheim, *op.cit.*, p. 107.

⁹¹ *Ibid.*, p. 108.

fotografías en movimiento y de acción, siempre y cuando estuvieran bien iluminadas.⁹² La facilidad de cambiar de posición y un sistema de enfoque a 90° más eficiente en su mecánica hizo que estas cámaras tuvieran una recámara aislada de la luz para la placa, además de que ya no necesitaron un paño para cubrirla. A su vez, las cámaras *Graflex* de menor formato y alimentador de rollo se convertirían en las ideales para el fotoperiodismo con el pasar del tiempo.

Desde el punto de vista técnico, a una cámara *View* de medio y gran formato, con ajuste de paneles y balanceo, guías de extensión y lentes intercambiables o lente convertible, la podemos llamar un equipo profesional. A los fotógrafos que las preferían les dio buenos resultados respecto a la calidad de imagen, pero el inconveniente que tenían estos modelos fue la movilidad reducida y el uso de un trípode. El pináculo de las cámaras *View* para el fotoperiodismo se dio con la *Speed Graphic*, **(Foto 12)** una cámara pequeña y maniobrable, 4x5 su formato más popular, introducida en México en



(Foto 12) *Speed Graphic*.
Imagen tomada de:
Eastman Kodak
Company, *500 Cameras:
170 Years of
Photographic Innovation*,
New York, Sterling
Publishing, 2011, p. 185.

⁹² "Nueva Reflex", *El fotógrafo mexicano*, 26 de noviembre de 1910, p.4.

el año de 1912 fotorreportero", por otra parte, su "talón de Aquiles" fue la baja velocidad de pero que en 1927 su refinamiento la llevó a ser catalogada como "sinónimo de obturador."⁹³ A la larga, el desarrollo técnico pondría a las cámaras *Graflex* en el dominio del mercado de las cámaras profesionales y semi-profesionales siendo éstas las más utilizadas por fotógrafos de la Revolución. Por su parte, aún en la actualidad se siguen produciendo y usando las cámaras *View* de manera reducida (en la publicidad por ejemplo). Sin embargo, ni la mejor cámara fotográfica *Graflex* de la actualidad de formato normal, puede superar la calidad de imagen de algunas cámaras *View* de 50mm y 77mm (medio y gran formato) de aquel entonces, aunque tengan 100 años de antigüedad y aún hay fotógrafos que las siguen usando.

⁹³ "Novedades", *El fotógrafo mexicano*, 8 de abril de 1912, p. 3.

2. Modernidad: Panorama histórico de la fotografía de principios del siglo XX en la ciudad de México

En el cambio del siglo XIX al siglo XX se registraron importantes acontecimientos en la vida de la joven nación mexicana, que cumplía apenas su primer siglo de existencia independiente. En este breve lapso se produjo el apogeo y el ocaso del régimen porfiriano, un gobierno que dominó durante tres décadas en donde se llevó a cabo un programa de modernización basado en un proyecto de unificación del mercado nacional y una apertura del país a la inversión extranjera, así como la construcción de importantes vías de comunicación, entre las cuales sobresalían unos veinte mil kilómetros de redes ferroviarias y otras obras de prosperidad y progreso materiales.⁹⁴

Al cumplirse cincuenta años de la existencia de la fotografía, los usos y la recepción de las imágenes también experimentaron transformaciones importantes. Se consolidó el género del retrato y se abrieron importantes y refinados estudios fotográficos en la ciudad de México y en otros centros urbanos del interior. Diversas técnicas y tipos de cámaras fotográficas convergieron y coincidieron durante este período.⁹⁵ El uso de las placas secas de gelatina y la difusión de las imágenes “instantáneas” surgen a partir de esta época, favoreciendo el auge de la fotografía de aficionados.

⁹⁴ Lorenzo Meyer, *La segunda muerte de la revolución mexicana*, 7a. ed., México, Ediciones Cal y Arena, 1995, pp. 26, 27.

⁹⁵ Cuando aparece la fotografía, ésta se destina a realizar actividades que hasta ese momento se hacían a través de la pintura. La demanda social y la necesidad de expresión determinaron en ese momento los temas que más se iban a tratar. Estos primeros temas se fueron agrupando en una clasificación o géneros que tenía mucho que ver con la pintura, es más, se trataba de los géneros pictóricos más representativos en el momento de la aparición de la fotografía: Retrato y Paisaje.

Un signo importante dentro de la fotografía en este tiempo fue el nacimiento de distintos grupos y organizaciones como la Sociedad Fotográfica Mexicana, fundada por Fernando Ferrari en el año de 1890, la cual organizó un primer concurso fotográfico en el que sólo podían participar los miembros de ésta.⁹⁶ Al mismo tiempo, la fotografía *amateur* comenzó a tener peso importante en la ciudad de México a través de la convocatoria de concursos fotográficos abiertos al público.⁹⁷ Tal es el caso del concurso propuesto por la revista *El Mundo Ilustrado* el 12 de enero de 1896, el cual incorporaba la categoría de “Instantáneas” como uno de los temas para los posibles premios. Los otros rubros fueron: retratos y grupos; paisajes y monumentos; interiores; reproducciones, reducciones y amplificaciones; aplicaciones científicas, etc.⁹⁸

La revista *El fotógrafo Mexicano* fomentaba con entusiasmo una nueva estética realista en la que “el profesional debe abandonar sus rocas de estuco, sus sillas imposibles, sus horribles mesas y sus mentidos mares y campiñas”,⁹⁹ y animaban a su clientela a adquirir nuevas cámaras más ligeras con las que se podían tomar fotografías en la calle sin previo aviso para los transeúntes, los cuales podían ser personajes tan familiares y cotidianos como los limpiadores de zapatos o incluso mendigos en “busca de pan”. Se le considera como uno de los ensayos visuales en torno a la intimidad burguesa más destacados de su tiempo.

⁹⁶ Claudia Negrete Álvarez, *Los hermanos Valleto, fotógrafos mexicanos de entre siglos*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones, Estéticas, 2006, p. 73.

⁹⁷ Véase “1902 El concurso fotográfico nacional” *Ibid.*, pp. 73-78.

⁹⁸ *El Fotógrafo Mexicano*, enero de 1901, p. 131.

⁹⁹ Carlos A. Córdova, “Un estudio en Madero” en *Tríptico de Sombras*, México, CONACULTA, 2012, p. 171.

En el campo de la fotografía profesional, puedo destacar el trabajo de los hermanos Vallete, miembro de la élite urbana de la década de los sesentas del siglo XIX a los primeros años del siglo XX, quienes consolidaron uno de los estudios fotográficos más importantes del país. Formados técnicamente en Europa y ganadores de varios premios internacionales; los Vallete continuaron con la tradición retratística de fotógrafos predecesores. Los Vallete llegaron a su clímax en el año de 1901, con la apertura de uno de los estudios fotográficos mejor equipados de la ciudad de México, en la célebre calle de San Francisco, a unas cuadas del Zócalo capitalino.¹⁰⁰ Entre otros profesionales como ellos cabe mencionar a Romualdo García y Emilio Lange,¹⁰¹ fotógrafos de los cuales hablare a detalle más adelante.

En otra línea de trabajo profesional, puedo ubicar al fotógrafo norteamericano Charles B. Waite, quien emigró a la ciudad de México en 1896 y recorrió en los siguientes veinte años una buena parte del territorio nacional, registrando paisajes, vistas urbanas y retratos por distintas partes del país, combinando su labor para empresas norteamericanas con la publicación de fotografías en las guías para viajeros, registros de visitas arqueológicas para el Museo Nacional, imágenes periodísticas para revistas ilustradas, paisajes y retratos para el floreciente negocio de las tarjetas postales, entre otras actividades.¹⁰² La referencia Waite en este texto nos sirve para acercarnos al universo representado por otros extranjeros que laboraron durante el mismo periodo, tales como Winfield Scott y Abel Briquet.

¹⁰⁰ Léase, "De San Francisco y Plateros al mundo" *Ibid.*, pp. 43-60.

¹⁰¹ José Antonio Rodríguez, "Plateros, La calle de la fotografía" en *Luna Córnea*, México, núm. 8, 1995, p. 52.

¹⁰² *Ibid.*, p. 53.

El común denominador de todos los sectores y la mayoría de las propuestas artísticas, comerciales o recreativas están representados por el halo de prestigio que emanaba de la cámara fotográfica a finales del siglo. Incluso los opositores más radicales del régimen porfiriano, como fue el caso del famoso semanario *El Hijo del Ahuizote*, rindieron tributo al quehacer fotográfico como símbolo del progreso y contribuyeron a su divulgación, identificando la tarea política de transformar el destino del país con los nuevos parámetros visuales.¹⁰³

En el porfiriato se amplió y se profundizó una revisión de la historia mexicana, que trazó una relectura de los objetos prehispánicos convertidos por el arte de la educación cívica en símbolos patrios y los exhibió en los anaqueles del Museo Nacional de la ciudad de México.¹⁰⁴ Esta institución desempeñó un papel fundamental para impulsar los estudios de carácter antropológico y utilizó la fotografía con un sentido documental para recrear un inventario de los distintos grupos étnicos repartidos por todo el país. Dicho inventario puede leerse como parte del imaginario de la nación construido durante la segunda parte del siglo XIX, según el cual los indígenas del pasado prehispánico alcanzaron un gran desarrollo civilizatorio y representaban el antecedente inmediato de la nación mexicana, mientras que contradictoriamente las distintas comunidades indígenas dispersas por el territorio del país constituían en el presente un lastre para la nación.¹⁰⁵

¹⁰³ Antonio Saborit, *El Mundo Ilustrado de Rafael Reyes Spíndola*, México, Grupo Carso, 2003, p. 24.

¹⁰⁴ Justo Sierra, "La era actual" en *Evolución política del pueblo mexicano*, La Casa de España en México, México, 1940, pp. 413-458.

¹⁰⁵ Lorenzo Meyer, *La segunda muerte...op.cit.*, p. 30.

Las premisas conceptuales para leer las nuevas imágenes tienen que ver con la investigación en torno a los orígenes de la especie humana y el carácter moral de los pueblos, así como interrogarse acerca de las causas de la diferenciación racial y su vínculo con mecanismos biológicos como la herencia.¹⁰⁶ En este contexto, México representó un verdadero laboratorio para los científicos, primero europeos y posteriormente norteamericanos, que dejaron una profunda huella en la antropología mexicana de finales del siglo XIX y principios del XX.¹⁰⁷

Uno de los acontecimientos más representativos de la fotografía en esos años, y que tuvo una mayor repercusión en México debido a la cobertura de la prensa y desembocó en una gran exposición los Festejos del Centenario de la Independencia donde la fotografía de los distintos grupos étnicos, el cual desempeñó un papel muy importante y cubrió cerca de quinientas imágenes de coras, huicholes, mixtecos, zapotecas, zoques, tarahumaras, nahuas, tarascos, totonacos, mayas y chichimecas. Un conjunto significativo de imágenes que permiten explorar formas variadas de representación de la época. Estos medios van a ser utilizados como medios importantes para la reanimación ideológica y cohesión social del porfiriato, mientras que la miseria es algo ajena al progreso y la van a considerar dentro de costumbres mexicanas. La objetividad era entonces para los fotógrafos y camarógrafos de prensa era considerados como un dogma y un imperativa, la objetividad era un sinónimo de realismo de reproducción fotográfica.

¹⁰⁶ Luis Gerardo Morales Moreno, *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940*, México, Universidad Iberoamericana, 1994, p. 101.

¹⁰⁷ Puede consultarse a Juan Comas, *Las primeras instrucciones para la investigación antropológica en México, 1862*, México, UNAM, 1962, 43 p.

2.1 De los estudios fotográficos a las calles

Como hemos visto, en México la fotografía adquirió rápidamente gran popularidad y una enorme importancia para la sociedad mexicana a partir de la introducción del daguerrotipo a nuestro país alrededor de 1839; es evidente que esta trascendencia alcanzó todavía mayor magnitud en la época del porfiriato. Fue en este periodo cuando sus usos y conceptos se diversificaron, debido a que las condiciones de orden y progreso facilitaron que los adelantos técnicos fotográficos se difundieran a lo largo del país con mayor prontitud. Teresa Matabuena, en un interesante y sugerente estudio sobre *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el porfiriato* estableció que la fotografía “no era tan sólo una representación de la realidad, sino que era un objeto que tenía facultades para expresar sentimientos y afectos, era una prueba irrefutable de las cualidades de las personas y objetos fotografiados”.¹⁰⁸

En suma, cada emisor imprimía a su imagen un sentido y significado propios. Pero al lado de esta aplicación y su respectiva concepción que rescata y define Matabuena, no hay que olvidar que emergieron y coexistieron otros usos. Por supuesto que los usos y los referentes de las imágenes se volvieron muy variados, todo aquello propenso a ser retratado. Entre los usos que se volvieron más comunes se encontraron los de carácter científico que se abocaron, a razón de otros propósitos,

¹⁰⁸ Teresa Matabuena Peláez, *Algunos usos y conceptos de la fotografía en México durante el porfiriato*, México, Universidad Iberoamericana, 1991, p. 8.

A establecer registros tanto antropológicos como arqueológicos; así mismo, a partir de la última década del siglo XIX, la fotografía sirvió para ilustrar la información aparecida en las planas de la prensa.

Acorde a estas características, podemos explicar el proceso de cómo algunos fotógrafos abandonaron o cambiaron gradualmente sus pretensiones artísticas, y se convirtieron sólo en los negociantes de una gran industria que les obligó a salir del estudio fotográfico. Comenzaron a captar la desigualdad social que había acrecentado en el porfiriato en contraste con una solidez moderna había conseguido mediante la concentración en pocas manos de la tierra y de los beneficios de la industrialización y del desarrollo de infraestructura. Al respecto, Eugenia Meyer dice que:

“Entonces fue evidente que los periódicos y revistas de la capital respondieron a las necesidades de legitimación de la oligarquía porfiriana, unida por intereses y perspectivas a futuro y gracias a la pacificación que había logrado la dictadura.”¹⁰⁹

Más aún, el implemento y éxito mediático de esa oligarquía gestó los gérmenes de su propia destrucción: el régimen había probado ser incapaz de abrirse a la competencia política para dar acceso a nuevos grupos y demandas sociales. El país de 1910, el de ferrocarriles, compañías petroleras, polos industriales y grandes haciendas productivas ya no podían ser considerados como los negocios de unas

¹⁰⁹ Eugenia Meyer, *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, Museo Nacional de Antropología e Historia-Instituto Nacional de Antropología e Historia-Secretaría de Educación Pública-FONAPAS, 1978, p. 34.

cuantas familias a la deriva, ni administradas ni aseguradas por un caudillo de más de ochenta años. Fue entonces que las fotografías que se comenzaron a publicar lograron captar los primeros indicios de descontento inmersos en las imágenes de actores sociales: indígenas, campesinos, obreros, rancheros tomadas en grupo y unidos a un movimiento revolucionario fueron las primeras señales del final del régimen de Díaz. Sin embargo, es notorio que fue de la élite más favorecida por el régimen porfiriano, la oligarquía terrateniente nortea, entre ellos los Madero, de donde surgió la chispa cuyos alcances nadie podía imaginar en 1910 y años posteriores.

Es por ello que en este apartado nos referiremos a las características principales que definieron a las imágenes fotográficas producidas durante la Revolución Mexicana, partiendo de un pasado inmediato que fue la tradición decimonónica, cuya importancia y mayor impacto recae en la fotografía producida durante el porfiriato.¹¹⁰ A su vez, destacaremos las diferencias y permanencias en la manera de hacer fotografía y en los contenidos de ésta.

¹¹⁰ En general, los estudios realizados en torno a esta temática son escasos. Dice Debroise que “En 1947, en la revista *Mañana*, Antonio Rodríguez se refirió, sin profundizar mucho en el asunto, a el proceso de inserción de la fotografía en la prensa mexicana”. Debroise, *op.cit.*, p.153. Cuarenta años después, Aurelio de los Reyes en *Cine y sociedad en México (1896-1930)* llamó la atención sobre cómo en la prensa ilustrada de aquel periodo se había manifestado una “plena conciencia del valor histórico de la imagen”, por lo que tanto ésta como la producción cinematográfica “se preocuparon por descubrir al país”. Aurelio de los Reyes, “Vivir de sueños, 1896-1920”, en *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, Vol. I, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1996, p. 82. Más tarde este mismo autor en “Cine, prensa y magazines ilustrados” definió los lineamientos que caracterizaron a la fotografía inserta en las planas de las publicaciones ilustradas. Sin embargo, estas llamadas de atención no han caído de lleno ni en el saco de los historiadores del periodismo mexicano ni en el de aquellos que se aventuran a historiar el proceso de la fotografía en México. Se pueden mencionar algunas aproximaciones como las de Flora Lara Klahr y Marco Antonio Hernández en *El poder de la imagen y la imagen del poder. Fotografías de prensa del porfiriato a la época actual*, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1985, pp. 9-10.

Dada la infinidad de ilustraciones insertas en este periodo y que aluden a distintos rubros de información periodística, hemos decidido abocarnos a aquellas imágenes que dan cuenta de la transición y cambios de estilo y formas del quehacer fotográfico, sin dejar de revisar su interrelación con los descubrimientos y avances tecnológicos propios de la industria fotográfica; asimismo, haré énfasis en marcar y analizar los distintos discursos estéticos inmersos en estos procesos de cambio.

2.2 La fotografía de estudio

Son justamente los años porfirianos en los que la fotografía se transformó y difundió de manera importante en los principales centros urbanos del país. La cámara fotográfica ya no era considerada un instrumento misterioso cuyo complejo mecanismo escapaba a la comprensión común, si no que se convirtió en herramienta y técnica de gabinete. Al cumplirse medio siglo de existencia de la fotografía en la ciudad de México (1859-1900), las formas estilos y utilidades de las imágenes también experimentaron transformaciones importantes. Los usos que se le dio en este periodo son múltiples y variados, si bien podemos destacar dos como los más significativos: la fotografía de estudio y la de exteriores.¹¹¹

Aunque la definición de retrato y el establecimiento de sus límites con respecto a otras tipologías, como las escenas de género, o la mera representación de

¹¹¹ Este tema ha sido igualmente tratado en numerosos textos. Para una aproximación a los límites del género y su superación por la fotografía véase Permanyer, Lluís, "Ceci est un portrait" en *Retratos. Fotografía española, 1845-1995*, Barcelona, Fundación La Caixa, 1996, pp. 29-33. En esta obra el autor hace un perspicaz análisis de los presupuestos canónicos que se atribuyen al género del retrato y cómo la mayoría de estos supuestos son subvertidos por las particularidades de la fotografía, abogando por una concepción abierta que me parece una forma acertada de enfocar el acercamiento al género del retrato fotográfico.

la figura humana, es bastante complicada, tradicionalmente se han venido señalando una serie de elementos que definían el género del retrato en un sentido estricto. Uno sería la presencia de un sujeto identificado (o al menos la posibilidad de identificarlo, es decir, la representación de una persona concreta, no un tipo ni una figura alegórica) representado con rasgos individualizados. **(Foto 13)** Otros dos factores, relacionados entre sí aunque no siempre presentes necesariamente a la vez, serían la intencionalidad por parte del autor y el consentimiento o voluntad por parte del retratado de realizar un retrato como hemos mencionada en páginas anteriores.¹¹²



(Foto 13) Anónimo,
Charro sentado y niña, México 1860,
Proceso: Ambrotipo coloreado, cuarto de placa, Francisco Reyes
Palma, *Memoria del tiempo, 150 años de la fotografía en México*,
México. Museo de Arte Moderno. 1989. 91 p.

¹¹² María Fernanda Valverde Valdés, *Los procesos fotográficos históricos*, México, Archivo General de la Nación, 2003, p. 29.

Esta importancia de la intencionalidad y el consentimiento se debe a que al retrato, a lo largo de la historia, se le han atribuido una serie de funciones, eminentemente sociales (ya fuesen relativas al núcleo social básico de la familia como a grupos sociales más amplios en el caso de los retratos de gobernantes o poderosos), **(Foto 14)** pero también de reconocimiento personal y satisfacción en la contemplación de la propia imagen, de la que carecían otro tipo de obras artísticas.¹¹³



(Foto 14) Joaquín Díaz González,
Retrato de caballero,
ciudad de México 1861, Proceso: Ambrotipo de placa, Colección Jorge Carretero. Oliver Debroise, *Sobre la superficie bruñida de un espejo,* México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 22

En los estudios de las principales capitales mexicanas de la segunda mitad del siglo XIX, se recrearon unas escenografías tanto de interiores burgueses como de paisajes de la naturaleza (jardines, bosques, etc.).¹¹⁴

¹¹³ *Ibid.*, p. 76

¹¹⁴ Claudia Negrete, *Valleto hermanos...op.cit.*, p. 23.

El retrato era realizado en el último piso del edificio, en algunos casos, bajo una techumbre de vidrio que permitía que hubiera la luz necesaria para la toma. **(Foto 15)**

En la última década del mismo siglo, los estudios fotográficos mexicanos se multiplicaron a una velocidad inusitada. A tal grado que la moda de hacerse un retrato en el estudio de un determinado fotógrafo fue tal que este acto se convirtió en un elemento de prestigio social. A su vez, el retrato fotográfico estuvo destinado a mantener vivo un recuerdo personal; nada de fotografías lúdicas o bellas panorámicas de la ciudad. A principios del siglo XX, tan sólo se retrataban las celebraciones sacramentales (bautismos, bodas, primeras comuniones, etc.), los momentos estelares de la familia donde los allegados reportaban que se encontraban en condiciones favorables. **(Foto 16)**



(Foto 15) Pedro Guerra,
Estudio de la Fotografía Artística, Mérida Yucatán 1906, Técnica:
Plata gelatina, Universidad Iberoamericana.
Reyes Palma, Francisco, *Memoria del tiempo, 150 años de la
fotografía en México, México*, Museo de Arte Moderno, 1989, p. 44.



(Foto 16) Enrique Suárez,
("A mi apreciable padrino D. Antonio Santoyo"),
México 1894, Tarjeta de visita, Cruces y
Campa, Proceso: Impresión a la albumina de
placa de colodión húmedo SINAFO-Fototeca
Nacional INAH, núm. 453697. Imagen tomada
de: Patricia Massé Zendejas, *La fotografía de la
ciudad de México en la segunda mitad del siglo
XIX*. La compañía Cruces y Campa, Tesis de
Maestría, México, FFyL-UNAM, 1993, p.30.

Sin embargo, la conciencia de estar realizando un retrato requería de una participación activa tanto del fotógrafo como el retratado, ya que un retrato, lejos de ser únicamente una imagen basada en el parecido físico, era también una imagen cifrada con la que se transmitían valores morales, sociales¹¹⁵ e incluso valores estéticos y artísticos que en muchos casos contribuían a generalizar una serie de actitudes codificadas y decorados estereotipados, incluso el uso de disfraces, tenían como finalidad construir una imagen para presentar en sociedad.

¹¹⁵Puedo decir que esta aseveración se encuentra en numerosos discursos, tanto en los que se dedican al análisis de la del género del retrato como los que tratan la historia de la fotografía: Galiene y Pierre Francastel, *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1978, p. 213. Linda Nochlin, "Impressionist Portraits and the Construction of Modern Identity", en Bailey, Colin B., *Renoir's Portraits. Impressions of an Age, New Haven*, Yale University Press, 1997, pp. 54-55; o Shearer West, *Portraiture*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 191; Giulio Carlo Argan, *El arte moderno*, Madrid, Akal, 1998, pp. 71-72). Dos libros consultados que analizan las relaciones entre fotografía o textos específicos sobre historia de la fotografía o del retrato fotográfico y pintura como los de Aaron Scharf, *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, 1994, p.17; Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Madrid, Alfaguara, 2007, p. 137.

En muchas otras fotografías no siempre se conoce la identidad del sujeto representado, en unas ocasiones porque el paso del tiempo nos ha privado de esos datos, en otras porque el sujeto representado, que probablemente era identificable para sus contemporáneos había sido objeto de una escena alegórica, o una caracterización. En ciertos casos, la intencionalidad del autor de elaborar un retrato como tal, con cualquiera de las funciones que hemos mencionado anteriormente (sociales, de reconocimiento, conmemoración, etc.), estuvo ausente. A veces tampoco se contó con el consentimiento del sujeto retratado. De esta forma, la “negociación” entre retratista-retratado que muchos autores señalan debió estar presente en todo retrato para ser considerado como tal se contradujo con considerable frecuencia y esto pudo haberse debido a infinidad de situaciones que llegaron a regular la labor del fotógrafo.

2.3 Fotografía de exteriores

El origen de la mirada de exteriores se sustenta en la credibilidad de la tecnología como mediadora entre el mundo y su representación; para Margarita Ledo:

“Sin la cámara organizando la apariencia de lo visible, según las reglas espacio-temporales definidas por la cultura occidental, no nos remitiríamos al efecto-verdad que se establece con el referente, con aquello que fotografía y nos traslada como realidad convencional, como una imagen con capacidad informativa.”¹¹⁶

Aunado a lo anterior, las revistas de la época y en particular *El Mundo Ilustrado* se encargaron de publicar fotos que reflejan las costumbres de la alta sociedad, en un ambiente refinado y elegante, con un “lenguaje exquisito”. **(Foto 17)**

¹¹⁶ Margarita Ledo, *Documentalismo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 35.



(Foto 17) Anónimo,
Sin título, México 1887.
Imagen tomada de: John Brushwood, *Una especial
elegancia, Narrativa mexicana del porfiriato*, México,
UNAM, Dirección de Literatura, 1998, p. 17.

Nos demuestran que esta práctica ya se venía desarrollando desde años atrás, respondiendo a otros tipos de necesidades, por ejemplo: banquetes, bailes, fiestas y deportes que mostraron una cultura estable, progresista, relajada y armónica.

(Foto 18) Además, se enfocaban en actividades caritativas como las kermeses y las jamaicas¹¹⁷ que servían como demostraciones del interés de los “afortunados” para los menos privilegiados (aunque a veces la presencia accidental de los de abajo en esos eventos podía producir una reacción de incomodidad). Sin embargo, los pobres quedaron excluidos de las páginas de *El Mundo Ilustrado*, como dice Eduardo Ancira: “por ejemplo el único indígena que apareció en la revista estaba muerto”.¹¹⁸

¹¹⁷ Término decimonónico mexicano que habla sobre un evento festivo cuyo objetivo es la recaudación de dinero para diversos fines.

¹¹⁸ Eduardo Ancira, “Fotógrafos de la luz aprisionada. Asociación de Fotógrafos de la prensa metropolitana de la ciudad de México, octubre-diciembre de 1911”, en Fernando Aguayo y Lourdes Roca, *Imágenes e investigación social*, México, Instituto Mora, 2005, pp. 334-353.



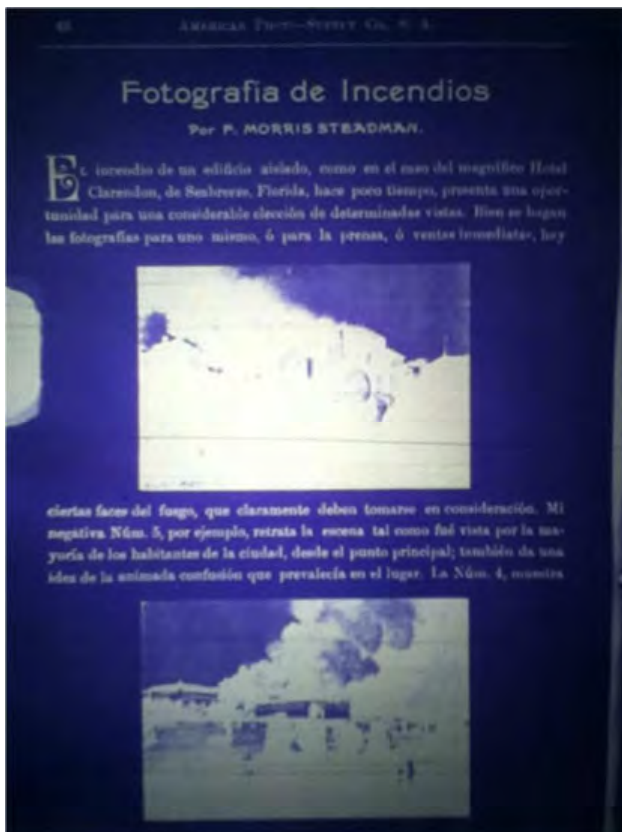
(Foto 18) “La salida para Santa Anita”, *La Ilustración Semanal*, 29 de octubre de 1880.

Revistas con una clara inclinación a satisfacer las necesidades de las elites porfirianas que asediados, altos funcionarios, industriales y grandes comerciantes, que contrastaban con los cientos de miles de pobres cuyos barrios carecían de los servicios públicos más indispensables.

Desde su inserción en México y su apogeo en el porfiriato la fotografía de exteriores fue reconocida por su posibilidad técnica de inscribir la “realidad” mediante la luz al despertar entre sus contemporáneos “la conciencia de estar ante un aparato que en un tiempo brevísimo era capaz de producir una imagen del entorno visible tan viva y verás como la naturaleza misma”.¹¹⁹

¹¹⁹ Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2005, p. 28.

En este sentido, también se llegaron a registrar imágenes de ejecuciones, choques de trenes, incendios que evidentemente demuestran que este tipo de temas ya circulaban durante el porfiriato y, se darán en cantidades mayores durante la Revolución. **(Foto 19)**



(Foto 19). “Fotografía de incendios”, *El fotógrafo mexicano*, 14 de julio de 1901.

La premisa de que las cosas eran como se veían en una fotografía consolidó la idea de la fotografía como documento: “algo que es portador de información, que trae en sí la inscripción, el registro, la escritura de un hecho, de una realidad observable y verificable”.¹²⁰

¹²⁰ Ledo, *op.cit.*, p. 3.

No es casual que la concepción de la fotografía como registro documental coincidiera con el desarrollo de disciplinas como la antropología, la psicología, la sociología, el periodismo y la criminología, que se sirvieron de ella para crear registros antropológicos, carcelarios, manicomiales o periodísticos, donde vinculaban los rasgos físicos de una persona con sus actitudes y festividades.

2.4 Transición, cambio de temas y discursos fotográficos

Recordemos que “El fotógrafo de la sociedad porfiriana no fue, pues, el de la Revolución. La negativa de algunos por captar con sus cámaras los grandes sucesos bélicos de su tiempo nos muestra, además de su posición de clase, que la fotografía no les interesó como medio para documentar movimientos sociales y que el oficio fotográfico era para ellos, más que un quehacer concerniente a lo político y lo social, una “actividad de gabinete”.¹²¹

En el *Directorio General de la Ciudad de México y del Distrito Federal 1911-1912*¹²² aparecieron listados sesenta estudios fotográficos de los cuales muchos se consolidaron durante el porfiriato. Entre ellos estaba el de Emilio Lange,¹²³ fotógrafo que llegó a México alrededor de 1890, y que estableció su primer taller hacia 1902.

¹²¹ Claudia Canales, *Romualdo García. Un fotógrafo, una ciudad, una época*, México, INAH, 1980, p. 73, 29.

¹²² *Directorio General de la Ciudad de México y del Distrito Federal, 1911-1912*, México, Muller hnos, 1911.

¹²³ Aurelio de los Reyes, *¿No queda huella ni memoria?: Semblanza iconográfica de una familia*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas- El Colegio de México, 2002, p. 41.

También estaban trabajando los pictorialistas Martín Ortiz y Hugo Brehme,¹²⁴ quienes hacían de los grandes contrastes lumínicos reminiscentes de los retratos de “a la Rembrandt”, entre atmósferas habitadas por parejas, paisajes y otros personajes. **(Foto 20, 21)** Mientras que el jalisciense José María Lupercio aplicaba el principio pictorialista de la “borrosidad” o foco suave selectivo en los rostros de las señoritas, manteniéndose fiel a la regla de dar nitidez a los ojos y rasgos faciales en general.¹²⁵ **(Foto 22)**

¹²⁴ Las obras de Martín Ortiz y Hugo Brehme constituyen una mirada pictorialista y fabuladora del paisaje y monumentos del país que, aunados a la elaboración de escenas costumbristas, sentaron algunos de los parámetros de la iconografía mexicanista posrevolucionaria, asegurados a través de la amplia circulación que tuvieron en postales y publicaciones en varios idiomas. La clave del éxito de sus fotografías puede residir en la eficiente combinación de una mirada idílica con la calidad formal y técnica. **Martín Ortiz** (desconocido) se estableció hacia 1905 como retratista en el estudio de Emilio Lange. Conocedor del malinchismo de los capitalinos y más de su porfiriana y adinerada clientela comenzó a firmar sus retratos de sociedad como "Mack". Entre 1909 y 1910, bajo este misterioso sobrenombre, trasladó su estudio al número 69 de la prestigiosa calle de San Francisco, la Zona Dorada de aquellos años. José Antonio Rodríguez, *Martín Ortiz, fotógrafo, el último de los románticos, Años 20's/50's*, México, Museo Estudio Diego Rivera 1992, p. 10. **Hugo Brehme** (1884-1924) nació en Eisenach Turingen, anteriormente Alemania Oriental, manifestando desde muy joven su predilección por aprender fotografía, dedicándose al estudio de lo más avanzado, apenas iniciado el siglo XX, viajando por Alemania, Francia e Inglaterra como países pioneros en la industria fotográfica. Se embarcó a Cuba como primer destino, prosiguiendo a Costa Rica, Guatemala, Honduras y Nicaragua capturando con su lente muchas fotografías como la construcción del Canal de Panamá, cuyas inéditas imágenes hacia 1902 pueden verse ahora. Gratificado y satisfecho del trabajo realizado, emprende su viaje con destino a México, iniciando por Yucatán, Campeche y Chiapas, acompañado no solo por sus valiosos equipos fotográficos sino por el acervo fotográfico que iba acumulando conforme avanzaba. Hugo Brehme Wick, *Hugo Brehme y la Revolución Mexicana*, México, INAH, 2009, 151 p.

¹²⁵ **José María Lupercio** (1870-1927) nació en la ciudad de Guadalajara. Sus primeros estudios fueron de pintura, realizados en el taller de Félix Bernardelli. Se ocupó del oficio de fotógrafo, sobre todo a raíz de hacerse cargo del taller de fotografía de Octaviano de la Mora. Tiempo después, Lupercio emigró a la ciudad de México, en donde fue designado fotógrafo del Museo Nacional, cargo que desempeñó hasta su muerte. Humberto Musacchio, *Milenios de México*, Vol. I, México, Raya en el Agua, 1999, p. 54.



(Foto 20) Martín Ortiz,
David Circa, 1925,
imagen tomada de: Museo Estudio
Diego Rivera, *Marín Ortiz, fotógrafo:
el último de los románticos*, México,
1992, p. 4.



(Foto 21) Hugo Brehme,
El Popocatépetl desde el Ixtaccihuatl.
Imagen tomada de: *Hugo Brehme y la Revolución
Mexicana*, México, INAH, 2009, p. 81.



(Foto 22) José María Lupercio,
Carmen Romero Rubio Díaz,
Arte y Letras, México, 8 diciembre de 1904.

Por su lado, el antiguo estudio de Romualdo García en Guanajuato seguía haciendo del retrato una actividad remunerativa, mediante la utilización de los mismos fondos que habían empleado desde las dos últimas décadas del siglo XIX.¹²⁶ **(Foto 23)** En algunos estudios fotográficos como “Foto Pach” o la “Compañía Industrial Fotográfica” se seguía el esquema visual del retrato de estudio decimonónico. A pesar de aquel afán por el apego a lo acostumbrado, algunos otros fotógrafos comenzaban a sacar el estudio al exterior como uno de los “grandes maestros” Octaviano de la Mora,¹²⁷ quien famoso por sus retratos, **(Foto 24)** hacia 1895 trasladó telones y un toldo para filtrar luz



(Foto 23) Romualdo García, *Pareja*, 1910, imagen tomada de: Claudia Canales, *Romualdo García, un fotógrafo, una ciudad, una época*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, 1998, p. 85.



(Foto 24) Octaviano de la Mora y Cía, Sin título, Guadalajara, Jalisco 1884, Ambrotipo. Imagen tomada de: Enrique Fernández Ledesma, *La Gracia de los retratos antiguos*, México, ediciones mexicanas, S. A. 1950, p. 41.

¹²⁶ Canales, *op.cit.*, pp.52-66.

¹²⁷ **Octaviano de la Mora** (1841-1921) nació en Ixtlahuacán de los Membrillos Jalisco y murió en la ciudad de México. Fue uno de los principales fotógrafos de estudio del siglo XIX mexicano. Ireneo Paz, *Los hombres prominentes de México*, Vol. II, México, Imprenta y litografía la patria, 1888, pp. 347-348.

para captar imágenes de los carros alegóricos referentes a combates. Podemos decir realmente que la necesidad de adaptarse a las nuevas condiciones técnicas y sociales de su tiempo fue lo que llevó a los fotógrafos a dejar los telones dentro del estudio. De aquí que, en determinado momento, las imágenes efectuadas en el estudio fotográfico coexistieron dentro de las páginas periodísticas (con temas como modas y diversiones) junto con las realizadas en exteriores. La imagen costumbrista que prevalecía en la visión de estos fotógrafos provenía de la primera mitad del siglo XX.

Recordemos que la litografía en México había comercializado escenas y tipos populares de distintas partes de la república, a partir de la apropiación de la mirada exótica del viajero europeo y estadounidense, cuyos esquemas de representación los seguía retomando la fotografía, como bien puede observarse en la conocida serie de los tipos elaborada por Cruces y Campa. **(Foto 25)** Mientras que Antonio Garduño colaborador de varias publicaciones ilustradas, escenificó escenas en la Villa de Guadalupe. **(Foto 26)**¹²⁸ Nos dice Claudia Negrete que poco a poco esa “persistencia de un esquema ideológico-visual decimonónico se modificó al incluir una tipología revolucionaria, como el tipo “artillero” de Antonio Garduño, **(Foto 27)** publicado en la misma columna gráfica de *La Ilustración Semanal*, dirigida por el también fotógrafo y grabador Ezequiel Álvarez Tostado.”¹²⁹

¹²⁸ Patricia Massé Zendejas, *La fotografía de la ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX. La compañía Cruces y Campa*, Tesis de Maestría, México, FFyL-UNAM, 1993, p.127. Véase el artículo de Claudia Negrete Álvarez, “Tiempos nuevos, miradas antiguas” en *Alquimia*, México, D.F., Sistema Nacional de Fototecas, Año 13, núm. 39, mayo- agosto 2010, p. 28. Véase también en Claudia Negrete, *Valleto Hermanos...op.cit.*, p. 16.

¹²⁹ Claudia Negrete, “Tiempos nuevos...”*op.cit.*, p. 28.



(Foto 25) Cruces y Campa, *Vendedores de fruta*, 1880.



(Foto 26) Antonio Garduño, *En la Villa de Guadalupe*, ciudad de México, 2 de marzo de 1914.



(Foto 27) Antonio Garduño, *Marcial tipo artillero y pieza de artillería*, *El Mundo Ilustrado*, ciudad de México, 2 de junio de 1912, imagen tomada de Claudia Negrete Álvarez, "Tiempos nuevos y miradas antiguas..." *Revista Alquimia*, México, D.F., Sistema Nacional de Fototecas, Año 13, núm. 39, mayo-agosto 2010, p.28.

También sobresale en esta etapa la sobriedad del fotógrafo jalisciense Abraham Lupercio, quien para la prensa conservadora sigue aún publicando escenas de labores agrarias, talleres y tipos populares urbanos, paisajes y retratos de indios.¹³⁰ **(Foto 28)**



(Foto 28) Abraham Lupercio,
Desgranador de maíz,
El Mundo Ilustrado, ciudad de
México, 2 de junio de 1912.

Hacia 1910 los añejos estudios fotográficos, de artistas de viejo cuño, continuaron su actividad comercial, con una clientela que dio paso a la mayor presencia de los sectores medios.¹³¹ Los hermanos Valletto en la capital mexicana y Romualdo García en Guanajuato, eran fotógrafos que seguían captando como lo acostumbrado a sus sujetos, quienes devolvían a la lente una expresión de confianza o timidez, de intensos matices sociológicos.¹³² Sin exclusión alguna, muchos de los sectores sociales

¹³⁰ Massé Zendejas, *op.cit.*, p. 76.

¹³¹ El Porfiriato propició la formación de clases medias. El crecimiento de la minería e industria impulsaron la demanda de trabajadores especializados profesionistas y técnicos; absorbió números de empleados públicos, de administradores y maestros de escuela. Este sector formó la clase media que se concentró en ciudades importantes junto con pequeños comerciantes e industriales, formaron un estrato social intermedio. Esta clase media se convirtió en el principal promotor de descontento al no tener posibilidades de ascender en la escala social.

¹³² Canales, *op.cit.*, pp. 66-67.

de dichas entidades seguían posando ante sus cámaras; unos cuantos, es cierto, todavía con indumentaria de utilería, que el fotógrafo les facilitaba para presentar una mejor imagen.

En este tiempo, las casas editoriales y empresas para las que los fotógrafos veteranos solían trabajar o las que frecuentaban para vender imágenes, empezaron generar y producir fotos en función de los parámetros impuestos por la Revolución en curso. A causa de ello, para 1911 los periódicos que no habían desaparecido como *El Universal* y nuevos como el periódico maderista *Nueva Era* tuvieron la necesidad de contratar o de hacerse de una nueva generación de fotógrafos jóvenes y talentosos que estuvieran dispuestos a lidiar con los nuevos obstáculos que su misma labor fotográfica les impuso, para hacer de su oficio un ejercicio remunerable. Esto solamente correspondió a la imperiosa necesidad de supervivencia, ante todo, los intereses empresariales. Sobre tales intereses y soluciones podemos destacar algunas medidas: por un lado, la posibilidad o imposibilidad de obtención de fotografías desde los distintos escenarios de la Revolución, por medio del envío de correspondientes, por la compra de fotógrafos, el convenio con otros periódicos o agencias, o bien, el contrato de fotógrafos aficionados; y, por otro lado, los medios de comunicación tomaron la difícil decisión de mostrar o no la ímpetu de la ofensiva mediante imágenes de ruinas, heridos e incluso cadáveres, temas que a la gente empezaba ya a demandar regularmente y que se vendían muy rápidamente.

2.5 El uso de la fotografía en el porfiriato: Publicaciones ilustradas

A partir del invento del daguerrotipo se estableció una batalla entre fotografía e ilustración, en la cual, curiosamente, cada una de ellas tomó características de la otra. Los artesanos labraron tales milagros con los sombreados de líneas entrecruzadas que las ilustraciones tomaron unas cualidades realistas, rara vez superadas por las primeras fotografías, y los facsímiles fotográficos impresos en las revistas estaban retocados que parecían dibujos.¹³³ Además, parte del material fotográfico publicado en los semanarios se trataba como ilustración. Las primeras revistas fueron periódicos literarios o políticos publicados exclusivamente para los ricos, y demasiado caros para una difusión más amplia. La Revolución Industrial ensanchó el horizonte social. En Europa, la creación de una clase media instruida y de una pequeña capa de obreros especializados, fomentó la invención de un nuevo tipo de revista distribuida mediante la red de ferrocarril. La primera ola sostenida de edición de revista popular la proporcionaron las revistas semanales ilustradas. Su éxito coincidió con el crecimiento de los movimientos democráticos populares europeos y con los avances técnicos en la imprenta, que hicieron posible su producción.¹³⁴ Las revistas ilustradas proporcionaron un nuevo, rápido y, sobretodo, vivaz servicio semanal de noticias, en un periodo de agitación política.

¹³³ Juan Miguel Sánchez Vigil, *Las revistas ilustradas en España*, Madrid Trea, 2008, p. 11.

¹³⁴ Julieta Ortiz Gaitán, *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*, México, UNAM, 2003, p. 28.

La revolución fotográfica se afianzó contra la voluntad de muchos editores de revistas de la época y la creación de múltiples agencias dedicadas al periodismo. Las revistas ilustradas buscaban publicar imágenes que reflejaran a personas con cierto estereotipo de gente que reflejara en su rostro esa dureza, solemnidad en su lucha en contexto con su origen de pobreza y vida difícil en el campo. Pero también mostraban imágenes de ahorcados, fusilamientos, heridos, descarrilamientos u ocupaciones de la ciudad pero reflejando esa caos que se manifestaba en las zonas que se encontraban en conflicto.¹³⁵ De esta forma podemos decir que toda la información que manejaba la prensa en este momento era determinada por las circunstancias políticas, siguiendo cada publicación una política que favorecía a los intereses de cada régimen o de grupos partidistas que se lograban sostener por medio de influencias.¹³⁶

La fotografía y la prensa desde un principio dice van a ser hermanas y juntas se van promoviendo lo que les permite mantener su importancia como medio informativo, oportuno y crédulo; pero Rafael Reyes Spíndola, Porfirista convencido y fundador de *El Universal*, *El Mundo* (1894-1900), *El imparcial* y *El Mundo Ilustrado* (1900-1914), va a introducir en 1896 unas rotativas de gran tiraje, linotipos alemanes y la técnica del medio tono utilizado en estados Unidos desde 1890.¹³⁷ En esta primera etapa la fotografía no sustituye completamente a las ilustraciones grabadas o litografías sino lo que hace es complementarlas y de esta forma inicia una concientización con los

¹³⁵ Sánchez Vigil, *Las revistas...op.cit.*, p. 21.

¹³⁶ Saborit, *El Mundo Ilustrado...op.cit.*, p. 13.

¹³⁷ El medio tono es un proceso óptico donde una fotografía, o imagen de tono continuo, se descompone en configuraciones de puntos de tamaño variable. En un principio el delicado proceso incumbía a los mismos fotógrafos y, poco a poco, con un mejor conocimiento de la técnica y de la producción de insumos en aumento. Walter Benjamín, *op.cit.*, p. 122.

publicistas de la época en donde radica su importancia de una competencia para anunciar productos y de esta forma la fotografía ingresa como una ilustración para un diseño publicitario, apareciendo en un recuadro sobrepuesto a una ilustración litográfica, como una especie de collage, la fotografía solo destacaría por su verismo, objetividad y parcialidad pero “ estos diseños publicitarios influyen a la composición de las planas probablemente realizadas por los tipógrafos anónimos de los anuncios”.¹³⁸ Requerían además del retrato y el paisaje urbano, que fueron los primeros géneros fotográficos que se insertaron en el discurso periodístico, imágenes publicitarias, de modas, así como sucesos sociales específicos, tomados *in situ*, con la absoluta intención de informar sobre tales hechos.

Spíndola fue un editor y empresario de agudo talento quien en años anteriores había formado un grupo impresionante de colaboradores gráficos, entre ellos: Manuel Ramos, Ezequiel Álvarez Tostado, Abraham Lupercio y Gerónimo Hernández, además de corresponsales por diversas partes de la república, como José María Lupercio en Guadalajara. Dentro de los fotógrafos que documentaban los últimos rastros de “progreso” del porfiriato para *El Mundo Ilustrado* se encontraba el alemán Guillermo Kahlo, quien para entonces, continuaba ejerciendo un papel sobresaliente al captar imágenes de los monumentos más significativos de la ciudad de México, imágenes que seguían legitimando y difundiendo significados de modernidad.¹³⁹

¹³⁸ Debroise, *Fuga mexicana... op.cit.*, p. 145.

¹³⁹ **Guillermo (Wilhelm) Kahlo** (1872-1941), padre de Frida Kahlo, nació en Baden-Baden, Alemania. Emigró a México en 1891 a la edad de 19 años. Al principio trabajó para *El mundo ilustrado* y el *Semanario ilustrado*, pero a partir de 1904 recibió numerosos encargos del Gobierno para inventariar los monumentos arquitectónicos de México. Jorge Alberto Manrique, *Guillermo Kahlo: fotógrafo oficial de monumentos*, México, Casa de las imágenes, 1992, p. 14.

Con el trabajo impulsado por Spíndola, se dio un primer intento por presentar una realidad visual “confiable” en los diarios, imágenes que gracias a la técnica del medio tono tuvieron en la sociedad capitalina una gran influencia y dominio impulsado desde tres frentes: los diarios y revistas, y la comercialización de tarjetas postales. Debido a tales convenciones, fue notoria la interrelación entre las posibilidades técnicas y los contenidos, lo cual llevó a la fotografía a reformular la temática de sus imágenes dejando atrás aquellas referentes al pasado inmediato y, súbitamente incorporar aquellas referentes a los movimientos armados y a sus líderes, que se convirtieron en todo un nuevo tema para los medios de comunicación en la época revolucionaria. Otro propósito de estas publicaciones como por ejemplo *El tiempo Ilustrado*, era ofrecer al lector notas de literatura, historia, bellas artes, variedades, y otros temas, con la particularidad de que incluía en sus páginas varias imágenes.¹⁴⁰ Si bien, en sus primeros meses de existencia, la mayor parte de las fotografías publicadas no acreditaban el nombre de su autor, como era la costumbre, muy pronto se fueron incorporando los créditos, tanto de quien hacía el fotograbado como del autor de la lámina.¹⁴¹

Para el fotógrafo mexicano de la primera década del siglo XX lo ideal fue entonces que las imágenes trataran de mostrar hasta el más mínimo detalle, sin señal de desenfoque, por lo que la carrera por la conquista del movimiento se volvió de suma importancia.

¹⁴⁰ A partir del 25 de febrero de 1901, el nombre del semanario cambia a *Semanario Literario Ilustrado*, “dedicado a las familias católicas”. De manera general se le conocerá como *El Tiempo Ilustrado*.

¹⁴¹ Trasladar la imagen fotográfica al papel de prensa, por medio de patrones o plantillas de impresión procedimiento también conocido como *clissé*, Es importante diferenciar entre ambas actividades: la del fotograbador y la del fotógrafo, las cuales inicialmente compartían la misma jerarquía y destreza.

Una vez que permitió “congelar” la acción, plasmada en una imagen casi en tiempo real, también se captó lo imprevisto. De tal forma se llegó a lo a la captura de un momento determinado y, con ello, se jugó con la idea de “verosimilitud”, idea que deambulaba y con la que se jugaba constantemente en las publicaciones porfirianas: lo que era así capturado sería lo real, lo verdadero (es necesario referir que a pesar de que la instantaneidad permite representaciones fotográficas más espontáneas, las fotografías no dejan de ser representaciones).¹⁴² Contribuyendo al afán por plasmar lo que se ve, el mejoramiento de las lentes se debió a que paulatinamente dejaron pasar una mayor luminosidad, esto posibilitó la obtención de fotografías en interiores sin recurrir a la iluminación artificial, así mismo en exteriores, este avance facilitó por ejemplo, fotografiar personas sin que ellas percibieran la presencia del fotógrafo, con la posibilidad de ganar mayor naturalidad y verosimilitud.¹⁴³

¹⁴² “El verdadero origen de los retratos de movimiento”, en *El fotógrafo mexicano*, 12 de enero de 1912, p. 4.

¹⁴³ La prensa mexicana supo muy bien aprovechar estas ventajas técnicas, con lo cual pensó influir en la voluntad de la sociedad a la hora de realizar una determinada actividad (orientar su pensamiento hacia determinadas ideas, sentir algún tipo de sensación: placentera o por el contrario repulsiva; o incitar alguna necesidad como el consumo de productos).²⁰ Rita Eder, “El desarrollo de temas y estilos en la fotografía mexicana”, en Eugenia Meyer (coord.), *op.cit.*, pp.30-31.

2.6 La tarjeta postal

La tarjeta postal es una cartulina o un cartón fino en cuya tapa principal se plasma una imagen de índole cualquiera. El reverso de la tarjeta se suele dejar en blanco para poder escribir un mensaje al destinatario, y junto al sello, poder enviarla, sin necesidad de sobre. Su origen no está claro del todo, sin embargo, la mayoría de los estudios coinciden en que las primeras tarjetas postales aparecieron sobre el año 1865, cuando al Consejero Postal del reino de Prusia se le ocurrió la idea de enviar correspondencia que no necesitara un sobre. Sin embargo, el consejero postal contaba con buenas ideas, pero con mala memoria y durante cuatro años se olvidó de su nuevo invento.

En México, para llegar al concepto de entero postal (tarjeta postal con su franqueo pre-impreso) y su subsecuente desarrollo, además de la simple imitación de las tendencias extranjeras, era necesario el monopolio en la emisión de timbres postales y de sobres franqueados, mismo que el gobierno Mexicano ejerce hasta la fecha.¹⁴⁴ La tarjeta postal, inicialmente conocida como entero postal, satisfacía por sus varios propósitos, un tamaño estándar que permitía su mejor administración en el manejo, un ahorro de papel en mensajes que no requerían de un gran espacio ni confidencialidad y se podía dar un precio homogéneo y prefijado. Se trataba de un instrumento práctico que, como en la actualidad ha ocurrido con el internet, empezó a llevar su propio derrotero satisfaciendo la insaciable necesidad humana de comunicarse.

¹⁴⁴ José María Dublán y Lozano, *Legislación Mexicana de las disposiciones legislativas desde la independencia*, México, Edición Oficial, Imprenta del Comercio de Dublán y Chávez, 1878, Vol. I, pp. 564-567.

Como tal en su inicio se pensó únicamente en su practicidad, una tarjeta de cartón lo suficientemente resistente y ligera para soportar el manejo en paquetería, lo más económicamente posible, y con las indicaciones estipuladas por la Unión Postal Universal. Se reservaba una de las caras para uso exclusivo de la dirección y franqueo; colocar los sellos postales y los mata sellos. En esa misma cara se colocaba los siguientes datos:

- Unión Postal Universal, República mexicana, Tarjeta Postal.¹⁴⁵

Todos ellos en español y francés, este último idioma oficial de la Unión Postal Universal. Sin embargo este primer intento comparado con las tarjetas postales emitidas por otros países resultó complejo en su diseño y saturado de elementos decorativos.

El gusto y demanda que fueron generando las Tarjetas Postales, un mercado de millones, implicaba la participación de un mayor número de productores, tanto de grandes compañías con patrocinio oficial, como la “Sonora News Co.”, que logró la concesión para vender impresos en las estaciones de ferrocarril, de impresores europeos por iniciativa propia o llamados por terceros, o de pequeños empresarios independientes radicados en México. Poco a poco sobresaldrían nombres como:

¹⁴⁵ La primera tentativa por llegar a un acuerdo sobre los principios generales que deberían regir el intercambio internacional de correspondencia, se realizó en una conferencia postal internacional celebrada en París en 1863, a la que asistieron representantes de quince países americanos y europeos. La conferencia aprobó resoluciones tendentes a conseguir una mayor uniformidad en las relaciones postales regidas hasta entonces por numerosos acuerdos bilaterales. Once años más tarde se reunieron en Berna, Suiza donde se cambió el nombre de Congreso Postal General por el de Unión Postal Universal. Véase Antonio Hermosilla Rodríguez, *Historia del primer congreso de la Unión Postal Universal*, Universidad de California, 2008, p. 241.

Granat, Latapi y Bert, J.G. Hatton, J.C.S., F.M., y H.S.B.; abriéndose el escenario a una veintena de empresas hacia principios del siglo XX, tanto que para 1910 las Tarjetas Postales circulando con fotografías temáticas mexicanas provinieron de más de 150 fabricantes diferentes.¹⁴⁶ México siguió los cambios de la modernidad, adoptando en 1906 las disposiciones de la Unión Postal Universal para las Tarjetas Postales con su parte posterior dividida en dos, dando espacio al texto y a los datos del destinatario.

Con la estabilidad del gobierno de Porfirio Díaz, la industria turística tendría un despegue, acarreado una intensa actividad económica en todos los sentidos. Mayormente compañías norteamericanas se dedicarían a la impresión de guías y souvenirs de todo tipo, incluyendo las Tarjetas Postales. Un grupo de fotógrafos norteamericanos como: Percy S. Cox, Winfield Scott y Charles Burlingame Waite, los dos últimos en un inicio contratados por la “Sonora News Co.”, proveerían de un gran volumen de imágenes a los impresores, para posteriormente comercializar ellos mismos su trabajo de forma independiente.¹⁴⁷ Si bien este material estaba dirigido al público extranjero, también circularon en cantidades dentro del territorio nacional. Siendo la industria de las tarjetas postales en su inicio un negocio dominado por extranjeros. Poco a poco, se fue evidenciando que las tarjetas postales no solo eran un servicio público, sino también, un buen negocio y parte de ello radicaba en su atractivo visual. Por un lado los particulares evitando la exclusión para participar en el negocio,

¹⁴⁶ Francisco Montellano y María Teresa Matabuena, *C.B.Waite, fotógrafo. Una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX*, México, Grijalbo-CONACULTA, 1994, p.17.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.168.

empezaron a producir atractivos sobres impresos, y a importar tarjetas postales ilustradas producidas en otros países ya que el gobierno mexicano en función de los convenios de París se veía obligado a expedir en su correo tarjetas postales fabricadas en otras partes, sin embargo, como menciona Manuel Carrera Stampa: “[...] a fin de cuentas México se inclinó por producir sus propias tarjetas postales ilustradas”.¹⁴⁸

A consecuencia de ello, hacia 1900 se dio una explosión de las manifestaciones, técnicas y artísticas para surtir a un mercado cada vez mayor y ávido de novedades, por ello:

“Se dejaron ver más coleccionistas; había material para niños, jóvenes y adultos, con gravados históricos, o bucólicos, con publicidad, en mono tintas y a colores. Dando cabida laboral a una multitud de personajes, editores, ilustradores, grabadores, fotógrafos, comisionistas, etc.”.¹⁴⁹

A la par de este fenómeno, surgieron las tiendas especializadas en tarjetas postales o con secciones para ellas, donde se podía buscar las novedades y estar expectante de su aparición como si se tratara de completar un álbum de fotos o estampitas, permitiendo agrupar las tarjetas de mil formas. Los mismos productores empezaron a numerarlas y muchas veces dándoles continuidad en los temas, inclusive recreando pasajes como si se tratara de una foto revista, o a imitación de rompecabezas.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Manuel Carrera Stampa, *La historia del correo en México*, México, Secretaria de Comunicaciones y Transportes, 1968, p. 14.

¹⁴⁹ Vale la pena consultar al respecto la obra de Carlos Fernández Terán, *Catalogo de estampillas postales de México 1856-1996. 140 años de la estampilla postal mexicana*, México, Secretaria de Hacienda y Crédito Público, 1997, p. 82.

¹⁵⁰ Véase Alberto del Castillo “La historia de la fotografía en México, 1980, en *Imaginario y fotografía en México, 1839-1970*, (coord.) Ema Cecilia García Krinsky, México, Lunwerg, 2005, p. 77.

Al dar inicio la Revolución Mexicana en 1911, fotógrafos y productores de tarjetas postales estaban listos para explotar las circunstancias económicas que el conflicto armado les ofrecía. Algunos fotógrafos como Samuel Tinoco actuarían como verdaderos fotorreporteros, mientras que fotógrafos independientes como Sabino Osuna y Hugo Brehme producirían postales.

2.7 La fotografía en los Festejos del Centenario de la Independencia

En la primera década del siglo XX, el auge de la fotografía y sus variados estilos artísticos se tradujeron en la apertura de nuevos y refinados estudios fotográficos en la ciudad de México y de algunos otros en los principales centros urbanos de provincia. Cuando salía haber un evento de gran envergadura el grabado y la fotografía solían complementarse y así fue durante mucho tiempo en las páginas de revistas ilustradas y magazines en el porfiriato. El grabado y la fotografía fueron utilizados con un sentido noticioso, hasta que el primero fue superado por el segundo y por lo tanto desapareció, debido al realismo de la fotografía que a su vez permitió que surgiera el fotoperiodista. La presencia de dichos fotógrafos fue de gran importancia por documentar y difundir las imágenes referentes a los eventos de los Festejos del Centenario de la Independencia del país.¹⁵¹ La planeación y materialización de las fiestas significaron para el régimen un reto como ninguno en su organización, a su vez, una gran inversión de tiempo y capital, aspectos que se tradujeron en un discurso que trató de impresionar a los invitados extranjeros respecto a lo “desarrollada”, “moderna”, y “cosmopolita” que era la ciudad de México.

La participación de muchos fotoperiodistas que pronto estarían fotografiando la Revolución fue clave, entre ellos: Manuel Ramos, Agustín Víctor y Miguel Casasola,

¹⁵¹ Laura Castañeda García, “La fotografía en los festejos del primer Centenario de la Independencia de México”, en *Alquimia*, ciudad de México, Sistema Nacional de Fototecas, núm. 39, mayo-agosto, 2010, p. 8.

Gerónimo Hernández, Samuel Tinoco, Ezequiel Álvarez Tostado, Eduardo Melhado y Heliodoro J. Gutiérrez, quienes publicaron sus imágenes en los periódicos, las revistas ilustradas y los múltiples volúmenes suntuosos dedicados a la celebración.¹⁵²

(Foto 29)



(Foto 29) *México en el Centenario de su Independencia, 1810- 1910. Álbum Gráfico de la República Mexicana, México, Müller, 1910.*



(Foto 30) *Manuel Ramos, Desfile de las Fiestas del Centenario de la Independencia en la Av. 5 de Mayo, México 16-09-1910, Técnica: Plata gelatina. Formato: 12.7 - 17.8 cm, SINAFO. Núm. de Inv. 5608.*

¹⁵² **Manuel Ruperto Ramos Sánchez** (1874-1911) pertenece a la primera generación de fotoperiodistas mexicanos. Nacido en San Luis Potosí, fue hombre de múltiples facetas: fotógrafo, inspector de monumentos coloniales, fotomontajista, hagiógrafo, propagandista de la fe católica, cultor de las bellezas naturales, retratista de personas, animales y cosas. **Agustín Víctor Casasola** (1874-1938) a partir de 1894 comenzó a trabajar para varios periódicos de la capital, primero como tipógrafos y después como periodistas deportivos. Casasola fue el fotógrafo extraoficial de Porfirio Díaz y de su gobierno hasta la caída de éste en 1911, momento a partir del cual se convirtió en uno de los principales cronistas de la Revolución. **Gerónimo Hernández Maldonado** (1882- 1855) nació en un rancho llamado "Ojo de Agua de los Hernández", cerca de la Capilla de Milpillas, a su vez muy cercano al pueblo de Acatic, estado de Jalisco. Podríamos decir que para **Gerónimo Hernández** (desconocido) la década de 1900 a 1910 constituyó una etapa de aprendizaje sobre el manejo de la cámara, de preparación de los negativos y de la búsqueda de la imagen idónea para el periódico *El Diario*. **Samuel Tinoco** (desconocido) fotodiarista del lujoso semanario familiar *La Semana Ilustrada*. En 1913 comparte con el retratista Eduardo Melhado la firma "TM", con la que registran varias tarjetas postales de los hechos sangrientos de la Decena Trágica. **Ezequiel Álvarez Tostado** (1886-1948) fotógrafo-grabador de vocación. Como aprendiz ingresó al estudio fotográfico de Ignacio Gómez Gallardo en la ciudad de Guadalajara, y ahí mismo en 1900 inauguró su propio estudio. Al parecer con pocos resultados y con algunos años de trabajo itinerante se asienta en la capital en 1905 para trabajar como operador de "cámaras" en la Droguería la Profesa.

Al observar las fotografías resultantes vemos que los festejos del centenario fueron, ante todo, movimiento. **(Foto 30)** Movimiento en el que se aprovecha el desplazamiento de las personas congregadas para dotar a la imagen de expresividad. De distintas partes del país fueron convocadas comunidades campesinas e indígenas para participar en los desfiles oficiales.¹⁵³ **(Foto 31)**



(Foto 31) *Grandes señores mexicanos.*
Imagen tomada de: Agustín V. Casasola, *Historia gráfica de la Revolución Mexicana, 1900-1970*, México, tomo I, Editorial Trillas, 1973, p. 149.

Eduardo Melhado (desconocido) retratista que a principios del siglo XX tenía su establecimiento en Bolívar. En 1911, ya establecido en la populosa calle de Donceles, era fotodiarista del Amigo del Hogar. **H. J. Gutiérrez** (1878-1933) fue uno de los muchos fotógrafos de la ciudad de México cuyas fotografías de la Revolución pronto alcanzaron una amplia difusión entre la población en forma de tarjetas postales. Véase la relación de fotógrafos en Miguel Ángel Berumen, Claudia Canales (coords.) *México: fotografía y...op.cit.*, pp. 381-389.

¹⁵³ Porfirio Díaz y su gobierno percibieron en los próximos festejos del centenario de la Independencia, la posibilidad de consolidar el sentimiento nacionalista y la oportunidad de presumir los avances modernizadores alcanzados. Había que demostrar al mundo civilizado que México ya no respondía al estereotipo de país con grupos indígenas reacios al trabajo, de costumbres bárbaras y desprovistos de toda cultura.

Las calles que Porfirio Díaz mandó a limpiar de “pordioseros” y “léperos” se llenaron de gentes de altos vuelos que, para la ocasión, llegaban procedentes de las ciudades del interior y de las fronteras. A esto, el diario más influyente del país en ese entonces *El Imparcial*, propuso que durante las festividades de septiembre se recogiera a todos los mendigos o niños de la calle a efecto de que no dieran “mal aspecto” ante los invitados.¹⁵⁴ En respuesta doña Sofía Osio de Landa, esposa del gobernador del Distrito Federal, formó un comité de damas que presidió doña Carmen Romero de Díaz, para hacer un donativo de 5 mil trajes de color *kakí*, sombreros, zapatos, dulces, etc., para que los niños pobres lucieran bien vestidos. Asimismo, organizaron diversiones especialmente para los pequeños menesterosos.¹⁵⁵

En lo que concierne al aspecto de la ciudad Annick Lempérière dice:

La ciudad modernizada que Porfirio Díaz quiso mostrar al mundo tuvo que ser adornada a la manera del segundo imperio francés. Los festejos que debían envolver este acontecimiento eran de todo tipo: inauguraciones de edificios públicos y monumentos conmemorativos, congresos académicos, publicaciones especializadas, exposiciones artísticas e industriales, fiestas populares con demostraciones callejeras, arcos triunfales, desfiles históricos y carros alegóricos.¹⁵⁶ **(Foto 32)**

¹⁵⁴ “El primer día del Año del Centenario” *El Imparcial*, Sábado 1º de enero de 1910, p. 4.

¹⁵⁵ Más allá de sus condiciones de vida, estaba mal vista la vestimenta de los grupos indígenas (salvo a quienes participaron en los desfiles oficiales) en una evidente contradicción entre la recuperación de la herencia indígena y la exaltación de su pasado, con las acciones encaminadas a la “desaparición simbólica del indio”. No era novedosa la confrontación entre gentes de calzón y de razón (de pantalones). Para mejorar la imagen se impulsó –tal como lo describe Verónica Zárate Toscano– un acelerado proceso de pantalonización. Verónica Zárate Toscano, “El papel de la escultura conmemorativa”, en *Historia mexicana*, México, El Colegio de México, núm. 2, octubre-diciembre, 2003, p. 74.

¹⁵⁶ Annick Lempérière, “Los dos Centenarios de la Independencia Mexicana (1910-1921): de la Historia Patria a la Antropología cultural”, en *Historia de México*, ciudad de México, núm. 178, octubre-diciembre, 1995, p. 319.



(Foto 32) C.B Waite, *Desfile de carros alegóricos durante las fiestas del Centenario de la Independencia*, México 04-09-1910, Técnica: Plata gelatina. Formato: 12.7 - 17.8 cm, SINAFO. Núm. de Inv. 33504.

Así debían ser los festejos del centenario. Fue como si la “Ciudad de los Palacios” hubiera sido convertida en un gran escenario teatral, se aceleró la construcción de algunos de los mayores edificios del porfiriato, como las oficinas de Telégrafo y el Teatro Nacional, **(Foto 33)** con el fin de concluirlos a tiempo para los festejos; las fachadas del Zócalo, la Alameda, la Avenida Juárez y el flamante Paseo de la Reforma, el Hipódromo de la Condesa y el Tivoli del Eliseo fueron profusamente decoradas.¹⁵⁷ Entonces pareció que todo ello fue construido para regocijo de los fotógrafos, quienes fueron, quizá, los más beneficiados con los festejos, dado que también aprovecharon el momento para fotografiar, filmar y difundir las imágenes de las figuras en el poder.

¹⁵⁷ José C. Valadés, “Paz de Régimen. El Centenario de la Independencia” en *Historia General de La Revolución Mexicana*, vol. I, México, Manuel Quesada Brandi, Editor, 1963, pp.7-8.



(Foto 33) Anónimo, *Palacio de Bellas Artes en construcción*, México 1910, Técnica: Plata gelatina. Formato: 12.7 - 17.8 cm, SINAFO. Núm. de Inv. 84955.

Los festejos del centenario sirvieron como un gran asidero no sólo de costumbres y tradiciones cívicas y populares, en el sentido antropológico, sino de conciliación con el pasado prehispánico, aunque la realidad contrastaba con la situación social de pobreza. Aun así, se quiso difundir una imagen de México basado en el pasado “próspero”, que progresaba en su presente y le esperaba un prometedor futuro. Se valoró de forma especial los vestigios de la antigüedad, proliferaron las actividades arqueológicas y se hizo necesario un registro institucionalizado de estas acciones. Se inauguró la Escuela Nacional de Antropología, se definió la función del Museo Nacional y de la Inspección de Monumentos, así como la proyección en el mundo del pasado prehispánico por medio de los visitantes extranjeros y por el envío de piezas prehispánicas para ser expuestas en distintas partes del mundo. ¹⁵⁸

¹⁵⁸ Beatriz de la Fuente, Reseña de “El pasado prehispánico en la cultura nacional, memoria hegemónica (1877-1911)” de Sonia Lombardo de Ruiz en *Antologías*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994, p. 165.

En ese momento, los fotógrafos capturaron todo en torno al Porfirio Díaz a una sociedad que se empeñaba, al igual que él, en jugar con las apariencias. Las fotografías de la ciudad iluminada deben de haber ofrecido una muestra doble de la modernidad: testificaban tanto la capacidad eléctrica de México como las aptitudes de los fotógrafos que tomaron las imágenes. **(Foto 34, 35)**



(Foto 34) Samuel Ramos, *Iluminación de la Catedral*, México 1910, Técnica: Plata gelatina. Formato: 12.7 - 17.8 cm, SINAFO. Núm. de Inv. 428993.



(Foto 35) ¿Samuel Ramos?, *Palacio Nacional, con iluminación*, México 1910, Técnica: Plata gelatina, Formato: 12.7 - 17.8 cm, SINAFO. Núm. de Inv. 88607.

2.8 Fotografía en la Revolución

La sucesión presidencial de 1910, atizada por las declaraciones del viejo Presidente a un periodista estadounidense, acabó en una revuelta comandada por Francisco I. Madero, la cual trabajaba no por el cambio social, sino por la democratización del sistema político. Pocos enfrentamientos han marcado tanto la imaginación como la Revolución mexicana. Esto no se debió tanto al hecho de haber sido el primer movimiento de masas del siglo XX, sino a la increíble complejidad de fuerzas inherentes a él, las incomprensiones y las tensiones que suscitó. Fue además tan intensamente observada y tan extensamente representada que vale la pena detenerse en ello e intentar una interpretación de su efecto visual y sus fotógrafos. Otros aspectos que dan cuenta del éxito visual de la Revolución son el momento y el lugar: 1910 y México.

Es decir, la Revolución Mexicana acontece en la era de las revoluciones por excelencia, después de las guerras coloniales e imperiales de África y Asia, y tras un periodo mundial de paz y expansión industrial. Una era de revoluciones que se inicia con la mexicana de 1910, continúa con la Guerra Mundial de 1914 y sigue con Revolución Rusa de 1917. En esos años, la palabra clave fue “revolución”, o mejor aún “la Revolución” la social, la irrefrenable revuelta de las masas. Por ello, la Revolución Mexicana atrajo a la naciente tecnología óptica de “todo el mundo”, por eso circuló en las revistas y periódicos internacionales. El estallido de la Revolución Mexicana, los múltiples cambios estructurales que significó para el país, sus batallas, movilización de tropas y de masas etc., trajo consigo el interés de fotógrafos y cineastas por

reunir el testimonio de los acontecimientos y capturar la experiencia de la sociedad a través de sus imágenes.¹⁵⁹ Durante éste tiempo la fotografía se siguió por un mismo ideario: la creación de imágenes documentales, entendiendo lo documental como inherente a la vida, como “autenticidad” y “verdad”. El resultado fue el universo de una memoria visual de la Revolución compuesta de imágenes que fueron concebidas como instantáneas plenas de “realidad” que buscaban aprehender el ritmo de los sucesos desde sus comienzos.

El inicio de la Revolución encabezada por Madero en 1910 causó que los fotógrafos enfocaran su atención, sobre todo, en el principio, desarrollo y resultados de los conflictos, motivados por el afán documental y de crear imágenes de prensa. Introdujeron sus imágenes con base en la coexistencia de dos formas de documentar la realidad: por una parte se apegaron a los cánones del realismo imperante en la época, buscando recrear el flujo de los acontecimientos mediante tomas posadas y dirigidas, **(Foto 36, 37)** mientras que, por otra parte, llevaron a la práctica un tipo de fotografía más cercana a la mirada del aficionado que aprovechó las posibilidades de la instantaneidad, a fin de captar el movimiento y lograr un mayor interés de los espectadores a la acción.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Jean Meyer, “Un siglo de dudas”, en *Nexos*, México, núm. 383, noviembre 2009, p. 23.

¹⁶⁰ La elección y consecución del instante no fruto de la casualidad, sino que implicó una actitud, predisposición y preparación especiales del fotógrafo.



(Foto 36) Víctor Casasola,
"Combate con federales".
Tacambaro Michoacán 16-04-
1913, Técnica: Plata gelatina,
Formato: 12.7.2 – 17. 8cm,
SINAFO. Núm. de Inv. 5302.



(Foto 37) ¿Víctor Casasola?,
*Artilleros federales regresan a
Zamora después de haber
derrotado a los revolucionarios.*
Imagen tomada de: Agustín V.
Casasola, *Historia gráfica de la
Revolución Mexicana, 1900-1970*,
México, tomo I, Editorial Trillas,
1973, p. 206.

Sin duda, podemos suponer que el frente más peligroso para los fotógrafos, y captado en mayor medida por las cámaras instantáneas, fue el de los enfrentamientos bélicos mismos. En el transcurrir de estos eventos los fotógrafos no siempre cumplieron con los ideales de la “mejor fotografía”, en buena medida por “jugarse la suerte”, también por otros factores como la premura en el tiempo, la ausencia de capacidades en los operarios, o a falta de fotografías de mejor calidad.¹⁶¹

¹⁶¹ Véase “conflictos bélicos” en Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gili Gaya, 1986 p. 74.

Sin embargo, ya fuera en el momento mismo de la acción o en el estudio para asegurar un buen resultado, hubo quienes trabajaron para la prensa y solían imprimir sus imágenes en medio tono que dejaba ver las fotografías de muy buena calidad en el papel periódico a pesar de las adversidades. **(Foto 38)** Aun así no faltaron quienes, por cuestiones por de costos de materiales seguían empleando técnicas de impresión y soportes antiguos dónde en ocasiones la imagen no era muy lograda, por lo que a veces no se podía distinguir casi nada del contenido.



(Foto 38) Manuel Ramos, *Revista de Revistas*, ciudad de México 12 de diciembre de 1915. Imagen tomada de Miguel Ángel Berumen, Claudia Canales (coords), *México: fotografía y revolución*, México, Fundación Televisa, 2009, p. 354.

Conforme los impresos y los materiales fotográficos aumentaban de nitidez en sus ilustraciones, en un principio, la censura tendió un cerco paternal sobre ellas. Es decir, el sistema de producción de características monopólicas como lo empezó a ser la fotografía por esos años formó el entorno ideológico a desarrollar, mismo que tenía por límites los de la moral o moralina conservadora porfiriana.

Ya sea porque las imágenes empezaban a mostrar con mayor frecuencia y claridad temas sobre las secuelas de la ofensiva, o bien, por mostrar la retórica de una dictadura que llegaba a su fin. **(Foto 39)** Se mostró cómo un pueblo se libraba de una “dictadura”, sólo para ver cómo en la capa dirigente de las fuerzas armadas se constituía una nueva jerarquía autoritaria.



(Foto 39) H. J Gutiérrez,
*Revolucionarios muertos en la toma de Agua Prieta por
las tropas federales. Agua Prieta Sonora, 04-1911,*
Formato: 5.1- 7.6 cm, SINAFO. Núm. de Inv. 34304.

Poco a poco y aparentemente, el pretendido dinamismo de la instantánea y las cualidades estéticas decimonónicas empezaron a entrar en decadencia para 1910 al confrontarse dichos estilos con la matriz de las asperezas revolucionarias, donde se empezaba a constreñir el de fervor y descontento social. Los discursos reflejados en las imágenes fotográficas requirieron paulatinamente de nuevas modalidades y temas que respondieron en mayor medida a los intereses de los movimientos revolucionarios, sus caudillos y a las necesidades intrínsecas del público.

Ahora bien, quizá el mayor aporte de la fotografía instantánea y el desarrollo de la técnica del medio tono de la prensa en la época revolucionaria, residió en haber causado un mayor auge y protagonismo del fotoperiodista de guerra, y al fotodocumentalismo de guerra ya que por el belicoso contexto histórico se dejaron rezagadas algunas formas tradicionales de hacer fotografía. Así que el oficio de fotógrafo en la Revolución se tuvo que adaptar a las condiciones que ésta le marcaba al cambio que la necesidad real del estado de la tecnología, lo que los impulsó a obtener sus imágenes en el exterior.

2.9 Las imágenes de los enfrentamientos

Los fotógrafos salieron a las calles para registrar los nuevos hechos y acontecimientos, enfrentando retos técnicos y tareas cada vez más complejas. La Revolución Mexicana fue amplia y profusamente registrada por fotógrafos aficionados y profesionales, nacionales y extranjeros quienes divulgaron sus imágenes con relativa facilidad.¹⁶² Varios factores contribuyeron a ello: para 1915 el carácter caótico y confuso del propio conflicto el cual generó una inestabilidad económica en el país, facilitó el abaratamiento del material y por ende de los precios, hizo que las imágenes se distribuyeran y comercializaran de una manera muy eficaz en muchas partes de la república (sobre todo en las capitales) así como en el extranjero.

La intervención de docenas de fotógrafos y compañías extranjeras (en su mayoría fueron estadounidenses), y el uso que hicieron de tecnología fotográfica de mayor

¹⁶² *El Mundo Ilustrado, La Patria Ilustrada, El Tiempo*, son algunos de los semanarios que dedicaron un espacio a la fotografía y que estuvieron presentes en las últimas décadas del régimen porfirista.

calidad, en un principio, provocó que el trabajo de estos fotógrafos llamara la atención de la opinión pública tanto de México como de E.U.A en torno a los hechos impetuosos que estaban ocurriendo en su frontera sur. Las nuevas condiciones sociales impuestas por la Revolución y el apogeo de la comercialización fotográfica, propiciaron en buena medida el incremento de nuevas organizaciones gremiales de fotografía. Al paso de los años sus trabajos influenciaron los puntos de vista de la sociedad sobre los enfrentamientos y la lucha del poder. Además, tuvieron la capacidad de cubrir cotidianamente los distintos frentes de los enfrentamientos en distintos episodios de la Revolución.

Ligada a la presión competitiva que ejercieron estas compañías extranjeras sobre los fotógrafos mexicanos y sus empresas, no fue casual que a finales de 1912, el fotógrafo Agustín Víctor Casasola, con el fin de contrarrestar sus efectos y proteger sus intereses (al igual que otros colegas mexicanos), fundara una agencia informativa comercial la Agencia Mexicana de Información Gráfica.¹⁶³ Empresa que comenzó siendo familiar, pero que terminó resguardando y concentrando la intensa labor de un gran número de reporteros nacionales, y también extranjeros que se habían establecido en el país.¹⁶⁴ **(Foto 40)** Los archivos de esta agencia recogieron viejas imágenes e incorporaron tomas nuevas cuyos contenidos referentes a sucesos violentos y la inserción de todos los estamentos sociales en pos de diversas causas fueron las que les parecieron memorables.

¹⁶³ Lara Klahr, *Héroes, jefes y caudillos. Fondo Casasola*, México, Fondo de Cultura Económica-INAH, 1986, p. 105.

¹⁶⁴ Esta asociación funcionaba como una especie de sociedad mutualista, o de ayuda gremial. Véase: Luis Mario Altúzar, "Agustín Víctor Casasola, cazador de instantes históricos", en *Agustín Víctor Casasola, el hombre que retrató una época, 1900-1938*, México, Gustavo Casasola, 1988, p. 1892.



(Foto 40) Víctor Casasola,
*Hombre y adolescente a la entrada del estudio fotográfico de
"Agustín V. Casasola"* México 1917. Formato: 12.7 - 17.8 cm,
SINAFO. Núm. de Inv. 3952.

Con el surgimiento de la fotografía y el cine, las balas, las batallas, la destrucción, el heroísmo y el arrojo, **(Foto 41)** se convirtieron en un tema socorrido de la "obsesión moderna" por capturar, objetiva, plástica, épica y estéticamente los enfrentamientos.¹⁶⁵



(Foto 41) ¿Víctor Casasola?,
*Federales en combate contra
zapatistas, Morelos*
1911,
Técnica: Plata
gelatina. Formato:
12.7 - 17.8 cm,
SINAFO. Núm. de
Inv. 33457.

¹⁶⁵ González Flores, *México: fotografía y...op.cit.*, p. 60.

Claro, la Revolución de 1910 fue abundante en violencia, y eso hubiera bastado para hacer de ella el suceso gráfico de importancia. Mas creo que fue particularmente idónea para que la fotografía la convirtiera en un tema sobresaliente: una violencia intermitente, por así decirlo, con amplios espacios temporales y geográficos de relativa paz y seguridad, **(Foto 42)** a la vez con espacios de beligerancia y todo tipo de violencia visual. **(Foto 43)** Destrucción de vías ferroviarias **(Foto 44)** y decenas de edificios; imágenes de oficiales federales y revolucionarios, políticos de alta clase en medio de una multitud de decenas de tropas; también podemos observar milicias



(Foto 42) C. Carlos Harris,
Revolucionarios villistas y mujer humilde en un campo, retrato de grupo.
México 1914. Formato: 12.7 – 17.8 cm,
SINAFO. Núm. de Inv. 287642.



(Foto 43) ¿Víctor Casasola?,
Revolucionarios ahorcados y decapitados junto a un árbol,
México 1910-1915, Técnica: Plata gelatina. Formato: 10.2 – 12.7 cm,
SINAFO. Núm. de Inv. 63955.

y soldaderas andrajosas, en sus momentos de descanso rodeadas de caballos, de los hijos de los combatientes y hasta de comales con sus tortillas.¹⁶⁶ **(Foto 45)**



(Foto 44) Jesús H. Abitia,
*Dstrucción de la vía al sur de
Bocatoché, Coahuila, México 1913.*
Formato: 10.2 – 12. 7 cm, SINAFO.
Núm. de Inv. 196868373884.



(Foto 45) Anónimo,
*Tropas revolucionarias en los patios de
Buenavista, México 1915.* Formato: 10.2 –
12.7 cm, SINAFO. Núm. de Inv. 8349.

Fue el uso combinado de las placas o películas de alta sensibilidad, los obturadores rápidos y las ópticas luminosas lo que posibilitó que aparecieran en las fotografías aquellas formas asociadas con la retórica visual de las batallas: las nubes de humo o las ráfagas; **(Foto 46)** los caballos a pleno galope o reparando sobre dos patas; los soldados cayendo por efecto de las balas; los batallones moviéndose en diferentes direcciones y distintas velocidades.¹⁶⁷ **(Foto 47)**

¹⁶⁶ Véase a G.G Rivero, *Hacia la verdad. Episodios de la Revolución*, México, Compañía Editorial Nacional, 1911, p. 30.

¹⁶⁷ Reyes, *op.cit.*, p. 54.



(Foto 46) Anónimo,
*Los hermanos Alva filman
escenas militares, México
1915, Técnica: Plata gelatina.
Formato: 12.7 – 17. 8 cm,
SINAFO. Núm. de Inv. 95488.*



(Foto 47) Anónimo,
*Villistas avanzan sobre Zacatecas,
México 1914. Formato: 12.7 – 17. 8
cm, SINAFO. Núm. de Inv.37837.*

Es decir, los fotógrafos, comenzaron a crear un nuevo lenguaje gráfico, en razón de que sabían que su producto se visualizaría al día siguiente o a la semana siguiente por cientos, o miles de personas. En consecuencia, aunque una parte significativa de la fotografía de la Revolución fue hecha con cámaras profesionales relativamente aparatosas, la intención era emular la movilidad y ubicuidad de las cámaras pequeñas. Creo que son estos años, que hemos revisado someramente, los que ilustraron las nuevas formas de mirar a través de las cámaras fotográficas.

Respecto a tal forma de ver la fotografía en la Revolución la Dra. Claudia Canales

dice:

De manera “abrupta y estruendosa”, unidos a “la bola”, los campesinos e indios irrumpieron en el escenario de los hechos en donde su sola presencia, su rotundo anonimato, marcó para siempre, con más fuerza aún que la derrota de su causa, la idea de revolución. Muchas fotografías olvidadas de la Revolución mexicana sugieren diversos ángulos de análisis en torno a las masas: ya como concepto o abstracción que inspiró y elevó a los caudillos ya como representación visible del pueblo enardecido ya como tropa indiferenciada que marcha hombro con hombro hacia un incierto destino común ya como mera legión de curiosos que acudió con todo y niños a mirar la entrada de otro jefe triunfante, no importa cuál, pero sobre todo a sentir, a experimentar su propia densidad de masa. ¹⁶⁸ **(Foto 48, 49)**



(Foto 48) ¿Víctor Casasola?,
*Eufemio Zapata y su ejército
llega a la ciudad de México,*
México 11-1914, Técnica: Plata
gelatina. Formato: 12.7 – 17. 8
cm, SINAFO. Núm. de Inv.5331.



(Foto 49) ¿Víctor Casasola?,
*Entrada triunfal del Ejército
Convencionista a la capital con
Zapata y Villa a la cabeza,*
México 06-12-1914, Técnica:
Plata gelatina. Formato: 5.1 –
7.6 cm, SINAFO. Núm. de Inv.
6131.

¹⁶⁸ Véase “La densa materia de la historia, notas sobre la fotografía olvidada de la revolución” en Claudia Canales (coord.), *México: fotografía y...op.cit.*, pp. 74-75.

Y eso es lo que se observa, con las esas imágenes de fuertes revolucionarios, decididas "adelitas" y audaces "juanes", con lo que se inicia una transformación fotográfica que rendirá sus frutos en el periodo posrevolucionario. Los años veinte, con su encanto, con su contraste social, con la promesa de un nuevo régimen que planteaba cambios novedosos en el aspecto social, político, económico y cultural, atrajeron a nacionales y extranjeros:

Sin duda, la revolución no desató por primera vez el movimiento constante de multitudes, la noción de velocidad vertiginosa ligada al ferrocarril, el atractivo de las páginas ilustradas de la prensa, ni tampoco el uso de la fotografía como prueba de todas las depredaciones. Nada de eso era inédito en 1910. Los Festejos del Centenario las había presentado auténticas, las oleadas de gente inundando las calles; el modernismo literario había agotado el repertorio metafórico en torno a la locomotora; la técnica que hizo posible la impresión simultánea de textos e imágenes en la prensa periódica se había introducido en el país dos décadas atrás, y muchos fotógrafos habrían de dejar constancia de la explotación en las haciendas, las represiones obreras y otros abusos del viejo régimen.¹⁶⁹

Y así fue, nada era nuevo y desde sus inicios con el retrato, la fotografía comenzó a ser un fenómeno que permitía la conexión entre seres humanos, constante que aseguraría la permanencia de este medio como uno de los predilectos del gran público a lo largo de las décadas venideras. La proliferación y difusión de imágenes sobre la Revolución (como la de las masas) fueron los nuevos testimonios de las carencias y lujos de vida social del país. Este participar la fotografía al círculo social se convertiría en un ritual personal, familiar y social que se ha mantenido, de múltiples formas, hasta el día de hoy.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 73.

2.10 Los fotógrafos en la Revolución

Desde la anterior perspectiva, la experiencia y la práctica diaria del oficio de fotógrafo en el porfiriato les permitió a los fotógrafos intuir las imágenes, tener los modos y un ojo entrenado para los retos que les impondría trabajar durante la Revolución:

No, nada era del todo inédito, sin embargo, el estallido revolucionario de 1910 cambió de manera irreversible el panorama de la composición étnica y social de México en la fotografía, sobre todo, al colocar a los campesinos y a los indios de distintas regiones frente a las cámaras, como “algo más” que tipos populares pintorescos o motivos de ese escrutinio antropológico que habían mostrado hasta entonces muchos de los fotógrafos extranjeros entre mediados del siglo XIX y el XX.¹⁷⁰

Las imprescindibles innovaciones tanto de la técnica fotográfica como del avance tecnológico de la cámara fotográfica no sólo tuvieron un fuerte impacto en el uso y consumo generalizado por parte del público. Las cámaras para 1910-1913 permitieron introducir entre 20 y 30 placas de vidrio de 5x7 pulgadas, y de esta forma el fotógrafo podía lograr el doble de tomas que para 1905. En todos los casos, los fotógrafos concebían una serie de fotografías, como una especie de seguimiento visual de algún acontecimiento específico, evidenciando la participación activa del fotógrafo en la escena, lo cual hizo posible la aparición de nuevas formas gráficas asociadas con la instantaneidad y de las cuales surgieron un impresionante cuerpo de imágenes del conflicto revolucionario. En el primer gran escenario de los hechos, el estado de Chihuahua, particularmente su franja fronteriza,¹⁷¹ se conjugaron estas formas de hacer fotografía.

¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 73-74.

¹⁷¹ Armando Álvarez Reina, *Los Estados Unidos ante la Revolución Mexicana*, México, ENEP Acatlán, Licenciatura en Relaciones Internacionales, UNAM, 1986, p. 6.

Dicho Estado se convirtió por varios meses en el centro político, militar y mediático de los acontecimientos revolucionarios y hasta allí llegaron, aún antes de los enviados de los medios capitalinos, varios fotógrafos estadounidenses.¹⁷²

Hay evidencias de que entre noviembre de 1910 y enero de 1911 se había tomado ya un buen número de imágenes, algunas por parte de Charles Harris, fotógrafo vecinado en la entidad, que en 1912 fundó el estudio *La Rochester*, al cual debemos una amplia cobertura de la rebelión Orozquista.¹⁷³ Hacia 1910 hacer una fotografía se había convertido en un proceso tan fácil que, hasta un niño podía hacerlo. Afirmación que se refiere específicamente a los aficionados o *amateurs*, con aparatos que se habían puesto al alcance del público común desde principios de la década de 1890. Hacia 1910 ya se había establecido una clara distinción entre la fotografía de fácil uso para el público en general y la fotografía profesional, de mayor calidad y dificultad de proceso. Como consta en los artículos y anuncios publicados en esa época, no solo se utilizaba el ejemplo de los niños, sino el de las mujeres, para demostrar la facilidad de uso de una práctica fotográfica “accesible a todos”.¹⁷⁴ **(Foto 50)**

¹⁷² Ya en el año de 1911 aparece el primer libro sobre la Revolución maderista en el norte, en cuyas páginas se publica nada menos que doscientas fotografías de Samuel Tinoco. Miguel Ángel Berumen. *La cara del tiempo, la fotografía en Ciudad Juárez y El Paso (1870-1930)*, Estados Unidos de Norteamérica, Cuadro por Cuadro, Imagen y Palabra, Berumen y Muñoz Editores, 2002, p.70.

¹⁷³ Harris seguía activo en abril de 1913. *El Independiente*, 13 de abril de 1913, p. 2.

¹⁷⁴ Lucio de Corpas, “Los chicos de la prensa. El mundo de nuestros reporteros”, en *Revista de Revistas*, 4 de mayo de 1913, p. 10.



(Foto 50) Kodak's Autographic Film, *The Day of His Going*, 1912.

Laura Gonzales Flores nos dice que “Solía apelarse a las mujeres y los niños para demostrar la facilidad de manejo de las modernas cámaras, anuncio publicitario de *Kodak*.”¹⁷⁵ La cámara común no era, pues, un simple aparato para captar imágenes; también era un recurso apreciable para la educación científica e intelectual. En el artículo titulado “Los niños fotógrafos”, leemos que:

“[...] el argumento de mayor peso que puede aducirse en favor de la cámara fotográfica para los niños, es que su empleo creó o estimuló en ellos la facultad de observación atenta y de investigación en alto grado.”¹⁷⁶

¹⁷⁵ Gonzáles Flores, *México: fotografía y...op.cit.*, p. 57.

¹⁷⁶ P.M. Riley, “Paginas de los niños. Los niños fotógrafos”, en *Tierra y Libertad*, México, 1 de mayo de 1910, p. 362.

De esta forma, además de los profesionales, muchos aficionados nos legaron gran cantidad de documentos visuales, acaso por hallarse en el lugar de los hechos o por obra de la casualidad.¹⁷⁷ Algunos fueron turistas o empresarios que, desde la ventana de su negocio o de su hotel, tuvieron frente a sus ojos un fragmento de historia y, lejos de dejarlo pasar, oprimieron oportunamente el obturador de su cámara. No faltaron los fotógrafos de ocasión, por así llamarlos, que llegaron a simpatizar o a involucrarse incluso con algunos líderes locales. Tal fue el caso del minero, aventurero y empresario australiano, Roderick James Marston, quien llegó al país en 1904 tras haber recorrido Canadá y la Unión Americana durante la fiebre del oro. Una vez establecido en Puebla, se vio forzado por las circunstancias a incorporarse a las filas zapatistas.¹⁷⁸

Otra categoría de aficionados que se halla en los acervos fotográficos muestra a un buen número de individuos no identificados que, si bien no eran especialistas en mirar, también nos dejaron series fotográficas interesantes en muchos sentidos. Por ejemplo, el simple hecho de que les gustase y la manera natural en que algunos lo hicieron revelan situaciones que contrastan con aquellas que solían preferir los fotógrafos experimentados, y ofrecen por lo tanto ángulos y perspectivas inusitadas.

¹⁷⁷ P.M. Riley, "Páginas de los niños. "Los niños fotógrafos", en *Tierra y Libertad*, México, 1 de mayo de 1910, pp. 360-361.

¹⁷⁸ Máximo Kuri, "Lo que el Capitan Marston nos dejó", en *Historia mexicana* 178, ciudad de México, El Colegio de México, Vol. XLV, núm. 2, octubre-diciembre, 1995, p. 6.

Por supuesto, a la par de estas categorías, había otras maneras de ganarse la vida con la fotografía y, quizás, expresar más de punto de vista al haber contado con un estudio fotográfico, un negocio cinematográfico, o haber sido empleado de una institución como la Cruz Blanca Nacional (**Foto 51**) con un interés en documentar la guerra y, además, haber vendido sus postales a una publicación, a una tienda o los mismos capitalinos que las apreciaron como recuerdos. Asimismo, aunque “la cobertura fotográfica de la Revolución la hicieron fotógrafos más o menos profesionales”, hay fotografías producidas por aficionados que las pudieron hacer de muy logradas, gracias a algunas cámaras que mencionamos anteriormente.¹⁷⁹

Respecto a la prensa, representar visualmente una guerra e informar sobre su desarrollo dependió mucho del punto de vista adoptado. Una revista porfiriana como *El Mundo Ilustrado* no ofreció el mismo discurso gráfico sobre el conflicto que la avanzada revista *La Ilustración Semanal*, la cual se distinguió por la innovadora diagramación de su maqueta, con portadas, con alegorías nacionalistas y fotografías con escenarios llenos de motivos sugerentes y actores con poses heroicas.¹⁸⁰ (**Foto 52**) Es curioso comprobar cómo en el proceso de producción de estos símbolos, los fotógrafos se inspiraron en emblemas tradicionales, tomados de modelos iconográficos bien conocidos, tanto por los artistas como por el gran público.

¹⁷⁹ Miguel Ángel Berumen, “Disparando desde dos frentes los fotógrafos que documentaron la Revolución”, en Miguel Ángel Berumen, Claudia Canales (coords.), *México: fotografía y...op.cit.*, pp. 84-88.

¹⁸⁰ Marion Gautreau, “La Ilustración Semanal y el Archivo Casasola. Una aproximación a la desmitificación de la fotografía de la Revolución Mexicana” *Cuicuilco*, Escuela Nacional de Antropología e Historia Distrito Federal, Vol. 14, núm. 41, septiembre-diciembre, 2007, pp. 138-139.



(Foto 51) Anónimo
Ambulancia improvisada por la Cruz Roja para trasladar heridos.
México 10-12-1913, Técnica: Plata gelatina. Formato: 12.7 – 17.8 cm, SINAFO. Núm. de Inv. 37294.



(Foto 52) Ezequiel Álvarez Tostado,
Portada de *La Ilustración Semanal*, ,
México 10 de agosto de 1914, imagen
tomada de Marion Gautreau, “La Ilustración
Semanal y el Archivo Casasola. Una
aproximación a la desmitificación de la
fotografía de la Revolución Mexicana”
Cuicuilco, Escuela Nacional de
Antropología e Historia Distrito Federal Vol.
14, núm. 41, septiembre-diciembre, 2007,
p. 138.

2.11 El fotógrafo y los movimientos revolucionarios

Bajo estos preceptos, nos podemos dar cuenta del por qué se le dio mayor importancia al aspecto de la congregación de masas guiadas en torno a un líder, tema que representó un papel esencial en la difusión y desarrollo de la guerra. Es decir, esta relación entre los medios y las élites, tuvo una importante trascendencia en tanto que se apoyaron o desacreditaron en la larga lucha política por el poder. **(Foto 53)** En este afán fotográfico, sugerente y documentalista, encontramos tres características principales que permearon la cobertura cotidiana de la Revolución por en prensa mexicana, a saber, un equilibrio entre los aspectos militares y los aspectos políticos de la guerra civil; una compleja representación fotográfica de los diferentes actores del conflicto, mediante el uso tradicional y reformulado del retrato con tema revolucionario; **(Foto 54)** un despliegue de estrategias para dar cuenta de las batallas disponiendo de fotografías tomadas de sus actores y el, a veces necesario acatamiento o apogeo a ciertos principios morales a la hora de mostrar los estragos de los combates.¹⁸¹

A pesar de su antigua importancia, las fotografías de carácter político correspondientes a este periodo (es decir, a los retratos de gabinetes presidenciales o de nuevos ministros, las imágenes de las investiduras de los presidentes) palidieron con las fotografías ligadas a los movimientos armados, por lo que en década de 1910 alternaban con frecuencia con las imágenes de temas militares.¹⁸²

¹⁸¹ José Ángel Aguilar, *op.cit.*, Vol. I, p. 129.

¹⁸² Altúzar, *op. cit.*, p. 9.



(Foto 53) "Zapata es el moderno Atila",
El Imparcial,
ciudad de México 20 de junio de 1911.



(Foto 54) ¿Víctor Casasola?,
Comisión zapatista con Gral. Villa en Guadalupe, Zac.,
México 1914. Formato: 10-2 – 12.7 cm, SINAFO. Núm. de
Inv. 6067.

Este punto nos permite darnos cuenta de que realmente la representación de la guerra civil fue más compleja, plural y fue más allá de la mera publicación de retratos de soldados y fotografías de tropas organizándose en los campos de batalla.

Las revistas y diarios publicaron con frecuencia retratos de estudio convencionales de los líderes militares que aspiraban a algún cargo político, sin embargo, la lucha armada perturbó el clasismo de la representación del poder que encarnaba Porfirio Díaz. Con la irrupción de “la bola” en el escenario, el retrato militar sufrió importantes modificaciones que lo alejaron de la marcialidad decimonónica. Por ejemplo, en los retratos de grupo de las tropas revolucionarias los soldados pocas veces exhiben uniformes similares e impecables, no sostienen todos sus fusiles de la misma manera, algunos llevan cananas y otros no, pero sobre todo, no siempre se colocan en filas perfectas en el momento de la toma fotográfica. Las tropas del ejército federal por su parte, se hacen ver más organizadas con respecto a los sublevados. **(Foto 55, 56)**



(Foto 55) ¿Víctor Casasola?, *Tropas revolucionarias reciben instrucciones*, México 1915, Técnica: Plata gelatina. Formato: 10-2 – 12.7 cm, SINAFO. Núm. de Inv. 63933.



(Foto 56) ¿Víctor Casasola?, *Federales en campaña*, México 1912. Formato: 12.7– 17-8cm, SINAFO. Núm. de Inv. 5189.

La importancia que los líderes otorgan con su imagen al movimiento que encabezan, generó una nueva relación entre las figuras del poder y los fotógrafos de prensa.¹⁸³ Gracias a la creciente confianza y el interés mutuo entre unos y otros se pudo lograr una novedosa y gran gama de retratos, la mayoría de ellos tomados en una vasta diversidad de escenarios, que van desde fotos a caballo hasta bases militares provisionales y publicados en una cantidad considerable de artículos periodísticos.¹⁸⁴ **(Foto 57)** Es importante destacar que la diferencia entre la fotografía de prensa y la documental es el uso social inmediato que tienen, es decir, cuando la imagen fue publicada y fue realizada por encargo o con la idea de su aparición en algún

¹⁸³ La manera más directa para demostrar su compromiso y tenerlo pagado fue estar subsidiado por un caudillo; obviamente, los que tenían más dinero para armas, municiones y uniformes también tenían más dinero para la fotografía.

¹⁸⁴ Otros fotógrafos se vincularon con los movimientos revolucionarios, comprometiéndose con líderes que rápidamente reconocieron la importancia de distribuir sus semblantes como propaganda para sí mismos y sus causas; los caudillos emplearon a fotógrafos y cineastas, comúnmente mexicanos y los incluían en sus filas.



(Foto 57) ¿Víctor Casasola? *El Mundo Ilustrado*. ciudad de México, 16 de febrero de 1913.

diario o revista, es una fotografía de prensa. En cambio, la fotografía documental fue aquella que el fotógrafo captó sin estar seguro de que pueda ser publicada, pero tiene una intención de dejar testimonio o huella visual de un evento importante que bien puede permanecer por años en su acervo sin llegar a ver la luz pública en su momento. El estilo y la gama de retratos entre fotos individuales y de grupo fueron muy variados y diversos.

En lo que concierne a la fotografía enfocada en los enfrentamientos, algunas publicaciones disponían de una gama de imágenes ligadas a los combates. Estas fotografías arrojaron alternativas de información sobre la lucha, que pasó por lo que podríamos llamar “fotografías de sustitución”. Este tipo de imágenes puede dividirse en tres grupos: las imágenes de los movimientos militares, las fotografías situacionales y finalmente, las del antes y el después de los enfrentamientos. La importancia de todos estos nuevos espacios y conceptos de divulgación (por llamarlos de alguna manera) comenzaron a otorgarle otro sentido a las fotografías, y por lo tanto a sus posibles lecturas, que atraviesan el tamiz de la visualidad masiva, y por primera vez se acercaron a borrar la delgada línea entre lo público y lo privado.

Así, la fotografía de la Revolución se producía por una variedad de razones complejas y dialécticas. Por un lado los caudillos entendían la necesidad de emplear los medios modernos para promover sus causas y al mismo tiempo, su amor propio y presunciones les impulsaban a tener a los fotógrafos a la mano, documentando sus hazañas históricas. Por otro lado los fotógrafos con una conciencia política veían la posibilidad de poner su arte al servicio de los principios en los cuales creían. En tal sentido, la práctica foto periodística en México se fue constituyendo en un proceso gradual que provenía de los últimos años del siglo XIX y que ya para la década de 1910 tenía un largo camino recorrido. Esta aseveración no comparte la idea de que la Revolución cambió la “forma de ver”, o que a raíz del movimiento armado iniciado en 1910, aparecieran nuevos actores sociales. Más bien, nos parece que durante la primera década del siglo XX algunos fotoperiodistas o reporteros gráficos ya habían

depurando y desarrollando una visualidad que partía de la noticia cotidiana y de la fotografía como certificado de veracidad. Aun así, no eran "reporteros gráficos" en el sentido moderno de la palabra, muchos eran y seguían siendo retratistas de estudio que pasaron a estar operando cerca de los campos de batalla. Y aún en esos campos se reflejó la naturaleza del negocio y el sentido comercial de la fotografía pues seguía siendo de vital importancia buscar un evento de interés para ser captado, si se diera el caso encontrar patrocinadores y vender su material a cualquiera que pudiera costearlo.

Sobre la Decena Trágica

Se dice que lo que provocó la caída del gobierno del presidente Francisco I. Madero se debió a que fue un régimen “impuesto casi por la fuerza a la sociedad mexicana”,¹⁸⁵ nunca fue plenamente democrático y siempre estuvo dominado por unas izquierdas divididas y la presencia de personajes a los cuales el cambio de poder no había mermado del todo su participación política, decididas sectariamente a evitar la permanencia del gobierno de facto y por cualquier medio (incluyendo el uso de la fuerza revolucionaria). Hay que destacar que La Decena Trágica también fue el resultado inevitable del descontento existente en el país desde el segundo año del establecimiento del gobierno democrático de Madero en 1912 y por el aumento de la deslealtad del ejército, inconformidad que se reforzada por un masivo apoyo de los medios de comunicación y el popular. Pareció entonces que sólo una intervención militar podría conjurar a una subversión revolucionaria y a la disolución nacional alentada por un gobierno débil y un presidente confiado ante los revolucionarios y poco precavido conforme a los atisbos de conspiración.¹⁸⁶

Los cambios que propiciaron el fin de la presidencia maderista fueron varios. Para empezar, al llegar Francisco Ignacio Madero a la presidencia de la República a principios de noviembre de 1911, después del interinato de Francisco León de la Barra, la situación no era nada favorable para el caudillo coahuilense.

¹⁸⁵ Con “impuesto” me refiero a que Madero pudo hacer gobierno puesto que no tuvo otra opción que hacerlo por medio de un alzamiento armado en contra de Porfirio Díaz, en ese sentido el maderismo “se impuso a la sociedad mexicana”.

¹⁸⁶ Para saber más puede leerse a Santiago Portilla, “La caída del Maderismo” en *De la caída de Madero al ascenso de Carranza*, México, INEHRM, 2014, pp. 21-47.

Tenía enemigos por doquier. Como resultado de los Tratados de Ciudad Juárez del 21 de mayo de 1911, muchos porfiristas quedaron en el gobierno interino y se encargaron de hacerle la vida imposible.¹⁸⁷ Al ser presidente se enfrentó a una gran inestabilidad política: tuvo que luchar contra el poder legislativo que le era desfavorable, pues era preferentemente porfirista; debido a la libertad de prensa que rigió en el país cuando asumió el cargo de presidente, fue atacado por sus adversarios que lo embromaban; además, se vio obligado a enfrentar las rebeliones armadas de Emiliano Zapata (29 de noviembre de 1912) Pascual Orozco (25 de marzo de 1912), a la de Félix Díaz y la de Bernardo Reyes Ogazón (21 de octubre de 1912). Al parecer Madero rebuscó un estado de derecho, improbable de lograr ante las diferencias de pensamiento entre los diversos hombres que dirigían las fuerzas revolucionarias, Y las traiciones y las ambiciones de muchos de los que lo rodeaban. No estaba en contra de la inversión extranjera, sólo pensaba que había que regularla adecuadamente.¹⁸⁸

Estaba a favor de que a los trabajadores y campesinos había que pagarles más y darles un mejor trato, pero no muy convencido de expropiar los latifundios y entregárselos a los campesinos. Esto último lo entendió muy bien Zapata y por ello proclamó el Plan de Ayala y se alzó en armas contra el gobierno maderista.

¹⁸⁷ "CONVENIO Único.-Desde hoy cesarán en todo el territorio de la República las hostilidades que han existido entre las fuerzas del Gobierno del señor general don Porfirio Díaz y las de la Revolución, debiendo éstas ser licenciadas A MEDIDA QUE EN CADA ESTADO SE VAYAN DANDO LOS PASOS NECESARIOS para restablecer y garantizar la tranquilidad y el orden públicos" Véase en *Texto de los convenios de Ciudad Juárez*, México, SEDENA-Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2010, p. 6.

¹⁸⁸ Friedrich Katz, *La guerra secreta en México*, Vol. XI, "La Revolución Mexicana y la tormenta de la segunda guerra mundial", Colección Problemas de México, Era, 1982, p. 56. Lorenzo Meyer, *Su majestad británica contra la Revolución Mexicana, 1900-1950: El fin de un imperio informal*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Internacionales, 1991, p. 114.

Madero cometió gravísimos errores, como permitir que asumiera la presidencia Francisco León de la Barra, porfirista consumado, ya que sostuvo a muchos porfiristas en puestos clave, a Reyes y a Félix Díaz en vez de fusilarlos e ir a Palacio Nacional custodiado por los jóvenes cadetes del Colegio Militar. Frente a este contexto, las fuerzas conservadoras, totalmente desconfiadas del gobierno maderista, decidieron dar el golpe de Estado, que terminó con el gobierno encabezado por Madero. Los líderes golpistas fueron los militares Manuel Mondragón y Gregorio Ruiz, secundados por el civil Rodolfo Reyes que pretendía liberar a su padre Bernardo Reyes, de la cárcel de Tlatelolco y Félix Díaz se sumó al movimiento contrarrevolucionario. También se vio involucrado el embajador norteamericano Henry Lane Wilson, apoyando a los golpistas, porque según él, las relaciones diplomáticas entre México y los Estados Unidos se habían deteriorado, los intereses económicos estadounidenses en nuestro país habían disminuido, además es bien sabido que el caso de los informes alarmistas que mandaba a los Estados Unidos sobre la inseguridad de los estadounidenses en nuestro país, sobre los capitales y propiedades invertidos en nuestro país. Y Victoriano Huerta, quien era un gran simpatizante de Porfirio Díaz, vio la forma de restituir a la oligarquía porfiriana si llegaba a la presidencia.

Ya para principios de 1913, se presagiaba el fin del gobierno maderista, se rumoraba en las calles y en las esferas más cercanas al presidente diversos rumores sobre un eminente golpe de Estado o traición. Tenía en su contra tanto a revolucionarios como Zapata, como a las fuerzas conservadoras que él mismo permitió se coludieran en su gobierno y quienes esperaban la oportunidad para regresar a la “pax porfiriana”.

El asesinato de Gustavo Madero, la noche del 18 de febrero, precipitó los acontecimientos. La familia del presidente hizo lo posible por conservar las vidas de Madero y Pino Suárez. Huerta, por su parte, anhelaba que el golpe de Estado fuese revestido con las formas legales necesarias para legitimar su nuevo régimen. Y para ello era necesario la abdicación del presidente y del vicepresidente. Tras la renuncia de Madero y Pino Suárez (20 de febrero de 1913) y posterior asesinato (22 de febrero de 1913), se nombró como presidente interino a Pedro Lascuráin, quién había sido designado ministro de Relaciones Exteriores. La legitimación de todos los hechos y actos realizados para derrocar a Madero la encontraron en la Constitución de 1857, que postulaba que en ausencia del Presidente de la República el poder debía de recaer en manos del ministro de Relaciones Exteriores, por lo que Pedro Lascuráin Paredes pasó a ser presidente interino durante el tiempo que transcurrió antes de la nominación del nuevo mandatario. De esta forma Victoriano Huerta asume legalmente la Presidencia de la República el 19 de febrero de 1915.

3. Testimonios visuales de los primeros días de la Decena Trágica

Para hacer más comprensible la Decena Trágica, conviene asomarnos de modo general a las causas que determinaron la caída del gobierno de Madero. Lo anterior, sin rebasar los límites ni los propósitos de mi empresa, que en las siguientes líneas sólo consiste en adentrarnos en los primeros cuatro días del cuartelazo a través de las imágenes de distintos fotografías.

Las siguientes fotografías muestran los primeros resultados de una serie de enfrentamientos en la ciudad de México productos del golpe de Estado planificado y ejecutado por militares de alto rango así como por personajes influyentes en la cúpula política del país, varios de ellos connotados porfiristas que aún seguían en actividad, otros habían sido relevados de sus cargos llegada la revolución maderista. Estos grupos en su conjunto se tradujeron en una fuerza considerable contraria a los ideales del gobierno encabezado por el Presidente Madero y el propósito que profesaban era el “salvar a la Patria”.¹⁸⁹

Estos grupos porfiristas se encontraban unidos más o menos por similares intereses y vieron con buenos ojos la idea de derrocar al pretendido gobierno “democrático” e instaurar una especie de porfiriato sin Porfirio Díaz.¹⁹⁰ El golpe militar planeado alrededor de los últimos meses de 1912 se materializó el 9 de febrero de 1913 y concluyó el día 22 de febrero del mismo año con la muerte del vice presidente Pino

¹⁸⁹ Véase el apartado “Las rebeliones en contra del gobierno de Madero” en Charles Curtís Cumberland, *Madero y la Revolución Mexicana*. tr. de Stella Mastrangelo, 3 ed. México, Siglo XXI, 1984, p. 213.

¹⁹⁰ Manuel Valero Silva lo expresa de la siguiente manera “Los acontecimientos hostiles a la administración de Madero, por su carácter o por las deficiencias del gobierno que él encabezaba, dieron lugar a que un grupo de personas interesadas en volver a hacer imperar el mundo porfiriano se dedicaran a reorganizar el viejo régimen, que por lo que entonces se vio en realidad sólo estaba aparentemente vencido y superado.” Valero Silva, *op.cit.*, p. 5.

Suárez y del Presidente Madero. La Decena Trágica como también se le conoce a los diez días de enfrentamientos armados en las calles de la ciudad de México y a las confrontaciones a nivel político, es considerada la quinta rebelión y la última a la que el gobierno maderista tuvo que enfrentarse desde su llegada al poder el 21 de mayo de 1911.¹⁹¹

Por si fuera poco, los síntomas de este malestar generalizado anti-maderista cobraba más fuerza en los artículos de gran parte de la prensa de derecha en la capital. Asumían una postura hostil y hacían de la figura de Francisco I. Madero objeto de burla a modo de caricaturas que lo ridiculizaron. Hacían mofa de su estatura, sobre sus inclinaciones espiritistas, de su “mano blanda” y hasta lo tachaban de restaurar un régimen autoritario como fue el de Porfirio Díaz, el que él había derrotado.¹⁹² Por haber permitido tales manifestaciones de descontento y críticas hacia su gobierno que influyeron de manera importante en la sociedad mexicana es que se empezó a tachar de gobierno débil el de Madero, por lo que, para 1913 se tenía la idea de que el presidente no gozaba de “habilidad política” para negociar con sus “verdaderos adversarios”, lo que le llevó gradualmente a perder influencia entre la población, la confianza de sus allegados y espacio político.

¹⁹¹ Cumberland, *Ibid.*, p. 116.

¹⁹² Garcíadiego dice que: “Hay dos lecturas, dos maneras de ver este proceso: Por un lado, acentuarse; subrayar la repulsión que tenemos en contra de los traidores y criminales, los chacales de la Decena Trágica, pero lo cierto es que tenemos que partir de una idea base. Los gobiernos que son derrocados por lo general, generaban gran rechazo, generaban gran desconfianza.” Ciclo de conferencias conmemorativas de los 100 años de la Decena Trágica que se celebraron en el INEHRM, sábado 23 de febrero de 2013. Para saber más léase Alan Knight, *op.cit.*, 402 p.

Las circunstancias descritas anteriormente propiciaron que generales como Bernardo Reyes y Félix Díaz que en 1912 ya se habían sublevado y fallado, vieran la oportunidad de nuevamente alzarse en armas, reunir a sus adeptos como el experimentado militar Manuel Mondragón y posteriormente, entrar en negociaciones con otros personajes que no eran abiertamente antimaderistas, pero de quienes sí se conocía que no simpatizaban tanto con el gobierno. Tal fue el caso de los generales Aureliano Blanquet, Victoriano Huerta y demás oficiales y adeptos así como muchos otros subordinados obligados a acatar órdenes.

Se dice que la conspiración inició en los primeros días de enero de 1913, bajo el manto de reuniones clandestinas en domicilios particulares y otros puntos de la ciudad de México. En ellas participaron directa o indirectamente los personajes mencionados, ya que Reyes y Díaz se encontraban presos pero, a pesar de ello, tenían los medios y las influencias necesarias para entablar comunicación con sus partidarios en el exterior. A ellos se sumaron personajes como el empresario Cecilio Ocón, Rodolfo Reyes, Enrique Cepeda, un grupo de senadores y diputados entre los que destacan Samuel Espinosa de los Monteros, Francisco León de la Barra, Alberto García Granados y Emilio Rabasa;¹⁹³ también sobresalen periodistas como Nemesio García Naranjo entre otros. Unos estuvieron convencidos de asestar el golpe lo antes posible, otros no tanto. Lo que es cierto es que después de varios detrimentos en a la coordinación del plan y tiempos el levantamiento se emprendió en la madrugada del 9 de febrero y es entonces cuando comienza la caída de Madero.

¹⁹³ Aguilar, *op.cit*, Vol. I p. 137.

Al momento del asalto las tropas sublevadas se dividían en dos facciones. La primera disposición del general Brigadier de Artillería Mondragón que contaba con miembros del:

[...]1er. Regimiento de Caballería (unos 80 hombres de tropa) , al mando del jefe de este Cuerpo, Coronel Luis G. Anaya (el resto de esta corporación, formado por 2 escuadrones al mando del Mayor del Regimiento Juan Manuel Torrea, se hallaba desempeñando un servicio de vigilancia en la ciudad de México estando alojado en el cuartel de zapadores, situado en el costado del Palacio Nacional) ; de un batería de artillería del 2º Regimiento y de otra del 5 (unos 80 individuos de tropa con 8 cañones de 75 mm con sus respectivos cofres de municiones), partió del cuartel de San Diego.¹⁹⁴

La misión de esta fracción fue la de liberar al general Bernardo Reyes y al general de División Félix Díaz de la prisión de Tlatelolco, que después tenía por objetivo reunirse con una segunda que se había dirigido a Palacio Nacional con el fin de tomarlo por sorpresa. Este segundo cuerpo de tropas sublevadas se componía por un escuadrón de caballería de la Escuela Militar de Aspirantes en Tlalpan que se encontraba a unos 20 kilómetros al sur de la capital en el barrio de San Fernando, una institución que tenía por objeto “formar oficiales subalternos para los cuerpos de infantería, caballería y artillería”.¹⁹⁵

Estas dos entraron al Zócalo a las 8:30 de la mañana, unas por la calle 5 de Mayo y otras por la calle de Seminario. **(Mapa 1)** Cuando arribaron ya eran esperadas por miembros de las tropas leales al gobierno de Madero, formadas por miembros del 20º y 1º regimiento de infantería.¹⁹⁶ Se encontraban parapetado pecho tierra a unos

¹⁹⁴ Torrea, *La Decena... op.cit.*, Vol. II, p. 184.

¹⁹⁵ Leoncio Ortega Briseño, *Nuestra escuela militar de Aspirantes*, México, Talleres gráficos La Carpeta, 1955, p. 22.

¹⁹⁶ Torrea detalla muy bien la información sobre los batallones y regimientos involucrados durante los días que nos conciernen sobretodo en su texto Juan Manuel Torrea, *La lealtad en el ejército mexicano: Apuntes para la historia*. México, s.e., 1939, p, 47. **Juan Manuel Torrea Higuera** (1874-1960) nació

cuantos metros en el frente y a lo largo de la fachada de dicho inmueble, apuntando sus fusiles al poniente. También se encontraban escuadrones de ametralladoras localizados en las torres de Catedral y en la azotea de Palacio, todos ellos a las órdenes del capitán de la guardia de Palacio el general Lauro Villar. En este contexto entra a escena la cobertura por fotógrafos tanto profesionales como aficionados. Sabino Osuna, Eduardo Melhado, Tinoco, Manuel Ramos, Antonio Garduño, H.J Gutiérrez, Macario González, Hoyas, Agustín Víctor Casasola, Félix Miret, entre otros.¹⁹⁷

La foto de la llegada de los estudiantes de la Escuela Militar de Aspirantes de Tlalpan al Zócalo capitalino capta el marchar de las tropas, unos a caballo y otros a pie por la calle de Seminario. **(Foto 58)** Es una toma amplia por lo que se observa parte de la antigua arboleda del Zócalo en el lado izquierdo y en el derecho edificios civiles. Es posible observar la multitud de gente animada, incluso saludando y siguiendo la marcha de la vanguardia rumbo a Palacio Nacional donde también destaca la presencia de niños, incluso observamos tropas federales alineadas al lado del camino a manera de valla o contención para la multitud. Lo más seguro es que estas personas los vitoreasen ya que los cadetes se encontraban con buen ánimo y las crónicas de la

en ciudad Victoria, Tamaulipas. Hijo de Manuel Torrea, originario de Galeana, N. L., y de Carmen Higuera. Nombrado Teniente coronel, el 1 de febrero de 1913. Cuando estalló la Decena Trágica, el 9 de febrero de ese año, fue enviado al Palacio Nacional por órdenes del Gral. Lauro Villar, con el cargo de jefe de instrucción del 1° Regimiento de Caballería. No secundó al Cor. Luis G. Anaya, quien le había propuesto unirse al movimiento felicista. Se mantuvo leal al gobierno maderista e impidió la entrada de los rebeldes a Palacio Nacional. Comandante general de artillería del Cuerpo del Ejército del Noroeste (1914). Luego de firmarse los Tratados de Teoloyucan, el 13 de agosto de ese año, quedó a disposición del Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, Venustiano Carranza.” *Diccionario de generales de la Revolución Mexicana*, Vol. II, México, INEHRM, 2014, pp. 1006-1007.

¹⁹⁷ “Ahora se sabe (precisó el antropólogo Samuel Villela) que Eduardo Melhado y Samuel Tinoco laboraban para *Novedades* y *La Semana Ilustrada*, respectivamente; Abraham Lupercio para *El Imparcial*, Ezequiel Carrasco para *Revista de Revistas*, Manuel Ramos para *El Mundo*, Antonio Garduño para *El Diario*, y Gerónimo Hernández para el diario maderista *Nueva Era*”. Otros autores importantes fueron Heliodoro J. Gutiérrez y Sabino Osuna. Samuel L. Villela Flores, “El fotoperiodismo en la Revolución Mexicana” en *L’Ordinaire des Amériques*, núm. 219, 2015, pp. 2-17.



(Foto 58) Anónimo,
Tropas de los generales Bernardo Reyes y Félix Díaz entran a la plaza de armas, México 09-02-1913, Técnica: Plata gelatina, (entonada y manipulada) Formato: 12.7 - 17.8 cm, SINAFO. Núm. de Inv. 451479.

época nos dicen se les escuchaba “gritando vivas a los generales Reyes, Félix Díaz”, los jefes golpistas que habían sido excarcelados minutos antes por cadetes leales a su causa.¹⁹⁸ Al parecer, el título de la imagen se refiera solo a los integrantes de la Escuela de Aspirantes pero es seguro que a mitad o al final de la columna también marchasen los efectivos y armamento del cuartel general de Tacubaya con los que salió Mondragón.

¹⁹⁸ Si se quiere saber más sobre la conspiración en los meses anteriores al 9 de febrero también puede consultarse a Rafael Romero López, “La conspiración de los capitanes” en Antonio Saborit, *Febrero de Caín y metralla. La Decena Trágica. Una antología*, México, Ediciones Cal y Arena, 2013, p. 343.

Como se hizo mención, son alrededor de las 8:30 de la mañana y el general Reyes en ese momento no va a la cabeza de las tropas, lo que quiere decir que él se encuentra en una sección más atrás y de donde saldrá en cuanto llegue a Palacio para encarar al general y comandante de la plaza Lauro Villar Ochoa. Esta columna de sublevados se fue a situar en el costado de Palacio donde se encontraban las oficinas de la Secretaría de Guerra y en las torres de la Catedral Metropolitana.

Esto se puede entender ya que seguramente tuvieron la debida precaución por salvaguardar la vida de los jefes del movimiento insurgente ya que uno de ellos, el general Gregorio Ruiz, quien se había adelantado para observar la situación alrededor de Palacio, fue arrestado por Villar y eventualmente fusilado en el interior de dicho recinto.¹⁹⁹ Este fatídico suceso para las tropas sublevadas pareció no mermar en el ánimo de sus integrantes, por el contrario, la muerte del general Ruiz fue vista como un resultado de su empresa y muchos de ellos seguramente estaban dispuestos a darlo todo como así sucedió. Como observamos, mejor escena no podría mostrar la seguridad y legitimación del movimiento destinado a socavar el gobierno maderista.

Ahora bien, nada puede ser más contrastante que otra fotografía de autoría anónima que fue lograda captando el costado norte de la fachada principal de Palacio Nacional y que retrata a soldados que desde ese momento pasarán a ser nombrados “leales” para distinguirlos de los sublevados.

¹⁹⁹ “La caída de Madero por la Revolución felicista” en Saborit, *Febrero de Caín y...op.cit.*, p. 424.

Muestra a un grupo de cadetes dispuestos paralelamente a la fachada principal de Palacio, pertenecientes al 20º batallón, y soldados del 1º Regimiento de Caballería (del que formaba parte el entonces capitán Juan Manuel Torrea). Esta imagen muestra parte de la distribución de las tropas federales y el área de combate antes de que ocurriese.²⁰⁰ **(Foto 59)**



(Foto 59) ¿Víctor Casasola?,
*Ejército Federal tendido pecho a tierra antes de la llegada del general
Bernardo Reyes a Palacio Nacional, México 09-02-1913, Técnica: Plata
gelatina. Formato: 12.7 - 17.8 cm, SINAFO. Núm. de Inv. 37187.*

Los soldados federales se encuentran en espera de que el enemigo entrara al Zócalo ya fuera por la calle de Tacubaya, por San Francisco o la calle de Seminario. Pues arribaron por esta última calle y después de parlamentar por corto tiempo para que Lauro Villar claudicara y se uniera al golpe de Estado y este no aceptara se dio inicio a las hostilidades. Los sublevados traían consigo seis baterías de campaña del cuartel de Tacubaya con sus respectivos efectivos pero no hicieron uso de ellas.

²⁰⁰ Otra parte del 20 ° batallón se había sublevado y apoderado de Palacio Nacional pero es recuperado por la imposición y sermón del general leal Lauro Villar. Torrea, Capítulo XIII “El Mayor de la Plaza”, *La Decena Trágica... op.cit.*, Vol. I, p. 53.

Solo se utilizó artillería ligera (14 ametralladoras) y fusiles. Aun así, los resultados fueron los esperados. Se calcula que hubo más de 150 muertos y muchos heridos, la mayoría civiles que no hicieron caso de los avisos previos de desalojar el área.²⁰¹ La fotografía fue tomada de norte a sur por lo que se distingue parte del Palacio Nacional y del Mercado de las Flores, lugar donde se distinguen nuevamente gran número de curiosos en las inmediaciones. Pareciese que no tienen idea del peligro que les asechaba, y si lo tenían, lo reprimían al mínimo y seguro se preguntaron ¿qué pasaría en ese momento? ¿Se llegaría a un acuerdo con los rebeldes?, ¿qué decisiones tomaría el general Villar? Si fue así, seguro que tales incógnitas les incitó a no abandonar el sitio. Parapetados vemos alrededor de veinte soldados que descansan sus fusiles en el piso. La presencia de los curiosos, el que el fotógrafo pudiera tomar la foto y el que no se perciba el humo emanado por la detonación de las armas nos indica que son momentos previos a la llegada de los sublevados. Incluso observamos a otros efectivos recargados en las paredes de Palacio y otros tantos a los costados de lo que parecen ser piezas de artillería pesada.²⁰²

²⁰¹ En ocasiones se menciona que fueron más de 500 los caídos. Dicho episodio esta descrito a detalle por varios cronistas e historiadores, puede consultarse a Roberto Blanco Moheno, *Crónica de la Revolución Mexicana, De la Decena Trágica a los campos de Celaya*, Vol. I, 3° Edición, México: Libro-Méx, 1957, pp. 121-122.

²⁰² Dicho episodio esta descrito a detalle por varios cronistas e historiadores, puede consultarse a Alfonso López, *Fracaso y desastre del gobierno maderista. La angustia nacional y continuación de la Decena Trágica*. México, Imprenta de Alfonso López, 1913, p. 35. Incluso también hay autores que relatan por espacios de tiempo muy concretos sus impresiones durante los acontecimientos. Un ejemplo de ello es el rescate que hace sobre las memoria de Juan Tablada en Antonio Saborit, *La Ciudadela de Fuego: A ochenta años de la Decena Trágica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Archivo General de la Nación, 1993, p.16.

En esta imagen no se percibe un regocijo como en la anterior imagen. Y sí hay mucho de tensión en el ambiente, preocupación por prepararse de manera adecuada para el eminente enfrentamiento pues la dichosa conspiración de los felicistas no resultó tan secreta; tanto así que muchos personajes y sectores lo sabían gracias a rumores que algo se fraguaba en contra del gobierno. El general Villar fue uno de ellos; distintos rumores que llegaron a sus oídos acerca de los generales Reyes y Díaz así como su paso por las calles de la ciudad lo hicieron precavido. La infiltración de tropas sublevadas del 20° batallón para tomar tan importante recinto fue el indicio que le dejó ver al general que lo del “alzamiento” iba en serio por lo que se armó con lo que tenía sus manos para la defensa del Zócalo.²⁰³ Como vemos, fue un enfrentamiento anunciado y un espectáculo que se deriva lo cual hizo que muchos individuos quisieran presenciarla. Por supuesto que los fotógrafos no podían perder la oportunidad, tuvieron tiempo y reunieron en imágenes tanto a leales como a sublevados antes de que ellos mismos pudieran verse las caras en el Zócalo capitalino. Para tales momentos aún no queda claro discernir qué es lo que está pasando ni los alcances a los que llegará. Pero una cosa sí es clara, había que captarlo con la cámara desde donde se pudiese. Y puede que algunos fotógrafos supieran a lo que se enfrentaban, pues casi dos años antes se tuvo un antecedente.

²⁰³ Torrea, *La Decena... op.cit.*, Vol. II, p. 86.

En la toma de Ciudad Juárez (20 de noviembre de 1910 al 25 de mayo de 1911) por parte de las fuerzas antireeleccionistas y maderistas se tuvo una cobertura bastante importante por parte de fotógrafos profesionales, sobre todo extranjeros por la cercanía con los Estados Unidos, entre los que destacan David W. Hoffman y Samuel Walter Stout.²⁰⁴ Y mexicanos como Samuel Tinoco, Aurelio Escobar Castellanos. En el caso de México y ya desde entonces se reconocía que las imágenes de bandos en contienda resultaba un negocio bien remunerado y sobre todo si se trabajaba como corresponsal de una compañía periodística y estudios fotográficos de renombre. Si bien muchos otros fotógrafos como Sabino Osuna, Víctor Casasola, Samuel Tinoco, Eduardo Melhado pudieron no haber tenido experiencia en este ramo, aun así, la que se vislumbraba como la primera guerra que se suscitaba en la capital de México desde ya tiempo atrás significó una buena oportunidad para poner manos a la obra. Y así lo hicieron, el escenario de efusividad, tensión y expectativa cambió rápidamente al iniciarse el fuego cruzado entre federales y felicistas, a partir de la muerte del general Reyes por una carga de ametralladoras y a pesar de las todas las palabras disuasorias de su hijo Alfonso.

Los fotógrafos probablemente se refugiaron, y cuando salieron, pocos minutos después de escuchar los últimos tiros y de ver la retirada en tres columnas de los felicistas, abandonaron sus escondites y retrataron a muchas víctimas esparcidas cerca de la arbolada del Zócalo, de la estación de tranvías y frente al Portal de Mercaderes.

²⁰⁴ Para saber más sobre estos fotógrafos consúltese a Berumen, *La cara del tiempo...op.cit.*, p. 51.

El espectáculo había comenzado. Las primeras imágenes que se conocen de fotógrafos como Samuel Ramos, Aureliano Escobar, Félix Miret y Sabino Osuna se efectúan después de dicha refriega. Escenas tomadas en todas direcciones captan a distintos grupos de personas yendo de un punto a otro, a manera de recorrido de museo para observar a las víctimas.²⁰⁵ Imágenes adjudicadas a Víctor Casasola son las de los cadáveres de civiles dentro de la arboleda del Zócalo, apacibles bajo las sombras de los frondosos árboles, fotografiados tal como cayeron. **(Foto 60)** Láminas anónimas muestran a quienes quedaron frente al Portal de Mercaderes donde aún se encontraban tropas federales leales resguardando el área y los que algún desconocido hizo el favor de ponerles rectos boca arriba y llevarles las manos al pecho cual difunto al que se está dando luto. **(Foto 61)**



(Foto 60) ¿Víctor Casasola?
Cadáveres de civiles después de tiroteos durante la Decena Trágica, México 09-02-1913, Técnica: Plata gelatina. Formato: 12.7 - 17.8 cm, SINAFO. Núm. de Inv. 37243.

²⁰⁵ Para comparar más fotografías con el episodio citado puede verse a Agustín V. Casasola, *Historia gráfica de la...* Vol. II, *op.cit.*, pp. 518-519. Y para tener una perspectiva más general consúltese también. Gustavo Casasola, *Seis siglos de historia gráfica en México: 1325-1925*, Vol. II, México, Editorial Trillas, 1971.



(Foto 61) ¿Sabino Osuna?,
Cadáveres frente al Portal de Mercaderes, México 09-02-1913,
Proceso: Reprografía. Formato: 12.7 - 17.8 cm, AGN, Archivo Osuna,
No inventariada.

Aún minutos después Casasola nos muestra una panorámica amplia de la fachada de Palacio donde se aprecian las tropas que seguramente siguen muy atentas y desde la azotea la retirada de sublevados por las calles de la ciudad. **(Foto 62)** De las 150 víctimas que se calculan al menos una tercera fueron efectivos federales entre los que se encontraba el general Villar. Los sublevados se retiraban derrotados moralmente por la muerte de los generales Reyes y Ruiz. El cuerpo del primero fue retratado por los fotógrafos Samuel Tinoco y Eduardo Melhado en uno de los salones del Palacio Nacional sobre lo que parece ser un sillón.²⁰⁶ **(Foto 63)**

²⁰⁶ Félix Alcerrea, *Crónica histórica de los acontecimientos trágicos y políticos que tuvieron lugar en la ciudad de México del 9 al 29 de febrero de 1913*, México, Imprenta Mixta Avenida de la Paz, 1913, pp. 15-16.



(Foto 62) ¿Víctor Casasola?,
Vista hacia Palacio Nacional al llegar los felicistas, México 09-02-
1913, Técnica: Plata gelatina. Formato: 12.7 - 17.8 cm, SINAFO. Núm.
de Inv. 372222.



(Foto 63) Tinoco y Melhado,
Bernardo Reyes, cadáver, México 09-02-1913, Técnica: Plata gelatina.
Formato: 5.1 – 7.6 cm, SINAFO. Núm. de Inv. 37472.

Como vemos, incluso los fotógrafos tuvieron acceso para retratar el cadáver del general Reyes y no solo eso, sino que fueron publicadas en diversos periódicos. La imagen de Reyes fue presentada como un “absurdo intento de levantamiento” según las portadas de los diarios maderistas y en los diarios de oposición se dejó ver cual “mártir”. Como podemos suponer, la batalla a nivel de medios de comunicación a favor o en contra del golpe militar también estaba por comenzar.²⁰⁷

Equiparándose a la fotografía que muestra la osada entrada de la columna felicista al Zócalo encontramos las derivadas de la Marcha de la Lealtad. Varios fotógrafos al enterarse de que el presidente Madero se acercaba a Palacio debieron correr y darle alcance a la comitiva que lo escoltaba en Av. Juárez. Ejemplo de ello son las imágenes adjudicadas a Sabino Osuna y a Casasola. Osuna lo capta mientras la comitiva avanza por la Av. San Francisco, es una fotografía cerrada y lograda en medio de la avenida por lo que con dificultad vemos al mandatario rodeado por un grupo de estudiantes del Colegio Militar de Chapultepec, civiles armados. El presidente va montado en su caballo portando la bandera nacional y saludando a la gente y algunos le contestan de la misma manera y lanzando vítores a su paso. **(Foto 64)**

La fotografía de Casasola nos muestra a la comitiva en su llegada al Zócalo capitalino por lo que la toma se hace a mayor distancia y se ven con mayor detalle los personajes que le acompañan. **(Foto 65)**

²⁰⁷ *Nueva Era*, 10 de febrero de 1913, p. 2.



(Foto 64) Sabino Osuna,
Madero en Av. Sn. Fco, México 09-02-1913, Técnica:
Plata gelatina. Formato: 12.7 - 17.8 cm, AGN, Archivo
Osuna. No Inventariada.



(Foto 65) Víctor Casasola,
Francisco I. Madero Llegando a Palacio Nacional,
México 09-02-1913, Técnica: Plata gelatina. Formato:
12.7 - 17.8 cm, SINAFO. Núm. de Inv. 37276.

Aquí, observamos a un Madero que destaca entre la multitud. Podemos decir que a diferencia de la entrada de los aspirantes, es una imagen que subraya la figura de un solo hombre; el presidente vestido de civil y montado a caballo rodeado por la gente del pueblo, incluso niños. En primer plano observamos difusamente la figura de un personaje quien carga una cámara fotográfica de trípode quien se dirige a un punto cercano a Casasola, seguramente con la intención de fotografiar desde el mismo ángulo. La escena adquiere una connotación nacionalista por el enarbolamiento de la bandera nacional y el telón de fondo que le brinda la fachada de la Catedral Metropolitana. La escena de la fotografía que enumeré como la 65 tomada por Casasola, da la sensación de que justamente el presidente contaba con el apoyo del pueblo y por ello creo que adquiere una importante connotación en este sentido. Entre líneas podemos leer que justamente el pueblo que lo rodeó y su voto fue quien llevo a Madero al poder y el presidente que alcanzamos a ver en la imagen seguramente pensó que pese al golpe militar el pueblo era el único que podía hacerlo renunciar.

Aquel primer combate había durado unos veinte minutos, y fue casi el mismo tiempo que tardo el presidente para llegar desde Chapultepec a Palacio Nacional. Los rebeldes retrocedieron hacia las calles de Seminario, de Plateros y de 5 de Mayo. Algunos se refugiaron en los Portales y otros fueron a reintegrarse a la columna de Félix Díaz y de Mondragón, detenida, indecisa, en la calle de Moneda. Todo ello con el objeto de adueñarse de la Fábrica Nacional de Armas. Y así fue, ya que la tomaron por asalto atacando desde Bucareli a lo cual las tropas leales contestaron con fuego nutrido,

esto tardo aproximadamente unos 20 minutos, algunos fotógrafos se dirigieron a tal lugar con el objeto de atestiguar el evento.

Como hemos visto hasta ahora, en una primera acercamiento, la principal actividad de los fotógrafos fue seguir el orden de los acontecimientos, retratar muertos, curiosos y personajes destacables. En unas ocasiones los fotógrafos pidieron a distintos individuos y a los miembros de los grupos en disputa que adoptaran cierta posición para que pudieran ser retratados. Dependiendo la ocasión y el momento los fotógrafos prefirieron un encuadre abierto y con gran profundidad para permitir la mayor cantidad de información posible y otras en toma cerradas donde lo que predomina es el retrato. Y no hay que olvidar que su propio oficio les puso en clara competencia para disputar la mejor toma ya fuese para los periódicos o agencias fotográficas para los que trabajaban.

En el momento de la retirada de las tropas sublevadas se calcula que contaban con alrededor de unos 500 efectivos que estaban conformados por: Gendarmes Montados, 1° Regimiento de Caballería, parte del 20° batallón Sección de Artillería, una escuadra del 26° Regimiento y una docena de Guardias Presidenciales, Aspirantes y voluntarios.²⁰⁸ De tal retirada no se tienen fotografías. Las fuerzas que los sublevados agruparon hasta entonces fueron suficientes para hacer caer a las Guardias Presidenciales que custodiaban la Ciudadela (grupo al que pertenecía el entonces

²⁰⁸ Son las tropas que hasta el momento he podido recuperar según distintas narraciones de autores como F. L Urquiza, Juan Manuel Torrea, José Ángel Aguilar, Friedrich Katz etc. Y es difícil determinar el número total por los que murieron y los que se adhirieron rumbo a la Ciudadela.

subteniente Francisco L. Urquizo). A pesar de lo que había pasado en el Zócalo se dice que las tropas iban muy animadas vitoreando a sus generales.²⁰⁹ Tal como lo narra Urquizo, la “funesta” toma de la Ciudadela, la muerte de su superior el general Dávila y la sublevación de buena parte de su regimiento, fueron episodios que le pesaron mucho a tal grado que en cuestión de días (posteriores a la Decena) se unió a las fuerzas carrancistas en el norte del País.²¹⁰

Caído el recinto en manos sublevadas se tomó una fotografía del general Mondragón quien en medio de la escena aparece vestido de civil portando un traje claro. Al parecer se encuentra dando órdenes a un grupo de once individuos seguramente para la defensa de tal bastión, es una fotografía adjudicada a Hugo Brehme. **(Foto 66)** Realmente no se ve ninguna expresión de fatiga, miedo o apuración en los rostros, solo el rostro de Mondragón que trata de ver qué acontece a lo lejos. De hecho unos miran a la cámara, las ropas, mocasines y sombreros se ven limpios, unos zapatos se ven sucios y otros limpios, seguramente son de los que apenas se unían a la causa. Su relativa calma contradice un poco las circunstancias de defensa en la que se encontraban. Esta fotografía es importante ya que independientemente del fotógrafo, imágenes como esta se contrastarán con el contexto histórico en el sentido de que se mostrarán escenas de relativa calma concernientes a los momentos del establecimiento

²⁰⁹ Léase a Francisco L. Urquizo, *La Ciudadela... op.cit.*, p. 63. “**Francisco Luis Urquizo** (1897-1969) durante la administración de Francisco I. Madero, formó parte de la guardia presidencial. Como Subteniente de dicha guardia participó activamente en la defensa del gobierno durante la Decena Trágica; fue hecho prisionero por los huertistas y al recuperar su libertad, se incorporó a la Revolución Constitucionalista. Carranza lo nombró Capitán primero de caballería de su estado mayor. Sus restos reposan en la Rotonda de las Personas Ilustres en la capital de la República.” *Diccionario de... op.cit.*, p. 1018.

²¹⁰ *Ibid*, pp. 64-65.

de alguna posición o puesto de avanzada, vigilancia, relajamiento o de la espera del combate.



(Foto 66) ¿Hugo Brehme?,
Manuel Mondragón dirige la defensa de la Ciudadela,
México 09-02-1913, Técnica: Plata gelatina. Formato:
12.7 – 17.8 cm, SINAFO. Núm. de Inv. 37241.

3.1 Fotógrafos tras los pasos de los combatientes

El día 9 de febrero por la noche Madero sale de incógnito rumbo a la ciudad de Cuernavaca para solicitar el respaldo de las tropas al mando del general Felipe Ángeles Ramírez, con el objeto de tener a alguien de confianza de su lado y para reforzar sus filas que en ese momento se encontraban en desventaja tanto de efectivos como de pertrechos. Aun así hubo uno que otro disparo en la noche, a pesar de las limitaciones técnicas en iluminación artificial de las cámaras de la época.²¹¹

El día 10 de febrero por la mañana, a la par del arribo de Ángeles a la ciudad también se esperaba la llegada del general Medina Barrón con miembros del 30° batallón y al mando correspondiente a las órdenes del general Vasconcelos. Distintos fotógrafos se enteraron de ello y fotografiaron en distintos sitios a las tropas procedentes de Cuernavaca. En conjunto con las tropas federales leales que se encontraban en la ciudad se calcula que eran alrededor de unos 1000 hombres. Sin embargo, parecían no ser suficientes para hacer frente al enemigo, ya que éste contaba con bastante munición, cañones fusiles y metralletas para combatir por varias semanas con fuego constante, y por si fuera poco los sublevados les llevaron ventaja ya que desde ese mismo día 10 ubicaron sus avanzadas de artillería, personal en el interior y exterior del recinto así como en las bocacalles alrededor de la Ciudadela. **(Mapa 2)**

²¹¹ Moheno, *op.cit.*, p. 124. Véase también a Sterling, *Los últimos días... op.cit.*, p. 173.

A esto se debe que los fotógrafos en primer lugar hayan logrado una gran cantidad de imágenes donde predomina la presencia de los golpistas y cuando se refuerzan las fuerzas sublevadas con la llegada de Ángeles hacen lo propio.²¹² Se movían junto con los soldados, hacían largas caminatas, hablaban con sus soldados, se agazapaban en las balaceras, sufrían como ellos y hasta quizás comían de las mismas cazuelas. La relativa accesibilidad a momentos y lugares a los que otras gentes no tenían permitido, hizo que los fotógrafos pudieran retratar parte del arsenal con que los combatientes contaban y hasta las posiciones desde donde atacaban. Puedo tomar de ejemplo una fotografía anónima que muestra la cantidad de artillería pesada que se encontraba a manos del bando golpista en el interior de la Fábrica de Armas. Algunas referencias nos hablan de aproximadamente 40 piezas con sus respectivos carros de municiones. Suficiente equipamiento para durar un par de meses combatiendo sin necesidad de abastecimiento. **(Foto 67)** Una imagen de Eduardo Melhado nos muestra que incluso se abrieron socavones en los muros del antiguo edificio para su defensa. Esto pudo haber sido intencionalmente o se aprovecharon los que hicieron los proyectiles de la artillería enemiga desde donde asomaban las bocas de los cañones y uno que otro soldado que ve hacia el horizonte. **(Foto 68)** En el techo de la Fábrica de Armas también son captadas imágenes de metralletas y artillería apuntando a los cuatro puntos cardinales con sus respectivos efectivos.

²¹² Isidro Fabela, *Documentos Históricos de la Revolución Mexicana, Revolución y Régimen Constitucionalista*, Vol. I, Fondo de Cultura Económica, 1963, pp. 9-10.



(Foto 67) ¿Hugo Brehme?,
Manuel Mondragón dirige la defensa de la Ciudadela, México
09-02-1913, Técnica: Plata gelatina. Formato: 12.7 – 17.8 cm,
SINAFO. Núm. de Inv. 37241.



(Foto 68) ¿Hugo Brehme?,
Manuel Mondragón dirige la defensa de la Ciudadela, México
09-02-1913, Técnica: Plata gelatina. Formato: 12.7 – 17.8 cm,
SINAFO. Núm. de Inv. 37241.

Una fotografía de Osuna del día 10 de febrero por la mañana nos muestra la presencia de grupo sublevado compuesto por seis hombres entre los cuales destacan cuatro civiles ubicados en la azotea de la Ciudadela. Todos se encuentran apuntando hacia las calles aledañas con dirección noreste, exactamente hacia las calles en donde se sabía que se organizaban las tropas federales. Además es perceptible el tendido de luz y la presencia de algunas tropas sobre la Av. Balderas.²¹³ **(Foto 69) (Mapa 6)**



(Foto 69) Sabino Osuna,
Felicistas en la azotea de la Ciudadela, México 10-02-1913,
Técnica: Plata gelatina. Formato: 17.7 17.8 cm, AGN, Archivo
Osuna. No inventariada.

²¹³ *Documentos correspondientes a los sucesos y defensa de la Ciudadela*, Archivo Histórico de la Defensa Nacional, México, 1913, (XI/481.5/89).

Respecto a lo que pasaba en las calles, los fotógrafos retrataron a los felicistas en Av. Balderas, calle Morelos, calle de Victoria y San Antonio tratando de cubrir el perímetro alrededor de su bastión. Gran cantidad de fotografías que se cree fueron tomadas el día 10 evidencian que aún no se había efectuado un enfrentamiento importante después de la refriega en el Zócalo capitalino. Incluso no es perceptible que en alguna escena se haya hecho algún disparo o siquiera se encontrase basura o casquillos en las cercanías de las posiciones, pequeños indicios que nos indicarían que se entró en combate. En relación a esto, las imágenes más esclarecedoras de los preparativos para los combates en las calles de la ciudad fueron las captadas por Osuna en Av. Balderas y calle de Victoria, donde se observa una pieza de artillería con su respectivo personal observando hacia la desembocadura de la calle aguardando la llegada de las tropas leales. No se ve rastro de agotamiento alguno ni la acción propia de la guerra. Esta imagen la analizaremos con mayor atención más adelante **(Foto 70)**



(Foto 70) Sabino Osuna, *Una posesión felicista*, México 10-02-1913, Técnica: Plata gelatina. Formato: 12.7 – 17.8 cm, AGN, Archivo Osuna. No Inventariada.

Como se puede empezar a advertir, no se tomaron fotos en el momento de los enfrentamientos, por el contrario se tomaron antes o después de que estos ocurriesen. Fueron realizadas en momentos de calma, lo cual se puede comprobar al observar las fotografías efectuadas en la Ciudadela y sus alrededores. Hicieron tomas dirigidas a diversas localidades del recinto (techo, pasillos, incluso panorámicas), **(Foto 71)** y efectuadas por Samuel Ramos y Casasola, que probablemente tuvieron que verse obligados a solicitar o pedir permiso para no resultar heridos mientras realizaban su labor.



(Foto 71) Víctor Casasola, *Vista de la Ciudadela desde una azotea*, durante la Decena Trágica, México 02-1913, Técnica: Plata gelatina. Formato: 12.7 – 17.8 cm, SINAFO. Núm. de Inv. 37221.

Conforme a lo mencionado en el primer capítulo, el que los fotógrafos hayan decidido no hacer las tomas en plena acción se debió a dos factores importantes: el primero, entorno a que las imágenes no salían con buena calidad debido al efecto del barrido provocado por la velocidad de las tomas en movimiento, el segundo: a que los fotógrafos debieron temer por sus vidas, por lo tanto no se arriesgaron a captar

imágenes en pleno fuego cruzado.²¹⁴ Mientras los fotógrafos se esforzaban por documentar lo que pasaba en las calles de la ciudad, el día 10 de febrero por la tarde Félix Díaz y Victoriano Huerta se reunían por primera vez en una casa de la colonia Juárez con el objetivo de llegar a acuerdos en caso de que el segundo decidiera unirse a la sublevación. El mismo día, el embajador estadounidense Henry Lane Wilson visitaba al presidente de la República para expresarle sus simpatías por los sublevados y lo amenazó con la intervención militar en caso de cualquier daño que se causase a los extranjeros.²¹⁵

El día 10 de febrero fue desventajoso para el ejército federal leal ya que solamente se dedicaron a apuntalar posiciones de defensa sin hacer ninguna arremetida significativa contra la Ciudadela, puesto que casi toda la artillería con la que contaban estaba destinada a la protección de Palacio Nacional. Esto se evidencia en una fotografía realizada por Casasola tomada de sur a norte de Palacio, donde un conjunto de cañones con sus carros de municiones emplazados en todo lo largo de la fachada principal del recinto, es posible observar la puerta central y la Puerta Mariana, también se observa la desembocadura a la calle de Seminario. **(Foto 72)**

Una vez resguardó fuertemente Palacio Nacional por las fuerzas leales en la noche del 10 el general Huerta, en calidad de comandante de la plaza convocó a una reunión con los generales a su disposición y les ordenó acataran un plan de acción efectuado por

²¹⁴ A veces suele pasarse por alto el peligro real que dieron haber enfrentado los fotógrafos en los campos de batalla, sin embargo muchas de sus fotografías no podrían entenderse si no tenemos en cuenta las condiciones en que pudieron haberlas tomado y John Mraz hace referencia de ello en John Mraz, *Fotografiar la... op.cit.*, p.78.

²¹⁵ Aguilar, *La Decena... op.cit.*, Vol. I, p. 112.

el mismo y que empezaría a ejecutarse el día 11, con el fin de derrotar a los sublevados en cada uno de sus puntos defensivos y tomar la Fábrica Nacional de Armas.²¹⁶



(Foto 72) ¿Sabino Osuna?,
Sin título, México 09-02-1913, Técnica: Plata gelatina.
Formato: 12.7 – 17.8 cm, Archivo Osuna. No
Inventariada.

²¹⁶ “La guarnición de la Ciudadela resistió solo débilmente, y antes de diez minutos los rebeldes estaban en posición de ella [...] la Ciudadela les proporcionó abundantes cañones, ametralladoras, fusiles y municiones.” Sterling, *op.cit.*, p. 195.

3.2 Combatientes y destrozos dejados por los enfrentamientos

Llegado el día 11 el plan de acción se puso en marcha. El papel estipulaba que las tropas del ejército federal se distribuirían según menciona la crónica del general Torrea: por el lado norte al mando del general Gustavo Mass Flores atacando por el cruce de Av. Balderas y San Antonio, otra por el poniente a las órdenes del general. Ángeles, en Av. Reforma y Bucareli, y las otras por el este, el general Eduardo Cauz en Salto del Agua y en el sur el general José Delgado en San Juan de Letrán.²¹⁷ **(Mapa 4)**

Parte de las tropas del general Gustavo Mass se posicionaron en la calle Rinconada de San Diego. La pieza de artillería que se alcanza a ver por la parte trasera formaba parte de una columna con 4 piezas de artillería *Saint-Chamond Mondragón*.²¹⁸ Su objetivo era hacer descargas continuas hacia la Av. Balderas para abrir paso al avance de las tropas federales por dicha vía y al mismo tiempo cortar la comunicación de los sublevados posicionados en las cercanías de la avenida con la Ciudadela.²¹⁹

²¹⁷ “Repartición de las Tropas Leales” en Torrea, *La Decena...op.cit.*, Vol. II, p. 126.

²¹⁸ Para 1913, las armas reglamentarias de alto calibre del ejército federal consistían en modernas unidades de campaña *Schneider-Canet* y *Saint-Chamond Mondragón* con tecnología de retrocarga. Ambas piezas traídas y probadas en México fueron reglamentadas para el ejército mexicano en 1909 y en 1910 dieron realce a las fiestas del Centenario de la Independencia. Ambas piezas eran de calibre 75 mm. Para saber más consúltese “El proyecto de Modernización” en *El Ejército Mexicano*, México, SEDENA- Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, 2010, p. 22.

²¹⁹ “El 10 de febrero se constituyó en la Plaza de la Constitución una columna para batir a los infidentes de la Ciudadela; quedó establecida una batería del 3° de Artilleros a las órdenes del mayor Fernando A. Becerril, integrada por cuatro cañones de 75 mm. *S. Saint Chamond Mondragón*, y cuatro carros de municiones con su dotación completa de granadas de balas. El mando de esta sección mixta que iba a organizarse, se le dio al General Brigadier de Artillería Gustavo Mass, designándoles como ayudantes a los Comandantes de rurales Federico Morales y Ernesto Castrejón. A la una de la madrugada del día 10 rompió la marcha la columna haciendo alto en la primera calle de la Independencia donde pernoctó” Torrea, *La Decena... op.cit.*, Vol. I, p. 58.

Dicha posición es fotografiada por Sabino Osuna y es posible identificar al general Mass, quien posa en dirección a la cámara para ser retratado, lo mismo hace un oficial cercano al general. Ambos se encuentran a los costados de una pieza de artillería. En el fondo, sobre la bocacalle, vemos civiles justo en la dirección donde impactaban municiones, así que lo más seguro es que aún no iniciara el bombardeo. **(Foto 73)**



(Foto 73) ¿Víctor Casasola?,
*El general Mass con su batería en
San Diego, México 10-02-1913,*
Proceso: Reprografía. Formato:
12.7 – 17.8 cm, Archivo Osuna. No
Inventariada.

Las tropas al mando del general Ángeles son retratadas el mismo día 11 por el fotógrafo alemán Hugo Breheme. Forman un semicírculo en las cercanías del monumento a la Independencia sobre Paseo de la Reforma. Cuatro piezas de artillería con sus efectivos se alcanzan a distinguir apuntando hacia el suroeste, en dirección a la Ciudadela. **(Foto 74)**

En la calles de Salto del Agua, entre Niño Perdido (hoy Eje Lázaro Cárdenas) y Cuauhtemotzín (hoy Fray Servando Teresa de Mier), son retratados un grupo de artilleros con su oficial al mando, pertenecientes a las tropas del general Cauz. Al parecer, por los escombros en el suelo, se preparaban para posicionarse en las mencionadas calles no sin antes pausar y posar para el fotógrafo.



(Foto 74) ¿Hugo Brehme?,
San Fernando. Grál. Ángeles, México 11-02-1913, México 10-02-1913, Técnica: Plata gelatina. Formato: 12.7 – 17.8 cm, AGN, Archivo Osuna. No Inventariada.



(Foto 75) Víctor Casasola,
Federales en la calle de Niño Perdido y Cuauhtemotzín, México 11-02-1913, Técnica: Plata gelatina. Formato: 12.7 - 17.8 cm, SINAFO. Núm. de Inv. 37284.

En otra imagen que pienso es consecutiva, los soldados son retratados pero ahora detrás de los escombros que les sirven como parapetos, seguramente porque eran amenazados por el fuego enemigo, o lo más probable, a petición del fotógrafo. **(Foto 75, 76)**



(Foto 76) Sabino Osuna, Sin título, México 11-02-1913, Técnica: Plata gelatina. Formato: 12.7 - 17.8 cm, AGN, Archivo Osuna. No Inventariada

Fotografías adjudicadas a Víctor Casasola nos muestran una avanzada con artillería en la calle de San Juan de Letrán y San Agustín (hoy eje central y Uruguay) probablemente del 7° y 23° batallón. Se observan cinco individuos que rodean una pieza de artillería, ven al horizonte pero aún no pasa nada, su actitud es de espera y no se encuentran alistando el cañón que apunta al poniente; no es perceptible el carro de municiones, pues al parecer apenas están posicionándose en dicho lugar. **(Foto 77)** Y esto lo confirma una reprografía que muestra una toma más amplia de la ubicación, donde el letrero del almacén de importación de bebidas alcohólicas “El Vapor” evidencia la localización. Supongo que es una foto capturada momentos después y por el mismo fotógrafo, solo que ahora hay efectivos en mayor número, seguramente tropas al mando del general José Delgado.



(Foto 77) Víctor Casasola,
Artillería federal en la esquina de San Juan de Letrán y San Agustín (hoy Eje Central y Uruguay), México 11-02-1913,
Técnica: Plata gelatina. Formato: 12.7 - 17.8 cm, SINAFO.
Núm. de Inv. 37259.

En ese momento ya son tres cañones los que se ven y dos carros de municiones a mitad del cruce de las calles y por las supuestas charlas que sostienen entre sí los efectivos así como su disposición ante cañones, se puede decir que se alistan para entrar en combate. **(Foto 78)**

Tal y como los demuestran las imágenes anteriores, deducimos que los fotógrafos siguieron los mismos caminos y calles que logística del plan de acción de las tropas federales y por tales razones ese día 11 se lograron más fotografías de las posiciones leales. En otros casos no dudo que algunos fotógrafos hayan sido informados del sitio donde se efectuaría un combate, por lo que ellos hubiesen llegado primero a tal lugar para tener lista la cámara.



(Foto 78) Víctor Casasola,
Artillería federal en la esquina de San Juan de Letrán y San Agustín (hoy Eje Central y Uruguay), México 11-02-1913,
Técnica: Plata gelatina. Formato: 12.7 - 17.8 cm, SINAFO.
Núm. de Inv. 37283.

Las imágenes que registran la llegada de los efectivos a un punto en específico de la Decena, lo demuestran. Cabe destacar además que ese día 11 fue uno de los más sangrientos puesto que las tropas de ambos bandos se encontraban ya en posición para arremeter unas contra otras, a la vez que reforzaban sus filas con más efectivos y guarniciones.²²⁰

Posicionar a las tropas federales alrededor de la Fábrica de Armas y las calles aledañas muestra de que se trató de un plan de acción que se centraba en una especie de tácticas de asedio en contra del punto en donde se concentraban las fuerzas golpistas, la Ciudadela.

²²⁰ José Juan Tablada, *Diario (1900 - 1944)*, Obras IV, Edición Guillermo Sheridan, México, Nueva Biblioteca Mexicana, 1992, pp. 82-83.

Para ello tuvieron que haber sido conscientes de que si no atacaban ellos, los felicistas serían quienes arremetieran contra las posiciones. Entonces lo que se inició como un alzamiento armado contra el gobierno en turno, de pronto se volcó en una especie de guerra de asedio donde los agresores tomaron el papel de defensores (de la Ciudadela), y la facción agredida (el gobierno federal) se volvió la atacante.²²¹ **(Mapa 3)** La captura de puntos clave era de vital importancia ya que cada arremetida significaba un verdadero avance territorial que podría causar una consecuente toma del bastión del enemigo y suscitar la victoria. Tal y como se puede deducir de un sinnúmero de fuentes, el objetivo de los leales era provocar una suerte de efecto acumulativo, un vistoso rastro de destrucciones, saqueos, muertes, cautiverios e inseguridades ubicuas que, por su reiteración sumada, perseguían como fin a corto, mediano o largo plazo agotar al enemigo, preparar adecuadamente el campo de acción para lo que era la operación última y definitiva, la toma de la Ciudadela, bien mediante escalas deliberadas, bien mediante asedios y bloqueos en toda regla.²²²

Y así fue como las acciones se ejecutaron. El mismo día 11 de febrero, las tropas federales se acercaron lo más posible a la Ciudadela, para que un fuego nutrido de la artillería pudiera alcanzar su estructura por lo que el fuego era precisamente dirigido en su dirección con el objeto de ganar terreno en las calles:

²²¹ John Keegan, *Historia de la guerra*, Madrid, Turner, 2014, p. 236.

²²² *Ibid.*, p. 237.

Las tropas dependientes de la Comandancia Militar de esta plaza han tomado la ofensiva y marchan hacia el enemigo, cuya situación es conocida. El jefe del Estado Mayor de esta Comandancia, en los casos de ausencia del Comandante Militar, en el recinto del Palacio Nacional, será, hasta nueva orden, jefe militar del citado Palacio. El avance hacia el enemigo se hará en tres columnas mandadas por los Generales José María Delgado y Eduardo M. Cauz y el Coronel Francisco Romero, compuestas de las tres armas, de cuyas columnas lleva el mando en jefe, el Comandante Militar, General de División Victoriano Huerta. El avance se continuará sin interrupción, con absoluta resolución y con las precauciones del Reglamento del servicio de campaña. Toque de contraseña del Comandante Militar (General en jefe) tres llamadas de honor. Los jefes de columna nombrarán los servicios de seguridad, de exploración y de liga, que estimen necesarios, dando cuenta en detalle y por escrito a la Comandancia Militar: lanzarán exploraciones en todos sentidos. El servicio de seguridad del Palacio Nacional lo nombrará en la forma conveniente el jefe militar del citado Palacio.²²³

El citado plan de ataque fue el que se siguió en menor o mayor medida en los días consecutivos y sin cambio significativo hasta el término de las contiendas. Sería otra cosa lo que aconteció en el campo de batalla y en el transcurso de los días.

Iniciado el combate y como se hizo referencia en la fotografía *El general Mass con su batería en San Diego* el general, dicho general se hizo al frente con fuego de artillería de un cañón de 75 mm en la Rinconada de San Diego tal y como se aprecia en un pequeño fragmento de la película "Memorias de un Mexicano" ²²⁴ realizada por Salvador Toscano. A diferencia de la fotografía donde aparece el general Mass, aquí se muestra una escena en pleno combate y el cañón siendo activado constantemente.

²²³ Hasta ahora el único que da una descripción clara del plan de acción y la táctica de ataque es Juan Manuel Torrea, *La Decena... op.cit.*, Vol. II, p. 150.

²²⁴ "Decena Trágica" en *Memorias de un mexicano*, Salvador Toscano (Productor), Carmen Toscano. (Director), 1950, Película, México, Fundación Carmen Toscano, Archivo Histórico Cinematográfico, min. (54'10).

Estos ataques causaron mucho daño en la calle de San Diego, así como en la calle 2° de San Diego tal y como se ve en la fotografía de Samuel Ramos donde se aprecian las ruinas del edificio de *El Heraldo Independiente* que estaba ubicado en ese punto. Vemos muros socavados por el impacto de metralla y granadas explosivas; la presencia de la gente parece indicar que ven los destrozos dejados después del combate. **(Mapa 3)** Incluso podemos ver a personas saliendo y entrando del edificio el cual aún conserva el letrero con el nombre del diario.²²⁵ **(Foto 79)**



(Foto 79) Víctor Casasola,
Fachada dañada del edificio de "El Heraldo Independiente" ubicado en la calle de San Diego, México 11-02-1913, Técnica: Plata gelatina. Formato: 12.7 - 17.8 cm. SINAFO. Núm. de Inv. 37350.

²²⁵ Por su posición conservadora, seguramente fue que bombardearon las instalaciones del diario. Nemesio García Naranjo, "La génesis de los cuartelazos. También la sociedad fue responsable" en Saborit, *Febrero de Caín y... op.cit.*, p. 321.

Las imágenes capturadas a partir ese momento fueron bastante reveladoras para el público que permanecía al tanto de los enfrentamientos. Aquel que no podía ver con sus propios ojos los efectos de la batalla y acudió a las imágenes para darse una idea de ello. Esto probablemente fue lo que provocó una tendencia a captar imágenes más o menos de esa misma índole. Mostrar los estragos de los enfrentamientos reflejados en las fachadas de los edificios, en los servicios públicos como el tendido eléctrico y el teléfono, etc.

Fueron constantes hasta el fin de los enfrentamientos y se convirtieron entonces en objetivos de relevancia para los fotógrafos y el público en general. Siguiendo tales atisbos de destrucción algunos fotógrafos se dirigieron al lado Sur de la Ciudadela para documentar lo que acaecía en la Cárcel de Belem, puesto que las tropas sublevadas tuvieron la orden de bombardear dicho recinto y liberar a los presos, cosa que concretaron el día 12 uniéndose muchos de los reos a la causa rebelde.²²⁶ **(Mapa 7)** El general Cauz fue el encargado de posicionarse en los alrededores del edificio y enfrentarse en combate con las tropas sublevadas que después del primer bombardeo se habían apoderado de Belem. Ese mismo día los federales recuperaron el recinto ²²⁷ y tras culminar el primer combate por la Cárcel de Belem, Samuel Tinoco y Eduardo Melhado retrataron a un grupo de cinco militares con fusiles en mano, que asoman por unas de las paredes roídas por las descargas de artillería. **(Foto 80)**

²²⁶ Rafael Romero López, "la conspiración de los capitanes" *Ibid.*, p. 426.

²²⁷ Torrea, *op.cit.*, Vol. II, p. 196.



(Foto 80) Tinoco y Melhado, *Defensa de Belén*, México 12-02-1913, Técnica: Plata gelatina (entonada y manipulada. Formato: 12.7 - 17.8 cm, SINAFO. Núm. de Inv. 373947.

Se aprecian los socavones provocados por el impacto de las granadas explosivas por los que escaparon los reos y pienso que los retratados debieron pertenecer al 39° batallón de infantería del general Cauz. Al mismo tiempo el general Mass mantuvo interrumpida la comunicación de los rebeldes con el edificio de la Cárcel de Belem para mantener el control del edificio, sin embargo, en días posteriores lo volverían a perder. El edificio de la Asociación Cristiana de Jóvenes situado al noroeste, también era clave para poder acercarse a la Ciudadela, por lo que recibió muchos daños. **(Mapa 5)**

La Asociación estaba fuertemente resguardada por las fuerzas sublevadas y muestra de ello son las metralletas y fusiles que se aprecian en manos de los felicistas en la fotografía lograda en el interior de dicho edificio tomada por Osuna. **(Foto 81)** ²²⁸ Es una fotografía emblemática por su amplia difusión pero carece de explicación.²²⁹ En ella es posible ver una composición de cuatro individuos, dos militares y dos civiles tres de ellos con fusiles y uno con una metralleta *Hotchkiss* calibre 7mm apuntando desde uno de los grandes ventanales de la Asociación. Por los impactos de bala en la ventana, los casquillos en el piso y la posición de ataque, podemos suponer que es de las pocas imágenes en donde se toman a efectivos en plena acción. La distancia que guarda el fotógrafo en un rincón para lograr la toma evidencia la peligrosidad de su empresa y destaca la vivacidad del momento. Aunque bien es cierto que también podría tratarse de una foto tomada en una de las intermitentes pausas de la contienda. Creo que es una imagen previa al ataque en conjunto de la artillería del general Ángeles y Cauz ya que si fue tan nutrida como para obligar que dejaran el edificio, parece evidente que el fotógrafo no hubiera elegido encontrarse ahí en esos momentos. ²³⁰

Existe también otra foto tomada por Charles Burlingame Waite el día 11 y en el mismo edificio. Al parecer en la misma habitación donde Osuna captó la suya, de hecho, casi desde el mismo ángulo. **(Foto 82)**

²²⁸ J. Rodríguez, *La Decena Trágica en México, Datos verídicos tomados en el mismo teatro de los sucesos por un escritor metropolitano*, México, Edición de "El Obrero", 1913, p. 27.

²²⁹ Emblemática respecto a que es representativa de la Decena Trágica por su amplia distribución. Hasta en nuestros días la gente puede observarle y saber de qué episodio histórico se deriva sin tener la necesidad de entrar en detalles.

²³⁰ La *Hotchkiss* permitía una descarga continua de 600 disparos por minuto. "El proyecto de Modernización" en *El ejército mexicano*, México, SEDENA- Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, 2010, p. 22.



(Foto 81) Sabino Osuna,
Felicistas en la Asociación C. de Jóvenes, México 11-02-1913,
Técnica: Plata gelatina. Formato: 12.7 - 17.8 cm, SINAFO. Núm. de
Inv. 37290.



(Foto 82) C.B Waite,
Y.M.C.A. México 11-02-1913, Proceso Placa seca de gelatina
(entonada y manipulada). Formato: 15.2 – 22.9 cm, SINAFO. Núm.
de Inv. 466631.

Percibimos la presencia de tres hombres uno apuntando con la ametralladora *Hotchkiss* uno al parecer muerto en el piso y hasta aquí parecería que están en verdadero combate, pero realmente no lo es, ya que el tercer individuo, muy cercano a la ventana posa tranquilamente y con su fusil en descanso; el hombre de la ametralladora apunta hacia la ventana, que se encuentra cerrada y que en todo caso estorba para asestar un buen tiro. Apunta desde una distancia poco conveniente por detrás de la ventana, lo hace colocando su fusil en posición casi recta, suponiendo que lo hizo desde los últimos pisos de la asociación, muy pocos edificios estaban a su altura como para querer realmente hacer daño a alguien o algo. Por lo que pienso que se trata de otra escena compuesta por el fotógrafo, si es así, el hombre que parece abatido en el piso probablemente no lo está. Cuando uno no repara en los detalles y no trata de contextualizar la imagen, esto es lo que pasa, nos dejamos llevar por la primera impresión de que lo que observamos es la escena de un enfrentamiento real.

Acorde con dicha razones pienso que la imagen de Osuna pudo haber sido planificada así como lo hizo Waite con su escena. El que la realizaran casi desde el mismo lugar y en semejantes perspectivas nos hace suponer que en ocasiones los fotógrafos llegaron a entablar conversación e intercambiar opiniones sobre las escenas, su composición e inclusive desde el lugar donde se efectuarían. Incluso, la libertad que se intuye respecto a la construcción de la escena nos dice que ambas fotos pudieron haber sido logradas el mismo día y antes del ataque de artillería del ejército federal.

El mismo día 11 a las 10am, posterior a la captura de la Asociación Cristiana de Jóvenes y anterior a la de la Cárcel de Belem, fue el combate por la pequeña iglesia del Campo Florido en manos de los felicistas. En la pequeña torre de aquel recinto se encontraban emplazadas ametralladoras que impedían todo avance de las tropas leales posicionadas en Salto del Agua y la calle de Niño Perdido y quienes pretendían acercarse a la Ciudadela. Las tropas que lograron la captura de la torre fueron alumnos del colegio militar de Chapultepec al mando del entonces coronel Guillermo Rubio Navarrete y un grupo de artillería con cañones de 90 mm que fueron nombrados como el grupo del Campo Florido.²³¹ Dichas piezas fueron las mismas que se emplearon para reforzar el fuego de los cañones del general Ángeles que estaban bajo posesión de los miembros del 39° batallón del general Cauz cuando atacaron por primera vez la Asociación Cristiana de Jóvenes.²³² En las fotos adjudicadas a Casasola sobre el Campo Florido se pueden ver las ruinas de la torre de la iglesia, ventanales rotos y agujeros enormes que llaman la atención de los transeúntes. **(Foto 83)** Una vez recuperada la iglesia desde ahí se empezó a bombardear la citada cárcel. **(Mapa 7)**

Pese a los aparentes logros de las fuerzas federales como los descritos anteriormente, su ánimo fue mermado por un acontecimiento fatídico para quienes apoyaban verdaderamente la causa maderista. Un episodio en el que con mayor

²³¹ Alan Knight, *op.cit.*, 655. “La artillería del *Campo Florido* empezó a ser hostilizada por una ametralladora colocada en la torre de la Iglesia; pronto se arregló el tiro y por orden terminante del Comandante General de Artillería, fue derrumbada aquella torre y ocupado el edificio por tropas de Infantería pertenecientes al Gobierno”. Torrea, *op.cit.*, Vol. II, p. 151.

²³² J. Rodríguez, *op.cit.*, pp. 26, 27.



(Foto 83) Víctor Casasola,
Gente camina junto a la Capilla del Campo Florido, después de ser recuperada por las fuerzas del gobierno, México 11-02-1913, Técnica: Plata gelatina. Formato: 12.7 – 17.8 cm, SINAFO. Núm. de Inv. 37357.

claridad se dejó ver la deslealtad del alto mando militar asignado a resguardar al gobierno en turno y encabezado por el general Victoriano Huerta. Fue el asalto desventajoso sobre la Ciudadela que Huerta ordenó a las llamadas fuerzas Rurales el día 11.²³³

²³³ En grandes rasgos, los Rurales en la época del porfiriato eran una parte muy importante encargada de imponer la ley y la seguridad en distintos territorios de la república mexicana “Estos últimos eran autoridades regionales representantes de la voluntad del gobernador y designadas por él mismo. Estos cuerpos eran compuestos en su mayoría por campesinos a quienes la miseria y las limitadas ofertas de empleo orillaban a pertenecer a estas fuerzas armadas a obedecer solo a sus jefes y entrar en conflicto constante con las autoridades para las que trabajaban. [...]”cuando Francisco Madero asumió la presidencia de la República no licenció a los Rurales de Díaz, sino que los conservó como fundamento de una fuerza policiaca rural más amplia. El resultado fue una organización casi cuatro veces mayor que el grupo de Díaz y un grupo así de debilitado por la participación de individuos sin principios, dominados por la ambición personal, demostró ser casi incontrolable. De hecho, los Rurales de Madero contribuyeron mucho al desorden interno que eventualmente condujo la caída de su gobierno”. Paul J. Vanderwood, *Los rurales: Producto de una necesidad social*, San Diego State University, 1972, pp.42, 43.

Estas fuerzas, pertenecientes al 14 ° cuerpo proveniente del norte del país, arribaron a la ciudad el día 11 de febrero y se quedaron esperando órdenes en las inmediaciones a la Alameda. Ese mismo día recibieron las indicaciones de hacer una carga en contra de las posiciones felicistas en los alrededores de la Asociación Cristiana en la Av. Balderas y cruce con calle Morelos frente a la casa de “un tal Sánchez Juárez”.²³⁴ Ya las órdenes que venían del comandante de la plaza les parecían descabelladas por la evidente ventaja de la artillería sobre la caballería, aun así, las órdenes se llevaron a cabo y los rurales fueron acibillados. De hecho, al enterarse de dicho plan algunos de los rurales que participarían en la embestida contra la Ciudadela protestaron pero fueron obligados a acatar órdenes.²³⁵

Impensable episodio tal y como lo describen puntualmente José Ángel Aguilar y Márquez Sterling no fue fotografiado, sin embargo, la llegada a la Plaza de Armas de los afamados “carabineros de Coahuila” fue registrada por H.J Gutiérrez desde un balcón del Palacio Legislativo, dándonos una toma abierta. Es de notar la gran columna que se extiende por toda la fachada del Portal de Mercaderes y de la arboleda del Zócalo.²³⁶ **(Foto 84)** Algunas de las víctimas son retratadas después de la infructuosa carga, como lo muestra una imagen lograda por Félix Miret.

²³⁴ Romero, *op.cit.*, p. 354.

²³⁵ Aguilar, *op.cit.*, Vol. I, pp.125-126.

²³⁶ “Las tropas incondicionalmente maderistas, gente revolucionaria de 1910, habían mermado. Lanzándolas a pecho descubierto contra la artillería gruesa de Mondragón, perecían soldados y caballos en horrible hacinamiento”. Sterling, *op.cit.*, p. 249.



(Foto 84) H.J Gutiérrez,
Rurales en el Zócalo, México 11-02-1913, Proceso: Reprografía. Imagen
tomada de Agustín Víctor Casasola, *Historia gráfica de la Revolución
Mexicana*, 1900-1970, Vol. II, México, Editorial Trillas, p. 540

Por el rótulo de las fotos se sabe que es un rural siendo transportado en camilla por civiles seguramente a uno de los centros de auxilio en la Av. San Francisco, supongo que fue uno de los tantos rurales que fueron heridos durante las embestidas a la Ciudadela. **(Foto 85)** También existe otra fotografía tomada por Casasola de otro rural siendo transportado por un grupo de hombres miembros de la Cruz Roja frente a la cantina “La Costeña”. Mientras uno lo cargan otros van con botiquín en mano y ven con “extrañeza” a la cámara; al parecer son momentos después de que el rural resultara herido. **(Foto 86)**



(Foto 85) Félix Miret,
Hombres transportan en una camilla a "Un rural herido", México 11-02-1913, Técnica: Plata gelatina (entonada y manipulada). Formato: 12.7 - 17.8 cm, SINAFO. Núm. de Inv. 451498.



(Foto 86) Víctor Casasola,
Socorristas de la Cruz Roja recogen heridos de las calles, México 11-02-1913, Técnica: Plata gelatina. Formato: 12.7 - 17.8 cm, SINAFO. Núm. de Inv. 37299.

Tal fatídico episodio solo aumentó las sospechas sobre la deslealtad del general Huerta, ya que pareció que no combatía para el bien del gobierno y los rumores sobre sus negociaciones con los conspiradores aumentaban al paso de los días. Que mejor espectáculo que mandar a docenas de hombres a la muerte, a la vista de la población quien sin duda pensaría que el gobierno maderista no tenía el control de la situación (cosa muy cierta), y con tal resultado Huerta lograba aumentar el sentimiento de inseguridad e inconformidad en contra del gobierno de Madero.²³⁷

Las sospechas eran más que ciertas, puesto que con estas acciones Huerta dejaba ver sus intenciones de unirse a los sublevados y derrocar a Madero. Además, en esos momentos tanto Madero como Huerta en Palacio esperaban la llegada a la ciudad del general Blanquet con tropas del 29° batallón procedentes de Toluca, las cuales tenían el fin de reforzar a las fuerzas federales. Era bien sabido que Blanquet era un hombre de confianza del general Huerta por lo que llegó pero hasta el día 14 de febrero para reforzar las fuerzas leales a Huerta en el momento que él dispusiera arremeter en contra de las fuerzas del presidente Madero. Así que por órdenes de Huerta, Blanquet junto con sus tropas espero sin hacer acción alguna en las cercanías de la fuente de la Tlaxpana.²³⁸

²³⁷ Respecto a los rurales Huerta menciona que “Los arreglos duraron poco tiempo; pero yo no podía operar, porque las fuerzas que llegaron a la plaza eran irregulares. Las había de línea; pero el pésimo resultado del golpe de la Ciudadela; la seguridad que tenían todos los militares de que los sublevados que se hallaban encerrados en el corazón de la ciudad estaban perdidos, originaba que todos se fueran a la cargada, es decir, a favor de Madero”. “Los mexicanos somos así, según dice Francisco Bulnes. *Nos vamos a la cargada...*” *Memorias de Victoriano Huerta*, Vértice, México, 1957, p. 36.

²³⁸ Fabela, *Documentos... op.cit.*, p.19.

El mismo día 11, Félix Díaz y el comandante de la plaza se reunieron directamente en una casa de la colonia Juárez para discutir sobre las condiciones de su alianza. Por la tarde el embajador Wilson visitó de nueva cuenta al presidente de la República pero esta vez con la intención de expresarle de manera explícita sus simpatías por Félix Díaz y lo amenazó con la intervención militar de Estados Unidos, en caso de que él y sus connacionales recibiesen algún daño a su persona. Los ministros de España Bernardo J. de Cologan, el ministro de Alemania el Almirante Von Hintz, y por parte de Inglaterra el ministro Strong respaldaron hasta cierto punto las exigencias del embajador norteamericano. Entre sus exigencias también querían logra que se fijase un cerco que alejase a las colonias extranjeras de los fuegos de la artillería y de la población mexicana que en esos días “[...] actuaban con sus pasiones.”²³⁹

Manuel Valero Silva resume de manera clara y concisa el plan conspiratorio planeado por Huerta y que se cernió alrededor del presidente Madero del 9 al 11 de febrero a nivel militar y político. Dice que:

El nuevo comandante militar, aprovechando la oportunidad del "río revuelto", desarrolló sus planes en tal forma que nosotros los podemos destacar en cuatro tiempos: a) Aislar al presidente de sus fuerzas leales y evitar el apoyo directo ha que le pudiera brindar el general Felipe Ángeles, por quien había ido Cuernavaca; o bien, el que le ofreciera el general Manuel Rivera, proveniente de Oaxaca. b) Rodearse de gente de confianza y decidida, que además odiara el régimen revolucionario, como por ejemplo el general Aureliano Blanquet, Enrique Zepeda, el teniente coronel Jiménez Riveroll, el mayor Izquierdo, los oficiales Luis Fuente [...]²⁴⁰

²³⁹ Sobre Henry Lane Wilson consúltese John P. Harrison, *Henry Lane Wilson, El Trágico de la Decena*, México, El Colegio de México, 1957, pp. 374-405. Pare ver este episodio véase. Sterling, *op.cit.*, p. 202.

²⁴⁰ Valero Silva, *La Decena...* *op.cit.*, p. 99.

A partir de este día los fotógrafos captarían lo que fue parte de un segundo plan de acción en contra de los sublevados, un plan de acción ejecutado por un solo hombre el general, Victoriano Huerta, pues hay que tener en cuenta que su revolución no era la de los felicistas.

Al final del día 11, la batalla de asedio (o cerco) parecía estar dando frutos para el ejército leal a Madero. Poco a poco se avanzaba, aunque en algunos puntos también eran obligados a retroceder, lo que indicó que la balanza no terminaba por inclinarse hacia uno u otro bando. Los fotógrafos seguían recorriendo de un lado a otro entre los puestos de avanzada de cada facción. En ocasiones las tropas posaban para las fotos, o eran captados desprevenidos y en otros momentos se les pedía que recrearan escenas donde se aparentaba combatir. Mostrar quiénes eran los actores de tan cruentos y hasta emocionantes episodios fue el trabajo de los fotógrafos. Sus imágenes se encuentran a medio camino entre lo artístico y lo documental, ya que su bien lograda composición y expresión de la visión personal van más allá del mero testimonio.

Estas fueron las fotografías encargadas de solventar la demanda social por información sobre los sucesos del cuartelazo y no es raro pensar que, por lo mismo, llegaron a tener cierta influencia sobre la opinión pública. Dependiendo de la interpretación del observador acerca de la imagen podían llegar a simpatizar con una de las causas y a la vez repudiar a la otra y, por ende, adjudicarle la culpa por la caos y los males de la beligerancia que mostraban las fotografías. Los felicistas aprovecharon muy bien lo anterior ya que con sus ataques dirigidos a la población y al aumentar el número de destrozos consiguieron el rechazo a la movilización y el deseo

de que terminaran los enfrentamientos por cualquier medio pero que terminaran. Con el propósito de que la población culpara al gobierno en turno por todo ello y a la vez la causa sublevada justificaba al pelear contra un “Estado decadente”. Cuando estas imágenes eran observadas por los capitalinos y leídos los textos que les acompañaban seguramente tuvieron más peso sobre la opinión pública. Probablemente esto dio pauta a puntos de vista claramente opuestos sobre los acontecimientos del cuartelazo y que el lector llegaran a aprobar o desaprobar una causa u otra.²⁴¹

Al final del día 11 las fotografías denotan la intencionalidad del ejército federal de influir en el sentir del pueblo con un mensaje muy claro, hacer creer que derrotas iniciales habían quedado atrás y que para esos momentos ya contaban con los recursos suficientes para frenar la sublevación. Del lado felicista, y más claramente a partir del día 12 de febrero, dirigirán más intensamente los ataques de su artillería hacia edificios públicos y civiles con el afán de incrementar el estado de caos en la ciudad. Muchas de las fotografías de ese día registraran estos hechos. Los daños y desperfectos seguirán siendo temas de interés para los fotógrafos, Como hemos de darnos cuenta, nos encontramos, nos encontramos ante dos prácticas, y usos de la fotografía. Por un lado, la preocupación de los fotógrafos por la composición formal de la imagen, por el otro, la imagen al servicio de la información.²⁴²

²⁴¹ “La imagen fotográfica es más que una forma de expresión icónica y la fotografía se presenta como una cristalización del instante visual, perseguida de forma insistente por la humanidad a lo largo de la historia, la fotografía periodística es un mensaje, una fuente emisora, un canal de transmisión y un medio receptor” Miguel Ángel Cuarterolo y Eduardo Longoni. *El poder de la imagen*, Barcelona Editorial Zoom, 1996, p. 42.

²⁴² Demetrio E. Brisset Martín, *La fotografía bélica, los modos de transformación de realidades y su uso propagandístico*, Comunicación y guerra en la historia, Madrid, 2004, pp. 683-698.

3.3 Escenas de una lucha que parecía ganar el gobierno

El 12 de febrero a las 10 de la mañana empieza el ataque a la Ciudadela. Ahora las tropas federales están situadas en la Rinconada de San Diego, Ferrocarril Nacional, Hotel Imperial, Café Colón, calle de Lucerna, Teatro Nacional, San Juan de Letrán y Niño Perdido. La noche del 11 llegaron más fuerzas de algunos estados para ayudar al gobierno, al igual que un encargo de armas de la Secretaría de Guerra, que recibió mil quinientos fusiles *Máuser*, quince millones de cartuchos y algunas cajas de granadas para cañones *Hotchkiss* procedentes de Veracruz.²⁴³ Al parecer el ejército leal tenía todos los medios para ganar. Ese día las tropas se componían de:

[...] algunos gendarmes montados, el personal de artillería que permaneció y de: De los Cuerpos de Rurales que se encontraban en la Ciudad o que llegaron ese día, se pueden mencionar: 1/o al mando del Comandante de Rurales Teniente Coronel Cruz Guerrero, el 4/o, el 7/o del Mayor Francisco Cárdenas, el 8/o de Luis Medina Barrón, el célebre 18/o del Capitán Salvador Gutiérrez, el 20/o que estaba de servicio en la Villa de Guadalupe, el 30/o del Capitán González, 21/o provenientes del Edo. De México, 24/o, 44/o a cargo de Martín Triana; sumando unos 900 hombres. ²⁴⁴

A partir de entonces está claro que el ejército federal sostuvo una ventaja numérica de efectivos, que no de armamento pesado, sobre las fuerzas golpistas. Sobre esto el general Manuel Torrea dice que:

²⁴³ También proyectaron armas como las carabinas *Winchester* rifles *Remington* 1871, *Springfield* 1873 así como el *Rifle Autocargable Mondragón* 1907 que permitía 60 tiros por minuto. Todo aquel armamento con el objeto de “[...] preparar a México en su nueva fase de prosperidad, se establecieron los siguientes objetivos: Prolongar la paz interna; adoptar nuevas tácticas y material para la infantería, caballería y artillería; establecer fabricas militares que dieran autosuficiencia en el abastecimiento de materiales y armas al ejército mexicano.” “El Ejército Federal” en *El ejército mexicano, op.cit.*, p. 21.

²⁴⁴ Véase “Efectivo de las fuerzas gobiernistas” J. Rodríguez, *op.cit.*, p. 23.

Al iniciarse la rebelión, y aún por otros tres días más, las tropas rebeldes tuvieron superioridad sobre las del Gobierno: superioridad por el caudal enorme de armamento y municiones con que contaban aquellas y estas inferioridad por carecer de municiones en número suficiente, pero ya al final, cuando se anunció que se daría el asalto, las tropas del Gobierno tenían una superioridad suma en todos los órdenes de carácter militar, pues muchos de los infidentes habían huido abandonando su aventura y el número de defensores de la Ciudadela era mínimo. Así que para el día 12 se puede decir que las fuerzas estaban más o menos niveladas o un poco más inclinadas en efectivos hacia las tropas federales y de municiones y armamento los sublevados. En el ámbito político se seguía perdiendo la batalla pues el general Huerta disimula una desventaja táctica y armamentística de las tropas leales con el fin de no causar daños mayores a las fuerzas de Díaz y Mondragón, las que continuaban amenazando a las fuerzas del presidente pues su objetivo es hacer creer al gobierno que se es incapaz de frenar la sublevación.²⁴⁵

Una fotografía anónima nos da una perspectiva de la cantidad de efectivos con los que contaba el ejército ya el día 12 de febrero, simplemente debió de rebasar los 400 o 500 efectivos en tan solo dos o tres cuadras. La toma, hecha desde lo alto de un edificio, muestra el poderío numérico y el impacto visual que la población tenía de las fuerzas leales al gobierno, pues con tal cantidad de tropas nadie podría pensar que el gobierno se encontraba solo ni que podría perder.

A pesar de la gran cantidad de efectivos en manos de los generales del ejército federal tenemos que recordar que su derrota no se debió a cuestiones cuantitativas, de armamento ni de personal. Uno de los problemas que mermaron a las tropas federales fue la falta de lealtad hacia el gobierno maderista y su reiterada obediencia a sus jefes: oficiales y generales que entraban en negociaciones con los sublevados y abdicaban a favor de ellos.

²⁴⁵ “La artillería en la Decena Trágica” Torrea, *La Decena...op.cit.*, Vol. II, pp. 148-149.

Ya fuese por amistad y compadrazgo o por promesas de sustanciosas compensaciones económicas una vez que los sublevados se alzaran con la victoria. Lo cierto es que los intentos de soborno estaban a la orden del día entre las tropas “leales” y también estaban dirigidos a los civiles, por lo que se engrosaban las fuerzas golpistas.²⁴⁶ Las promesas de obtener cargos públicos tentaron a un sin número de individuos. Tal vez, por estas razones es perceptible un número considerable de civiles en las imágenes donde se retratan a las posiciones sublevadas. Al parecer, para los efectivos desertores, las complejidades y dudas quedaron temporalmente olvidadas por la esperanza de la seguridad personal que les procuró la identificación con una causa, el pago de sus servicios.²⁴⁷ También es cierto que muchos no sabían por qué luchaban ni para qué.

El mismo día 12 otro edificio estratégico fue atacado por federales. Refriegas por el dominio de la Sexta Demarcación de Policías ubicada en las calles de Victoria y Revillagigedo. Los combates fueron entre una sección de metralletas felicitistas posicionadas en los grandes ventanales al interior del edificio, en contra de las baterías a cargo de las tropas del general José Delgado que en los días pasados no habían

²⁴⁶ “El capitán segundo Felipe E. Tello es mandado a fusilar por el general Ángeles por soborno. Los esfuerzos por reclutar más adeptos en la Secretaría de Guerra eran infructuosos ya que no se podían conseguir fácilmente voluntarios”. Aguilar, *op.cit.*, Vol., I, p. 123.

²⁴⁷ Esto se puede explicar por el propio condicionamiento interno del militante. “Cuando discutimos de civiles uniéndose a una u otra causa podemos hablar de gente a la que es más fácil atraerla al espectáculo de violencia, que permiten a sus acumuladas frustraciones explotar en orgasmos de orgullo y odio colectivo socialmente aceptable. Al estar privados de logros significativos en su propia vida cotidiana trabajo y en su ocio, perteneciente mayormente a los estratos más bajos de la sociedad mexicana, participan directamente de las empresas militares que tienen un indiscutible efecto real. Como carecen de una educación militar común y genuina, se exaltaron ante la idea de compartir un proyecto común, el proyecto de derrocar a un “gobierno débil”, que no había cumplido sus promesas de cambió o por lo menos cumplir las expectativas de la sociedad mexicana y el cual se encontraba en una gran crisis en el momento del golpe de Estado, opinión propagada por los medios de comunicación y avalada por aquellos con cargos políticos importantes”. Geoffrey Regan, *Historia de la incompetencia militar*, España, Crítica, 2007, p. 92.

tenido mucha participación por la supuesta escasez de efectivos. Sin embargo, sus fuerzas se incrementaron al arribo a la capital de los batallones del 42°, 38° y 20° regimientos, que quedaron bajo las órdenes del citado general y repartidos en las inmediaciones de calle Ancha y de Nuevo México. Su plan fue bombardear con artillería y desde una posición segura a las ametralladoras felicitistas colocadas en la torre, por lo que se dio a la tarea de recuperar al estratégico recinto y dicha torre fue derribada por el impacto de varios proyectiles suplementados por miembros del 20° batallón.

Existe una foto de C. B Waite tomada desde la calle de Revillagigedo seguramente después del bombardeo del día 12 (**Foto 87**) y dos fotos tomadas por Sabino Osuna desde la calle de Victoria, una donde una primera donde se observa que la estructura aún no colapsa y otra donde ya lo está. (**Foto 88, 89**) Para lograr esta última toma se acerca aún más a la torre llegando casi a la esquina con Revillagigedo, lo que indica que por el momento el peligro había pasado. En el mismo punto donde fue emplazada la pieza de artillería que le derrumbó. De hecho estos fotografías no fueron los únicos que capturaron tal momento. La cámara cinematográfica de Salvador Toscano nos muestra la escena en el que la artillería se activa y el obús impacta sobre la torre.²⁴⁸ La cantidad de curiosos que se encuentran en aquel sitio y que se asoman cada vez que la torre es impactada es sobresaliente:

“[...] la certidumbre del peligro no es suficiente para detener la insana curiosidad que ha propiciado tanto muerto y tanto herido, entre quienes nada tienen que hacer en la línea de fuego”²⁴⁹

²⁴⁸ *Memorias de un mexicano*, Salvador Toscano, min. (53'20).

²⁴⁹ Aguilar, *op.cit.*, Vol. I, p. 137.



(Foto 87) C. B Waite,
Vista lateral del Edificio
bombardeado de la Sexta
Demarcación de Policía, México
12-02-1913, Proceso: Impresión de
gelatina de autograbado. Formato:
15.2 – 22.9 cm, SINAFO. Núm. de
Inv. 373955.



(Foto 88) Sabino Osuna,
Bandera del edificio de la Sexta Comisaría, ataque con bombas,
México 12-02-1913, Técnica: Plata gelatina (entonada y manipulada).
Formato: 12.7 - 17.8 cm, SINAFO. Núm. de Inv. 451472.



(Foto 89) Sabino Osuna,
*Vista lateral de la Sexta demarcación de policía destruida por
bombardeo, México 11-02-1913, Técnica: Plata gelatina. Formato:
12.7 - 17.8 cm, SINAFO. Núm. de Inv. 37356.*

Mientras tanto, en otros puntos aledaños a los enfrentamientos continúan y mucha de la población civil sigue siendo blanco de los ataques. Los que no leen los diarios, si pueden observar las imágenes que contienen; ven a militares y civiles combatir pero en ellos no ven diferencia pues sus uniformes son similares o los mismos, causando confusión. Los que tienen oportunidad de estar cerca de los enfrentamientos solo distinguen a unos y a otros por los “vivas” que lanzan a favor de Madero o Félix Díaz. Las residencias, comercios y edificios circundantes siguen siendo blancos de las nutridas descargas de artillería. Para atender a los heridos son improvisados puestos auxiliares que realmente son localidades (casas de particulares o negocios) adecuadas para brindar servicios médicos.

El Hospital Juárez seguía en funcionamiento aunque repetidas veces fue bombardeado por los sublevados.²⁵⁰ Las fotos de Osuna y Casasola nos muestran cómo hombres y niños eran transportados por hombres de la Cruz Roja a la calle de Plateros y San Francisco para ser atendidos por mujeres de la misma institución. Gran cantidad de civiles presencian los episodios y tratan de colaborar, acción que enfatiza la labor social de ayuda hacia el pueblo y por el mismo pueblo: **(Foto 90, 91)**



(Foto 90) Félix Miret,
Una víctima inocente, México 12-02-1913, Proceso Placa seca de
gelatina (entonada y manipulada). Formato: 12.7 - 17.8 cm, SINAFO.
Núm. de Inv. 451494.

²⁵⁰ Cristina Origel Sandoval, *La Decena Trágica*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963, p. 78.



(Foto 91) Sabino Osuna,
Niño herido es trasladado por la Cruz Roja, México 12-02-1913,
Técnica: Plata gelatina. Formato: 12.7 - 17.8 cm, SINAFO. Núm. de
Inv. 37297.

Los cadáveres y basura se acumulaban por donde atravesaban las camionetas de El Buen Tono, la compañía cigarrera que cedió sus vehículos para que sirvieran como ambulancias improvisadas.²⁵¹

No sería raro pensar que tan importante empresa en México en el ramo de la industria del licor, textil y de la pólvora, conocedora de distintas estrategias publicitarias desde hacía más de medio siglo para ese entonces, aprovechara la ocasión para servirse del caos y usar sus carros como propaganda a la vez que dar un mensaje de altruismo y ayuda humanitaria al verse en ellos miembros de la Cruz Roja, a sabiendas

²⁵¹ Stanley R. Ross, *Francisco I. Madero: Apostle of Mexican Democracy*, Nueva York, Columbia University Press, 1955, p. 287. Sterling, *op.cit.*, pp. 200-201.

de que los fotógrafos ayudarían a distribuir dicha imagen.²⁵² Tal como lo muestra tan famosa fotografía de Sabino Osuna donde se ve el vehículo con letras en blanco con la leyenda de “El Buen Tono”, quieto, tomado de perfil y dispuesto de esa manera para su apropiada foto. **(Foto 92)** En él se observan cuatro miembros de la Cruz Roja que enarbolan una bandera de la institución que en buena medida servía para no ser atacados por los combatientes por su calidad de neutralidad.²⁵³



(Foto 92) Sabino Osuna,
Ambulancia improvisada por la Cruz Roja para trasladar heridos,
México 12-02-1913, Técnica: Plata gelatina. Formato: 12.7 - 17.8 cm,
SINAFO. Núm. de Inv. 37294.

²⁵² "Porfiristas, liberales y campesinos", Saborit, *Febrero de Caín y... op.cit.*, p .656.

²⁵³ Véase a Thelma Camacho Morfín, "La cigarrera El Buen Tono 1889-1929" en José Mario Contreras Valdez, *Poder público y poder privado. Gobiernos, empresarios y empresas 1880-1980*, México Universidad Nacional Autónoma de México 2006, pp. 83-107. Puede consultarse también. Steven B. Bunker, *Creating Mexican Consumer Culture in the Age of Porfirio Díaz*, The Americas, Albuquerque: University of New México Press, 2012, pp. 18-19.

3.4 La lente enmarca el “papel protector” de la mujer

Ahora podemos hablar de la participación de las mujeres en la Decena Trágica, ya que su presencia suele ser obviada al igual que ignorada en las narraciones y crónicas históricas, aunque, si es rescatado su papel en muchos otros episodios de la Revolución.²⁵⁴ Cuando observamos a la mujer en las fotografías del cuartelazo se evidencia que muchas tuvieron una participación activa en el conflicto y que también recorrían las calles de la ciudad para atender a aquellos que resultaban heridos. Como lo muestra una fotografía de Félix Miret en donde se nota la presencia de una joven ayudando a un herido que se encuentra recostado en la acera. Ella porta un rebozo y un vestido al parecer de color blanco y se puede distinguir que lleva a la cintura una bandera blanca en señal de paz o tregua. **(Foto 93)**



(Foto 93) Félix Miret, *Auxiliando a un herido*, México 12-02-1913, Técnica: Plata gelatina (entonada y manipulada). Formato: 12.7 - 17.8 cm, SINAFO. Núm. de Inv. 451539.

²⁵⁴ Ángeles Mendieta Alatorre, *La mujer en la Revolución Mexicana*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1961, p. 57.

Esta bandera indicaba que estaba al rescate de las víctimas y seguramente la utilizó para distinguirse de los civiles a la vez que esperaba que los combatientes reconocieran que efectuaba una ayuda humanitaria. Además, en el centro de la bandera es perceptible un pequeño crucifijo, seguramente era para que le diera suerte y no resultara lastimada o para dar consuelo a los que estaban muriendo. Este personaje pudo haber pertenecido a la Cruz Roja o la Cruz Blanca aunque no vemos las clásicas cruces bordadas de esta institución en su vestimenta, cosa si lo observaremos en las siguientes fotografías. Por supuesto podemos creer que no era la única mujer que arriesgaba su vida y que tenía un papel activo e importante en el desarrollo de los eventos.²⁵⁵

Una fotografía adjudicada a Osuna nos muestra el interior de uno de los lugares en la calle San Francisco donde socorría a los heridos. **(Foto 94)** Dos mujeres en cuyo ropaje llevan estampada la Cruz Roja acompañan y dan de comer o beber algo a un herido. La luz que entra por la ventana y el fondo oscuro nos sugiere una imagen solemne en el que las miradas de las mujeres acentúan el papel protector que sobre el herido podría decir, hasta de una manera teatral. Otra composición de autor desconocido muestra a dos señoras con estampados y gorros de la Cruz Blanca enfrente de ellas una mujer y dos niñas son retratadas. **(Foto 95)**

²⁵⁵ También hay que apuntar que la importancia de la participación política de la mujer ya que durante las campañas antireeleccionistas de 1910 las Mujeres de diversas clases sociales y distintas profesiones y oficios, dentro de las cuales se puede mencionar a la maestra María Teresa Rodríguez y a Dolores Romero de Revilla, entre otras, se afiliaron a los recién establecidos clubes anti reeleccionista, donde realizaron actividades de propaganda y difusión; participaron también de manera independiente al crear asociaciones anti reeleccionistas femeninas tanto en la ciudad de México como en los diferentes estados de la República. Consúltese. Agrupación Nacional Femenil Revolucionaria (comp.), *Participación política de la mujer en México. Siglo XX*, México, Instituto de Capacitación Política, 1984 (Serie Antologías).



(Foto 94) Félix Miret,
Auxiliando a un herido, México 12-02-1913, Técnica: Plata gelatina
(entonada y manipulada). Formato: 12.7 - 17.8 cm, SINAFO. Núm. de
Inv. 451539.



(Foto 95) Félix Miret,
Auxiliando a un herido, México 12-02-1913, Técnica: Plata gelatina
(entonada y manipulada). Formato: 12.7 - 17.8 cm, SINAFO. Núm. de
Inv. 451539.

La fotografía viene a reforzar el sentido de unidad que subraya la jerarquía en el grupo retratado, muy parecida a la fotografía de retratos de familia.²⁵⁶ Solo que es una composición donde el fotógrafo capta y acentúa de manera audaz la presencia de la mujer como una figura protectora y el papel tapiz del antiguo edificio se convierte en un improvisado telón de fondo.

Tres mujeres y dos niños son parte de una escena captada por un autor anónimo en el que cargan canastas y bultos de lo que podría ser víveres, su presencia al igual que en las fotografías anteriores nos indica que es una toma realizada en momentos de descanso, también llevan cantaros y un niño porta lo que al parecer es un libro. **(Foto 96)** Bien podría tratarse del abastecimiento de otro grupo de tropas o como representantes del sector más vulnerable en esos momentos, son mujeres y niños que huyen de sus casas para alejarse del peligro de los bombardeos.²⁵⁷

²⁵⁶ Recordemos que en el primer capítulo hice mención de la fotografía sobre el retrato de familia como uno de los géneros fotográficos más socorridos desde mediados del siglo pasado, llegando a constituir la principal fuente de sustento de los fotógrafos con mayor fuerza durante el porfiriato. Bien como tarjeta de visita inicialmente, o en formato mayor, el retrato de familia adquirió un status y un atractivo único. Si se quiere saber más sobre el tema del retrato puede consultarse. Faustino Oncina, *Estética de la memoria*, PUV, Universidad de Valencia, 2011, 322 p.

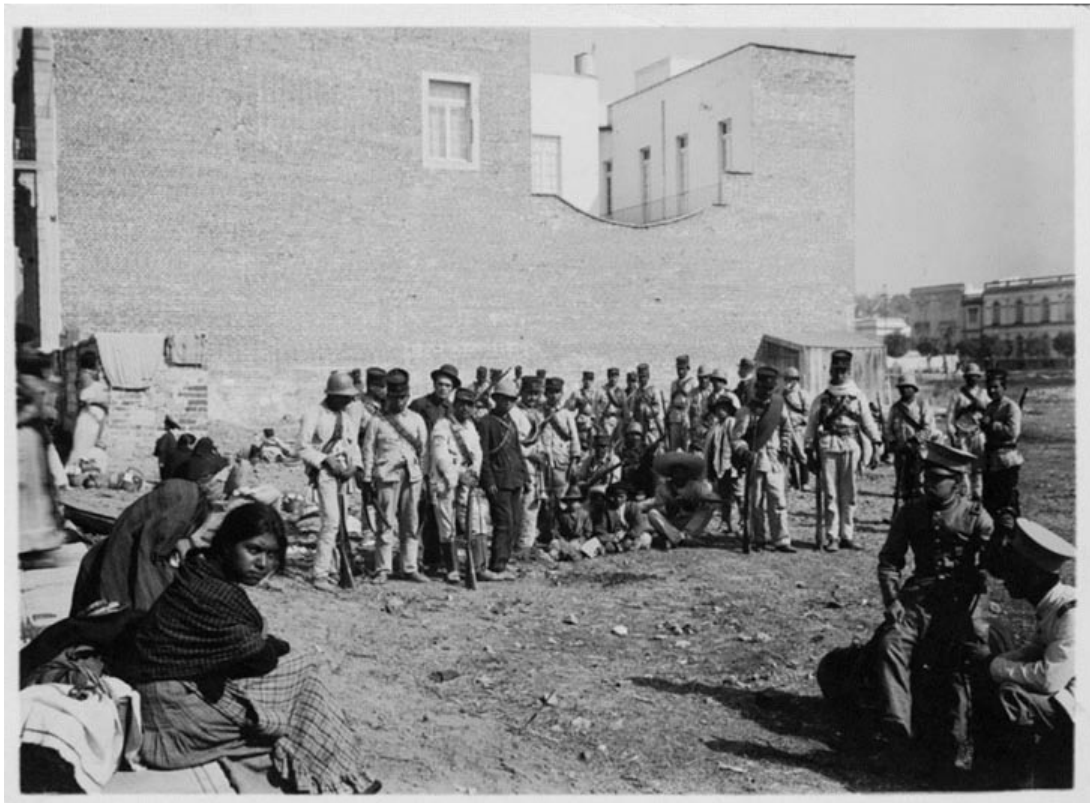
²⁵⁷ Es cierto que los enfrentamientos afectaron a gran parte de la sociedad capitalina, sin embargo, en condiciones de pobreza y desventaja social, algunos sectores sociales resultaron especialmente amenazados. En la Decena Trágica como en otros desplantes, los hombres jóvenes y niños se vieron afectados primordialmente por los enfrentamientos armados, desajustes sociales, laborales y situaciones de pobreza e injusticia. Ellos son las principales víctimas. “Los niños huérfanos, desplazados de sus hogares, heridos o mutilados por efecto de las refriegas; los niños de la calle, los que trabajan, todos ellos son los que captan las lentes de los fotógrafos. Niños que carecieron de atención y protección adecuada fueron objeto de innumerables proyectiles que socavaron la sus vidas. Este fue uno de los sectores de mayor indefensión frente a la violencia de aquellos días.” Para saber más consúltese. Susana Sosenski, “Memorias de Infancia. La Revolución Mexicana y los niños a través de dos autobiografías” en *Nuevas miradas a la historia de la infancia en América Latina. Entre prácticas y representaciones*, Susana Sosenski y Elena Jackson Albarrán (coords.), Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México, núm. 46, julio-diciembre 2013, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, pp. 153-175.



(Foto 96) Anónimo,
Mujeres y niños durante armisticio en la Decena Trágica, México 12-02-1913, Técnica: Plata gelatina. Formato: 12.7 - 17.8 cm, SINAFO.
Núm. de Inv. 37286.

Otras mujeres son vistas en los momentos de descanso de los soldados, como lo capta Casasola en un regimiento de federales cercanos a los llanos que circundaban el Monumento a la Independencia. **(Foto 97)** Detrás de los efectivos que posan para la cámara, es perceptible la presencia de recipientes posiblemente destinados para la comida. Las mujeres que aparecen en primer plano seguramente estaban ahí para brindar todo el importante apoyo de mantas, aguas y todo tipo de víveres que difícilmente pudiesen conseguir ya que los suministrados por el gobierno eran insuficientes. ²⁵⁸

²⁵⁸ Ya que buena parte de la ciudad se encontraba en estado de sitio, comercios y mercados cerraron sus puertas a causa del peligro.



(Foto 97) Víctor Casasola,
Soldados federales en descanso durante la Decena Trágica, México
12-02-1913, Proceso: OTTO DAHL: 12.7 - 17.8 cm, SINAFO. Núm. de
Inv. 465176.

La soldaderas típica llevaba una canasta para alimentos que contenían un mantel, platos decorativos y flores, al tiempo que contendía con otra mujer para vender alimentos y prepararlos. Algunas soldaderas llegaron a robar lo que podían para vender a otros soldados y alimentar a su familia. Todo esto sucedía durante los descansos oficiales de batalla, es decir, durante las horas de siesta; las soldaderas que iban con los federales les llevaban alimentos y café, en ocasiones a sus hijos cerca de donde combatían, donde grupos familiares platicaban, fumaban, comían y disfrutaban el hecho de estar juntos, pero siempre con su vida en riesgo.

Por lo que esta escena es muy similar a las que se captan de las llamadas *soldaderas* en una faceta más avanzada de la Revolución.²⁵⁹

En otra imagen lograda por Miret vemos a dos soldados bebiendo (¿agua, pulque?) de unos cantaros de barro, líquido que es ofrecido por un grupo de mujeres que se asoman por el balcón de un edificio. Estos grupos se encuentran en el centro de la imagen en una toma cerrada por lo que se puede observar que miran a la cámara mientras sirven a los soldados en una actitud de “juego” ante la lente del fotógrafo. Como podemos deducir, en esta imagen persiste el “valor” de la mujer como salvaguarda de los combatientes. **(Foto 98)**



(Foto 98) Félix Miret,
Militares tomando agua después del combate, 12-02-1913, Técnica:
Plata gelatina (entonada y manipulada). Formato: 12.7 - 17.8 cm,
SINAFO. Núm. de Inv. 455220.

²⁵⁹ Léase el apartado “La soldadera en la Revolución Mexicana: la guerra y las ilusiones de los hombres” en Heather Fowler-Salamini, *Mujeres del campo mexicano 1850-1990*, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, El Colegio de Michoacán, 2003, pp. 59-76.

Existen otras fotografías (aunque son escasas) donde aparece de nueva cuenta la mujer pero en presencia de su en diferentes contextos y durante los enfrentamientos. En una escena captada por Osuna hace referencia a aquellos grupos de personas que no abandonaron la ciudad por los combates y que por el contrario, optaron por resguardarse en sus hogares o en sitios que pensaban eran seguros. La foto muestra cómo una familia o conocidos se resguardan en el sótano de una propiedad. Pienso que es un sótano al juzgar por las piezas de madera y escombros en el piso y por qué no se percibe la presencia de ventanas en lo que aparecer es un cuarto con poca luminosidad. **(Foto 99)** En la escena se advierte la presencia de ancianos, mujeres, hombres niños y jóvenes, seguramente se resguardan de los bombardeos que durante las mañan se efectuaban con más frecuencia y por las balas que se precipitaban “sin ton ni son” sobre cualquier edificio. Al juzgar por la variedad de sus miembros debe de tratarse de una familia acomodada y personal de servicio que no está dispuestos a abandonar su patrimonio a sabiendas de la inseguridad del momento.

En las descripciones anteriores solo trato de aportar algunos elementos que en mi opinión ayudan a entender el sentido de la construcción de los personajes femeninos en las imágenes de distintos fotógrafos. Una construcción, en todo caso, que es el efecto de una tecnología espectacular como lo es la fotografía. De manera que su figura y trabajos en la propia vida cotidiana durante la beligerancia tuvieron un papel fundamental. Y en ocasiones su sola presencia otorgó a la escena fotográfica tintes

melodramáticos al que recurrían los propios fotógrafos con intención de provocar una reacción al observador.²⁶⁰



(Foto 99) Sabino Osuna,
Familias refugiadas en su sótano durante el combate, México 12-02-1913, Técnica: Plata gelatina (entonada y manipulada). Formato: 12.7 - 17.8 cm, SINAFO. Núm. de Inv. 451474.

Ahora bien, la presencia de la Cruz Roja no solo fue importante por ello que también se dice que los sublevados lograron suministrar a sus tropas alimentos y bebidas a través de los carros improvisados de esa institución.

²⁶⁰ Las reacciones variaban entre el rechazo, la indiferencia y la admiración o identificación con lo imagen en cuestión. “A partir de la fotografía de guerra la imagen se convierte en algo tangible y transferible, ante lo que el espectador procesa y completa lo que no se muestra; pero la conmoción también caduca y lo impresionante se vuelve común [...]” Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, México, Alfaguara, 2004, p. 38.

Fue del conocimiento del presidente tal hecho hasta el punto de prohibir y la participación de dicha institución en el traslado, atención de heridos y acusarlos de traidores.²⁶¹

Como hemos tratado de resaltar hasta ahora, la Decena Trágica a través de la fotografía toma tintes que van de la mano con las narraciones históricas sobre el conflicto. También nos muestra que cada fotógrafo da a conocer los rasgos y particularidades de distintas formas y motivos por los que se distinguieron los enfrentamientos, de cómo la población capitalina los vivía y sus efectos en la ciudad. Además, los días a los que hago referencia creo que son los días en que los fotógrafos trabajan con mayor ahínco y afán de documentar lo que se está viviendo entre las calles de la ciudad de México y las fotografías anteriormente contextualizadas así lo demuestran. En la gran variedad de secuencias fotográficas que nos presentan son perceptibles discursos hegemónicos y simbólicos (por ejemplo la lucha por el poder, las conspiraciones y por otro lado la historia de género, pero también son referentes relativos a muchos otros antagonismos sociales) muy propios de la fotografía de finales del siglo XIX.²⁶²

A diferencia de las narraciones clásicas e históricas de los hechos bélicos donde la miliciana tiene un papel principal que se revela, entonces y ahora, como una actuación puramente masculina, podemos ver que en contraste una gran cantidad de imágenes contradicen esta afirmación generalizada.

²⁶¹ Sterling. *op.cit.*, pp.239-240.

²⁶² Para saber más véase la obra de Teresa Matabuena Peláez, *op.cit.*, 159 p.

Lo descrito anteriormente se puede discernir puesto que las imágenes se encargan de recordar el papel que jugaron los demás sectores sociales en los días del combate. Como hemos visto, los referentes de las imágenes también hacen alusión en torno a cierta denuncia social en contra de los episodios cruentos y por el contrario, también sobre cierta esperanza de revolución social ya que se evidencia la especial relevancia de las condiciones precarias en las que vivía gran parte del país. Acorde a estas significaciones cabe destacar la importancia de los detalles que pasan desapercibidos en una mirada rápida y sin reflexión sobre la imagen fotográfica. Como por ejemplo el estampado que observamos en las fotografías de los miembros de la Cruz Roja es un signo doblemente significativo en tanto que otorga cierta atribución de poder a la mujer como un personaje activo y a su vez, enarbola la figura de un personaje “amoroso” y protector. Por otra parte, esa misma imagen podía cambiar de significación ya que también pudo haber sido entendida como una reafirmación de las obligaciones, deberes y apariencias “propias del género” al que se representaba.²⁶³

Como hemos visto hasta ahora, la labor de los fotógrafos del golpe de Estado era directamente proporcionales a la presencia de las avanzadas federales y felicistas que se encuentran combatiendo en las calles entre, sin embargo las juntas que se llevan a cabo en la Ciudadela y en la embajada de los Estados Unidos a espaldas del presidente propiciaron que los altos mandos militares, políticos mexicanos y extranjeros entraran en convenio para hacer renunciar a Madero.

²⁶³ Harrison, *op.cit.*, p. 404.

Gracias a estos encuentros los incidentes se ven envueltos en un manto de legibilidad y son hasta llamados “revolucionarios”.²⁶⁴ Por lo tanto las batallas que se libraran en los días siguientes al 12 de febrero tendrán aún más la función de ser distractoras. En efecto, seguían muriendo efectivos y civiles en las calles porque los jefes militares así decidieron que fuera mientras veían la mejor oportunidad para lograr sus fines. Por lo tanto, no tenían entre sus planes actuar enérgicamente ni decisivamente en contra del otro dispuestos y si hacer más estragos en la ciudad.

Los fotógrafos muestran este tipo de movilización en sus láminas por lo que se denota que están en movimiento constante detrás de cualquier tipo de escena meritoria de ser representada. De manera no implícita se lee las características una beligerancia en donde los polos en disputa pactan más o menos en secreto para derrocar a un tercero (que es el presidente Madero) mientras unos aparentan protegerlo al igual que aparentan enfrentarse como acérrimos adversarios en las calles de la ciudad para dar una idea a la población y al extranjero de que realmente se combate para derrocar al adversario, lo cual estaba alejado de la “realidad”. Por lo que las batallas se convierten en una especie de “cortina de humo” que tiene efectos reales en la vida cotidiana de la ciudad y sobre las personas; eso fue lo que captaron los fotógrafos en sus imágenes independientemente quien las lograra. Lo anterior aunado a las “tácticas de terror” o ataques en contra de la población civil se traduce en la utilización de una violencia furtiva por parte de los felicistas para la consecución de fines políticos.

²⁶⁴ Aguilar, *op.cit.*, Vol., I, p. 142.

La supuesta “cortina de humo” que son los combates y el caos desatado en las calles de la ciudad no eran más que eso, el espectáculo de la guerra. Por si fuera poco, ese mismo día paso lo impensable, a las 12:30 pm se volvió a mandar una carga nutrida de caballería contra las posiciones felicistas en Av. Balderas. Ya se conocían las defensas golpistas y ya se esperaba el mismo resultado, aun así fue otra orden que se acató a pesar de las críticas y que resultó con el acribillamiento de otras docenas de rurales. José Juan Tablada describiría muy puntalmente lo de ese día ya que:

“[...] la Alameda central quedó tapizada de cadáveres; la sangre forma enormes charcos. Del lado de los rebeldes luchan muchos niños. Victoriano Huerta envía a cientos de integrantes del Cuerpo de Rurales a atacar La Ciudadela al descubierto; son masacrados por los rebeldes.”²⁶⁵

Raramente y pese a la gran cantidad de descripciones no se han encontrado fotografías de las cargas infructuosas de los rurales en ese día o de sus cuerpos una vez concluido el asalto. Lo anterior pudo deberse a que el acercarse al punto en donde cayeron era más que imprudente en esos momentos puesto que las defensas sublevadas descargaban sus obuses continuamente y sin miramientos a quienes se acercaban. Tal vez eran episodios que preferían omitir según los lineamientos editoriales de los periódicos y casas fotográficas para los que trabajaron. Si fue así, y lo más probable es que así fuera, podemos decir que la fotografía pasó de ser una herramienta informativa a una herramienta ideológica que recurrió a la censura de ciertos acontecimientos.

²⁶⁵ Tablada, *Diario*, *op.cit.*, p. 418.

Ya que con la distribución masiva de imágenes, se pretendía aportar pruebas documentales a lector para justificar sus convicciones: nosotros somos los buenos, los del otro bando los malos pues las fotografías tienen poder sobre la imaginación.²⁶⁶

Además, queda claro que los fotógrafos de diversa índole, que vivían en la ciudad capital no pudieron ignorar el conflicto que rasgaba su núcleo. Las “reglas” de la guerra les permitieron ser no combatientes y no objetivos. Se les permitió conocer de cerca a la acción, a ser testigos itinerantes utilizando el lenguaje que les era más familiar, la fotografía, y con el cual podían comunicarse fácilmente con una población conformada entonces de un 85% de analfabetos. Mientras personas reales estaban por ahí matándose entre sí o matando a otras personas, puedo decir que el fotógrafo permaneció detrás de la cámara para crear un diminuto fragmento de “otro mundo”, puesto que fotografiar es esencialmente un acto de no intervención.

²⁶⁶ Para poder matizar más este tema puede consultarse a Mario Teodoro Ramírez,, “México en el alma de Luis Villoro, la razón razonable alternativa a la violencia ideológica”, en *Relaciones*, Zamora, El Colegio de Michoacán, Vol. XXIX, núm. 115, verano del 2008, pp.149-178.

El cuartelazo a través de la fotografía de Sabino Osuna

En este capítulo mi propósito es realizar una primera aproximación a la mirada de la fotografía de Sabino Osuna sobre el primer enfrentamiento entre el ejército federal leal al Presidente Madero en contra de la sublevación felicistas, hecho que se efectuó el 9 de febrero de 1913.

Para desarrollar algunas ideas someteremos a análisis tres imágenes a través de las cuales creo se deja entrever la posible serie de intencionalidades que impulsaron al fotógrafo para concebirlas tal cual. Después de examinar las expresiones concretas de las composiciones, se ofrece una propuesta de la caracterización de sus contenidos a través de nociones y significados, en los cuales busque establecer relaciones comparativas en términos sincrónicos y diacrónicos. Lo anterior con el propósito de identificar las principales continuidades y rupturas que constituyen esa historia del conflicto detonador y verdugo del derrocamiento maderista. Por lo que tiendo por reconstruir, a partir de la propia fotografía y textos, algunos de los principales diálogos y debates explícitos, así como también destacamos las ambigüedades y contradicciones propias de los múltiples temas que emergen de la propia imagen como las víctimas, los curiosos, la postura del otro ante la muerte, entre otras.

Si pensamos sobre la abundante historiografía que, desde hace algunos decenios se aplica a describir el corpus que devela la serie de eventos más conocidos del cuartelazo, y a comprender su modo de funcionar. Veremos que cuando se habla de la caos (lo que no es muy frecuente), es con la intención de saber cómo la sociedad mexicana la experimento.

Hablan y evocan al caos causado y los estragos dejados por los combates para mostrar sobre todo el horror que inspiró a la sociedad capitalina, pero no establecen que, al fin de cuentas, son acciones que seguramente fueron condenadas por la sociedad capitalina a la que afectaron en parte. Recordemos que independientemente de las sociedades, las agresiones de todo tipo siempre han estado presentes en los enfrentamientos bélicos y el ser capaz de agredir es inherente del ser humano.²⁶⁷ Por eso mismo no resulta demasiado sorprendente comprobar, que en el campo de búsqueda de diversas disciplinas como la historia y la psicología, formulen reflexiones acerca de cómo se expresó la violencia en algunos de los episodios más cruentos de la Revolución Mexicana y utilicen a las imágenes fotográficas como un medio más “directo” y más colectivo, más puro y más social.²⁶⁸

²⁶⁷ Creo que la caos es un concepto decisivo para entender el proceso de la Revolución Mexicana, sus distintas facetas y expresiones, pero aún no se cuenta con un análisis comprensivo sobre el tema de la violencia que genera pues los trabajos históricos que existentes resultan ser muy parciales en este aspecto, ya que son otros los asuntos los que les conciernen a los autores. Citar todas las obras sería tarea inútil para nuestros fines así que nos quedamos con una reflexión sobre este asunto y es la que hace Alan Knighth cuando habla de la definición de una revolución descriptiva, dice que la revolución “por lo general se ocupa de violencia en gran escala, los conflictos políticos (tal vez de clase) serios y el cataclismo social resultante.” Afirmación que coloca al caos como un mal natural de los enfrentamientos armados, por lo que se sabe que en gran parte de la historiografía sobre la Revolución Mexicana que el caos y la violencia que genera está ahí presente, sin embargo por eso mismo suele perderse en ideas generales que hacen a un lado las particularidades y formas en el que el caos se expresó en el ámbito revolucionario. Particularidades que creo, la fotografía puede develar de manera muy ágil. Alan Knighth. “La Revolución Mexicana: ¿burguesa, nacionalista, o simplemente “gran rebelión”?, *Cuadernos Políticos*, núm. 48, octubre-diciembre, 1986, México D.F., ed. Era, p. 8. Existen desde luego algunos trabajos e interesantes estudios que tocan algunos aspectos de la violencia en la guerra como la actuación de algunos jefes militares, rebeliones, y disturbios, un ejemplo de ello es el trabajo de Friedrich Katz, *Reuelta, rebelión y revolución. La lucha rural en México del siglo XVI al siglo XX*, México, Editorial Era, 2004, pp. 187-222.

²⁶⁸ John Mraz es uno de los primeros investigadores en desarrollar una reflexión crítica sobre los usos de la fotografía para la investigación histórica. En su artículo John Mraz, “¿Fotohistoria o historia gráfica? *op.cit.*, pp.11-41, privilegia tres ejes fundamentales que son fundamentos básicos para la lectura histórica de las imágenes: el género, la clase y la etnia. Mraz destaca la importancia del contexto documental para la correcta lectura e interpretación de las fotografías y profundiza en algunas de las publicaciones que han utilizado al material fotográfico con un sentido meramente ilustrativo, sin un contenido crítico y social.

En consecuencia, si nos atenemos solamente al discurso y a la narrativa histórica escrita e ignoramos la existencia de tal discurso fotográfico sobre los enfrentamientos bélicos en la Decena Trágica, el historiador o el lector curioso deducirá con todo derecho que (con excepciones cercanas a las anécdotas secundarias el caos desatado los días del 9 al 12 de febrero de 1913 no figura más allá de las narraciones que hablan sobre qué bando se enfrentó con cuál y quién de ellos salió victorioso.

En medio de estas interpretaciones del cuartelazo, encontramos fotografías tomadas por Sabino Osuna que van más allá y se mueven en el ámbito de lo particular para describir quienes fueron los personajes involucrados, el comienzo, desenlace y conclusión de los enfrentamientos, así como sus efectos en la población como en arquitectura de la ciudad de México. Fotografías que nos hablan de cómo se vivía la guerra, de manera que pareciese un acontecimiento que integró el funcionamiento normal y habitual de gran parte de la sociedad mexicana. Las imágenes que captan los resultados fatales de las refriegas, los muertos, los destrozos en las calles, así como las fotografías de los soldados, son de valiosa importancia para la comprensión de la Decen.²⁶⁹

²⁶⁹ La Decena Trágica no deja de ser un fenómeno socio-político y cultural muy relevante y de innegable interés historiográfico y cívico. Sobre todo porque supone la mayor y más consistente tentativa para explicar la caída de un gobierno que intento consolidarse como un estado democratizador, cuyas repercusiones inmediatas fue el dar pasó a la etapa armada más violenta de la Revolución Mexicana. Estamos en este caso, ante la imagen de una supuesta lección histórica nítida y muy representativa del pasado mexicano. Y, por supuesto, desde esta perspectiva, la culpa y responsabilidad histórica se encarnaron en personajes bien definidos cuya imagen se arraigó como la de los “malos”. Una de las obras más descriptivas sobre los acontecimientos de la Decena Trágica e ilustrada con variadas fotografías de distintos autores es la de Antonio Saborit, que contiene parte de las memorias de José Juan Tablada y sus impresiones acerca de los enfrentamientos. Antonio Saborit, *La Ciudadela de...* *op.cit.*, 151 p.

Si los textos historiográficos y crónicas sobre dicho evento ampliaron y modificaron el modo en que se interpreta, le añadieron vocablos y matices, crearon perspectivas inéditas por el vuelo de la creatividad y la imaginación. La fotografía de Osuna es una forma de expresión, un medio de información y comunicación a partir de lo real y, por lo tanto, un documento histórico. Contrastando fotografía y texto, el análisis del material visual de Osuna se torna más reflexivo y crítico, por el simple hecho de que ambas fuentes se complementan y al mismo tiempo abordan problemas y tareas distintas.

Las fotografías de Osuna muestran tienen en sí mismas el sentido de comunicar, denunciar y buscaron que la sociedad de su época opinase sobre los acontecimientos que ocurrían en la ciudad. Sus imágenes exponen las secuelas de un caos causado por una desaparecida confiabilidad política hacia el régimen de Madero. También captan un contexto histórico que no solo decepcionaba, sino que arrastraba a la sociedad hacia un temor o indiferencia radical sobre el futuro, lo cual llevó a muchos construir muros físicos y mentales para una presunta autoprotección y supervivencia. Las imágenes evidencian que algo estaba fallando en la política, las instituciones, en las estructuras que sostenían a una desigual sociedad mexicana, material que fue parte del detonante de la fase más violenta de la Revolución.²⁷⁰ Tenemos que tener en cuenta que somos una especie que se construye históricamente con y a través del lenguaje, así como las palabras y las letras, la fotografía también es una lupa por medio de la

²⁷⁰ A dos años de iniciada la Revolución Mexicana, está aún carecería de una base firme ideológica; no era sino un conjunto de muchas y variadas manifestaciones de protesta en contra del viejo régimen. Tal como la concebían los caudillos de clase media, los maderistas. “la Revolución se redujo a su etapa inicial a un movimiento político encaminado a reemplazar un régimen dictatorial, centralista por otro democrático, en el cual participaran los estados de la república”, por lo que el ascenso de Huerta significó un duro golpe a tales preceptos. Robert E. Quirk “Liberales y Radicales en la Revolución Mexicana” en *Historia Mexicana*, Vol. II, núm. 4, El Colegio de México, abril-junio 1953, p. 503.

cual podemos interpretar lo sucedido en los enfrentamientos de febrero de 1913.²⁷¹ En el contexto del cuartelazo, el uso de las imágenes pudo haber sido favorable o desfavorable, atinado o erróneo, lo que si es cierto es que las imágenes de lo atroz ilustraron y también corroboraron un espíritu de lucha ligado a los enfrentamientos y sus efectos.²⁷²

En tiempos de confusión, como los de la Revolución, la sociedad mexicana necesitó un punto de apoyo para comprender el contexto histórico que les rodeaba y la fotografía fue un intento de ello. Por ejemplo, el material de Sabino Osuna se comprometió con mostrar los retos de la cotidianidad en los días de los combates, se ocupó de documentar y difundir su visión en torno a los enfrentamientos y las particularidades de su realidad circundante. El analizar y pensar en sus composiciones, escenas, personajes y demás detalles es la única vía que puede salvarnos de caer en la clásica narración sobre el acontecimiento en sí. Su afán de enfatizar la diferencia y características de los sujetos en un contexto armado como veremos, recae en exaltar como su nota exclusiva la imagen de las víctimas, los curiosos y personajes afines a uno u otro bando en el conflicto.

²⁷¹ La fotografía es parte de esas formas de expresión del lenguaje, Isaiah Berlin nos dice que “las creaciones de los hombres son formas naturales de autoexpresión, de expresión con otros seres humanos y Dios. Para comprender su historia es necesario comprender lo que ellos experimentaron, lo cual solo puede ser descubierto por quienes poseen la clave y el significado de su lenguaje, artes, rituales etc.” Isaiah Berlin, “Herder y la Ilustración” en *Vico y Herder: dos estudios en la historia de las ideas*, Henry Herdy (ed.) Madrid, Catedra, 2000, pp. 216-219.

²⁷² En el caso del cuartelazo, los ataques contra los capitalinos aparece como el recurso más eficaz para la resolución del conflicto. Por ello es sistemáticamente ejercida tanto por los personajes sublevados como por las fuerzas leales.

De esta manera el fotógrafo nos devela parte de la libertad de elección que su oficio le permitió para consolidar una imagen, la del "individuo anónimo" como actor, principio y fin de sus tomas.

4. Frente a Palacio Nacional (9 de febrero de 1913)

Para adentrarnos en la génesis del material fotográfico de Osuna es necesario que regresemos en el tiempo al día 9 de febrero, el día del primer enfrentamiento entre tropas federales y felicistas. Justo el momento del que partimos en el capítulo y con el propósito de mostrar ¿qué es lo que le interesó fotografiar? y ¿por qué? Dicho lo anterior, nos encontramos de nueva cuenta en el Zócalo, los sublevados marchan hacia la Ciudadela y las fuerzas del gobierno se concentran en Palacio Nacional y sus alrededores. La conmoción causada por los disparos disminuye y mucha de la gente que se resguardo en edificios y comercios sale a las calles para observar los resultados de la balacera. En este contexto (y como puntualizamos anteriormente) entran en escena una gran cantidad de fotógrafos, entre ellos, la lente de nuestro fotógrafo Sabino Osuna, de quien solamente hallé cinco fotografías de cadáveres y todas referentes a los muertos que dejó la primera refriega en el Zócalo. No encontré más imágenes de Osuna sobre este rubro en días posteriores al 9 de febrero.²⁷³ Si pensamos a Osuna como el fotógrafo independiente y creador de tarjetas postales que era, lo más seguro

²⁷³ No, al contrario de lo que muchos creen, los fotógrafos del cuartelazo no fotografiaban todo lo que se ponía a su paso, ellos seleccionaban el lugar, en ocasiones construían la escena y tomaban varias fotos para después, a su juicio, hacer una selección de las que ellos consideraban las más logradas. Por ello, no es raro pensar que Osuna haya decidido omitir ciertos contenidos.

es que tuviera ciertos lineamientos que no le permitieron seguir tomando más fotografías sobre los muertos o bien, no era un tema de su agrado. Tres de esas cinco fotografías son las que nos daremos a la tarea de analizar en las siguientes líneas

Rara vez, la sociedad mexicana capitalina se encontró confrontada con el caos de la beligerancia, y debían lidiar con una realidad social que ocupó un lugar simbólico en su apreciación de la vida cotidiana; en otras palabras, un mundo de incertidumbre y ofensivas fue literalmente pensable para los habitantes de la ciudad. Por lo que tal vez algunas personas asumieron posturas que iban desde la preocupación a la indiferencia de lo que acontecía o pudiera acontecer. En ocasiones son actitudes que parecen mostrar las imágenes visibles, posturas ante los enfrentamientos, sus efectos, y ante el otro, actitudes que provienen de la incertidumbre. Estas posibles posturas han sido inherentes a toda la historia de la civilización occidental, y en parte describen cómo se comportan los individuos cuando su estilo de vida se ve alterado por un evento de importancia.²⁷⁴ Cuando fotografía a los cadáveres junto a la gente que los observa, Osuna capta fragmentos de realidad del primer día de los enfrentamientos. Este escaso material existe porque el fotógrafo "estaba allí" y lo que aparece en la foto ha sucedido. Además asumimos que esas fotografías del resultado de una serie de arreglos previos a la toma efectuada por el fotógrafo, ya que en ocasiones, los sujetos presentes en las imágenes se muestran en una actitud pactada o, por lo menos, buscada por Osuna.

²⁷⁴ Encajemos con Jean Meyer en el aspecto en el que la Revolución como tal trajo un desorden o crisis, en varios sectores de la sociedad, sin embargo recordemos que en algunos lugares ni siquiera se supo de que había o que era una revolución, ni de qué tipo, por eso concordamos en que no hay una "Revolución Mexicana, sino muchas", y que su invención se la debemos posteriormente a las narraciones y crónicas de políticos, ideólogos, historiadores. Jean Meyer, "Un siglo de dudas", *Nexos*, México, núm. 383, noviembre, 2009, p. 23.

Justificamos esta afirmación al haber estudiado parte de las fotografías que preceden a las que nos ocupan, y al evidenciar la intencionalidad del fotógrafo que a mi parecer, es el de la construcción de una imagen que refleja el cuadro de adversidad del que tanto se hace mención cuando se habla sobre la Decena Trágica. También creo que estos aspectos son los que marcan un particular modo de ver sobre lo que se fotografió. Es decir, que las escenas sobre las batallas, sus participantes y efectos, como tales, figuran en una disposición temática seleccionada por el fotógrafo (no solamente en el caso de Osuna), también encierran rubros que apelan a la presencia político y militar.

275

Ahora bien, de la misma manera en que se presentó a los ojos de los ciudadanos el conflicto en su dimensión más descarnada, tal objetivo encierra en sí mismo una técnica que, para algunos fotógrafos, mereció ciertas licencias. Es aquí donde encontramos fotografías en las que, entre los cuerpos hinchados que yacen desparramados por el suelo, se ven otros cuerpos que no presentan tumefacción alguna, ya que se trata de soldados vivos que posan tendidos entre los cadáveres. La causa es comprensible: esas mujeres y hombres capturados por la lente de Osuna, cuyo anonimato es lo que más resalta, fueron ideales para mostrar el significado denotado de lo que se estaba viviendo.

²⁷⁵ Ahora se trataba de un conflicto diferente, era un golpe de estado. Y había que involucrar a la población para algo más que para observar; la guerra estaba a las puertas de casa, sus líderes políticos y la milicia estaban involucrados por lo que también había que involucrar a la población ya que el campo de batalla eran sus propias calles y casas.

Por unanimidad, y sin restricciones, cuando se trata de describir las escenas de los hechos más sobresalientes de los 10 días de combate, en el documento escrito, se da la impresión todo fue un caos y que todo fue puro sufrimiento y pesares que afectaron a la población capitalina. Y no dudo que así haya sido, sin embargo, cuando observo detenidamente el material visual de Osuna que consulté y que va del 9 al 12 de febrero de 1913, no encuentro y no se muestra de manera explícita tal sufrimiento (me refiero a gente llorando o desconsolados por las escenas que observan). Si fueran los días en que la Decena Trágica está a punto de culminar, puedo decir que se debe a que la gente estaba ya acostumbrada de cierta forma a vivir entre los balazos y los muertos ⁵⁵ sin embargo, ¿cómo se puede explicar esto en las fotografías del 9 de febrero frente a Palacio? La respuesta es simple, porque fueron momentos que a Osuna no le interesó mostrar pese a lo trágico de los sucesos y principalmente se debe a que son escenas construidas por el propio Osuna.²⁷⁶ Su intención fue, por una parte, fotografiar solo a los cadáveres y por otra a la gente alrededor de estos que los observaba. Más que el afán de documentar lo atroz de la guerra y buscar escenas impactantes repercutiera de manera súbita en el espectador, pienso que Osuna se enfocó en elaborar imágenes destinadas para el recuerdo de los acontecimientos. Entonces nos encontraremos frente a escenas violentas que al ser captadas por la lente de la cámara

²⁷⁶ Esto me recuerda a una frase leí de Philip Gourevitch. Este periodista en 1994 es capaz de presenciar las atrocidades de la guerra religiosa en Ruanda y dice que: "Estos muertos estarán conmigo para siempre, eso espero. Esto fue por lo que me había sentido obligado a venir a Nyarubuye: para estar atrapado con ellos, no con su experiencia, pero con la experiencia de mirarlos. Ellos habían sido asesinados ahí y ellos estaban muertos ahí. ¿Qué más puede uno ver inicialmente?" Philip Gourevitch, Among the dead, en *Disturbing Remains: Memory, History and Crisis in the Twentieth Century*, Michael S. Roth y Charles G. Salas, Editores. Los Angeles, The Getty Research Institute, 2001, pp. 63-76.

se matizan con la visión del fotógrafo y aunque suene raro, las imágenes de Osuna hallaron su razón de ser en esa terrible realidad y en ésa terribilidad encontramos una suerte de “belleza desafiante”. Que un sangriento paisaje de batalla pudiera ser bello, en el registro sublime, pasmoso o trágico de la belleza, fue un lugar común de las imágenes bélicas que realizó Osuna durante el cuartelazo. Y no hay que extrañarnos, ya que esto lo había planteado la pintura desde tiempo atrás.²⁷⁷

Por estas razones, podemos pensar que en las imágenes de Sabino Osuna se destacan más a los curiosos, a las posiciones federales y felicistas sobre las imágenes de las víctimas. Las figuras de los muertos o víctimas por si solas son lo bastante dominantes, pero creo que de algún modo Osuna vio la manera de aligerarlas o suavizarlas, retratando junto con los cadáveres a distintos grupos de personas que, aparentemente, observan de forma solemne al cadáver o fijamente a la cámara.²⁷⁸ Creo que las escenas compuestas de esta manera, además de que nos muestran parte del gusto estético del fotógrafo, develan su intención de comercializarlas, por lo que las concibió de manera tal para que fueran del gusto de los consumidores, y digo consumidores porque hay que recordar que Osuna en estos momentos no trabajaba como fotorreportero oficial de ningún periódico de la capital.

²⁷⁷Ahora la idea no cuadra bien cuando se aplica a las imágenes que hacen las cámaras, encontrar belleza en las fotografías bélicas parece algo descabellado. Parece cruel, pero el paisaje de la devastación sigue siendo un paisaje, en las ruinas, por ejemplo también hay belleza, sin embargo, en imágenes de ruinas producto de la devastación de las guerras, parece algo difícil.

²⁷⁸ Se extrae de esta afirmación que las fotografías que nos muestran lo atroz, si bien nos conmocionan no nos ayudan a comprender tales situaciones. Al contrario pueden generarnos una gran confusión. Sontag, *Ante el Dolor...op.cit.*, p. 57.

Visto desde este punto, en ese momento histórico mexicano, podemos deducir que, seguramente, cada fotógrafo manejó a su modo y acorde a los parámetros que le imponían su profesión, las imágenes que mostraron a un suceso violento. No por ello podemos generalizar y decir que el capitalino de esos días estaba acostumbrado al caos. Pero si podemos decir que la violencia desatada en los días del cuartelazo fue: “producto de una serie de factores, características o situaciones que rodean a una persona o grupos de personas en un espacio determinado; aumentando la probabilidad de desarrollar comportamientos de agresividad o problemas de conducta”.²⁷⁹ Por lo que, fotografías que representan facetas más avanzadas de la Revolución como las de mujeres y hombres armados han creado en el imaginario actual la idea de que en las imágenes solo se representan revolucionarios, armas y muertos. Y las primeras fotografías del cuartelazo después de la primera refriega en el Zócalo capitalino pueden reforzar un poco esa idea. Sin embargo, como veremos más adelante, en el caso Sabino Osuna (así como de otros fotógrafos), las escenas donde aparecen las víctimas fueron manejadas en menor medida. Bien porque en ese tiempo no trabajó para periódico alguno, o bien, por posibles cuestiones estéticas o comerciales.

²⁷⁹ Luis Villoro mantiene que el problema de la violencia y sus diversas expresiones está ligado al problema de las “ideologías” “de las cuales nace la violencia que “se vierte en nuestra sociedad en sus más diversas y macabras formas”. Luis Villoro, “Sobre el concepto de revolución”, en *Teoría revista de filosofía*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Carlos Pereda (dir.), año 1, núm. 1, julio 1993, p. 8. Según Teodoro Ramírez, la solución de Villoro ante el problema de la violencia, es el de la “razón razonable”, una actitud filosófica aplicada en el campo de la praxis social, en la política práctica, en la administración pública, etc. Mario Teodoro Ramírez, “México en el alma de Luis Villoro, la razón razonable alternativa a la violencia ideológica”, en *Relaciones*, Zamora, El Colegio de Michoacán, núm. 115, verano del 2008, Vol. XXIX, pp. 149-178. Al igual que a Berlin, a Luis Villoro le parece que ante la luz de las pasiones que desatan las ideologías y los huecos que deja sin explicar la razón, piensa que es necesario juicios intermediarios entre estos dos conceptos que deben estar acompañados de “ideas claras y distintas” para ser considerados como válidos y para que permitan el mejor entendimiento de lo que se quiere conocer, en este caso es como el fotógrafo muestra la actitud de los individuos ante la guerra, pensamientos, sentimientos, y propósitos, de una sociedad susceptible de ser comprendida. Isaiah Berlin, *Vico y Herder... op.cit.*, p. 51.

4.1 Los primeros estragos visibles: muertos en el Zócalo

Observamos escenas que reflejan los iniciales resultados del primer día de hostilidades y donde confluyen dos rubros en específico: Las víctimas y las personas que se congregan para mirar los estragos dejados por los enfrentamientos o bien conocidos como “los curiosos”. Las siguientes escenas nos darán idea de lo que acabamos de mencionar en líneas anteriores. Osuna y los demás fotógrafos captaron cómo el ritmo de la ciudad se transformaba y se empezaban a hacer más comunes los paisajes y escenas de guerra: cadáveres de soldados, curiosos e incluso, caballos; el conglomerado de gente alrededor de dichas víctimas es notorio. Las personas ahí reunidas, y que van de un lado a otro, develan parte del ambiente relativamente calmado y que contrasta con aquella visión caótica de la que se sumergió la ciudad, y en la cual se ha escrito tanto. A partir de esos momentos las posiciones de fusilería y artillería de ambos bandos, empezarían a formar parte del “horizonte cotidiano”.

Ahora bien, la primera fotografía a analizar es precisamente, una de las primeras que capturó nuestro fotógrafo sobre el cuartelazo. Es una toma amplia en perspectiva, cualidad que deja ver más allá del primer plano, lográndose advertir entre la arboleda que se encontraba en el Zócalo y parte de la Catedral, el Sagrario Metropolitano y parte de la fachada norte de Palacio Nacional. Se titula “Frente a Palacio” (**Foto 100**) y tiene un rótulo que indica la fecha en la que se realizó, “9/13”. La toma describe un lugar estático que permite seguir a uno o varios personajes en relación con el paisaje visual. En primer plano vemos a tres caballos muertos, seguramente pertenecientes a los escuadrones de caballería de la Escuela de Aspirantes de Tlalpan.



(Foto 100) Sabino Osuna,
Frente á Palacio, Fbro.9/913, México 09-02-1913, Técnica: Plata
gelatina, Formato: 12.7 - 17.8 cm AGN, Archivo Osuna. No
Inventariada.

Se encuentran alineados de norte a sur, lo que nos indica que al momento de capturar la imagen se estaba tratando de “limpiar” los desastres del enfrentamiento. La mayoría de los individuos ahí presentes están dando la espalda al fotógrafo, caminan hacia la escena mortuoria que más llama su atención, personajes a los que también se debe que se obstruya la vista de los cuerpos de soldados y civiles muertos. Por lo que se llega a observar, es el momento en que la gente llega de todos lados para atestiguar con sus propios ojos lo que ha ocurrido.

La segunda fotografía fue tomada en perspectiva horizontal, de arriba hacia abajo, con la intención de lograr un buen acercamiento a las víctimas que están a ras del suelo. Esta imagen (**Foto 101**) es uno de los pocos retratos individuales de las víctimas que tomó Osuna. Muestra el resultado cruento de los primeros enfrentamientos de federales y sublevados frente a Palacio Nacional. Se titula “Cadáver de un Aspirante”, el pie de foto es un poco escueto, considerando la gravedad de la escena captada, pero también podría estar muy acorde si lo vemos desde la perspectiva de una imagen que muestra la crudeza de la realidad.



(Foto 101) Sabino Osuna,
Cadáver de un Aspirante, México 09-02-1913, Técnica: Plata gelatina,
Formato: 12.7 - 17.8 cm AGN, Archivo Osuna. No Inventariada.

El rótulo consigna únicamente el bando al que perteneció dicha persona dejando lo demás en la incógnita. Se trata de uno de los montaraces de la citada escuela de Aspirante que se encuentra a ras de piso, inmóvil, boca abajo en posición paralela a un caballo que pudo haber sido del que fue derribado. El uniforme que lleva puesto se corresponde mucho con el clásico asignado a las tropas del ejército federal, que consistió en pantalones y camisa azul negro, pertrechado con ligeros cinturones y correas de piel y un gorro estilo inglés tipo *kepi*.²⁸⁰

La figura humana está rodeada por una gran mancha de sangre, justo enfrente de la fachada norte de Palacio. Al juzgar por la posición en la que se encuentra y el caballo que también se encuentra tendido a un costado suyo sugiere que fue abatido mientras se encontraba montando. Toda la escena es sumamente sugerente, y evoca los primeros resultados de las refriegas de manera concisa. La mayoría de las personas que están en un segundo plano salen dando la espalda al aspirante, desviando sus miradas en dirección a Catedral, donde se encuentran inmóviles, seguramente observando otra escena de igual impacto. Sin duda nos sugiere un escenario desolador. A partir de febrero de 1913 las batallas serán más continuas en el territorio mexicano, y por consiguiente imágenes de este tenor fueron frecuentes.

²⁸⁰ Nos hemos dado a la tarea de rescatar de diversos textos detalles que nos hablan sobre el aspecto de las personas, objetos, lugares o situaciones de una manera más “clara”, con el objeto de sacar a algunos de los personajes del anonimato que les envuelve y para ayudar al observador a ser capaz de reconocer personas, el rol que posiblemente desempeñaron y para escudriñar cada vez más sobre las posibles interpretaciones que se les otorgan a las imágenes. Los generales y oficiales debían utilizar trajes y uniformes de estilo francés, con *kepís* y *chacos*. “El uniforme” en *El ejército mexicano. op.cit.*, p. 22.

Si suponemos que Osuna fue tomando fotografías en dirección sur a norte, llegando por la calle de Corregidora, lugar donde tomó la foto de los caballos muertos frente a Palacio que se encuentran más cercanos al lado sur del edificio, y después siguió con la del “Cadáver de un Aspirante”, que se localiza a la altura de la puerta central del mismo edificio, por ende la tercera fotografía que analizaremos se tomó más al norte. Esta se titula “Hacinamiento de muertos” (**Foto 102**) y, fue lograda en la esquina del costado poniente del Zócalo, donde se encontraba el Kiosko de la Compañía de Tranvías, lugar muy cercano a Catedral.²⁸¹

La fotografía involucra a víctimas y a curiosos en una sola escena por lo que observamos en primer plano dos cadáveres junto a uno de los grandes faros de queroseno que alumbraban el Zócalo. Al juzgar por la posición de los cadáveres cayeron en seco al haber sido alcanzados por la fusilería de los militares. Sus rostros no son visibles por el ángulo bajo que el fotógrafo eligió para tomar la foto y en parte porque fueron colocados parcialmente unos sombreros en sus rostros, uno de alas amplias y una boina. Percibimos también a doce personas dispuestas alrededor de los cuerpos, algunas les observan con curiosidad, otras hasta con cierta indiferencia, y unos tantos miran atentos a la cámara de Osuna. Seguramente la fila en curva que forman con relación a los cuerpos se debió a las indicaciones del fotógrafo para lograr captar la dialéctica del momento.

²⁸¹ Para saber más sobre las diversas transformaciones de la Plaza Mayor de México véase Salvador Novo, *Los paseos de la ciudad de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, 164 p.



(Foto 102) Sabino Osuna,
Hacinamiento de muertos, México 09-02-1913, Técnica: Plata
gelatina, Formato: 12.7 - 17.8 cm AGN, Archivo Osuna. No
Inventariada.

Las fotografías tienen un tema, un argumento, un significado, representan la intención de Osuna por mostrar los primeros enfrentamientos. Es seguro que el fotógrafo no supiese la importancia de lo que estaba documentando, pero lo que puede haber sido cierto es que después de escuchar los ruidos de la artillería y fusilería, haya abandonado su estudio fotográfico y, como a toda la gente, lo primero que llamó su atención fueron los cadáveres en el pavimento. Ahora bien, una cosa es lo que aparece en la imagen, lo que se ve, y otra lo que la imagen sugiere, aquello sobre lo que la imagen trata, lo denotado y lo connotado. Estas cualidades son las que trataremos de destacar en las siguientes líneas.

4.2 La víctima y el curioso

Hablando de manera más particular, lo primero que salta a la vista es la actitud de los personajes. Parecen no saber a qué atenerse con los cadáveres que tienen enfrente y ni con ellos mismos. El mirón es la clásica persona que se acerca a ver el accidente ya sea por curiosidad o por ayudar en lo que pueda. Que las escenas de los cadáveres captadas por nuestro fotógrafos atrajeron la atención de decenas de personas incluyendo otros colegas que seguramente estaban ya preparados para registrarlas.

Osuna no sólo logró capturar la escena trágica y al público espectador, dejó de lado el morbo de la toma, lo explícito de los cadáveres, incluso me trebo a decir que en sus tomas hay artisticidad, pese a que no todos opinen de igual forma. Además, la misma vocación del fotógrafo hace que este sea el curioso o mirón por excelencia, capaz de intuir la importancia de lo que estaba presenciando y de lo que fuera a ocurrir. Pero no fue cualquier curioso, fue uno con preparación profesionalmente que igualmente sabía que era lo que las personas querían ver en sus fotografías.

Osuna logra conjugar hábilmente el sentir de los acontecimientos, entre ellos, los cadáveres, los individuos, las multitudes, sus expresiones que rayan en la curiosidad, las miradas de desconcierto, son los elementos más destacados en la fisonomía de estos hombres anónimos cuyas rutinas diarias se ven interrumpidas por el transcurrir de los acontecimientos. Como he señalado, en algunos casos, sus expresiones resultan un poco incongruentes si las comparamos con la severidad e impacto que nos muestran las escenas. Esto puede obedecer a una postura ante la muerte determinada por cada persona así como por el sentir de la época.

Isaiah Berlin retoma a Giambattista Vico y lo contextualiza en el periodo de la Segunda Guerra Mundial y nos dice que, “[...] en el seno de un momento de la Historia atribulado y descreído como el actual, que aquello que mejor podemos conocer es lo que hacemos y producimos”.²⁸² Conforme a lo anterior, las fotografías como parte de esa producción nos muestran una cultura revolucionaria basada en el antagonismo y el provecho violento, adverso a las riendas ético-morales. En el caso de los cuerpos sin vida frente a Palacio Nacional parecen reducirse a un mero resultado natural de la de los enfrentamientos armados. Hablamos tanto de civiles como de soldados que fueron víctimas de luchas armadas, por ende, estos individuos fueron objeto de un abuso criminal, tipificado y admitido formalmente dentro de lo que vendrían siendo las secuelas de la guerra.

Además, a carga macabra que significa la descomposición y podredumbre que afectó a los cadáveres constituye uno de los tabúes más universales para la especie humana. Cuándo observamos las fotografías de Osuna, incluso las de otros, no es difícil deducir que la sociedad de ese entonces como la de otros países, era una sociedad que no con una gran variedad de conflictos internos y externos. Por lo que tenemos que entender que el asunto de la violencia en la Revolución formó parte de un proceso más complejo de interacciones y relaciones cruzadas por una historia individual y colectiva, una estructura social, una estructura de poderes, de una manera de percibir el conflicto, entrar en contradicción y percibir al otro.

²⁸² Isaiah Berlin, *Cuatro Ensayos... op.cit.*, p. 45.

Se ha dicho sobre todo que, en el “manto” que rodea a la Revolución Mexicana y al revolucionario, “[...] la burla y el desprecio a la muerte se conectan con una indiferencia hacia la vida, si la vida no vale nada, la muerte tampoco”.²⁸³ Pilar Gonzalbo Aizpuru menciona que este tipo de actitud fatalista tiene su origen en la conciencia del hombre “que vive la miseria de una vida llena de fatigas y humillaciones, rodeado de amenazas”.²⁸⁴ Ambas ideas son cualidades intrínsecas que dotan de un tinte trágico a lo ocurrido con los capitalinos en los días del golpe de Estado. Tal vez, las escenas de Osuna no muestran de manera explícita el temor a la muerte o la angustia de ver al otro cadáveres por todos, más bien, lo que alcanzo a ver en sus rostros es una sutil angustia, angustia que surgió al tratar de digerir el desorden que provocaban los enfrentamientos, los cuales de un día para otro trastocaron su vida diaria. En este sentido, lo que más me atrae de la última fotografía, es la aparente actitud que toman los individuos frente a los muertos. Este tipo de actitud incluye a gente de todas las clases sociales que se expusieron al peligro, guiados por un sentido de curiosidad respecto a las asperezas de las beligerancias. De alguna manera conscientes de los riesgos y sus posibles consecuencias pero aparentemente firmes frente a la muerte del otro. Pese a que Osuna trata de “abarcarse todo”, más que el cadáver retratado se destaca a las personas que miran, impávidas, en el lugar del infortunio.

²⁸³ Cuando utilizamos el término violencia, aludimos a un término genérico o conceptual a través del cual se hace referencia a diferentes manifestaciones de producción de la misma en la convivencia humana. Puede consultarse a Roger Bartra, *La jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Penguin Random House Grupo Editorial México, 2012, p. 12.

²⁸⁴ Pilar Gonzalbo Aizpuru, Anne Staples y Valentina Torres (eds.), *Una historia de los usos del miedo*, El Colegio de México, Universidad Iberoamericana, México, 2009, p. 36.

Opino que es una relación paradójica que engloba un cierto desprecio por la vida, el miedo y curiosidad por la muerte. Paradójica porque la escena montada por Osuna, por el simple hecho de haber sido pensada de tal manera, me indica que el fotógrafo trató de hacer “presentable” o “bello” algo que para muchos no lo es; paradójico, porque los: “[...] cuerpos abatidos al igual que podría apetecernos ver cuerpos desnudos o un evento deportivo.”²⁸⁵

Estas escenas dotan de una realidad a la vida cotidiana, nos muestran lo que hace una guerra y las ruinas que deja; no nos muestran el dolor que causa pues en ninguna fotos tomadas por Osuna se ve a alguien en sufrimiento. Dichas características nos hacen suponer que las composiciones o escenas están determinadas por lo que el fotógrafo quiere mostrar y por lo que la gente quiere ver. Suponemos que en un principio son fotografías que vendería al público en general y después estas estarían dirigidas tanto a federales como a felicistas, imágenes que los bandos utilizarían para sus propios fines, pero sobretodo con el de legitimar su causa o descalificar las acciones de los enemigos, fomentar el odio al contrario. Podemos asumir que los fotógrafos siempre estuvieron en una situación peligrosa y comprometedora, ya que seguramente estaban conscientes del posible impacto que sus imágenes tendrían causar en diferentes grupos sociales, tal vez afectando de manera negativa los intereses de grupos fieles al gobierno de Madero o para quienes estaban en contra.

²⁸⁵ Susan Sontag apela a muchos de estos ejemplos a lo largo de su libro con el fin de traslucir los “absurdos” de la fotografía de guerra. “Somos mirones tengamos o no la intención de serlo.” Sontag, *Ante el... op.cit.*, p. 21.

Como en los días que van del 9 al 12 de febrero de 1913 aún no se sabía quién de los bandos saldría con la victoria, creo que Osuna decidió optar por dotar a sus fotos de una postura neutral y así, hacer fotografías que fueran de interés para ambas partes en conflicto además de eso, probablemente pudo percibir un beneficio económico más abundante.²⁸⁶ Las fotografías de Osuna también muestran aquel otro aspecto que es el de la cotidianidad. Como es de suponerse muchas personas ni sabían quiénes eran los bandos en conflicto, ni les interesaba por qué peleaban. Muchos seguían con sus vidas normales y con sus oficios, otros se encerraban en sus viviendas o salían huyendo a otras regiones para librar la balacera de los diez días de conflicto y otros tantos se quedaban para presenciar los enfrentamientos, para unirse a ellos o porque no tenían a donde ir.²⁸⁷ En otros casos se hicieron relatos de los hechos por parte de personajes destacados de la vida política, militar y económica del país; personajes que por su rango y posición privilegiada les era de considerable interés el comienzo, desarrollo y desenlace de los acontecimientos, ya que en algunos casos los resultados ponían en jaque la estabilidad de su *modus vivendis*.

²⁸⁶ Para saber más sobre la vida cotidiana en México en la época de la Revolución véase Emmanuel Carballo, *Páginas sobre la Ciudad de México*, México, Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, 1988, p. 281.

²⁸⁷ John Mraz subraya esta característica, la cual resalta que los fotógrafos trabajaban no solamente por arte si no para vivir y sabían moverse en su medio y adaptarse a las nuevas necesidades que su oficio les establecía. En la Decena Trágica muchos de los fotógrafos contaban ya con un estudio fotográfico y seguramente con clientes frecuentes, por ello, al momento de que surgen los enfrentamientos del cuartelazo algunos de ellos expandieron su mercado al de las fotografías de los enfrentamientos y sus participantes, porque seguramente tuvieron pedidos sobre tal evento, o por iniciativa propia se dieron a la tarea de fotografiar los sucesos que creían más relevantes y las vendían. No es raro pensar que hasta pudieron haberlas ofrecido a las mismas facciones que retrataban. Con respecto a ello, Mraz destaca que en una fase más avanzada de la Revolución: "la manera más directa para demostrar su compromiso y tenerlo pagado fue estar subsidiado por un caudillo; obviamente, los que tenían más dinero para armas, municiones y uniformes también tenían más dinero para la fotografía. Otros fotógrafos se vincularon con los movimientos revolucionarios, comprometiéndose con líderes que rápidamente reconocieron la importancia de distribuir sus semblantes como propaganda para sus mismos y sus causas; los caudillos emplearon a fotógrafos y cineastas, comúnmente mexicanos y los incluían en sus filas" John Mraz, *Fotografiar la... op.cit.*,p. 47.

Por eso se explica que en sus obras se vislumbre un afán descriptivo fatalista o positivo de los relatos de los enfrentamientos junto con otro de legitimación sobre su participación en los mismos.²⁸⁸ Muchos de ellos relatan las primeras impresiones de asombro ante los destrozos, las víctimas y como paulatinamente la población (incluyéndolos a ellos) terminó por acostumbrarse. Escenas como los incinerados en las calles de la ciudad y perros devorando cadáveres fueron del asombro tanto de la sociedad capitalina como de los fotógrafos, que poco a poco y al transcurrir de los días se convirtieron en objetos de representación y episodios a los que cotidianos para observar. Ambos casos nos colocan en posturas y enfoques distintos desde donde se abarcó el transcurrir de los acontecimientos y sobre todo las variadas escenas de esta “temible y cruenta tragedia”, donde se pasaba inmutados delante de los más desfigurados cadáveres que se miran casi con frialdad y con temor, cuadros incluso todavía más pavorosos de los que ya mencionamos. Supongo que, como hoy, cuando se miraba una escena como esta una y otra vez las personas dejaban de conmocionarse. Susan Sontag nos dice al respecto que:

“Muy distinto a sufrir es convivir con las imágenes fotográficas del sufrimiento, que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión, también pueden corromperlas. Una vez que se han visto tales imágenes, se recorre la pendiente de ver más y más. Las imágenes pasan. Las imágenes anestesian.”²⁸⁹

²⁸⁸ Tal es el caso de las obras de Juan Manuel Torrea, José Juan Tablada, Alfonso Taracena, Rodolfo Reyes, entre otros.

²⁸⁹ Léase “Como en espejo, oscuramente” en Susan Sontag, *Sobre la...op.cit.*, p. 38.

Podemos tener la idea de que una vez que se han expuesto de forma repetitiva estas imágenes, este acontecimiento pierde realidad, alcanza la saturación y en conclusión salieron pasar por alto.

Como se dijo anteriormente, el sufrimiento de la gente no es captado por Osuna, y al momento de que las personas posaban para una fotografía, la posible conmoción de presenciar cadáveres desaparecía totalmente. Lo más seguro es que sí haya habido gente que llorara a sus muertos o seres queridos en esos momentos, pero tal vez no era lo más apropiado o conveniente para que dicha escena apareciese en las fotografías que estaban destinadas para difundirse y venderse. Junto con esta indolencia también se logra percibir un ambiente de “tristeza” frente al cadáver, que parece no ser más que “un resultado obvio de las refriegas”.²⁹⁰ Parte de aquel espíritu de incertidumbre que se impuso en la sociedad capitalina también se debió a la propaganda lanzada por los medios impresos como periódicos y revistas ilustradas más conservadores de la ciudad en conjunto con facciones contrarias al gobierno establecido. En este sentido, la realidad de ese entonces era que los medios de comunicación fungieran como una herramienta, a través de la cual la sociedad capitalina adquiriría de forma regular información sobre los acontecimientos observando las fotografías. Por tal razón, las imágenes de las víctimas que solían publicar y, el texto que las acompañaban, tuvieron influencia en la opinión de la gente que podía leerlos.

²⁹⁰ Agnes Eller, *La revolución de la vida cotidiana*, Barcelona, Península, 1998, p. 9.

Los periódicos y revistas como *El Demócrata*, *El Imparcial*, el maderista *Nueva Era* y semanarios gráficos como *La Semana ilustrada*, *La Ilustración semanal*, *El Mundo ilustrado*, *Revista de revistas*, *Novedades* y *El Universal ilustrado*, permiten adentrarse en cómo los editores (la mayoría añorantes del porfiriato) fotodiaristas, dibujantes, caricaturistas, etc. veían a los protagonistas del alzamiento armado y a la sociedad de esos días. Además, estos medios de comunicación percibieron que las imágenes permitían transmitir más fácilmente las opiniones o hechos que ellos querían que la sociedad aceptase. Como hoy en día, su calidad de imagen permanecería más duradera en la memoria de la sociedad e influenciaría su opinión. Fueron cualidades que aprovecharon muy bien ya que meses antes del cuartelazo se habían quedado grabadas en la psiquis de los habitantes de la ciudad tanto fotografías como caricaturas desacreditadoras que formaron parte de una contienda mediática sin cuartel con el objetivo de desprestigiar el gobierno democrático de Madero.²⁹¹ En este sentido, no podemos decir que los medios de comunicación cumplieron cabalmente con el rol de informar (ni aunque fuera para beneficio de sus editoriales o de las facciones empresariales y políticas que las subsidiaban) ya que para mucha gente que no podía leer (la gran mayoría) y que no estaba cerca de los enfrentamientos, las fotografías que observaron no eran más que imágenes descontextualizadas.

²⁹¹ “La caricatura es crítica, es golpe y es imagen que impacta. Era una sociedad en donde había un alto analfabetismo, de ahí la fuerza de la caricatura” afirmó la maestra e investigadora María Teresa Caramillo, jefa del Departamento de Sistematización Hemerográfica del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, en el ciclo de conferencias conmemorativas de los 100 años de la Decena Trágica que se celebraron en el INEHRM. Existe la idea de que la prensa, la caricatura política en particular, fue corresponsable del asesinato de Madero. Sin embargo, el problema no fue que criticaran a un presidente, aún sigue siendo tarea de los caricaturistas criticar a figuras políticas, el problema fue que fueron críticos por encargo. Y los caricaturistas fueron los hacedores que necesitó el poder factico. También se opusieron al gobierno los senadores, los terratenientes y los intereses extranjeros. Para saber más sobre este tema véase Salvador Pruneda, *La caricatura como arma política*, México, INEHRM, 2003, p. 17.

Por tanto, tengamos presente que las fotografías no narran por si mismas el hecho en sí, sino que nos muestran solo una apariencia de él. En el caso de Sabino Osuna, nos damos cuenta de que en un principio obtiene imágenes que no resaltan ni apelan al “heroísmo” o a la “lucha revolucionaria” como sí lo hará en episodios posteriores al primer enfrentamiento en el Zócalo capitalino.

La secuencia de los hechos, narrada a modo de crónica textual y visual, permite valorar la participación de Osuna, quien aprehendió esa realidad dramática, contradictoria e inefable. El fotógrafo consideró que la presencia de esas personas era relevante para comprender un conflicto, puesto que las víctimas y los eventos violentos que afectaron a gran parte de la población, lo sufrió casi siempre la más indefensa como lo demuestran sus fotos.²⁹² Osuna no tiene la intención de esconder el “horror” de lo acontecido a lo largo de los diez días de enfrentamientos. Las escenas de muerte, del traslado de heridos y las que muestran los estragos en las calles, se tradujeron en una auténtica conmoción para quienes pudieron contemplarlas días después. Son estas huellas gráficas las que también demuestran que Osuna se empeñó en aprehender imágenes de las víctimas a partir una manera más naturalista y descriptiva. Muestra cómo el impacto de la guerra se refleja de diversas maneras sobre los individuos, así como cierta esperanza de revolución social, sobre todo al documentar las penurias, vulnerabilidades y las condiciones deplorables acentuadas en el aspecto físico de las personas en un estado de guerra.

²⁹² Marco Jiménez, *op.cit.*, p. 26.

Pese a que observamos a civiles como a militares, una característica que los une y resalta son sus rasgos “marginales”; de pieles oscuras, cuerpos delgados, de ropajes desgastados, empobrecidos.²⁹³ Además, la imagen de la víctima, en muchas ocasiones se convertirá en un estandarte de interés político de doble sentido, puesto que el empleo que le dieron dichas facciones en disputa se resumió en legitimar su causa, mostrando sus “héroes que daban la vida por el pueblo”, a la vez que desacreditaban al bando contrario adjudicándole la matazón en las calles y la devastación de la ciudad. Simbólicamente, las víctimas (en el caso de Osuna durante el cuartelazo) que observamos, se convirtieron en imágenes particularmente más orientadas a la venta que a la información, de ahí la explosión de producción testimonial en los días y meses posteriores a la Decena.²⁹⁴ Si una situación de guerra establece, como acabamos de ver, una cierta suspensión de lo cotidiano y los valores que se le asocian, su representación fotográfica no hace sino acentuar las características de desestabilización de lo que era normativo.

²⁹³ “Si la Revolución Mexicana no era, al fin y al cabo, sino un movimiento democrático, popular y nacionalista, parecía que nadie excepto los hombres que la hicieron, la llevarían al éxito, pues eran gente del pueblo, y lo habían sido por generaciones” Cosío Villegas. *op.cit.*, p. 187.

²⁹⁴ Como hemos visto anteriormente, los diarios también tomaron partido de esto. La prensa ilustrada capitalina utilizó la fotografía para mostrar las amenazas que constituían los insurgentes como los zapatistas o los villistas. Pero las imágenes de la entrada de estos grupos a la ciudad de México también se convirtieron en iconos de presencia rural en el mundo urbano en proceso de modernización. En este período las innovaciones técnicas de la prensa permitieron la reproducción masiva de las fotografías en los periódicos. Las fotografías del revolucionario a caballo, “la soldadera”, las escenas que incluían cientos de campesinos en armas, la guerra civil y la Decena Trágica recorrieron México y el mundo, abriendo una ventana a la nueva y violenta realidad mexicana. Este tema es ampliamente desarrollado en la tesis doctoral de Ariel Arnal, *Fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México entre 1910 y 1915*, Departamento de Historia Universidad Iberoamericana, México, 2001. Véase también su artículo Ariel Arnal, “Construyendo símbolos-fotografía política en México 1865-1911”, *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, Universidad de Tel-Aviv (Israel), enero-junio, 1998, pp.13-17.

Las imágenes de Osuna fueron expresión de ello. Osuna optó por retratar los estragos de los combates como mejor pensaba que se tenía que hacer, como era necesario, algunas veces de una manera natural, sin previo aviso y en otras articulando escenas. Por lo que también incluyó en sus tomas grupos compuestos por personas de diversas clases que observaron el diario transcurrir de la revuelta armada. Sujetos diferentes ante la ley con intereses diversos, incluso contrarios. Pues resulta innegable la fuerza de atracción de los cuerpos inmóviles en el suelo, presentados como objetos captadores de miradas y generadores de cierta “atracción visual”. Sobre todo porque la destreza del fotógrafo fue capaz de retener ese instante de serenidad ante la tragedia, introduciéndose de manera muy especial en el desasosiego de la vida cotidiana durante el conflicto.

Fueran vivos o muertos, la fotografía de Osuna destaca las difíciles condiciones socio culturales de la población capitalina en 1913. Además, el conjunto de todos estos elementos se tradujo en una reorganización del discurso y del sistema de relaciones fotógrafo-objetivo, en el sentido de que permitieron la incorporación de hechos dentro de la fotografía que siempre fueron de interés común como por ejemplo: Las imágenes de antes y después de los enfrentamientos, la destrucción dejada por ellos, y sus protagonistas, que se transformaron en temas socorridos de la “obsesión moderna por capturar, objetiva, plástica, épica y estéticamente del caos.”²⁹⁵ También, no hay que olvidar que la percepción de lo presentado es precisamente una visión privada del fotógrafo.

²⁹⁵ “El régimen de Madero”, *El Paladín*, 11 de marzo de 1913, p. 1. En esta publicación se habla del “sentir de la población” tras los días de combate.

Por lo que Osuna no era una poeta que ahondaba en sus entrañas a fin de enunciar el dolor propio y de los demás, sino un fotógrafo que en un principio se aventuró en el mundo para compilar imágenes dolorosas permeadas en ocasiones por un innato gusto estético decimonónico. En este caso el objetivo no era retratar el dolor de la gente, más bien obtener la imagen. Y tratándose de un dolor buscado antes que sentido sus fotografías ofrecen la oportunidad de demostrar que el horror de la guerra puede ser afrontado sin remilgos.

5. Más batalla estática que locura trágica (12 de febrero de 1913)

En este capítulo describiremos 3 fotografías que, creo, muestran un visión particular sobre las acciones militares realizadas por las tropas a las órdenes del general Delgado para asaltar y tomar la Ciudadela la mañana del 12 de febrero de 1913. Identificaremos, los personajes, el espacio geográfico y temporal con el fin de establecer en qué contexto de los enfrentamientos fueron realizadas las fotografías. Opino también posible vislumbrara las intencionalidades del fotógrafo, es decir, veremos qué características fueron las que Sabino Osuna destacó de los elementos ahí representados, y qué tipo de relaciones los unen. Otra característica es que el día que fueron efectuadas estas 3 fotografías, las tropas que retratan y el momento en el que son captadas se corresponden precisamente al día lugar y momento en el que cronistas como Manuel Torrea y Francisco Luis Urquiza (entre otros) denuncian la inactividad, el poco progreso así como el insuficiente avance de las tropas al mando del general José Delgado sobre la Ciudadela y los felicistas, como evidencias concretas de que esas tropas que hasta ese momento se hacían llamar “leales” ya formaban parte del bando sublevado. Otros autores como Manuel Márquez Sterling, y José Fernández Rojas²⁹⁶ también destacan esta fecha y distintos episodios de inactividad por parte del ejército federal en momentos claves de los enfrentamientos, aunado a la falta de coordinación de las mismas y los “absurdos” planes de ataque y acciones realizadas por el General Huerta y sus subordinados para tomar la Fábrica de Armas.

²⁹⁶ José Fernández Rojas, *La Revolución Mexicana: de Porfirio Díaz a Victoriano Huerta, 1910-1913*, México, F.P. Rojas, 1913, 363 p.

Si bien no podemos decir que estas fotografías son evidencias irrefutables de que lo que enuncian los textos de este episodio, si es difícil ver estas fotografías sin pensar en ese contexto histórico en el que fueron concebidas. Además, también podemos verlas como parte del detonante idóneo que Sabino Osuna empleo para adaptar sus propuestas discursivas y su forma de encarar la realidad de ese momento. En estas estas imágenes creo que podremos detectar un lenguaje visual aún se estaba por definir, uno que evocó los dictados estéticos y formales propios de Osuna empleados en una etapa de beligerancia militar. Los cronistas al igual que Osuna muestran su particular visión de los hechos y en estas visiones me concentrare para adentrarme en las imágenes.

5.1 Referentes históricos y simbólicos de una posición federal

Puede resultar difícil, luego de la temática anterior y el vínculo establecido con los resultados mortales de los enfrentamientos, mirar e interpretar las siguientes fotografías sin pensar en quienes los personajes que estuvieron sumergidos en las contiendas. Aquí ya no hay cadáveres, y la única curiosidad que observamos es de los retratados hacia la cámara fotográfica de Osuna. En relación con los capítulos anteriores también veremos qué referentes implícitos podemos encontrar en las imágenes, a qué corresponden, sus relaciones con referentes históricos y simbólicos relativos al cuartelazo. Por supuesto, las siguientes fotografías colman de vacíos nuestras imágenes mentales de la Decena Trágica, no obstante, la representación de esa realidad siempre oculta más de lo que muestra.

El análisis del siguiente registro fotográfico no hubiera sido posible sin la existencia de esos referentes y relaciones insertas en la imagen fotográfica, donde el principal concepto se sitúa en el lugar del poder y la autoridad de las tropas como actores principales del cuartelazo. Como mencionamos en capítulos anteriores, aquel “rio revuelto” de la crisis del gobierno maderista propició la sublevación o el cambio de bando de las tropas quienes se movían en su mayoría por beneficio propio, compadrazgo, y en ocasiones por lealtad. Pues esa deslealtad se manifestó de distintas maneras.²⁹⁷ Al cubrir los fotógrafos todos los frentes en la guerra, como dice John Mraz, “Los nacionales y extranjeros con cámaras venían en tropel para cubrir una guerra que fue noticia en todo el mundo y en la cual la falta de censura les permitía acceso a todos los frentes”,²⁹⁸ no debió de haber sido raro que hayan llegado a registrar (consciente o inconscientemente) parte de cómo se gestaba la deslealtad entre los soldados tanto de la facción leal como de la sublevada.

Por lo que creo que gran cantidad de escenas muestran estos referentes. Como por ejemplo, se percibe en algunas imágenes de los muertos y la destrucción de edificios nos indica que las escuetas intenciones por proteger a la población y a la ciudad no se efectuaron con la eficacia debida, ya que probablemente no se tuvo la intención de ello. Mucho menos por los felicistas, que aunque afirmaban que no tenían la intención de dañar a la población fue claro que uno de sus objetivos era el de provocar un estado de pánico en la capital bombardeando mercados, hospitales y

²⁹⁷ Aizpuru, *op.cit.*, p. 35.

²⁹⁸ Mraz, *Fotografiar la... op.cit.*, p. 46.

a los propios ciudadanos, generalizando el descontento de muchos ciudadanos que culparon al gobierno de Madero por “sumergir en el caos a su ciudad”.

Este plan de acción en contra de los capitalinos y registrado por los fotógrafos no fueron más que las acciones y los resultados derivados de una serie de acuerdos pactados entre Victoriano Huerta, el encargado de defender a Madero, con la injerencia y visto bueno del Embajador de los Estados Unidos en México Henry Lane Wilson, junto con los líderes sublevados Félix Díaz y Mondragón.²⁹⁹ Los cuales estaban orientados a reducir las tropas leales y posicionarse entre los golpistas con el fin de tomar el control. Como hice mención anteriormente, se sometió a la población civil a un bombardeo despiadado para que culpasen al gobierno federal de no poder controlar la situación y de tal forma legitimar su lucha contra el “mal gobierno maderista” con el objeto de derrocar al presidente.

Por lo demás, esta guerra fue del todo real y causó muchas víctimas. Por órdenes del general Huerta, generales como José Delgado y Aureliano Blanquet presentaron los cañones y la fusilería para que de ninguna manera pudieran bombardear las posiciones de los rebeldes, sino todas las demás “Félix Díaz encerrado en la Ciudadela, bombardea la capital; sus cañones, girando como agujas locas, disparan granadas a derecha e izquierda, sin puntería fija”.³⁰⁰

²⁹⁹ “Pero lo que se discutió más ampliamente fue el concretar una zona de combate, anhelo de las colonias extranjeras y de todos los habitantes que no actuaban, con sus pasiones, en la tragedia.” Sterling, *op.cit.*, p. 202.

³⁰⁰ Cumberland, *op.cit.*, p. 126.

El desorden generado por una artillería que parecía no tener sentido fue acompañado por el desconcierto de ver enfrentarse a soldados que compartían el mismo uniforme, pues aquello era una sublevación. Manuel Márquez Sterling se refiere a esta aparente falta táctica como la causante de que la mortandad fuera tan elevada y:

[...] los daños causados cuantiosísimos y sin embargo, la batalla no parece formal, ni la táctica de ambos lados interesada en incluir al enemigo[...] Y ello no produce en mi ánimo de una contienda seria. La ciudadela bombardea los extremos de la capital que no se hallan comprendidos en la defensa del gobierno, y aunque disparan sobre el Palacio, pegan más en las casas de los particulares, en puntos opuestos a la dirección de los adversarios.³⁰¹

Ese plan y sus objetivos fueron el fin en común y coacción de las distintas partes sublevadas:

Si alguien pusiese en duda que Wilson falseaba la verdad en sus informaciones al Departamento de Estado, puede comparar sus informes, como se publicaron en Washington, con los reportazgos enviados por cable a la prensa de los Estados Unidos durante la Decena Trágica. Wilson trató de hacer aparecer a la República entera ardiendo en rebelión. El país permanecía tranquilo, mientras en la capital se combatía, y fue solamente una pequeña parte del 119° batallón de destacamento, en la ciudad de Oaxaca, el que candorosamente se pronunció en favor de Díaz, respondiendo al llamamiento que, desde México, hizo Mondragón al Ejército.³⁰²

Lo anterior no son más que indicios de los errores cometidos por el gobierno de Madero.

Porque cuando lo cercaron los disidentes a su gobierno tanto jurídica como militarmente, fue cuando quiso buscar la ayuda de una parte de los antiguos grupos antireleccionistas

³⁰¹ Si se quiera saber más sobre tales tratados y términos discutidos por estos personajes en el llamado "Pacto de la embajada" puede verse las crónicas del diplomático cubano Manuel Márquez Sterling, *op.cit.*, pp. 187-254. Si se quiere salir un poco de los ensayos que invariablemente atacan a Wilson por su política respecto México y al general Huerta véase el análisis que hace John P. Harrison del informe William Bayard Hale en Harrison, *op.cit.*, pp. 374-405.

³⁰² *Ibid.*, p. 209.

que lo habían llevado, al poder con el objeto de encontrar respaldo. Sin embargo, aquellos grupos que el mismo desintegró cuando se convirtió en mandatario lo dejaron solo, porque Madero los “traicionó primero” al llenar su gabinete con personajes de la elite del sistema porfiriano y antimaderistas contra quienes se suponía que el gobierno de Madero luchaba. Simplemente, Madero perdió el apoyo de muchos revolucionarios que consideraban que no se identificaba con las clases marginadas. Esa fue la causa de la caída de Madero en tan poco tiempo, y fue causa hasta de su sentencia de muerte.

Tal vez, lo que nos dicen las imágenes es que Osuna tuvo la intencionalidad de vender las fotos a los soldados que estaba retratando, y como todo fotógrafo siempre se dio la tarea de tomar buenas pensando en su comercialización y en su cualidad para informar. Ahora pongo en duda que hayan sido realizadas con el objeto de promover cierto apoyo al gobierno maderista, ya que toma fotografías por igual del ejército abiertamente sublevado. Asimismo pienso que para esos momentos Osuna, al igual que mucha gente, no sabía que retrataba tropas que eran parte de la sublevación.

Las fotografías de las tropas federales también dotaron de cierta legitimación al gobierno maderista ante la ciudadanía que las contemplaba. Además no es raro pensar que algunas de estas fotos del día 12 de febrero inclusive hayan visto la luz días o hasta meses después que se tomaron, por lo que no creo muy factible que las presentes imágenes de las tropas federales hayan servido como herramienta de legitimación al gobierno maderista como seguramente si lo hicieron algunas de las fotografías del ejército sublevado después de la victoria de esta facción. Aun así, no descarto que algunas de estas fotos hayan sido vistas en los días del cuartelazo por los capitalinos

y que llegaran a influir en la opinión pública. De ser así, para las personas que vieron las imágenes del gran número de efectivos que contaba el ejército federal no cabía la duda de que el gobierno de Madero podía acabar en poco tiempo con el movimiento golpista. Ya que se daba la impresión de que no eran más que un puñado de soldados y civiles atrincherados en la Ciudadela. En este sentido, las imágenes habrían sido encauzadas a despertar la simpatía social, con el objetivo común que apuntó a combatir la idea de desestabilización en la capital mexicana, promoviendo a sus soldados, y presentándolos como aquellos que “devolverían la paz”.³⁰³ Como hemos visto hasta ahora, tenemos varias visiones en juego y que emanan de las imágenes de Osuna, una que deja entrever los indicios, las acciones de una posible conspiración, y otra que nos habla de la intencionalidad del fotógrafo y otra que nos habla de los referentes y posibles en las imágenes.

5.2 Siempre hubo tiempo para el retrato: Tropas federales en la calle Ancha y Nuevo México

Como menciono en el segundo capítulo, gran cantidad de fotografías se efectuaron en diferentes localizaciones cercanas a Palacio Nacional y la Ciudadela, lugares donde se desarrollaron algunas de las batallas más feroces en la Decena Trágica que realmente llegan hasta el día 17 de febrero. También hice hincapié en que el día 10 cada bando seguía buscando las mejores posiciones donde colocar distintos escuadrones de cañones (pesada y ligera), fusilería y caballería.

³⁰³ Cumberland, *op.cit.*, pp. 272-273.

A partir de ese día una gran cantidad de imágenes contendrán la silueta de este armamento ya que se trató de una refriega de artillerías. El arribo del armamento y su disposición en las calles fue de gran interés para Osuna, así como el retrato de las tropas encargadas de manejar el equipo, pero nunca se hace una toma en pleno fuego.

En una de las avanzadas más importantes (estratégicamente hablando) frente a la embajada británica que se encontraba entre calle Ancha y Nuevo México registró el arribo de una pieza de artillería y un conjunto de infantería. Hecho que parece irónico ya que las embajadas, en su afán porque sus recintos no salieran dañados, exigieron al gobierno de Madero protección, sin embargo el mismo ejército federal dispuso sus tropas cerca de sus edificios con el pretexto de protegerles, pero tal vez el objetivo era que los sublevados no apuntaran sus cañones hacia su dirección ya que si lo hubiesen hecho ministros y personal extranjero pudo haber salido herido y por lo tanto los felicistas hubieran recibido fuertes críticas del extranjero y esas críticas no convenía en el caso de que triunfaran y buscaran reconocimiento internacional. **(Mapa 8)**

Creo que se trata de una fotografía tomada el día 12 de febrero de 1913 en la mañana, antes de que comenzaran los bombardeos a las 7 de la mañana respectivamente, como estipulaba el plan de ataque. En esos días se inició una fuerte descarga de artillería en contra de Ciudadela, y es momento en el cual vuelven a entrar en escena las lentes de los fotógrafos. Conforme el desarrollo de los enfrentamientos fue obvio que los puestos de avanzada cambiaran según el repliegue o despliegue de tropas, sin embargo, las tropas federales apostadas en la calle Ancha y Nuevo México no avanzaron ni retrocedieron desde el día 11 que se colocaron en dicho sitio hasta el final de las

hostilidades. El día 12 arremetieron nutridamente desde esas calles con dirección a la Asociación Cristiana de Jóvenes y hacia la Ciudadela. En conjunto con los demás posiciones federales alrededor de la Fábrica de Armas se desataron diversos combates. José Ángel Aguilar lo explica de moda más simple al decir que:

“La ciudad de México vive la etapa de un sitio, aunque no sean estas las características que conforman la situación: de un lado, las avanzadas felicistas y del otro un anillo rodeando la Ciudadela, mientras crece la tensión y la seguridad de que no va a demorarse mucho tiempo el temido ataque contra el reduto.”³⁰⁴

Sus palabras nos revelan que se esperaban ataques feroces, sin embargo, en ese par de días era notorio justamente que la mayoría de las avanzadas federales no estaban realizando con determinación su trabajo y seguían órdenes que se traducían en desventajas tácticas para la defensa del gobierno. Entre las tropas leales así como en los civiles se hacían más fuertes y constantes los rumores sobre que el gobierno no podía resolver tan comprometedor situación y que el general Huerta pensaba también sublevarse y unirse a los felicistas puesto que ocurrieron ciertos episodios que así lo demostraron.

Ya habían transcurrido 3 días sin un verdadero logro significativo contra los golpistas por lo que Madero, presionado por los reclamos de los embajadores de que terminara la guerra lo más rápido posible y les brindara garantías de seguridad, empezó a pedir explicación a Huerta, a lo que el general insistía con inusual calma y repetitividad que la Ciudadela “mañana, mañana caerá”.

³⁰⁴ Aguilar, *La Decena...* Vol. I, *op.cit.*, p. 116.

Ahora se sabe que lo unió que buscaba Huerta era tiempo para concretar su alianza con los sublevados y así poner la balanza a su favor. Desde el día 10 de febrero se pensó y se llevó a cabo el plan de acción militar en contra de los sublevados, el cual establecía que todas las tropas del gobierno federal tenían que arremeter contra las posiciones felicistas con el fin de tomar la Ciudadela. Sin embargo, para el día 12 de febrero este plan seguía sin rendir frutos y esto se debió en gran medida a que las tropas que se encontraban bajo las órdenes del general José Delgado y Gustavo Mass (subordinados a las disposiciones de Huerta y sus compadres) realizaban ataques poco efectivos, además de que permanecieron sin actividad en varias ocasiones.³⁰⁵

Las posiciones que mantenían Delgado y Mass eran de mucha importancia, ya que se encontraban en las cercanías a la Ciudadela. Las tropas del general Delgado se ubican en la esquina de calle Ancha y Nuevo México, las tropas del general Mass en la Rinconada de San Diego y en Av. Balderas. Desde estos puntos cables podía atacarse perfectamente los puestos de avanzada felicistas que tenían bajo su control edificios como la Asociación Cristiana de Jóvenes y a la Sexta Demarcación de Policías, posiciones que según Huerta seguían siendo claves para derrotar al movimiento sublevado. Fue en esos edificios donde se concentraron los ataques “más fuertes”.

³⁰⁵ Cuando se llegó al día 13 y 14 de los enfrentamientos y la Ciudadela no caía, tanto Márquez Sterling como Ángel Aguilar coinciden en este punto al describir lo exasperante que era Victoriano Huerta al paso de los días ya que eran palabras que utilizaba para calmar las ansias y preocupaciones del Presidente Madero. Ese “mañana” nunca llegó, los días que pasaban sin que las tropas lograsen sofocar la sublevación, Huerta los utilizó para conferenciar directamente o en secreto tanto con el Embajador de los Estados Unidos Lane Wilson y los generales sublevados sobre los términos en los que habría de sustentarse el derrocamiento del gobierno establecido. Sterling, *op.cit*, p. 202. Aguilar, Vol. I. *op.cit.*, p. 139.

Así que desde el día 9 de febrero por la tarde hasta el día 12 del mismo mes, las tropas federales seguían tratando de arrebatar a los felicistas dichas posiciones, estaban estancados en esos ataques poco fructíferos y seguían sin afectar significativamente a la Fábrica de Armas.

En el anterior contexto y justamente en la mañana del día 12 de febrero arribó Osuna en aquel sitio y capturó tres fotografías que muestran el plan de ataque en ejecución. Retratando la llegada de la avanzada federal al mando del general José Delgado, que tenía como área la del Barrio de San Juan. Las fotos fueron tomadas desde el mismo ángulo y con rubros similares que podemos analizar en forma consecutiva, fotografías tomadas en el cruce de calle Ancha (hoy Luis Moya) y Nuevo México (hoy Artículo 123) con vista a la calle Independencia (hoy Lucerna) y que desemboca en la Alameda. Posición de un campamento del ejército federal muy cercano a los puestos de avanzada felicistas localizados en los alrededores de la Ciudadela. Las tomas recogen la llegada de las tropas federales frente a la Embajada Británica, la llegada de la artillería y su posicionamiento. Las tres ilustran parte de la planificación de las acciones de ataque para repeler a los felicistas y tomar los puntos clave alrededor de la Ciudadela. Las tres imágenes que veremos a continuación guardan una relación conforme a la vista de las calles, el momento del día y las tomas del ejército federal, tienen correspondencias con los elementos que las componen y se perciben de forma análoga.

Pues bien, la primera fotografía de esta serie se titula “Un cañón Federal en la calle de Nuevo México”. **(Foto 103)** Es una toma cerrada y donde se observa claramente la llegada de una pesada pieza de artillería. La pieza es sostenida por dos federales, posiblemente pertenecientes al escuadrón de artillería del 38° batallón al mando del Teniente Coronel Vasconcelos, provenientes de Chalco.³⁰⁶ Observamos dos miembros que aferran sus pequeñas ruedas; por sus dimensiones opino que se trata de un viejo cañón *Bange* de avancarga³⁰⁷ de 90 mm, reglamentario en los regimientos de artillería del ejército federal mexicano.³⁰⁸ En su parte trasera (o cureña) la pieza es ajustada en distancia con una palanca que un tercer individuo manipula para tal propósito. Se encuentran colocándola justo en la esquina de Nuevo México y calle Ancha. Otros cuatro personajes se encuentran atentos a los movimientos que se realizan alrededor de la artillería. Del lado izquierdo con perspectiva de fuga vemos gran número de tropas recargadas en la fachada frontal del edificio que albergaba la Embajada Británica; parecen ser de tropas de infantería del 20° batallón provenientes del cuartel de San Ildefonso, que se encontraba en las cercanías de Palacio Nacional.³⁰⁹

³⁰⁶ Torrea, *La Decena... op.cit.*, Vol. II, p. 190.

³⁰⁷ La munición se carga por la parte delantera.

³⁰⁸ En los almacenes, fuera de servicio, existían piezas del antiguo cañón *Bange* de 1880, también de 75 mm y otras de 80 mm cañones de buena potencia. De hecho, fue el mismo tipo de cañón empleado para derribar la Torre de la Sexta Demarcación de Policías y la pequeña torre de la iglesia del Campo Florido. *El Ejército Mexicano, op.cit.*, p. 23.

³⁰⁹ Una parte del 20° batallón se sublevo, cuando se da el tiroteo en el Zócalo se dispersan y algunos regresan a las filas reincorporándose a las fuerzas leales al mando del general Delgado en la calle de Nuevo México.



(Foto 103) Sabino Osuna,
Un cañón Federal en la calle de Nuevo México, México 12-02-1913, Técnica: Plata gelatina, Formato: 12.7 - 17.8 cm
AGN, Archivo Osuna. No Inventariada.

En el costado derecho del cuadro se alcanza a ver uno de los accesos a la Embajada obstruida por la presencia de los soldados. Pegada a la pared se ve la placa que anuncia el nombre de la calle “2ª calle de Nuevo México” y al margen asoma la silueta de un caballo que seguramente fue el que transportó la artillería y el carro de municiones hasta ese sitio.

Por la posición de las sombras que se proyectan hacia el poniente podemos decir que nos encontramos en la mañana del 12 de febrero, momentos justos en que las tropas del Teniente Vasconcelos llegan a la calle Ancha. Según las crónicas del general Juan Manuel Torrea, al Teniente Coronel Vasconcelos le es dada la orden por el general Huerta de ceder gran parte de su regimiento y ponerlo a disposición del general Delgado, que planea desde dichas calles la ofensiva.³¹⁰ El coronel Vasconcelos llega la noche del 10 a la ciudad de México a Palacio Nacional y avanzan hacia las calles de Victoria, Nuevo México, Ancha e Independencia, proceso lento que duró hasta la mañana del siguiente, en buena medida por el fuego de las metralletas felicistas. Juan Manuel Torrea describe la llegada de las tropas de este modo:

Siguió su marcha con dirección al Sur, con las precauciones que esa marcha requería, hasta llegar al ángulo formado por esta calle y la de Victoria, es decir, a unos sesenta metros aproximadamente del edificio de la 6a. Comisaría. En ese punto hizo alto, y el Teniente Coronel se dio cuenta de que caminaba sin previo reconocimiento y fue entonces cuando ordenó a un oficial que reconociera los lugares cercanos, comisión que desempeñó eficazmente disfrazado con la ropa de un peluquero, descubriéndose algunas de las posiciones felicistas: la Sexta Comisaría, esquina de Revillagigedo y Jardín Carlos Pacheco, Edificio de la Asociación Cristiana y otros que no cita.³¹¹

Desde ahí la columna tenía como objetivo parapetarse y bombardear la mañana del día 12 de febrero la torre del edificio de la Sexta Comisaría ubicada en la calle de Victoria y Revillagigedo ya que los felicistas emplazaron una ametralladora en la torre de dicho edificio.

³¹⁰ Torrea, *op.cit.*, Vol. II, p. 191.

³¹¹ *Ibid.*, p. 196.

Desde aquel lugar repelían y amedrentaban a las tropas del general Delgado por lo que, el general comprendió que era indispensable acabar con ese puesto de avanzada, por lo que en este lugar se dio a la tarea de esperar órdenes directas del general Huerta para organizar la columna que arremetería en contra de la Comisaría.³¹² Las sombras que se proyectan hacia el poniente también nos hacen pensar que son las primeras horas del día.

Pienso que momentos después de la llegada de la artillería, se hace una segunda fotografía titulada “Federales apuntando una pieza”. **(Foto 104)**



(Foto 104) Sabino Osuna, *Federales posicionando una pieza*, México 12-02-1913, Técnica: Plata gelatina, Formato: 12.7 - 17.8 cm AGN, Archivo Osuna. No Inventariada.

³¹² J. Rodríguez, *op.cit.*, p. 26.

En esta imagen se pueden apreciar de manera más detallada los elementos que la componen. Osuna abre un poco más la toma logrando captar parte del camino de calle Ancha, las tropas se aprecian mejor y en mayor cantidad, a las tropas federales que siguen en descanso a la espera de órdenes se aprecia así en su totalidad la fachada frontal de la Embajada Británica gracias a que se mantiene la misma perspectiva de fuga y la bandera de dicho país es más visible.³¹³ Son tropas pertenecientes al ejército regular, sus gorros son los llamados *kepí*, portan uniformes de servicio color caqui, sostienen cartucheras y bandoleras de cuero a ciencia cierta de color negro para municiones de fusiles *Máuser*.³¹⁴ En el primer plano encontramos dos escenas del lado izquierdo y en medio de la calle Ancha observamos tres miembros de infantería sosteniendo una charla con el Ministro de Guerra Ángel García Peña del que sólo es perceptible su perfil derecho, está vestido de civil por lo que se distingue entre los demás personajes, por su sombrero tipo *fedora* y gabardina negra que sostiene sus hombros. En el costado izquierdo y sobre la banqueta observamos a un soldado en pose recta con fusil *Máuser* en mano, en posición vertical y con un sombrero más o menos del mismo estilo que el del General García; el soldado se encuentra en una clara actitud dispuesta para ser captado por la cámara. Al costado derecho de la imagen encontramos a los mismos miembros de la tropa de artillería de la fotografía anterior.

³¹³ En algunos edificios se veían ondear las banderas de naciones extranjeras protegiendo los inmuebles donde estaban establecidos.

³¹⁴ "El sistema *Máuser* 7 mm fue evaluado por el sistema de la Secretaría de Guerra y Marina, que finalmente aprobó proveer al ejército con 20,000 rifles y 6,000 carabinas cortas de este tipo, con su respectiva munición". Jorge Alberto Lozoya, *El ejército mexicano (1911-1965)*, México, El Colegio de México, 1970, p. 33.

Sus vestimentas se pueden apreciar de manera más clara: uniformes de campaña y equipo de estilo alemán, portan pantalón y camisa que seguramente era color caqui y sombreros tipo *sarakoff* o también conocido como de *médula*, parece que también portan correa de piel y cartucheras de municiones para fusiles *Máuser*.³¹⁵

Se puede ver la misma pieza de artillería que se encuentra paralela a la calle de Nuevo México pero ahora el respectivo Oficial de Artillería se encuentra ajustando la mira. La actitud del escuadrón de artillería ahora se destaca ya que cuatro de sus miembros mantienen una relación visual con el fotógrafo en una actitud bastante peculiar. Pareciese que a los cuatro les llama la atención ser fotografiados por Osuna momentos antes de batirse en combate; son expresiones no muy frecuentes de ver, al menos allí, y sin embargo su actitud resulta más llamativa que la del soldado de infantería que posa para Osuna y que se encuentra muy cercano de ellos.

La tercera fotografía de esta serie titulada “Gral. Delgado dando órdenes” (**Foto 105**) nótese que se cierra aún más la toma y se abre la perspectiva hacia la calle Ancha y casi no es visible la fachada de la Embajada Británica. Al igual que la toma anterior contamos con tres escenas que confluyen dialécticamente dentro de la imagen. En esta ocasión, en el costado izquierdo de la fotografía, aparece el general Delgado de perfil con referencia a la cámara, viste un uniforme estilo francés de túnica y pantalones caqui con botas de montar o polainas, sostiene un juego de cartucheras de piel y *kepí*.³¹⁶

³¹⁵ Para saber más sobre el uniforme de artillero véase “Ejército Federal, 1910” en *Láminas*, Secretaría de la Defensa Nacional, México, 1979, p. 72.

³¹⁶ No solamente era el uniforme del Escuadrón de Artillería sino también el de Sección de Ametralladoras. Lozoya, *op.cit.*, p. 72.



(Foto 105) Sabino Osuna,
Gral. Delgado dando órdenes, México 12-02-1913, Técnica: Plata
gelatina, Formato: 12.7 - 17.8 cm AGN, Archivo Osuna. No

Al parecer, sostiene con ambas manos uno de los mapas que seguramente fueron empleados para la parte táctica y logística para el asalto a la Ciudadela y observa atentamente. Si bien sabía de la presencia del fotógrafo parece no prestarle ninguna importancia al igual que el hombre vestido de civil y el soldado que al parecer están a la espera de órdenes. Si observamos con detenimiento este último personaje no parece ser miembro de la infantería como los demás.

Porta una guerrera azul negro de cuello alto con una sola hilera de botones y con pantalones del mismo color; al parecer sus mangas y hombros portan espiguillas (o botones) dorados, aunque el sombrero no corresponde. Seguramente se trata de uno de los cadetes del Heroico Colegio Militar.³¹⁷ Las siete personas que están dispuestas alrededor de la artillería parecen estar atentas a las instrucciones de una octava que es seguramente un oficial que se encuentra muy cerca del personaje que posa para la cámara en la anterior fotografía. En su lugar y en el centro de la imagen, destaca por su lugar en la composición un nuevo individuo, al parecer un rural que porta un sombrero ostentoso de alas amplias y fieltro aterciopelado, un solo juego de cananas al igual que sable y un fusil *Máuser*, el cual sujeta por el cañón con la culata en el suelo. Su presencia se destaca más que las de los otros personajes por ser el sujeto que se predispone a ser capturado por la cámara, de hecho, el título guarda muy poca relación con lo que captura Osuna. Si se encuentra el general Delgado en la escena pero este es recluido a un segundo plano por la imagen del soldado de infantería que permanece en el centro.

La escena de ambos soldados en pose, contrastados con las otras no planificadas que los rodean, nos habla de una persistencia ideológica visual decimonónica interactuando con temas revolucionarios. La expresión de este último personaje de infantería es de cierta inseguridad, hasta podríamos decir de intimidación, esto podría explicarse si suponemos que Osuna le pidió que se acercase lo más que pudiese al lado del general Delgado, que como muchos personajes de alto rango suelen imponerse ante los demás con su sola presencia.

³¹⁷ Secretaría de la Defensa, *op.cit.*, p. 25.

La intención de dotar a la imagen de un personaje de alto rango, la provee de cierta autoridad. La imagen hace mención al general Delgado pero bien pudo haber llevado otro título.

Como resaltamos en líneas anteriores, Osuna retrata un lugar estratégico, punto de control en donde se preparan y parten las tropas para emprender los enfrentamientos. Lo segundo parece estar lejano de ocurrir, según la impresión que nos da esta fotografía. Tal estado de “relajación” por parte de los personajes ahí presentes favoreció al fotógrafo, quién sacó provecho para lograr sus tomas. Siempre era bueno que los soldados se dejasen retratar, las diferentes actitudes muestran que aunque son tomados en grupo, cada quien se comportó de manera distinta frente a la cámara. Darse tiempo para posar y otros para sonreír “ingenuamente” hasta con un ánimo alegre, de despreocupación y hasta cierto punto dócil, corrobora lo anteriormente dicho. También recordemos que este tipo escenas pre-fabricadas en las que el fotógrafo tuvo cierto control sobre los sujetos para ser captados por la cámara, la imagen se dotó de los elementos necesarios seguramente pensando en satisfacer las necesidades comerciales del fotógrafo. Con tales escenas, tal vez pudo llamar la atención de un número mayor de clientes. Podemos percibir que aún no se combatía por un periodo largo, ya que el desgaste de su ropaje se nota más en fotografías posteriores al 12 de febrero. Por paradójico que pueda ser, las imágenes posteriores a los combates del 9 de febrero de 1913 hechas por Osuna no muestran todo este ambiente inundado de miedo en la población. Su fotografía no es de denuncia ante una sociedad que es víctima de los enfrentamientos armados. Podría pensarse, hubieran sido el rubro que un gran número de gente hubiera querido adquirir en el momento o

posteriormente en fotografía, con el objeto de darse una idea de la guerra y sus repercusiones. Por el contrario, como lo reflejan las tres escenas anteriores, las imágenes de Osuna fueron tomadas en los momentos más cercanos de paz y de relajación de las tropas, episodios de cuando no están en combate o están en espera de ello. Deja de tomar fotografías sobre los cadáveres esparcidos por las calles de la ciudad y muestra en pocas ocasiones los estragos dejados por los bombardeos en los edificios para darnos diversos detalles que pareciesen sobrepasar y dejar a un lado el aspecto de lo violento.

Como mencione en páginas anteriores, esto puede obedecer a que asumió una postura neutral. Como fotógrafo sacó fotos, tanto de las tropas leales como de las sublevadas, las cuales (en algunas ocasiones) habrán requerido de sus servicios, posiblemente para legitimar sus actos en el campo de batalla o para perpetuar su participación en una imagen. Así también lo comprueba el mayor volúmen y frecuencia con la que aparece este rubro en el trabajo de otros fotógrafos, por ejemplo Félix Miret. Mientras a él se le reconoció precisamente por sus múltiples tomas donde aparecen las víctimas en las calles de la ciudad, en el caso de Osuna dentro del material visual que se le adjudica, solo podemos encontrar cinco fotografías, tres tomadas frente a Palacio Nacional al comienzo de las hostilidades el 9 de febrero de 1913 y dos más realizadas en el techo de la Ciudadela.³¹⁸

³¹⁸ **Félix Miret.** Su estudio llamado La Nobleza, se encontraba en San Francisco 54, en la ciudad de México. Allí vendía, por la cantidad de 7,50 pesos, una serie de cuarenta y ocho postales sobre los sucesos de la Decena Trágica, pues además de fotógrafo era editor e importador de tarjetas ilustradas. En noviembre de 1909, emprendió la publicación del semanario *El Monitor Financiero*, que él mismo dirigía." Miguel Ángel Berumen, Claudia Canales (coords.), *México: fotografía y...op.cit.*, p. 384.

5.3 ¿Atisbos de una sublevación?

La secuencia de imágenes analizadas anteriormente contradice la idea de que las fotografías sobre la revolución fueron captadas “objetivamente” y “sin variación alguna”. Nos dejan ver que Osuna prefirió captar más a las tropas de ambos bandos que a los muertos, además lo habrá hecho improvisando en muchas ocasiones pero sin perder el toque y la formalidad del estilo del retrato del siglo XIX, con todo y el problema que representó el querer captar a una multitud de militares en sus avanzadas. Debemos agregar que el aparente referente simbólico de dichas imágenes apelan a una guerra estática, ya que son momentos de no confrontación y planeación estratégica. Otro referente al que evocan es posiblemente el de una conspiración. El estado de relajación de las tropas así como su inactividad pueden llegar a explicarlo en el contexto historiográfico de una “traición anunciada” en la que estuvieron incluidos varios regimientos federales del gobierno de Madero. Hablamos de traición puesto que en eso se traduce la intolerabilidad y falta de acciones de un ejército que está obligado por ley a actuar.

Esta relación esboza con claridad que el fotógrafo apeló a un conjunto de signos que establecen una relación entre los objetos y personajes, una relación que no es nunca unívoca y que crea un efecto de sentido. En los casos que nos conciernen, el sentido recae en que el miedo a la muerte parece no estar presente. La congregación de un cúmulo importante de soldados, a primera vista permite creer en una clásica “actitud heroica” de una cultura revolucionaria, sin embargo, aunque dichos personajes puedan elevar su actuación a un nivel osado en circunstancias que lo ameriten, en

algunas de las escenas concebidas por Osuna el “heroísmo” es trascendido, dejado a un lado por causa de una actitud relajada y pasiva. Al fin de cuentas, las tropas estaban condicionadas por un general de alto rango como fue José Delgado, que a la vez estaba supeditado a obedecer y a actuar según los intereses de Huerta y Lane Wilson con objeto del derrocamiento de Madero.

Dentro de la narrativa histórica de los hechos nos topamos de frente con una relación paradójica entre fotografía e historiografía puesto que, en momentos donde se efectuaban los preparativos para dar asalto a la Ciudadela, el general Delgado recibe las órdenes de hacer fuego desde su posición y de no hacerlo si el enemigo tampoco arremetía.

[...] el Jefe se vio obligado a tomar inmediatamente un dispositivo, colocando el cañón apoyado por una ametralladora para atacar a los ocupantes del Edificio de la Asociación, el enemigo felicista se disponía a batirlos con intenciones probables de impedir el avance, y ordenó que no se hiciera fuego hasta que se viesen obligados a contestar el de ellos.³¹⁹

En este sentido el asalto a la Ciudadela por parte de los distintos frentes “leales” nunca se efectuó. En días posteriores al 11 de febrero y hasta el 17 del mismo mes que es cuando terminan las hostilidades por el arresto de Madero, Pino Suárez y el general Ángeles, el general Delgado solo mantuvo esa posición en la calle Ancha y Nuevo México sin hacer ni lograr gran cosa frente a los sublevados. Acciones que podía ejecutar sin ningún problema, ya que en esas alturas Delgado ya contaba con una amalgama impresionante de tropas compuestas por miembros del 20° y 38° batallón

³¹⁹ Rojas *op.cit.*, pp.106-107.

de infantería y artillería así como por miembros procedentes de Celaya Guanajuato, 100 individuos de tropa del 42° batallón entre otras.³²⁰ Aún con tal superioridad numérica en tropas y armamento predispuestos para la tarde noche del 11 de febrero, no debía de efectuar ninguna descarga de artillería y fusilería, y que éstas solo se efectuasen para responder al fuego enemigo. Conforme a lo anterior el general Torrea nos dice que el general Delgado:

[...] inició nuevamente el avance para volver a ocupar la esquina de Victoria y calle Ancha, de cuyo lugar no permitió que se avanzara un paso más, ya que según el Teniente Coronel Vasconcelos, podría haberlo hecho y se le dio orden terminante para que desde esa esquina sostuviera el fuego [...] posteriormente el mismo General Delgado, cuyas órdenes eran notoriamente desacertadas, ordenó la traslación de los cañones al Campo Florido [...] ³²¹

J. Rodríguez enuncia la vivencia de Luis G. Palacios, un miembro del 42 ° batallón el cual comenta que:

[...] desde luego me puse a las órdenes señor General José Delgado, quien dispuso obrar según las órdenes del señor General Agustín Sanginés. El General Sanginés me ordenó que me aproximara cuanto fuera posible a los puestos del enemigo, y me dirigí por las calles de Revillagigedo, a la 4ª de Nuevo México y en la esquina que hace esta con la de Balderas, permanecí estableciendo el servicio de seguridad que debía observar al enemigo que se encontraba a la vista a una cuadra de distancia ocupando el edificio de la “Asociación Cristiana de Jóvenes” y de donde nos dominaban completamente. Además por estar la calle de Balderas cruzada por proyectiles de cañón de grueso calibre y ametralladoras, no pude avanzar más adelante.³²²

Respecto a estas afirmaciones sobre las órdenes y ejecuciones tácticas que parecían

³²⁰ José Ángel Aguilar no es muy detallado en este aspecto pero menciona que “aun cuando la población de la capital considera inminente el choque, comienza a llegar, obedeciendo el llamado del Gobierno, fuerzas rurales, que proceden de Guanajuato, Celaya, San Juan Teotihuacán, Puebla, etc.” Aguilar, *op.cit.*, Vol. I, p. 110.

³²¹ Torrea, *La Decena... op. cit.*, Vol. II, p. 117.

³²² J. Rodríguez, *op.cit.*, p. 20.

totalmente improcedentes, el general de artillería Guillermo Rubio Navarrete cita en sus memorias que la artillería:

[...] estaría, pues, sin sostén y a menos de veinte metros de las posiciones enemigas y alejadas de las nuestras. Creo además hacer notar a la superioridad, insistiendo en los partes verbales que he dado, que es enteramente imposible garantizar los edificios adyacentes e inmediatos a los objetivos; por consiguiente, si no se cambian los procedimientos de ataque, de manera que la artillería enfile las calles con tiro directo y la Infantería avance horadando las manzanas, el combate se prolongará con gran perjuicio para la ciudad y poco para el enemigo.³²³

Es un estado de las cosas que va muy de la mano con aquellas crónicas y teorías que aseguran que las escaramuzas entre ambos bandos, los destrozos en la ciudad y la arremetida en contra de los civiles fueron parte de una “cortina de humo” o “guerra falsa” como la nombra Friedrich Katz, durante la cual se planeó y conforme se fueron dando las circunstancias, el golpe definitivo para derrocar al gobierno del Presidente Madero.³²⁴ La pasividad que enuncian las imágenes, las actitudes de los miembros de los batallones y la del mismo general Delgado podrían ser prueba de ello. Aunque también hay que considerar que las imágenes denotan una secuencia y lapso de tiempo corto entre unas y otras, por lo que observamos también podrían tratarse de los momentos que precedieron a algún enfrentamiento en los que se planeó como y donde atacar. Lo que si se evidencia es que Osuna para lograr una buena foto debió acudir al lugar donde se sabía que ocurriría algo importante por lo que accedió lo antes posible para poder captar a los protagonistas.

³²³ Amparo Rubio de De Ita, *La Revolución Triunfante: Memorias del General de División Guillermo Rubio Navarrete*, México, Libros en Red, 2006, p. 15.

³²⁴ Katz, *La guerra...*, Vol. II, *op.cit.*, p. 121.

En este sentido, las fotografías obtenidas fueron el mejor documento para testimoniar la veracidad del hecho que estaba presenciando. Por las referencias históricas podríamos afirmar que muchos miembros de las tropas leales a Delgado obedecían al pie de la letra lo que se les encomendaba; otros tantos, ya fuera por convicción o lealtad a sus jefes, eran enterados de lo que se pretendía en contra de Madero, por lo cual no es descabellado pensar que durante ese día 12 de febrero algunas de esas tropas solo se habrían dedicado a hacer mucho ruido y a no combatiría tanto.

Por lo que se mandaba a la matazón a aquellas tropas incondicionalmente leales al gobierno de facto, como en el caso de las tropas rurales y los carabineros de Coahuila.³²⁵ Por su parte el general Delgado, al ser absorbido por el brazo sublevado, también estaría en particular calma al ser de los primeros en estar al tanto de las negociaciones políticas entre Lane Wilson, Huerta, Félix Díaz, senadores y miembros de la Suprema Corte de Justicia, con el fin de exigir la renuncia del Presidente.³²⁶ La excusa era que:

“[...] varios militares aseguraban que era imposible tomar por asalto la Ciudadela, y otro del Coronel Rubio Navarrete, jefe de la artillería, en donde consignaba los inconvenientes del bombardear a la fortaleza; y para remate, el mismo Huerta añadió que carecía de lo indispensable para aplastar la rebelión.”³²⁷

³²⁵ Ángel Aguilar describe con más detalle el episodio de la “absurda” arremetida de la caballería leal en contra de las ametralladoras felicistas. Aguilar, *op.cit.*, Vol. I pp. 223-225.

³²⁶ *Ibid.*, pp, 247-249.

³²⁷ Márquez Sterling, *op.cit.*, p.247.

Delgado solo necesitaba obedecer las indicaciones de Huerta que siempre fueron las de permanecer prácticamente inactivo en su campamento, sin arremeter en contra los felicistas que, al fin de cuentas, no resultaron tan enemigos. Sin el apoyo que el embajador de los Estados Unidos dio a Huerta en sus planes de traición contra el Presidente, la revuelta habría fracasado. Esto no es cuestión de meras conjeturas, sino la conclusión hacia la cual apuntan todos los elementos. El presidente Madero no fue traicionado y arrestado por sus oficiales sino en el momento en que ya no hubo dudas de que el embajador norteamericano no tenía objeción contra semejante acto. ³²⁸

Se sabe que la cantidad masiva de sublevaciones responden a una serie de intereses que van desde lo económico hasta el posicionamiento político y el ascenso en el escalafón de ciertos cuerpos militares aunados a intereses económicos. Todo ello sostenido por una serie de convenios entre uno y otro lazo de compadrazgo, de una elite de corte porfiriano que encontró en el reconocimiento norteamericano la justificación para llegar a la acción y completar toda la serie de actos y desperfectos “fuera de la legalidad” con el objetivo de derrocar al Presidente Madero. Todo ello, en el tono de frases grandilocuentes que apelaban a lo que “requería” o “demandaba la Nación”.

No es lo mismo atacar que defenderse. En la guerra, resulta mucho más difícil atacar porque, moviéndose en el campo de batalla contra un enemigo que se defiende, las unidades y sus apoyos pierden fácilmente su coordinación y contacto.

³²⁸ Harrison, *op.cit.*, p. 401.

En los enfrentamientos de la Decena Trágica podemos decir que la ofensiva del ejército federal a la Ciudadela falló ya que necesitó una ofensiva que requería una compleja combinación de la infantería, la caballería y que debieron moverse hacia sus respectivos objetivos, apoyados todos ellos por los fuegos de la artillería que debió alcanzar a sus propios objetivos. Todo ello mientras otros servicios evacuaban a los heridos. En el caso de los federales otros servicios debían reponer municiones y materiales adecuados así como suministros y pertrechos o cual no paso. Toda esta lógica militar se vio sofocada por la deslealtad que mermaba al ejército y que los llevó a cumplir a medias o no cumplir con sus fines.³²⁹

Las fotografías de la calle Ancha y Nuevo México exponen parte de dichos sucesos por lo que no podemos decir simplemente que se trata de imágenes sobre los militares. Aunque no haya sido el principal meta de las imágenes de Osuna, se ubican en el espacio de lo documental ya que como referentes a un hecho histórico concreto mantienen por encima de todo una vinculación y un compromiso con valores histórico e informativos, son un documento que trata de mantener un compromiso con la realidad del momento. Estas fotografías no son las únicas con dichas cualidades como veremos en la siguiente serie de imágenes pero ahora acerca de una posición felicista.

³²⁹ Regan, *op.cit.*, p. 96.

6. Una historia legible en escenas perdidas en el tiempo (11 de febrero de 1913)

Siguiendo el lineamiento del capítulo anterior, en este pretendo explorar ciertos elementos en la fotografía de Sabino Osuna. En este sentido hemos podido observar y observaremos cómo se trató de captar la imagen o acontecimiento que concito el mayor interés del fotógrafo. Las siguientes fotografías al igual que las anteriores, seguramente fueron encargadas de alimentar en días posteriores la curiosidad del que quien quería contemplar, comprender y verificar las historias contadas, sin duda, de los participantes y todos los sucesos que se desarrollan en el campo de batalla aun teniendo estos al lado. Dicho de otro modo, me interesa examinar cómo Osuna representa en las láminas a estos pequeños grupos de facciones felicistas, con qué posible intencionalidad en una situación en la que se avecina un combate y este hecho opera como el principal elemento detonador de ese momento histórico. He elegido fotografías de Osuna y 1 de Eduardo Melhado y Samuel Tinoco que pueden apoyar lo dicho anteriormente: “Una posesión Felicista”, “Poseciones felicistas”, “Felicistas parapetados”, “Felicistas parapetados” de Eduardo Melhado y Samuel Tinoco “Poseciones felicistas en Ave. Balderas” y “Pánico a la hora del combate”. Cabe destacar que partir del día 11 de febrero hasta el día 18 del mismo mes de 1913 el material fotográfico de Osuna muestra una pronunciada inclinación por retratar al grupo golpista y federales adjuntos a este, tal vez con la intencionalidad de exponer cómo esta facción y sus acciones “defendían dignamente la revolución felicista”, pues en esos días la atmosfera que predominaba en el ambiente era el suponer que el gobierno en turno caería.

Además, 6 fotografías se efectúan en día 11 de febrero de 1913, día en el que según los pasajes históricos, da comienzo la verdadera ofensiva del ejército federan en contra de los sublevados, siendo uno de los momentos en los que más se hace daño a la población por tratarse de un enfrentamiento de artillerías. Como en el anterior capítulo, creo que son una serie de imágenes que se realizaron en lapso de tiempo no muy largos y que exponen un mismo evento. En este caso, las tropas felicistas alrededor de la Ciudadela en espera de la arremetida del ejército federal.

Como se ha dicho, en la disputa que supuso un golpe de Estado y una subsecuente conspiración en contra del gobierno maderista, se develan referentes históricos y artísticos, cuyas expresiones van desde el retrato de las tropas felicistas que entraran en combate, su ubicación e implementos la elaboración o contra ataques “mal planeados” por los generales federales encargados de defender al gobierno establecido, así como por los irregulares momentos de inactividad militar por parte de ambos bandos y de largos periodos de descanso. Muchos civiles los secundaban, varios generales se habían reunido en días anteriores al golpe de Estado en apoyo a Reyes y Díaz y en los que se incluye al propio Huerta, tenían el armamento asegurado, parte de la prensa los apoyaba así que por tales razones pareciese que los felicistas desde un principio estaban muy seguros de su victoria, y en esos ratos de inactividad los aprovecharon entre otras cosas para fotografiarse individualmente, en grupo, alegóricamente o representando en ocasiones un enfrentamiento fingido ya que Osuna así se los pedía.

Por si fuera poco, en esos días de febrero de 1913 la inicial y gran deserción de tropas federales para unirse al bando golpista debió mermar los ánimos del gobierno de Madero. Lo mismo harían otros tantos individuos, entre ellos civiles que habían sido reclutados voluntariamente o por medio de la leva. Por supuesto, el gobierno maderista tuvo muy poco control sobre la cuestión de deserción o deslealtad dentro de fuerzas armadas. Lo anterior provocó que las tropas cambiaran de un bando a otro sin mucho problema. También es cierto que algunos de los que fueron pillados en estas circunstancias fueron arrestados o ajusticiados por su doble intencionalidad.³³⁰ Lo anterior son algunos de los rasgos que caracterizaban y permeaban el carácter de las tropas que Osuna se dedicó a fotografiar. La caótica situación que permitió este tipo de acciones es el telón de fondo que nos permitirá contextualizar el siguiente conjunto de cinco fotografías cuyo tópico está relacionado con la defensa de la Ciudadela por parte de un grupo de felicistas en la calle de San Antonio el día 12 de febrero de 1913.

6.1 Valor documental y artístico de la imagen: Fotografías de una posiciones felicista en la calle de San Antonio

La siguiente serie de imágenes, al igual que las analizadas en el capítulo anterior, establecen una sucesión de acontecimientos y relación temporal en sus elementos compositivos que no son muy perceptibles a primera vista. Son fotografías tomadas el día 11 de febrero de 1913, un día después de iniciadas las hostilidades en contra del gobierno maderista.

³³⁰ Los periódicos de la época, como *El Imparcial*, reportaron ese día que al menos 160 artilleros se separaron de Félix Díaz para unirse al general Huerta. *El Imparcial*, 23 de febrero de 1913, p. 1.

Por tanto, ese fue el día en que los sublevados salen de la Ciudadela para reforzar los puestos de avanzada con artillería pesada y ligera. La gran adjudicación de armamento por estas fuerzas se logró una vez ocupando los anexos exteriores, que comprendían la Maestranza General de Artillería, la Fábrica de Armas, locales situados en la parte sur de la manzana que limitaba por el norte a la Plaza de la Ciudadela.³³¹

Como hemos puntualizado anteriormente, la obtención de armamento pesado permitió que los rebeldes extendieran su radio de acción, ocupando los puntos exteriores de la Escuela de Comercio, situada en la calle de Emilio Donde, la Asociación Cristiana de Jóvenes (esquina de Balderas con la Av. Morelos) y la cárcel de Belén, situada en la contra esquina de la Ciudadela logrando hacer retroceder y “mantener a raya” a las fuerzas leales.³³² Además, durante el día 11 de febrero los preparativos relacionados con el posicionamiento de artillería en las calles aledañas a la Ciudadela por parte de los felicistas llamaron mucho la curiosidad de la población que optó por quedarse en la capital y que, por si fuera poco, querían estar en primera fila para presenciar los enfrentamientos. Sabino Osuna y demás fotógrafos aprovecharon tales momentos para buscar los mejores lugares desde donde se tomarían las fotografías y los objetivos a retratar.

³³¹ *La Revolución Mexicana. 100 años de historia*, Vol. II. Editorial “Cordillera”, México, 2009, pp.85-86.

³³² Torrea, *La Decena... op.cit.*, p. 188.

El pronto posicionamiento de la artillería felicista en las calles aledañas a su bastión se debió en buena medida a la llegada de numerosos contingentes destinados a engrosar a las fuerzas federales. Como vimos en el segundo capítulo, de ellos destacó la llegada de las fuerzas rurales y las fuerzas al mando del general Felipe Ángeles.³³³ Recordemos que las tropas de Ángeles aprovecharon las primeras horas de ese día para colocar sus armamentos en las contra esquinas de las calles tomadas por los felicistas. Así que llegada la tarde del mismo día ambos bandos se encontraban más que dispuestos para confrontarse. El pueblo curioso empezó a concentrarse para observar las baterías felicistas ubicadas en Av. Balderas, en las calles de San Antonio (hoy Manuel Márquez Sterling), Victoria y Arcos de Belem antes de que estas hicieran fuego.³³⁴ Osuna hace objeto de su lente al grupo de felicistas ubicado Av. Balderas y calle de San Antonio. **(Mapa 9)** Entrar en esta zona de conflicto y sus alrededores se convirtió en situación de peligro para el fotógrafo y ésta atmosfera fue la que se quiso mostrar en las imágenes. Lo que Osuna capturó fue una serie de escenas que van desde los momentos de espera hasta instantes después de que se dan los primeros cañonazos. Por las circunstancias en las que las fotos fueron tomadas no debe haber sido una tarea fácil, pero sí satisfactoria hasta cierto punto ya que cumpliría con su

³³³ Arenas Guzmán, *op.cit.*, p. 29.

³³⁴ En realidad el terror inició fuerte desde el 9 de febrero y todos los días hubo enfrentamientos y muertos, pero sí podemos decir que este tercer día fue de los más sangrientos. Ya estaba tomada la Ciudadela y desde ahí los sublevados controlaban el combate. Desde ahí lanzaban cañones al Zócalo. Oscar Flores Torres, *El otro lado del espejo: México en la memoria de los jefes de misión estadounidenses (1822-2003)*, México, UDEM, 2007, p. 56.

objetivo: registrar a quienes se batirían en combate. Son instantes que hoy nos sorprenden y hasta pueden conmover porque en su modestia y sencillez reside toda su fuerza, son fotografías de aquellas gentes anónimas y entregadas que posaban ante la mirada atenta del fotógrafo momentos antes de morir. A su vez, conoceremos como Osuna buscaba en la fotografía los recursos necesarios con los que poder evocar y expresar sus inquietudes artísticas acerca del evento que tiene frente a él. Creo que en estas imágenes se evidencia la utilización del arte por parte Osuna como plataforma o catalizador a partir del cual se ven y asimilan los surcos de los enfrentamientos y su influencia en la construcción de una memoria gráfica e histórica.

La primera fotografía que registra los momentos de espera se titula “Una posesión Felicista” (**Foto 106**) y es enumerada por Osuna como la fotografía número veintisiete. Lo primero que salta a la vista del observador es la imponente silueta de un cañón *Saint-Chamond Mondragón*.³³⁵ Su destacada forma recae en que se muestra de perfil por lo que es visible casi por completo ocupando gran parte del cuadro. Hacemos énfasis en su presencia ya que por sus dimensiones, esta pieza de artillería tenía que ser halada por tres parejas de caballos o de mulas: la de tronco, la de punta de lanza y la de guías, provistas del atalaje que las guarnicionaban por lo que su transporte y colocación eran vistos con asombro por la población y fueron momentos merecedores de ser registrados por los fotógrafos. Podemos también sumarle que su presencia solía dotar de cierta dignidad y heroísmo a la escena representada.

³³⁵ Acerca de esta artillería también cabe destacar que el empleo de tantos caballos para halar una sola pieza se debió que solo el cañón con su cureña llegaba a pesar 845 kilogramos y el carro con 54 municiones unos 1318 kilogramos. José María Dávila, *El ejército de la revolución: Contribución histórica del ejército mexicano*, México, s. e. 1938, p. 213.



(Foto 106) Sabino Osuna,
Una posesión felicista, México 11-02-1913, Técnica: Plata
gelatina. Formato: 12.7 – 17.8 cm, AGN, Archivo Osuna. No
Inventariada.

Osuna aprovechó los elementos que estaban a su alcance y los retrató de manera memorable. Podría decir que la imagen de Osuna tuvo el propósito de retratar al grupo felicista en su inicial faena por proteger la Ciudadela a la vez que contribuyó a la construcción de una memoria visual del cuartelazo. Osuna sabía que el contenido de sus imágenes y su comercialización tendrían un impacto sobre la opinión pública durante los días en que transcurrieron los enfrentamientos. Seguramente previno que dependiendo de la facción ganadora, no se tendría para determinado tipo de fotografías un espacio ideológico que las tolerase.

Una vez concluido el conflicto, por su experiencia como fotógrafo independiente de tarjetas postales seguramente fue consciente de que sus fotos serían observadas desde distintas perspectivas. En algunas ocasiones le traerían beneficios monetarios y en otras ocasiones el contenido de sus láminas se pondría en tela de juicio trayéndole repercusiones buenas o malas. Tal como le sucedió al fotógrafo J. H. Abitia quien tuvo que salir del país una vez Huerta llegó al poder, por su clara postura pro-maderista que también reflejaba en sus imágenes.³³⁶ Tales motivos pudieron haber sido unas de las causas que le impulsaron a la tarea de retratar a los felicistas con el mejor decoro posible en el caso que salieran victoriosos. Calidad que se observa también en algunas fotos de tropas federales pero que existen en menor cantidad en su obra.³³⁷

La fotografía “Una posesión Felicista” es una toma hecha de sur a norte en la Av. Balderas por lo que se ve su desembocadura y parte de la fachada oriente de la Ciudadela. A lo lejos se observan difusamente contornos de una numerosa multitud que al parecer forma una gran barrera a lo ancho de la avenida provocando el cierre de ésta. Imagino que todos se encuentran atentos, pareciese que están a punto de presenciar una feroz refriega por lo cual guardan su distancia. Los rayos del sol impactan de este a oeste por lo que posiblemente se tratase de un horario que va de entre las cuatro y seis de la tarde.

³³⁶ Mraz, *Fotografiar la... op.cit.*, p. 51.

³³⁷ Lara Klahr y Antonio Hernández, *El poder de la... op.cit.*, p. 7.

Los propios personajes que flanquean el cañón se encuentran dando la espalda al sol por lo cual sus propias sombras no dejan percibir del todo sus figuras y expresiones. Sin embargo podemos identificar a varios de ellos entre los que destacan cuatro que son los más visibles: tres detrás del obús, un teniente de artillería con su uniforme color caqui, un sujeto con los atavíos del Colegio Militar de Chapultepec, un niño felicista y al costado derecho de la pieza vemos un artillero. Lo que podemos conjeturar conforme a lo que se alcanza a distinguir de sus expresiones y poses es que en el ambiente permea una gran expectativa sobre lo que pudiese ocurrir, lo que a su vez provoca que de la escena emane lo referente una situación tensa.

Sobre estos momentos cruciales Gonzalo N. Espinosa menciona que justo en el instante en el que los alzados tomaron posición en la calle de San Antonio a su vez “[...] iban penetrando a la Ciudadela en la calle Enrico Martínez donde se emplazó un cañón, otro en la calle de Tolsá, otro en la Esquina de Arcos de Belén y Av. Balderas, con dirección a la cárcel”.³³⁸ Por lo que ya se esperaba que el enfrentamiento de artillerías causara grandes destrozos y miedo en la población. Por consiguiente, esta toma lograda por Osuna registra solamente una parte de algo más grande y que estaba por suscitarse en las calles de la ciudad.

³³⁸ Gonzalo N. Espinosa, *La Decena Roja. La Revolución Felixista. Caída del Gobierno Maderista. Elevación al Poder del general Victoriano Huerta*, México, S. E, 1913, p. 28. Véase el capítulo II (Mapa 7) de esta investigación. Para saber más sobre las avanzadas de las tropas véase Torrea, *La Decena...op.cit.*, Vol. I, p. 184.

Del lado superior derecho de la fotografía, en la fachada de un viejo edificio se alcanzan a leer las primeras letras de del anuncio “La...” pues este letrero se observa por completo en un ángulo distinto correspondiente a la segunda fotografía que Osuna logra en el mismo lugar, la cual se titula “Posesiones Felicistas” (**Foto 107**) catalogada por el fotógrafo como la número seis. Es una fotografía del mismo grupo de felicistas que la fotografía anterior. En esta ocasión se puede leer claramente en la fachada del edificio “La Expendedora de Pulques S.A”. Anuncio que podemos observar ahora en el lado izquierdo superior de la fotografía en letras que están enmarcadas en un gran rectángulo de color claro. Se trata realmente del anuncio del costado derecho de la pulquería “La Fronteriza”. Este pequeño detalle y la identificación del comercio nos ayudan a ubicarnos y nos guiará en el análisis de las imágenes subsecuentes.

En esta segunda fotografía vemos con un poco de dificultad la parte posterior de la pieza de artillería y a la izquierda una carreta que transporta las municiones. El carro y el obús se encuentran estáticos y en la misma posición de la fotografía anterior apuntando hacia la desembocadura oriente de la calle de San Antonio por lo que es posible que esta fotografía haya sido capturada momentos después. El carro de municiones porta granadas que están organizadas en un todo, formado por: la espoleta, el cuerpo del proyectil, el estuche, la carga y el estopín. Los soldados solían adquirir granadas de dos clases: una que estallaba al choque contra el terreno o cuerpos duros con efectos de demolición, y la *Schrapnel*, diseñada para ir en contra del personal.³³⁹

³³⁹ José Dávila, *op.cit.*, p. 214.



(Foto 107) Sabino Osuna,
Poseciones Felicistas, México 11-02-1913, Técnica: Plata gelatina.
Formato: 12.7 – 17.8 cm, AGN, Archivo Osuna. No Inventariada.

Ahora la imagen se enfoca en la desembocadura este de la calle de San Antonio por lo que son visibles las copas de los frondosos árboles ubicados en la Plaza de San Juan. El punto de fuga es puesto en evidencia por los muros de los edificios que flanquean dicha calle de manera continua llevando la mirada del observador hasta la desembocadura mencionada. Osuna se colocó por detrás de los personajes y las piezas de artillería, por una parte, con la intención de captar cómo los hombres cargan el proyectil y por otra para registrar el objetivo al cual apuntaba el cañón.

Es una toma muy conveniente ya que el fotógrafo da la espalda a los rayos del sol con la intención de que estos no interfieran de manera negativa en la calidad de la toma. En la escena resalta la presencia de 12 personajes, 2 de ellos se encuentran en cuclillas haciéndose cargo del carro que contiene las municiones. Otros 3 personajes se encargan de alistar la pieza de artillería; uno de ellos sostiene con las manos una granada explosiva, lo que nos indica que su objetivo era hacer daño en los edificios que se encuentran de fondo. El individuo se dispone a colocar la bala dentro del cañón pero en vez de fijar su mirada en lo que hace la concentra hacia el fotógrafo. El oficial de artillería, el miembro del Colegio de Chapultepec y el niño felicista mantienen casi la misma posición que en la toma anterior, pero ahora el teniente de artillería se encuentra totalmente dando la espalda a la cámara, con binoculares en mano, atento a lo que acontece a la distancia. En este conjunto sobresale un cuarto personaje ataviado de civil entre el grupo militar. Porta un traje negro en impecables condiciones y un bigote *moustache*, incluso parece tener un sombrero de fieltro del tipo *lobbia*. Podría tratarse de un militante felicista, o simplemente un curioso; también cabría la posibilidad de que fuera alguien que formó parte del equipo de Osuna o incluso puede tratarse del mismo Sabino Osuna. Así lo sugiere su aspecto y el que no porte ningún tipo de arma.

Por el costado derecho de la artillería se integran a la escena un grupo conformado por 3 hombres que se encuentran en descanso, en línea paralela a la desembocadura de la calle de San Antonio; en el mismo costado un personaje en solitario se halla al margen de la fotografía recargado en una de las esquinas del

edificio “Gran Salón Cantina”. Según las sombras que proyectan los sujetos y objetos hablamos de que es una toma que se realizó en la misma temporalidad que la anterior, elemento que provoca que algunos unos rostros vuelvan a apreciarse parcialmente, otros no y que podamos ver en el suelo la silueta del fotógrafo.

Dicha sombra parece ser un detalle secundario sin importancia dentro de la composición, sin embargo nos indica que la pose inclinada elegida al momento de capturar la escena es la de un fotógrafo habituado a su cámara. Por la presencia de los rayos del sol es casi seguro que haya utilizado un paño de tela, empleado normalmente para proteger el visor de las inclemencias climáticas. La silueta del fotógrafo se encuentra al costado derecho de la cámara lo que nos hace suponer que primero se inclinó para enfocar la toma utilizando el paño y después solo sacó la cabeza (la cual al parecer porta un sombrero semejante al del individuo de traje negro) tal vez para avisar a los personajes de que estaba a punto de tomar la foto, indicándoles que se mantuvieran en sus lugares, por lo cual varios de ellos voltean a verle al mismo tiempo. Su posición es atinadamente adecuada en alguien acostumbrado a tomar fotografías, su silueta devela los rasgos de una rutina profesional que se obtuvo al trabajar por largo tiempo en el oficio de fotógrafo.

Osuna todavía tuvo tiempo de tomar otra fotografía en el mismo lugar que las dos anteriores. Esta fue capturada en el lado este de la acera de la Av. Balderas lo cual permite ver a los personajes en medio de dicha calle, justamente frente la fachada del “Gran Salón Cantina” contra esquina del edificio “La Expendedora de Pulques S.A”.

Tiene por título “Felicistas parapetados” (**Foto 108**) y es el número noventa y tres registrada por Osuna. En esta escena se observa a una fila de seis hombres recostados sobre sus vientres recargando sus brazos en un gran tronco de madera que cruza a lo ancho la calle a manera de parapeto el cual fijan pedazos grandes de concreto.



(Foto 108) Sabino Osuna,
Poseciones Felicistas, México 11-02-1913, Técnica: Plata gelatina.
Formato: 12.7 – 17.8 cm, AGN, Archivo Osuna. No Inventariada.

Los felicistas apuntan sus carabinas *Máuser* con dirección al norte justo donde se encuentra la multitud de curiosos visible en la primera fotografía que analizamos.

De la misma manera lo hacen los personajes que se encuentran al fondo de la imagen, uno arrodillado y otro sentado en la cureña del carro de municiones.³⁴⁰ Otro individuo ya hace resguardado en uno de los marcos de las puertas de la cantina y otros dos desde la esquina asoman a la calle de San Antonio. Suponemos que a pesar de que las armas apuntaban directo a los curiosos estos no se quitaron de su mira hasta que empezaron a abrir fuego o bien, no corrían ningún peligro ya que puede tratarse de un cuadro planeado por el fotógrafo. La toma es de calidad que se alcanza a ver el número 108 de Av. Balderas así como un cartel colgado en la fachada del edificio “Gran Salón Cantina” que se pueden leer algunos de los servicios con los que contaba el inmueble.

Podemos comparar esta fotografía con una adjudicada a la compañía de los fotógrafos Eduardo Melhado y Samuel Tinoco.³⁴¹ **(Foto 109)** Fotografía sin título en donde se observa el mismo parapeto con algunos de los personajes que aparecen en la imagen de Osuna pero en momentos de relajación. Los personajes se encuentran platicando, sentados en el tronco y hasta recostados en el carro de municiones. Comparando esta dos últimas imágenes lo más probable es que estas tropas hayan posado a petición de Osuna, por lo tanto, la escena mostrada por Melhado y Tinoco fue captada sin intervención alguna visible por los fotógrafos.

³⁴⁰ Chavarría, *op.cit.*, p. 261.

³⁴¹ Para saber más sobre estos fotógrafos y otros a lo largo de la Revolución Mexicana véase Eduardo Ancira, “Fotógrafos de la luz aprisionada. Asociación de Fotógrafos de la prensa metropolitana de la ciudad de México, octubre-diciembre de 1911”, en Fernando Aguayo y Lourdes Roca, *op.cit.*, pp. 334-353.

Esta imagen fue tomada casi desde la misma ubicación de Osuna solo que un poco más al norte. Incluso en esta fotografía se advierte la presencia de un fotógrafo afinando el lente y apunto de tomar una foto con una cámara *Graflex* portátil con fuelle de abanico y visor extendido que por su posición, tan solo un poco por encima de la cintura, explica el porqué de muchas fotografías donde se muestran horizontes bajos.



(Foto 109) Eduardo Melhado y Samuel Tinoco, *Felicistas parapetados*, México 11-02-1913, Técnica: Plata gelatina.
Formato: 12.7 – 17.8 cm, AGN, Archivo Osuna. No Inventariada.

Identificar quien es este fotógrafo es complicado ya que tanto Agustín V. Casasola así como Eduardo Melhado y Manuel Ramos entre otros usaban frecuentemente este tipo de cámara ³⁴² y no sería raro que Osuna entre sus equipos contara con una cámara de esa marca.

En aquellos aparentemente apacibles instantes, Osuna elige alejarse y hacer otra toma pero ahora ubicado en un lugar cercano a la gran concurrencia que se encuentra por el lado de la calle de Arcos de Belem. En esos momentos formó parte como espectador, ya que faltaría poco para que se entrase en combate por lo que probablemente se alejó para no salir herido. Esta imagen ameritó un nombre un poco distinto y más específico sobre el sitio donde se encuentran “Poseciones Felicistas Ave. Balderas” (**Foto 110**) es la número treinta y uno. Se titula de esa manera porque no solo logra captar la pieza de artillería que observamos en las primeras dos imágenes y que apunta hacia la calle de San Antonio, sino que se puede ver otra pieza de artillería que apunta con la misma dirección pero se encuentra colocada en la calle de las Maravillas (hoy Manuel Márquez Sterling) ubicada un poco más al sur con respecto a la citada calle. También conseguimos ver el gran tronco utilizado como parapeto que está atravesando la Av. Balderas frente al “Gran Salón Cantina” y nadie se encuentra haciendo uso de él en esos instantes.

La fachada oriente de la Ciudadela la acera y los postes de luz que la flanquean hacen que forcemos la mirada y lleguemos hacia la desembocadura mencionada donde podemos distinguir otra gran ocurrencia en lo que es la Av. Juárez.

³⁴² Debroise, *Fuga mexicana.....*, pp.155, 156.



(Foto 110) Sabino Osuna,
Poseciones Felicistas Ave. Balderas, México 11-02-1913, Proceso:
Plata sobre gelatina. Formato: 12.7 – 17.8 cm, AGN, Archivo
Osuna. No Inventariada.

Las sombras que se proyectan en el piso nos vuelven a sugerir que es una imagen lograda el mismo día y en las mismas horas en las que fueron captadas las primeras. Ahora presenciamos los momentos en que las posiciones felicistas abren fuego y Osuna registra la huida de las personas al comenzar la refriega entre artillerías. Se trata de una imagen que lleva por rótulo “Pánico a la hora del combate”. **(Foto 111)** Y respecto a los comienzos de esta refriega Espinoza nos dice que el día 11:

Serían las cinco de la tarde cuando una de las avanzadas que ocupaban un puesto en el costado oriente de la Ciudadela vieron que se aproximaba un numeroso grupo de rurales, que seguramente eran fuerzas enviadas del general Villar, e hicieron fuegos sobre ellas, causándoles numerosas bajas. Este tiroteo fue de breves minutos y el pánico, en su grado máximo, se apoderó de los curiosos, que huían velozmente apartándose del sitio peligroso.³⁴³



(Foto 111) Sabino Osuna,
Pánico a la hora del combate, México 11-02-1913, Proceso: Plata
sobre gelatina. Formato: 12.7 – 17.8 cm, AGN, Archivo Osuna. No
Inventariada.

³⁴³ Espinosa, *op. cit.*, p. 30.

Prueba de ello y elemento que sobresale al fondo del cuadro es la polvareda que levanta el estruendo de los cañones cerca de la Ciudadela, gente corriendo para salvar la vida incluso caminando hacia atrás con respecto al fotógrafo para no perderse detalle de lo que acontece. Incluso podemos ver uno de los vehículos improvisados por la Cruz Roja y Blanca en espera por atender a los heridos y levantar a los muertos del bando felicistas. Como hice mención anteriormente, este detalle es importante ya que en crónicas de estos días de lucha se corría el rumor de que dichos carros solo repararon en socorrer a los sublevados incluso el propio Presidente Madero mandó a suspender tal servicio por rumores de que en esos carros se movían agentes conspiradores a su gobierno y que circulaba por esta vía la correspondencia de los golpistas.

Por su lado la Cruz Roja explicaba que era una ayuda ofrecida a quien lo necesitase sin importar el bando que fuere, a pesar de ello no dejaban de circular los rumores de que dicha institución obraba a favor de la oposición. Y justamente observamos una imagen donde la Cruz Roja está en espera para atender a los heridos del bando sublevado y por mucha que fuera su afán por salvaguardar la vida de los combatientes (fueran federales, sublevados o civiles) sus acciones en pro de los golpistas afectó de manera real a los intereses del gobierno maderista por mermar a las fuerzas opositoras. La mencionada institución prácticamente estaba violando algunos de los preceptos básicos de la guerra que puedo resumir en provocar el agotamiento y desgaste de las tropas enemigas por falta de cuidados médicos y abastecimiento de suministros,³⁴⁴ lo que justificó hasta cierto punto la firme posición de Madero.

³⁴⁴ Keegan, *op.cit.*, p. 92.

A ello hay que sumarle que las fotografías van muy acorde tanto en espacio como en temporalidad con las narraciones que indican que el día 11 se entró en hostilidades con las tropas federales una vez distribuidas las tropas a manera de asedio en contra de la Ciudadela e instaladas las piezas de artillería provenientes de Cuernavaca.³⁴⁵

Como hemos visto hasta ahora, al dar orden y contextualizar la serie de fotografías anteriores dejamos un poco de lado la idea de que las imágenes de Osuna hablan de una “guerra estática” por el contrario, nos muestra hechos concretos con distintos episodios cuya lectura nos es presentada a de una “puesta en escena” ya que registra y da detalle del escenario, a los actores y los materiales con los que contaban. A su vez, la presencia de Osuna en distintos puntos estratégicos evidencia que se tuvo el tiempo necesario para poder fotografiarse y que había gente disponible para ello y que los referente a los enfrentamientos que se representa en sus imágenes muestran hasta cierto punto que trató de enaltecer y “embellecer” a las tropas de las posiciones federales y felicistas durante el cuartelazo. Todo ello con fines más comerciales que ideológicos que le permitiesen vender y distribuir en mayor cantidad sus fotos. Quizás no haya tema que no pueda ser embellecido; es más, no hay modo de suprimir la tendencia intrínseca de toda fotografía a dar valor a sus temas. Pero el significado del valor mismo puede alterarse, tal como y como hemos visto en las fotografías de Osuna.

³⁴⁵ Además, el día 13 los golpistas lograron introducir a la Ciudadela varios carros de pan y una gran cantidad de leche. De los grandes llanos y Clemente Jaques adquirieron además muchos artículos de primera necesidad. Se dijo que la introducción de víveres fue al amparo de la Cruz Roja y con este motivo el gobierno desconoció a la institución y dictó algunas órdenes para que se impidiera a los miembros de ésta el paso por la zona de combate. Sterling, *op.cit.*, p. 209.

Las fotografías causan impacto en tanto que muestran los avatares de la de los enfrentamientos. Infortunadamente para Osuna y como lo muestra la última imagen de esta serie nos indica que el incremento del riesgo no cesó. De esta forma vemos que el vasto catálogo fotográfico de las vicisitudes de la Decena Trágica recae de particular manera en la labor de Osuna. Hasta aquí el análisis que he realizado de las imágenes nos deja claro que en la fotografía tiene a su favor la posibilidad del detalle, la capacidad de disminuir la distancia entre la representación icónica y el referente que la origina, erigiéndose en evidencia, memoria, documento historia. Además, laminas fotográficas del cuartelazo independientemente del autor, con el tiempo: “[...] terminan por elevar casi todas las imágenes, aún las más cruentas, a la altura de la historia y el arte.”³⁴⁶

³⁴⁶ Sontang, *Sobre la...op.cit.*, p. 39.

Conclusiones

Considerando la utilidad que presentan las fuentes analizadas, en términos generales forman parte de un grupo de documentos que aportan información sobre la Decena Trágica y lo que serán sus consecuencias inmediatas. Por otra parte, contribuyen al estudio de la fotografía contemporánea advirtiendo sobre el tratamiento documental provenientes del ámbito de la producción de imágenes que reciben determinados fenómenos históricos y sociales. Por lo tanto, estas fuentes se introducen en los ámbitos de la historia socio política de México y en la historia de la fotografía en la primera mitad del siglo XX. Asimismo, el contexto histórico de la Decena Trágica y las imágenes analizadas corresponden al vínculo entre el fotógrafo y los protagonistas de estas refriegas, planteando las particularidades y complejidades que presenta la mirada de cada autor.

También, las imágenes fueron tomadas en el marco de un emprendimiento documental, informativo y comercial que difundió hasta cierto punto una imagen “comprometida” de del combate. De este modo los fotógrafos apelaron a sus propios medios y lenguaje fotográficos para captar una situación que consideraron digna de registrar a causa de los severos resultados de las beligerancias en la capital y sobre la sociedad mexicana. Así considero, que una de las mayores contribuciones de estas fotografías, radica en que evidencian y legitiman las particularidades de los hechos que se vivieron en los primeros días del cuartelazo. Si bien, las fotografías por sí solas son capaces de brindar información sobre el tema en cuestión, fue necesario analizarlas bajo una ardua labor hermenéutica y heurística de fuentes históricas que las condicionaron. Los textos

historiográficos y fuentes documentales contribuyeron a reconstruir el universo representado del cuartelazo situando la fotografía en unas coordenadas espacio-temporales precisas, construyendo los caracteres de los personajes y ofreciendo un cuadro de interpretación dentro del cual lo que nos presentaron las imágenes se hizo tangible. Sin embargo, mi intención no fue plantear soluciones a los problemas surgidos del enfoque histórico sobre las fotografías, sino trazar posibles rumbos interpretativos sobre estas fuentes y mostrar la importancia de las relaciones entre los testimonios ofrecidos y las imágenes visuales.

Puedo decir ahora que durante la época del porfiriato, los fotógrafos se acoplaron a las diferentes clases sociales. Por ejemplo, incursionaron en el paisaje rural, en la arquitectura colonial, se buscó integrar la figura humana para mostrar una idea de la vida cotidiana. Al mismo tiempo, los fotógrafos se acercaron a la situación política, social y económica durante el gobierno de Porfirio Díaz. Los Festejos del Centenario de la Independencia evidenciaron que la memoria moderna surgida de la construcción de del Estado mexicano llegó a construir su propio pasado, seleccionando eventos y personajes que consideró dignos de conmemoración. Por supuesto, el régimen porfirista asumió esa voluntad de reordenación y utilización del pasado con funciones legitimadoras innegables. El caso de la fotografía fue solamente una muestra de esa selección (y olvido) intencional realizado por el régimen de Díaz. Así lo demostró su actitud hacia los indígenas, haciéndolos ver como figuras exóticas y pintorescas, el retrato comercial fue uno de los géneros más buscados por las elites del país. Solo tres años antes de la Decena Trágica la labor de muchos de esos fotógrafos que

participaron en ella fue el mostrarnos un México como partícipe del proceso de modernización y para entonces sin duda la fotografía se había convertido en definitivamente en un producto de masas: tanto en su factura como en su consumo. Es cierto, las imágenes suponen una visión fragmentada y exaltada del régimen de Porfirio Díaz, de la modernidad, del progreso y de las condiciones económicas del país. Sin embargo, esta visión sin duda acabó influyendo en la conformación de un imaginario del México urbano y “moderno”, un nuevo orden de cosas, que trajo consigo una enorme contrariedad con las condiciones deplorables y de miseria que inundaban gran parte de la sociedad mexicana y que provocarían el alzamiento armado en 1910. No obstante, a la par del crecimiento mercantil y de fórmulas prefabricadas en la fotografía aún durante los enfrentamientos armados prevaleció mucho de las nociones del arte decimonónico en su concepción. La fotografía podía ser arte, y aunque su primera función fue entendida en el mero terreno de lo documental, el trabajo de fotógrafos de la Decena Trágica fue expandir los horizontes estéticos de una forma de arte que no dejaba de tomar prestadas referencias a la pintura y a la fotografía de estudio, pero que iba en camino de madurar como medio de expresión estética de la guerra.

A lo largo de la investigación traté de demostrar que las fotografías seleccionadas sobre los primeros días del cuartelazo tienen un tema, un argumento, un significado que representa algo más que simples y estereotípicas fotos sobre la Revolución. Que una cosa es lo que aparece en la imagen, lo que se ve, concreto y objetivo, y otra lo que la imagen sugiere, aquello sobre lo que la imagen trata, aquello abstracto y subjetivo. El retrato de las tropas felicistas y sus múltiples lecturas e

interpretaciones muestran claramente este hecho: El cuadro podría describirse de forma precisa y objetiva: es un retrato de cuerpo entero de unos hombres junto a un cañón con ropas militares de color kaki, etc. Pero no se puede expresar de forma objetiva lo que representa, como por ejemplo: tropas sublevadas contra revolucionarias o el peso del poder o la amenaza del poder, interpretaciones todas ellas subjetivas y sin duda fuertemente condicionadas por un entorno cultural concreto y por unos referentes personales muy determinados. Y esto se debe a que como fotografías suscitaron diversas sensaciones e interpretaciones, disímiles entre sí, más todas están unidas por un hilo común: la construcción de una imagen de la Decena Trágica. Pero esta imagen fue más allá del mero afán informativo o del enconado debate ideológico ya que la beligerancia también actuó como un disparador dentro del terreno fértil del documentalismo, de unas refriegas cuya dialéctica y desarrollo fue seguida muy de cerca por los propios fotógrafos

No olvidemos que el captar la lucha y el enfrentamiento de las tropas en el campo de batalla provocó hasta entonces una inédita movilización de fotógrafos que comprometió a un gran número de casas, estudios fotográficos así como fotógrafos profesionales y de que fueron capaces de mantenerse activos durante y después de los diez días que duró el conflicto. Es notable que su labor y apasionamiento en cuanto retratar a los partícipes de ambos bandos y sus acciones no haya decaído ni siquiera en los últimos días de la contienda, cuando los reveses sufridos por las fuerzas maderistas en el campo de batalla hacían vislumbrar su inminente derrota. Pues las “misteriosas” características de la fotografía otorgaron a sus operadores un halo de poder dotados con la ininteligible capacidad para enaltecer o destruir personas.

Sus fotografías registraron muchos de los pormenores a los que la batalla conllevó como tropas, pertrechos, posiciones, civiles y militares, retratos de los líderes de los movimientos, calles, edificios, población civil, muertos y desperfectos. Una serie de eventos que en general denuncian como la actividad bélica vino a trastocar la vida relativamente “tranquila” de la capital y por las que cada fotógrafo se inclinó por unas más que otras, con el fin de registrar el momento histórico que estaban viviendo. Además, desde el comienzo se puede dar seguimiento a sus fotografías ya que persiguen el orden cronológico de los acontecimientos, claro está que cada fotógrafo retrató lo que a su parecer era digno, sin embargo, muchas veces coincidieron en fotografiar los mismos objetivos y desde los mismos puntos y a veces con cámaras de similares características. También fue frecuente que los fotógrafos se encontraran repartidos en los puntos donde se localizaban las avanzadas de cada uno de los bandos, sus tropas y en el caso de los sublevados se enfocaron en sus posiciones en los alrededores de su bastión que fue la Ciudadela. Lo anterior nos indica que fueron recibidos por ambos bandos con el objeto de retratar a los soldados y sus hazañas en ocasiones con claro referente de legitimación a sus causas, las poses y la distribución de las escenas y sus actores así lo demuestran. Dichas características exponen que las fotografías a parte registro gráfico de los acontecimientos, también fueron pensadas y concebidas con distintos propósitos entre los que destacó su distribución y venta comercial con el fin de solventar la demanda de consumo para los diferentes sectores y estamentos sociales. Así los fotógrafos lograban a la vez dos propósitos: recaudar material valioso para sus fines y atestiguar momentos históricos que serían a modo de competencia entre ellos en la arena militar y política. Y no es que fueran adivinos, sin

embargo, se dieron cuenta de que lo que fotografiaban era algo importante.

Queda claro que una imagen nunca fue la “realidad” (si bien cualquier imagen mantiene siempre algún tipo de vínculo o conexión con ella) independientemente del parecido o fidelidad que tenga con la misma. Además, la fotografías a pesar de ser efectuadas en tiempos de inestabilidad lo cual requirió de nuevas estrategias y técnicas para su elaboración, nos indica que los fotógrafos no fueron capaces de rechazar toda ambición de visualizar la imagen previamente, tal y como se acostumbraba en la fotografías de estudio del siglo XIX, pues tal y como indica la palabra las tropas en el campo de batalla fueron “retratadas”. Existen en el retrato, además, dos cuestiones peculiares: la teatralización o el acto “performático” de sentarse a posar. El segundo elemento es el consentimiento, el acuerdo (el contrato) retratado-artista. A la manera de las imágenes cándidas como las de los hermanos Valletto o Romualdo García debió haber algún consentimiento expreso por los sujetos. Cuando en el marco de la fotografía de calle se hace una fotografía de un individuo reconocible que expresa su consentimiento en ser representado entonces más bien hablamos de retrato urbano. Aun así, no se retrató exclusivamente a un individuo sino a un grupo de ellos, a un conjunto de personajes que excedieron o incluso solicitaron el ser ilustrados. También es cierto que a comparación de esa tradición decimonónica se ejerció un retratismo sencillo, franco, limitado por los conocimientos y la falta de medios técnicos adecuados, y por el mismo transcurso de los acontecimientos, sin embargo, es esa pretensión por querer captar dignamente a los individuos lo que otorga el candor que hoy podemos apreciar y contemplar en las imágenes.

Puedo decir que existió entonces un convenio (tácito o explícito) en el que los retratados dejaron en manos del artista la interpretación visual de su persona. Y por si fuera poco no hay que olvidar que el retrato de los partícipes de Decena trágica en las calles actuó también a manera de una “promesa de inmortalidad”, trascendencia, reafirmación de poder y, en última instancia, de potenciación de la persona misma. Como dije, fueron tomas efectuadas en los lapsos de tiempo de inactividad bélica, cuando no se combatía, en pocas palabras, son fotografías logradas en momentos de paz y que muestran los preparativos para los combates así como los resultados obvios de ésta. Si le sumamos las limitaciones tecnológicas de las pesadas cámaras con las que contaban los fotógrafos, podemos darnos cuenta que ello se debió precisamente a que las imágenes sobre la Decena Trágica, en su mayoría, sea una “carente de movimiento” e instantaneidad. Además, los fotógrafos pudieron adaptarse a esos nuevos retos que los enfrentamientos significo para su oficio, tanto así que como no podían o no se atrevían a tomar fotografías cercanas y durante los combates, conllevó a que el estilo fotográfico que imperara sobre la lucha armada fuera el del retrato con todo y las complicaciones que supuso. Asimismo al ser retratos de grupos que luchan al servicio de facciones políticas determinadas sugieren en primer lugar la propaganda, explotar una imagen de poder dentro de un ámbito histórico determinado. De ahí que haga hincapié en la consideración de que las imágenes sobre la Decena Trágica sean parte o fragmento del mundo perceptivo de los fotógrafos sobre los hechos y a su vez, una realidad a raíz de un suceso histórico. Lo anterior nos indica entonces que las fotografías del cuartelazo son un reflejo del propio desarrollo de la gesta armada.

Como hemos visto, al igual que los textos historiográficos y narrativas históricas uno de los objetivos de las imágenes sigue siendo relatar al lector qué ocurrió allí. Por encima de cualquier consideración, tuvieron el objetivo de contar la historia que se vivió y en el momento en que se produjeron los enfrentamientos, y así cumplir con una función comercial, informativa o social cual fuere el caso. Incluso, algunas de las fotografías seleccionadas contienen una cualidad humana que coloca a los retratados por encima de la situación. Las imágenes de las posiciones militares son un ejemplo de ello ya que buscan el respiro aparentemente en medio de la barbarie, que dejó asomar con más fuerza desde el día que comenzó hasta prácticamente el 12 de febrero de 1913, en donde los cadáveres incinerados tras las refriegas de esos días inundaban las calles de la ciudad.

Ahora bien, si tomamos en cuenta que toda imagen es un modelo de realidad, nos queda claro que lo que varía entre uno y otro fotógrafo no es la relación que sus imágenes mantiene con su referente, sino la manera diferente que tiene esas imágenes de sustituir, interpretar, traducir o modelizar episodios específicos del cuartelazo. Frente a esta clara distinción, la relación entre la fotografía y sus referentes histórico-simbólicos me llevaron a diferenciar entre las fronteras de la ficción y la no ficción; entre lo figurativo y el significado de lo que se observa. No obstante, como he destacado, las imágenes siempre tienen una fuerte dependencia con la realidad (en el sentido de que una imagen refleja, directa o indirectamente, una parte de ella). Precisamente el hondar en los detalles de la fotografía y las particularidades que distinguen el trabajo individual de un fotógrafo como Sabino Osuna me permitió identificar una relación indicativa con el mundo de la fotografía del cuartelazo.

Acorde con lo anterior, frente a las imágenes que podrían considerarse las más difundidas del conflicto, la cámara de Sabino Osuna parece rehuir deliberadamente de los momentos álgidos o heroicos en los que se inmortalizan acontecimientos o el fragor de la batalla. Tampoco encontramos el sufrimiento aún humeante o el grito desgarrador de las víctimas. En vez de todo eso, el fotógrafo opta por una visión más cercana, más ordinaria, y menos espectacular si se quiere, pero no por ello menos reveladora del drama de las batallas. Su mirada (sin renunciar a la inmediatez de la foto que captura fracciones de segundo) se instala en un tiempo distinto, el lapso anterior o posterior al acontecimiento. En sus imágenes laten episodios inciertos, aquellos que nos permiten entender, al tiempo y los momentos por el que algunos de los personajes vivieron. Por eso es capaz de captar algo de lo inmutable dentro del eco estridente de la tragedia. Antes que por su fuerza expresiva, sus civiles, sus soldados, sus mujeres y niños nos inquietan porque son retratados en su singularidad y en su pluralidad formando parte de representaciones del teatro del combate.

Digámoslo de otro modo, las fotos de Osuna son rotundas, precisas, oportunas. Parecen (conscientemente) destinadas a forjar una aureola mítica, a crear un imaginario bélico saturado de héroes comprometidos, de luchadores surgidos del pueblo, al mismo tiempo el sufrimiento de la población brotaba de entre las ruinas de la ciudad. Los fotógrafos llegan antes o después de las refriegas y nos muestran otras perspectivas, las del antes y después de la tragedia o acto heroico. En ese sentido, su instante no es el del fotorreportero si no de retratista. Sus fotos no nos confirman, nos interrogan. O mejor dicho, nos suscitan que las interroguemos por ese antes y por ese

después. Y esto es así porque el fotógrafo no sólo se interesa por el horror, sino por dar una visión muy particular de ella. Ciertamente, la guerra y la violencia planean sobre muchas de sus imágenes, en algunas de forma palpable, en otras de modo alusivo. Sin embargo, la habilidad de Osuna es encuadrarla en un paisaje más vasto y complejo, en una dimensión más profunda.

Por último habría que destacar dos tipos de imágenes recurrentes en el trabajo de los fotógrafos de la Decena Trágica que ahondan en todo lo expuesto hasta aquí. Aparentemente, nos hablan de los efectos materiales de las refriegas, pero en realidad simbolizan un nuevo imaginario: la fractura de la vida civil en un escenario, la ciudad, propio de la modernidad. Se trata de dos categorías de imágenes que es necesario asociar porque, aunque se muestran desgajadas, son las dos mitades de un mismo lugar, ejemplo de la devastación, transformado ahora en una suerte de “intimidad saqueada”. Son esas fotos en donde aparecen los efectos de los bombardeos sobre núcleos urbanos. Por un lado, las imágenes de edificios abiertos por la mitad, suspendidos en el vacío, semiderruidos. Frente a ellos, nuestra mirada accede impudicamente a una cotidianidad rota, a un espacio familiar despojado. Es inevitable pensar a la vez en su poder de evocación: remiten a un tiempo en el que los enfrentamientos bullían. Por otro lado, las escenas de los muertos apilados en las calles que emergen de entre las ruinas como el fin obvio de los enfrentamientos, como motivos de espectáculo rodeados de innumerables curiosos. Personajes que al parecer tratan de apoderarse de una imagen irreal, inevitable y ominosa. Son observadores de una realidad en donde no son capaces de intervenir pero si susceptibles de ser afectados por ella.

Las imágenes con dichos rubros apelan a refugiarse en una apariencia moral que disfrazó las sensaciones del curioso con excusas de orden artístico, lo que la convierte en obras inquietantes. El tiempo de lo cotidiano interrumpido, en donde aún late con fuerza el acontecimiento. Como espectadores en ocasiones creemos en que lo que ocurrió frente a la cámara ha sufrido escasa o nula modificación al momento de ser registrado en celuloide. Se nos pide que demos por supuesto que lo que vemos habría ocurrido prácticamente de la misma forma si la cámara no hubiera estado allí. Pues recordemos que la literalidad de estos documentos se centra precisamente en los referentes históricos y simbólicos que juntos confluyen en distintos significados. Todo esto, permitió que el registro y análisis de las imágenes que realicé contribuyera a la conformación de una memoria histórica sobre la Decena Trágica y se tenga una sensación y sucesión veraz de los acontecimientos reflejados en las imágenes. Una fotografía, por lo tanto, puede responder, antes que al hecho que nos está mostrado, a toda una tradición iconográfica concreta y a la demanda de una memoria colectiva en particular, es decir, la fotografía de la Decena Trágica no tiene por qué responder al suceso que ha capturado, sino a los mitos que la han construido. En este caso, como historiador tuve muy presente toda una tradición iconográfica concreta para saber detectar en las fotografías, como estas se correspondían con otras imágenes como se relacionaban entre sí y bajo qué tradición y contexto. Porque aquello que muestra la fotografía queda supeditado a lo que el fotógrafo quiso mostrar y al contexto histórico al que hace referencia y no tanto a la realidad o al momento en la que fue realizada.

Archivos

Archivo General de la Nación; galería 7, fondo INEHRM-Osuna, sin digitalizar e inventariar. Cajas: 2, 4, 5,8.4, 8.5, 8.6, 9.3.

SINAFO: Fondo Casasola.

Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana: Colección de Tarjetas Postales de la Decena Trágica, 102 tarjetas postales.

Fundación Carmen Toscano: Decena Trágica (Cuartelazo en la Ciudad de México).

Mapoteca Manuel Orozco y Berra: Servicio de Información Agroalimentaria y Pesca.

Archivo Histórico de la Secretaría de la Defensa Nacional: Documentos correspondientes a los sucesos y defensa de La Ciudadela, (XI/481.5/89), Documentos de los acontecimientos ocurridos en febrero de 1913 contra Francisco I. Madero y José María pino Suarez (XI/481,5/88), así como la (Causa contra Félix Díaz, Ocón y compañía instruida en 1916-1917, (XI/481/92).

Hemerografía

El Fotógrafo Mexicano

El Independiente

El Herald

El Herald Independiente

El Imparcial

Nueva Era

El Universal Nueva Era

La Tribuna

El Paladín

Revistas Ilustradas

El Mundo Ilustrado

Revistas de Revistas

El Tiempo Ilustrado

La Semana Ilustrada

La Ilustración Semanal

Película

“La Decena Trágica” en *Memorias de un mexicano*, Salvador Toscano (Productor), Carmen Toscano. (Director), 1950, Película, México, Fundación Carmen Toscano, Archivo Histórico Cinematográfico.

Bibliografía

- Aizpuru, Pilar Gonzalbo, Staples, Anne y Torres, Valentina (eds.), *Una historia de los usos del miedo*, El Colegio de México, Universidad Iberoamericana, México, 2009, 322 p.
- Aguayo. Fernando y Roca, Lourdes, *Imágenes e Investigación social*, México, Instituto Mora, 2005, 402 p.
- Aguilar, José Ángel, *La Decena Trágica*, Vol. I y II, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1981-1982.
- Aguilar Ochoa, Arturo, "Preguntas a un fotógrafo, François Aubert en México", en *Alquimia*, ciudad de México, Sistema Nacional de Fototecas, núm. 21, mayo-agosto, 2004, pp 6-13.
- Agrupación Nacional Femenil Revolucionaria (comp.), *Participación política de la mujer en México. Siglo XX*, México, Instituto de Capacitación Política, 1984 (Serie Antologías), 262 p.
- Alatorre, Ángeles Mendieta, *La mujer en la Revolución Mexicana*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1961, 175 p.
- Alcerrea, Félix, *Crónica histórica de los acontecimientos trágicos y políticos que tuvieron lugar en la ciudad de México del 9 al 29 de febrero de 1913*, México, Imprenta Mixta Avenida de la Paz, 1913, 36 p.
- Alfonso, López, *Fracaso y desastre del gobierno maderista. La angustia nacional y continuación de la Decena Trágica*. México, Imprenta de Alfonso López, 1913, 120 p.
- Altúzar Luis, Mario, "Agustín Víctor Casasola, cazador de instantes históricos", en *Agustín Víctor Casasola, el hombre que retrató una época, 1900-1938*, México, Gustavo Casasola, 1988, 1892 p.
- Álvarez Reina, Armando, *Los Estados Unidos ante la Revolución Mexicana*, México, ENEP Acatlán, Licenciatura en Relaciones Internacionales, UNAM, 1986, 136 p.
- Álvarez, Claudia Negrete, "Tiempos nuevos, miradas antiguas" en *Alquimia*, México, D.F., Sistema Nacional de Fototecas, Año 13, núm. 39, mayo- agosto 2010, 23- 31 pp.

- American National Standard for Imaging Material, *Photographic Processed Films, Plates, and Papers Filing Enclosures and Storage Containers*, American National Standards Institute, ANSI-PIMA 1998, 8 p.
- Antonio Rodríguez, José, "Plateros, La calle de la fotografía" en *Luna Córnea*, México, núm. 8, 1995, 164 p.
- Arenas Guzmán, Diego, *Radiografía del cuartelazo 1912-1913*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1969, 201 p.
- Arnal, Ariel, *Atila de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México entre 1910 y 1915*, Departamento de Historia Universidad Iberoamericana, México, 2001, 159 p.
- _____, "Construyendo símbolos-fotografía política en México 1865-1911", *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, Universidad de Tel-Aviv (Israel), enero-junio, 1998, 145 p.
- Argan, Giulio Carlo, *El arte moderno*, Madrid, Akal, 1998, 660 p.
- A. Gernsheim, Helmut, *Concise History of Photography*, London, Thames and Hudson, 1965, 163 p.
- Baeza, Pepe, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, editorial Gustavo Gili, 2001, 179 p.
- Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Penguin Random House, Grupo Editorial México, 2005, 301 p.
- Berumen, Miguel Ángel, "Disparando desde dos frentes los fotógrafos que documentaron la Revolución", en Miguel Ángel Berumen, Claudia Canales (coords.), *México: fotografía y revolución*, Fundación Televisa, 2009, 240 p.
- _____, *La cara del tiempo, la fotografía en Ciudad Juárez y El Paso (1870-1930)*, Estados Unidos de Norteamérica, Cuadro por Cuadro, Imagen y Palabra, Berumen y Muñoz Editores, 2002, 171 p.
- _____, *1911: La batalla de Ciudad Juárez en imágenes*, México, Cuadro por cuadro imagen y palabra, 2009, 240 p.
- Baldwin, Gordon, *Looking at Photographs. A guide to technical terms. London*, The J. Paul Getty Museum/ British Museum Press, 1991, 96 p.

- Benjamin, Walter, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2005, 192 p.
- Berlin, Isaiah, "Las ideas filosóficas de Giambattista Vico" en *Vico y Herder: dos estudios en la historia de las ideas*, Herdy, Henry (ed.) Madrid, Catedra, 2000, pp. 35-73.
- _____, "Dos conceptos de libertad" en *Cuatro ensayos sobre la libertad*, Madrid, Alianza, 1988, pp.133-183.
- Bonilla, Manuel, *Diez años de guerra: Sinopsis de la historia verdadera de la Revolución Mexicana. Primera parte 1910-1913*, Mazatlán, 1922, 348 p.
- _____, *El régimen Maderista*, México, Arana, 1962, 351 p.
- Burke, Peter, *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, 113 p.
- Blanco Moheno, Roberto, *Crónica de la Revolución Mexicana, De la Decena Trágica a los campos de Celaya*, 3 Edición, México: Libro-Méx, 1957, 422 p.
- Brehme Wick, Hugo, *Hugo Brehme y la Revolución Mexicana*, México, INAH, 2009, 151 p.
- Briseño, Leoncio Ortega, *Nuestra escuela militar de Aspirantes*, México, Talleres gráficos la Carpeta, 1955, 438 p.
- Brisset Martín, Demetrio E., *La fotografía bélica, los modos de transformación de realidades y su uso propagandístico*, Comunicación y guerra en la historia, Madrid, 2004, pp. 683-698.
- Brunel, George, *La photographie*, Paris, Société française d'édition d'art, 1898, 113 p.
- B. Bunker, Steven, *Creating Mexican Consumer Culture in the Age of Porfirio Díaz, the Americas*, Albuquerque: University of New México Press, 2012, 333 p.
- Canales, Claudia, *Romualdo García. Un fotógrafo, una ciudad, una época*, México, INAH, 1980, 164 p.
- _____, *México: fotografía y Revolución*, Lunwerg Editoriales, Secretaria de Educación Pública, 2009, 400 p.

- Camacho Morfín, Thelma, “La cigarrera El Buen Tono 1889-1929” en Contreras Valdez, José Mario, *Poder público y poder privado. Gobiernos, empresarios y empresas 1880-1980*, México Universidad Nacional Autónoma de México 2006, pp. 83-107
- Comas, Juan, *Las primeras instrucciones para la investigación antropológica en México*, 1862, México, UNAM, 1962, 43 p.
- Carames, José Luis, *Género y sexo en el discurso artístico*, España, Universidad de Oviedo, 1997, 127 p.
- Carballo, Emmanuel, *Páginas sobre la Ciudad de México*, México, Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, 1988, 415 p.
- Carrera Stampa, Manuel, *La historia del correo en México*, Vol. I México, Secretaria de Comunicaciones y Transportes, 1968, 343 p.
- Castañeda García, Laura, “La fotografía en los festejos del primer Centenario de la Independencia de México”, en *Alquimia*, ciudad de México, Sistema Nacional de Fototecas, núm. 39, mayo-agosto, 2010, pp. 6-21.
- Casasola, Agustín Víctor, *Historia gráfica de la Revolución Mexicana, 1900-1970*, Vol. II, México, Editorial Trillas, 1973, 612 p.
- Casasola Gustavo, *Seis siglos de historia gráfica en México: 1325-1925*, Vol. V, México, 1971, 521 p.
- Casanova, Rosa, “El éxito del comercio fotográfico”, en *Alquimia*, ciudad de México, Sistema Nacional de Fototecas, núm. 21, mayo – agosto, 2004, pp. 27-34.
- Castro de Paz, José Luis, *Cien años de cine: historia, teoría y análisis del texto fílmico*, Madrid, Universidad de Cataluña, 1999, 338 p.
- Córdova, Arnaldo, *La ideología de la Revolución Mexicana: la formación del nuevo régimen*, México, Era, 1999, 508 p.
- Comas, Juan, *Las primeras instrucciones para la investigación antropológica en México*, 1862, México, UNAM, 1962, 43 p.
- Córdova Carlos A., “Un estudio en Madero” en *Tríptico de Sombras*, México, CONACULTA, 2012, 260 p.

- Cosío Villegas, Daniel, “La crisis de México”, *Cuadernos Americanos*, México, marzo-abril 1947, Vol. XXXII, núm. 2, pp. 29-51.
- Cuarterolo, Miguel Ángel y Longoni, Eduardo, *El poder de la imagen*, Barcelona Editorial Zoom, 1996, 201 p.
- Cumberland, Charles Curtís, *Madero y la Revolución Mexicana*. tr. de Stella Mastrangelo, 3 ed. México, Siglo XXI, 1984, 317 p.
- Chavarría Juan N., *El Heroico Colegio Militar en la historia de México*, México, Libro Mex. Editores, 1960, 340 p.
- Dávila, José María, *El ejército de la revolución: Contribución histórica del ejército mexicano*, México, s. e. 1938, 276 p.
- de De Ita, Amparo Rubio, *La revolución Triunfante: Memorias del General de División Guillermo Rubio Navarrete*, México, Libros en Red, 2006, 157 p.
- de los Reyes, Aurelio, “Vivir de sueños, 1896-1920”, en *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, México, Vol. I, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1996, 409 p.
- _____, *¿No queda huella ni memoria?: Semblanza iconográfica de una familia*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas-El Colegio de México, 2002, 391 p.
- de la Fuente, Beatriz, Reseña de “El pasado prehispánico en la cultura nacional, memoria hegemónica (1877-1911)” en Lombardo Ruiz, Sonia, *Antologías*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994, p. 165.
- Debroise, Oliver, *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, 111 p.
- _____, *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México*, CONACULTA, México 1994, 223 p.
- Díaz Pérez, Olivia C., *La Revolución Mexicana en la literatura y el cine*, México, Universidad Iberoamericana, 2010, 276 p.
- *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX*, Vol. II y IV, México, Planeta, 1988, 533 p.

- *Diccionario de generales de la Revolución Mexicana*, II Vol., México INEHRM, 2014.
- *Directorio General de la ciudad de México y del Distrito Federal*, 1911-1912, México, Muller hnos, 1911.
- Davenport, Alma, *The history of photography: an overview*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 1999, 180 p.
- *Documentos correspondientes a los sucesos y defensa de la Ciudadela*, Archivo Histórico de la Defensa Nacional, México, 1913, (XI/481.5/89).
- del Castillo, Alberto, "La historia de la fotografía en México, 1890 y 1920", en *Imaginario y fotografía en México, 1839-1970*, (coord.) García Krinsky, Emma Cecilia, México, Lunweg, 2005, 285 p.
- Eder, Rita, "El desarrollo de temas y estilos en la fotografía mexicana", en Meyer, Eugenia (coord.), *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, Museo Nacional de Historia-Museo Nacional de Antropología, INAH-FONAPAS, 1978, 246 p.
- Eller, Agnes, *La revolución de la vida cotidiana*, Barcelona, Península, 1998, 203 p.
- *El Ejército Mexicano*, México, SEDENA- Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, 2010, 645 p.
- Escorza Rodríguez, Daniel, "El itinerario fotoperiodístico de Agustín Víctor Casasola, 1901-1910" en *HISTÓRIA*, São Paulo, Vol. 26, núm. 2, 2007, pp 19-42.
- Espinosa, Gonzalo N., *La Decena Roja. La Revolución Felixista. Caída del Gobierno Maderista. Elevación al Poder del General Victoriano Huerta*, México. S. E, 1913, 128 p.
- Eastman Kodak Company, *Glosario de términos fotográficos*, The University of California, 1973, 95 p.
- Eastman Kodak Company, *500 Cameras: 170 Years of Photographic Innovation*, New York, Sterling Publishing, 2011, 472 p.
- Eastman Kodak Company, *Camera: A History of Photography from Daguerreotype to Digital*, New York, Sterling Publishing, 2012, 360 p.

- Fabela, Isidro, *Historia Diplomática de la Revolución Mexicana*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2004, 364 p.
- _____, *Documentos Históricos de la Revolución Mexicana, Revolución y Régimen Constitucionalista*, Vol. I, Fondo de Cultura Económica, 1963, 256 p.
- Fernández Rojas, José, *La Revolución Mexicana: de Porfirio Díaz a Victoriano Huerta, 1910-1913*, México, F.P. Rojas, 1913, 363 p.
- Fernández Terán, Carlos, *Catálogo de estampillas postales de México 1856-1996. 140 años de la estampilla postal mexicana*, México, Secretaria de Hacienda y Crédito Público, 1997, p. 82.
- Félix del Valle Gastaminza, *Manual de documentación fotográfica*, Madrid, Síntesis, 1999, 167 p.
- Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, editorial Gustavo Gili, colección punto y línea, 1976, 208 p.
- Firod Posada, Josefina María de Lourdes, *La Decena Trágica a la luz de una fuente periodística inédita*, Tesis de Maestría en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, FFyL, 1970, 87 p.
- Foucault, Michel, "El sujeto y el poder" en *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 50, núm. 3, julio-septiembre, 1988, pp. 3-20.
- Fowler-Salamini, Heather, *Mujeres del campo mexicano 1850-1990*, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, El Colegio de Michoacán, 2003, 159 p.
- Frank, Eugene, *The diplomatic career of Henry Lane Wilson in Latin America*, Ann Arbor: University Microfilms International, 1979, 235 p.
- Francastel Pierre y Galienne, *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1978, 236 p.
- García Naranjo, Nemesio, "La génesis de los cuartelazos. También la sociedad fue responsable" en Saborit, Antonio, *Febrero de Caín y metralla. La Decena Trágica. Una antología*, México, Ediciones Cal y Arena, 2013, pp.321-329.
- _____, *Memorias, Elevación y caída de Don Francisco I. Madero*, Vol. VI, México, Talleres de "El porvenir", 1958, 375 p.

- Gautreau, Marion, "La Ilustración Semanal y el Archivo Casasola. Una aproximación a la desmitificación de la fotografía de la Revolución Mexicana" *Cuicuilco*, Escuela Nacional de Antropología e Historia Distrito Federal, Vol. 14, núm. 41, septiembre-diciembre, 2007, pp. 113-142.
- Gernsheim, Helmut, *Concise History of Photography*, London, Thames and Hudson, 1965, 145 p.
- Gilly, Adolfo, *La revolución interrumpida, México 1910-1920: una guerra campesino por la tierra y el poder*, México, Era, 1971, 374 p.
- _____, *Cada quien morirá por su lado: una historia militar de la Decena Trágica*, 2013, México, Era, 178 p.
- González Flores, Laura, "Técnica fotográfica y mirada. La fotografía en el país de la metralla", en Miguel Ángel Berumen, Claudia Canales (coords.), *México: fotografía y revolución*, México, Fundación Televisa, 2009, pp. 53-61
- González Ramírez, Manuel, *La Revolución Social de México*, III Vol., México, Fondo de Cultura Económica, 1960, 1803 p.
- Grajeda González, Héctor Daniel, *Prensa y Maderismo*, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Licenciatura en Historia, 1987, 178 p.
- *Grandes fotógrafos publicitarios en México*, Vol. I, México, Kodak de México-Grupo Tragaluz, 1997, 275 p.
- G.G Rivero, *Hacia la verdad. Episodios de la Revolución*, México, Compañía Editorial Nacional, 1911, 351 p.
- Harrison, John P., "Henry Lane Wilson, El Trágico de la Decena" en *Historia Mexicana*, Vol. VI, núm. 3, El Colegio de México, junio-marzo 1957, pp. 374-405.
- Hernández Carballido, Elvira Laura, *Las otras soldaderas, mujeres periodistas de la Revolución Mexicana*, México, EAE, 2011, 160 p.
- Hermosilla Rodríguez, Antonio, *Historia del primer congreso de la Unión Postal Universal*, Universidad de California, 2008, p. 241.
- Jiménez, Marco, "Hacia una crítica de la violencia", en *Subversión de la violencia*, Fondo de Cultura Económica, 2007, 372 p.

- Katz, Friedrich, *La guerra secreta en México*, Vol. XI, “La Revolución Mexicana y la tormenta de la segunda guerra mundial”. Colección Problemas de México, Era, 1982, 350 p.
- _____, *La guerra secreta en México*, Vol. II, “Estados Unidos y la Revolución Mexicana”, Era, 1982, p. 744 p.
- _____, *De Díaz a Madero*, México, Era, 2004, 118 p.
- _____, *Reuelta, rebelión y revolución. La lucha rural en México del siglo XVI al siglo XX*, México, Editorial Era, 2004, pp. 187-222.
- Keegan, John, *Historia de la guerra*, Madrid, Turner, 2014, 300 p.
- Kein, Jean A., *Historia de la fotografía*. Barcelona, Oikos-Tau, 1971, 126 p.
- Kuri, Máximo, “Lo que el Capitán Marston nos dejó”, en *Historia mexicana* 178, México, El Colegio de México, Vol. XLV, núm. 2, octubre-diciembre, 1995, p. 6.
- Koetze, Hans-Michael, *Diccionario de fotógrafos del siglo XX*, Madrid, Circulo de Bellas Artes, 2007, 528 p.
- Knigth, Alan, *La Revolución Mexicana: del Porfiriato al nuevo régimen constitucional*, II Vol. México, Grijalbo, 1996.
- _____, “La Revolución Mexicana: ¿burguesa, nacionalista, o simplemente “gran rebelión”?”, *Cuadernos Políticos*, núm. 48, octubre-diciembre 1986, México, Era, pp. 5-32.
- *La Revolución Mexicana. 100 años de historia*, Vol. II. Editorial Cordillera, México, 2009, 518 p.
- Lane Wilson, Henry, *Diplomatic Episodes in Mexico, Belgium, and Chile*, New York, 1971, 399 p.
- Lara Klahr, Flora y Hernández, Marco Antonio en *El poder de la imagen y la imagen del poder. Fotografías de prensa del porfiriato a la época actual*, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1985, 180 p.
- _____, *Héroes, jefes y caudillos*. Fondo Casasola, México, Fondo de Cultura Económica-INAH, 1986, 109 p.
- Ledo, Margarita, *Documentalismo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1998, 192 p.

- Lempérière, Annick, “Los dos Centenarios de la Independencia Mexicana (1910-1921): de la Historia Patria a la Antropología cultural”, en *Historia de México*, México, núm. 178, octubre-diciembre, 1995, p. 319.
- Lobato Cabrera, Luis, “La Revolución es la Revolución”, en *Obras completas*, Vol. III, Obra política. México, Oasis, 1975, 712 p.
- Lorenzo Herrera, Rubén, *Las veras y burlas de José Juan Tablada*, México, Universidad Iberoamericana, 1995, 219 p.
- Lozoya, Jorge Alberto, *El ejército mexicano (1911-1965)*, México, El Colegio de México, 1970, 156 p.
- Lovell, Ronald, *Manual Completo de fotografía*. Madrid, Celeste, 1998, 398 p.
- McCaule, Anne y, Elizabeth, A., *Disdéri and the carte de visite portrait photography*, Yale University, 1985, 971 p.
- Matabuena Peláez, Teresa, *Algunos usos y conceptos de la fotografía en México durante el porfiriato*, México, Universidad Iberoamericana, 1991, 166 p.
- Manrique Jorge Alberto, *Guillermo Kahlo: fotógrafo oficial de monumentos*, México, Casa de las Imágenes, 1992, 174 p.
- Ramírez, Mario Teodoro “México en el alma de Luis Villoro, la razón razonable alternativa a la violencia ideológica”, en *Relaciones*, Zamora, El Colegio de Michoacán, Vol. XXIX, núm. 115, verano del 2008, pp. 149-178.
- Márquez Sterling, Manuel, *Los últimos días del presidente madero*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1985, 686 p.
- Marcos, Patricio, *Diccionario de Democracia: diccionario clásico y literario de democracia antigua y moderna*, Vol. I México, Senado de la Republica LXI Legislatura, Comisión de Biblioteca y Asuntos Editoriales, 2010, 824 p.
- Massé Zendejas, Patricia, *La fotografía de la ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX*. La compañía Cruces y Campa, Tesis de Maestría, México, FFyL-UNAM, 1993, 201 p.
- _____, *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, Museo Nacional de Antropología e Historia-Instituto Nacional de Antropología e Historia-Secretaría de Educación Pública-FONAPAS, 1978, 160 p.

- *Memorias de Victoriano Huerta*, México, Vértice, 1957, 86 p.
- Mestre Vergés, Jordi, *Identificación y conservación de fotografías*, Madrid, Trea, 120 p
- Meyer, Lorenzo, “Un siglo de dudas”, *Nexos*, México, núm. 383, noviembre, 2009, pp. 23-25.
- _____, *Su majestad británica contra la Revolución Mexicana, 1900-1950: El fin de un imperio informal*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Internacionales, 1991, 579 p.
- _____, *La segunda muerte de la revolución mexicana*, 7a. ed., México, Ediciones Cal y Arena, 1992, 274 p.
- Morales Moreno, Luis Gerardo, *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940*, México, Universidad Iberoamericana, 1994, 289 p.
- Musacchio, Humberto, *Milenios de México*, Vol. I, México, Raya en el Agua, 1999, 3359 p.
- Montellano, Francisco y Matabuena, María Teresa, *C.B Waite, fotógrafo. Una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX*, México, Grijalbo-CONACULTA, 1994, 221 p.
- Mraz, John, “¿Fotohistoria o historia gráfica? El pasado mexicano en fotografía”, en *Elementos. Ciencia y cultura*, Vol. III, núm. 61, enero-marzo 2006, México, pp. 11-41.
- _____, “¿Qué tiene de nuevo la historia gráfica?”, en *Diálogos*, DHI-UEM, Vol.7. 2003, pp. 201-217.
- _____, *Fotografiar la Revolución. Compromisos e iconos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010, 241 p.
- Nasr, Monroy Rebeca, “La fotografía y el inicio de la Revolución Mexicana: de tradiciones e innovaciones en el Bicentenario”, en *El ayer y hoy de México*, ciudad de México, Instituto Mora, Vol. II, núm.7, enero-marzo de 2010, pp. 37-40.
- _____, “La génesis de los cuartelazos. También la sociedad fue responsable” en Saborit, Antonio, *Febrero de Caín y metralla. La Decena Trágica. Una antología*, México, Ediciones Cal y Arena, 2013, pp. 321-327

- Negrete Álvarez, Claudia, *Los hermanos Valleto, fotógrafos mexicanos de entre siglos*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones, Estéticas, 2006, p. 180 p.
- Novo, Salvador, *Los paseos de la ciudad de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, 164 p.
- Nochlin, Linda, "Impressionist Portraits and the Construction of Modern Identity", en Bailey, Colin B., *Renoir's Portraits. Impressions of an Age*, New Haven, Yale University Press, 1997, pp. 53-75.
- Olguín Mosqueda, Socorro. *La Decena Trágica vista por dos embajadores*, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Maestría en Historia, 1965, 114 p.
- Oncina, Faustino, *Estética de la memoria*, PUV, Universidad de Valencia, 2011, 322 p.
- Origel Sandoval, Cristina. *La Decena Trágica*, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Maestría en Historia, 1963, 130 p.
- Ortiz Gaitán, Julieta, *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*, México, UNAM, 2003, 440 p.
- Pani Alberto J., *Apuntes autobiográficos*, Ed. Stylo, México, 1945, 152 p.
- Paz, Ireneo, *Los hombres prominentes de México*, Vol. II, México, Imprenta y litografía la patria, 1888, pp. 347-348.
- Pruneda, Salvador, *La caricatura como arma política*, México, INEHRM, 2003, 445 p.
- Prida, Ramón, *De la dictadura a la anarquía: Apuntes para la historia política de México durante los últimos cuarenta y tres años*, Botas, 1958, 462 p.
- Permanyer, Lluís, "Ceci est un portrait", en *Retratos. Fotografía española, 1845-1995*, Barcelona, Fundación La Caixa, 1996, pp. 29-33.
- Pritchard, Michel, *The history of photography in 50 cameras*, Bloomsbury Visual Arts, 2013, 150 p.
- Quirk Robert E. "Liberales y Radicales en la Revolución Mexicana" en *Historia Mexicana*, Vol. II, núm. 4, El Colegio de México, abril-junio 1953, 528 p.

- Rabell Jara, René, *Un desorden para verse: la revolución en la ciudad de México, 1914-1915*, Instituto Mora, Maestría en Estudios Regionales, 1993, 154 p.
- Regan, Geoffrey, *Historia de la incompetencia militar*, España, Crítica, 2007, 411 p.
- Reyes, Rodolfo, *De mi vida. Memorias políticas*, Biblioteca Nueva, II Vol., Madrid, 1929, 268 p.
- Reyes Palma, Francisco, *Memoria del tiempo, 150 años de la fotografía en México*, México, Museo de Arte Moderno, 1989, 91 p.
- Rodríguez, J., *La Decena Trágica en México, Datos verídicos tomados en el mismo teatro de los sucesos por un escritor metropolitano*, México, Edición de "El Obrero", 1913, 52 p.
- Rodríguez, José Antonio, *Martín Ortiz, fotógrafo, el último de los románticos, Años 20's/50's*, México, Museo Estudio Diego Rivera 1992, 67 p.
- Ross, Stanley R., *Francisco I. Madero: Apostle of Mexican Democracy*, Nueva York, Columbia University Press, 1955, 315 p.
- Rosenblum, Naomi, *A World History of Photography*. New York: Abbeville Press, 1984, 712 p.
- Rouse, Kate, *Guía de principiantes para coleccionistas de cámaras clásicas*, Madrid, Edimat, 1993, 80 p.
- Rivero, J.A, Fernández. *Tres dimensiones en la historia de la fotografía*, Málaga, Editorial Miramar, 2004, 239 p.
- Saborit, Antonio, *La Ciudadela de Fuego: A ochenta años de la Decena Trágica*, México, Concejo nacional para la Cultura y las Artes-INAH, Archivo General de la Nación, 1993, 151 p.
- _____, "2ª. De Mérida 51. La Decena Trágica en la escritura de Rafael de Zayas", en García Diego, Javier y Kourí, Emilio (comps.), *Revolución y exilio en la historia de México. Homenaje a Friedrich Katz*, El Colegio de México, México, Era, 2010, pp.7-14.
- _____, *Febrero de Caín y metralla. La Decena Trágica. Una antología*, México, Ediciones Cal y Arena, 2013, p. 424.

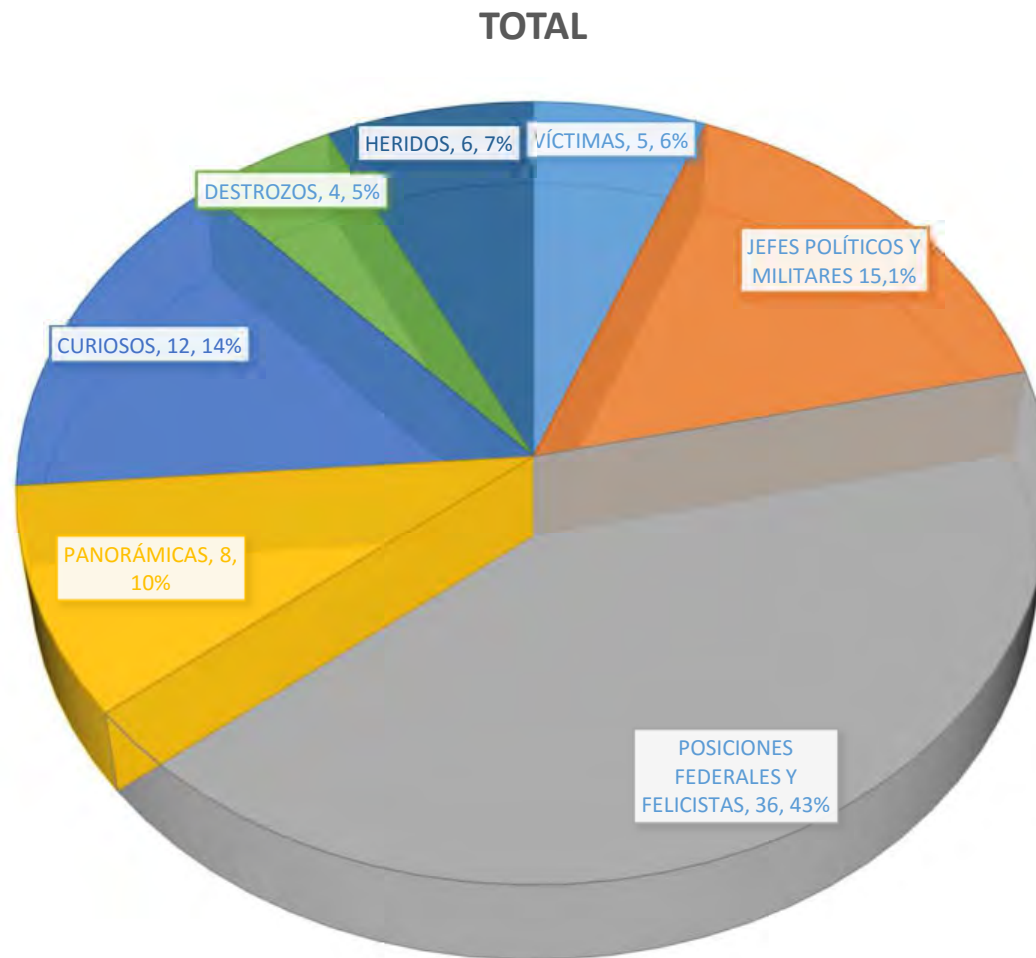
- _____, *El Mundo Ilustrado de Rafael Reyes Spíndola*, México, Grupo Carso, 2003, 287 p.
- Sánchez Lamego, Miguel, *Historia militar de la Revolución Mexicana en la época maderista*, México, INEHRM, 1976, 288 p.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel, *El universo de la fotografía*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, 497 p.
- _____, *Las revistas ilustradas en España*, Madrid Trea, 360 p.
- Scharf, Aaron , *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, 1994, 419 p.
- Sierra, Justo, "La era actual" en *Evolución política del pueblo mexicano*, La Casa de España en México, México, 1940, pp. 413-458.
- Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Editorial de bolsillo, México, Alfaguara, 2004, 191 p.
- _____, *Sobre la fotografía*, Madrid, Alfaguara, 2007, 57 p.
- Sosenski, Susana, "Memorias de Infancia. La Revolución Mexicana y los niños a través de dos autobiografías" en *Nuevas miradas a la historia de la infancia en América Latina. Entre prácticas y representaciones*, Sosenski, Susana y Jackson Albarrán, Elena (coords.), Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México, núm. 46, julio-diciembre 2013, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, pp. 153-175.
- Shearer West, *Portraiture*, Oxford, Oxford University Press, 2004, 256 p.
- Tablada, José Juan, *Diario (1900 - 1944)*, Obras IV, Edición Guillermo Sheridan, México, Nueva Biblioteca Mexicana, 1992, 358 p.
- Taracena, Alfonso, *Francisco I. Madero*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, 177 p.
- Torrea, Juan Manuel, *La Decena Trágica. La asonada militar*, II Vol., Academia Nacional de Historia y Geografía, México, 1963, 252 p.
- _____, *La lealtad en el ejército mexicano: apuntes para la historia*. México, s.e., 1939, p, 72 p.

- Teodoro Ramírez, Mario, "México en el alma de Luis Villoro, la razón razonable alternativa a la violencia ideológica", en *Relaciones*, Zamora, El Colegio de Michoacán, Vol. XXIX, núm. 115, verano del 2008, pp. 149-178.
- Torres Flores, Oscar, *El otro lado del espejo: México en la memoria de los jefes de misión estadounidenses (1822-2003)*, México, UDEM, 2007, 510 p.
- Urquiza, Francisco L., *La Ciudadela quedó atrás*, México, Summa Mexicana, 1965, 166 p.
- Valadés, José C., *Historia general de la Revolución Mexicana, 1910*, Vol. I, El Centenario de la Independencia, México, SEP-Ediciones Gernika, 1985, 347 p.
- _____, "Paz de Régimen. El Centenario de la Independencia" en Manuel Quesada Brandi, (editor) *Historia General de La Revolución Mexicana*, Vol. I, México, 1963, pp.7-8.
- Valero, Silva José, *La Decena Trágica*, Estudios de Historia Moderna y Contemporánea, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1970, pp. 89-116.
- Valverde Valdés, María Fernanda, "Identificación de los procesos fotográficos y de sus síntomas de deterioro" en *Cruce de caminos*, Escuela Nacional de Conservación y Museografía, Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm., 9, 2010, 64 p.
- Villegas Moreno, Gloria, *México: Liberalismo y modernidad. Rostros, voces y alegorías*, México, Fomento Cultural Banamex, 2003, 447 p.
- _____, en Flores Cano, Enrique, Gracia Diego, Javier (coord.), *Así fue la Revolución Mexicana*, Vol. III, México: Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1985.
- _____, "La Revolución Mexicana y Los Nuevos Enfoques Historiográficos" en *Tzintzun: Revista de Estudios Históricos*, núm. 14, julio-diciembre 1981, pp. 144-158.
- _____, "Panorama Actual de la Historiografía Mexicana" en Trejo, Evelia (comp.) *La Historiografía del Siglo XX en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, pp. 225-239.
- _____, en "Los paradigmas del liberalismo mexicano en los tiempos revolucionarios" en Velasco Gómez, Ambrosio (Coord.), *Humanidades y crisis del liberalismo: del porfiriato al Estado posrevolucionario*, México, UNAM, 2010, 510 p.

- Villoro, Luis, "Sobre el concepto de revolución", en *Teoría revista de filosofía*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Pereda, Carlos (dir.), año 1, núm. 1, julio, 1993, pp. 1-15.
- Vanderwood, Paul J., *Los rurales: Producto de una necesidad social*, San Diego State University, 247 p.
- Vargas, Ruiz, "Recuerdos traumáticos: el enemigo interior" en Blanco, Arturo, *Un análisis del mal y sus consecuencias*, Madrid, Trotta, 2005, 391 p.
- Vázquez Gómez, Francisco, *Memorias Políticas, 1909-1913*, México, Imprenta Mundial, 1933, 529 p.
- Vázquez Gómez, Emilio, *En torno a la democracia: el sufragio efectivo y la no elección (1890-1928). La Elección Indefinida*, México, INEHRM, Secretaría de Gobernación, 1992, 613 p.
- Vargas, Ruiz, "Recuerdos traumáticos: el enemigo interior" en Arturo Blanco. et al. (eds.), *Un análisis del mal y sus consecuencias*, Madrid, Trotta, 2005, 391 p.
- Vera Estañol, Jorge, *La Revolución Mexicana: orígenes y resultados*, México, Porrúa, 1957, 797 p.
- Wade, John, *A Short History of the Camera*, Fountain Press, 1979, 139 p.
- Walter, Benjamín, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2005, 355 p.
- William, Ivins, *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, 234 p.
- Zárate Toscano, Verónica, "El papel de la escultura conmemorativa", en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, núm. 2, octubre-diciembre, 2003, pp. 74-76.


1. (Gráfica)

Fotografías de Sabino Osuna sobre la Decena Trágica del AGN (Divididas por rubros)




2. Selección de fotografías de Sabino Osuna sobre la Decena Trágica que se encuentran en el AGN
(Divididas por rubros)






FOTOGRAFÍA	VÍCTIMAS							OSUNA NUMERACIÓN
	TÍTULO	FORMATO	TÉCNICA	MEDIDAS	LUGAR	FECHA	NOTA	
 1	Frente á palacio	Tarjeta Postal	Plata gelatina	10.2 – 12.7	Palacio Nacional	9 de febrero de 1913	Caballos muertos frente a Palacio y resultado de la batalla.	36
 2	Cadáver de un aspirante	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	Palacio Nacional	9 de febrero de 1913	Cadáver de aspirante, caballo y guardias de palacio.	95
 3	Hacimiento de muertos	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	Kiosko de la Compañía de Tranvías	9 de febrero de 1913	Dos cuerpos de civiles frente a uno de los grandes faros de la arboleda del Zócalo y curiosos.	10
 4	Felicistas muertos en la azotea de la Ciudadela	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	azotea de la Ciudadela	¿?	Cuerpo de felicista y militante en poses distintas a la luz del medio día	64


	5	Federal muerto	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	¿calle de Nuevo México?	¿16 de febrero de 1913?	Cuerpo de niño federal y mujer con reboso, bandera blanca cantinflora.	17
---	---	----------------	----------------	----------------	-------------	-------------------------	-------------------------	--	----

FOTOGRAFÍA	JEFES POLÍTICOS Y MILITARES							OSUNA NUMERACIÓN	
	TÍTULO	FORMATO	TÉCNICA	MEDIDAS	LUGAR	FECHA	NOTA		
	1	El -pre. Madero llegando a palacio	Tarjeta Postal	Plata gelatina	10.2 – 12.7	Palacio Nacional	9 de febrero de 1913	Saludo con sombrero en mano del Presidente Madero a caballo.	91
	2	Los generales Mondragón y Díaz antes de tomar la Ciudadela	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	la Ciudadela	9 de febrero de 1913	Mondragón y Días con civiles felicistas planeando la toma de la Ciudadela.	

	<p>Ministro de la Guerra, Grals. Huerta, Delgado y Ángeles</p>	<p>Tarjeta Postal</p>	<p>Plata gelatina</p>	<p>12.7 – 17.8</p>	<p>calle Mexicana Núm. 2116</p>	<p>¿10 de febrero de 1913?</p>	<p>Los tres generales discuten las tácticas para la toma de la Ciudadela. El nombre de la calle está en la pared.</p>	<p>34</p>
---	--	-----------------------	-----------------------	--------------------	---------------------------------	--------------------------------	---	-----------





	4	Gral. Delgado y Vega conferenciando	Tarjeta Postal	Plata gelatina	10.2 – 12.7	¿?	¿18 de febrero de 1913?	A su alrededor se encuentran militares y civiles; hay un hombre observando con binoculares.	29
	5	El Gral. Delgado dando ordenes	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	calle Ancha	11 de febrero de 1913	En la parte central de la foto se encuentra un hombre posando con rifle en mano.	35
	6	(1) Sr. Bonales Sandoval y otros felicistas	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	¿Palacio Nacional?	¿posterior al 22 de febrero de 1913?	Cuatro hombres presentables en junto a ventanal con cortinaje.	115
	7	Gral. M. Mondragón, V. Huerta, F. Días y A. Blanquét	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	¿Embajada de los Estados Unidos?	¿19 de febrero de 1913?	Frente a los cuatro generales hay un barandal que sirve como punto de fuga. ¿Pacto de la Embajada?	117




 8	Desfile triunfal. Brigadier Félix Díaz y su E. mayor	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	¿Plaza de la Constitución?	23 de febrero de 1913	Es tan a punto de partir y dar comienzo al desfile	76
 9	Brigadier Félix Díaz. Desfile triunfal	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	¿Plaza de la Constitución?	22 de febrero de 1913	Félix Díaz con mirada al público, y aspirante a caballo.	72
 10	Desfile triunfal. Brigadier Félix Díaz y su E. Mayor	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	¿Plaza de la Constitución?	22 de febrero de 1913	Félix Díaz a caballo mira al fotógrafo.	77
 11	Brigadier Félix Díaz y su Estado Mayor	Tarjeta Postal	Plata gelatina	10.2 – 12.7	¿?	¿Posterior al 22 de febrero de 1913?	Félix Díaz con todos los miembros de la revolución felicista.	
 12"porque los periodistas independientes formaronle vanguardia de la revolución triunfante" Félix Díaz."	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	¿?	¿?	Félix Díaz rodeado de miembros de diarios y revistas.	73

	<p>13</p> <p>Gral. Huerta jefe de los federales</p>	<p>Tarjeta Postal</p>	<p>Plata gelatina</p>	<p>12.7 – 17.8</p>	<p>¿?</p>	<p>¿?</p>	<p>Fotografía de busto del General Huerta a manera de la fotografía de estudio.</p>	<p>106</p>
---	---	---------------------------	---------------------------	--------------------	-----------	-----------	---	------------




FOTOGRAFÍA	POSICIONES FEDERALES Y FELICISTAS							
	TÍTULO	FORMATO	TÉCNICA	MEDIDAS	LUGAR	FECHA	NOTA	OSUNA NUMERACIÓN
 1	Tocando parlamento cuando fue tomada la Ciudadela	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	la Ciudadela	9 de febrero de 1913	Felicista tocando una trompeta desde la azotea de la Ciudadela.	96
 2	Defensores de las Guardias Presidenciales	Tarjeta Postal	Plata gelatina	10.2 – 12.7	Palacio Nacional	¿22 de febrero de 1913?	Guardias presidenciales en la parte posterior de una las puertas de Palacio Nacional.	88
 3	Esperando ordenes	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	¿calle de San Juan de Letrán y San Agustín?	¿?	Alumnos del Colegio Militar de Chapultepec frente a la Droguería el Refugio.	19


	4	Un cañón federal en la calle de Nuevo México	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	calle de Nuevo México	12 de febrero de 1913	Federales posicionando un cañón en la esquina de Nuevo México.	104
	5	Tte. Curzyn de Aspirantes	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	¿?	¿9 de febrero de 1913?	Teniente Curzyn adiestrando a los soldados.	3
	6	Federales haciendo fuego	Tarjeta Postal	Plata gelatina	10.2 – 12.7	¿?	¿?	Se protegen con la barda de una esquina, en el plano central se encuentra un federal en posición de fuego.	50
	7	Felicistas haciendo fuego de la Ciudadela	Tarjeta Postal	Plata gelatina	13.8 x 8.8	la Ciudadela	¿?	Se encuentran intercambiando fuego con federales, mantienen un perfil bajo, los cuatro personajes con sombrero, al parecer son militantes.	69



	8	Posición felicista	Tarjeta Postal	Plata gelatina	09.0x14.0	calle Victoria	11 de febrero de 1913	Se puede observar la sombra del fotógrafo.	6
	9	Una posición felicista en...	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	Av. Balderas	¿12 de febrero 1913	El personaje ahí fotografiado posiblemente sea Sabino Osuna.	77
	10	Felicistas en la azotea de la Ciudadela	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	la Ciudadela	¿?	Seis francotiradores apuntan en dirección la Av. Balderas.	
	11	Federales apuntando una pieza	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	Entre la calle Ancha y Nuevo México	12 de febrero de 1913	Gran fila de federales a lo largo de la calle Ancha donde se observa la bandera de la Embajada Británica.	23
	12	Federales en la refriega	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	¿?	¿?	Los federales se encuentran en una pose a manera de puesta en escena.	33




	13	Una posición felicista	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	¿?	¿?	En esta imagen también se logra observar la sombra del fotógrafo y otros dos que portan una cámara <i>Graflex</i> .	37
	14	Posiciones felicistas. Av. Balderas	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	Av. Balderas	11 de febrero de 1913	Panorámica y punto de fuga marcado por la Av. Balderas con dirección a la calle de Victoria.	31
	15	Una posición felicista en Balderas	Tarjeta Postal	Plata gelatina	10.2 – 12.7	Av. Balderas	¿?	Presencia del posible fotógrafo Sabino Osuna. Artillería apuntando con dirección al norte.	48



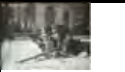

	16	Una posición felicista en la Ciudadela	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	azotea de la Ciudadela	¿?	Imagen con escena posada una escena montada por el fotógrafo. Parece ser medio día y encontramos al personaje que aparece muerto en la 4M.	67
	17	Alumnos del C. Militar a cgo. del Tte. CrI. R. Navarrete	Tarjeta Postal	Plata gelatina	09.0x14.0	¿?	¿?	Cinco alumnos del Colegio Militar alistando los caballos que halan un carro de municiones y artillería.	7
	18	Una posición federal	Tarjeta Postal	Plata gelatina	10.2 – 2.7	calle Ancha	11 de febrero de 1913	Federales y mujeres con cestas vendiendo comida. Frente a la Embajada Británica	16
	10	Alumnos C. Militar en acción	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	¿?	¿?	Empujando un cañón.	22

	20	Aspirantes descansando	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	¿?	¿?	Los aspirantes se encuentran descansando al lado de las vías del tranvía.	18
	21	Felicistas parapetados	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	Av. Balderas	11 de febrero de 1913	Se alcanza a leer "Gran Salón Cantina" en el edificio que se encuentra al costado de los militares que se encuentran en el piso	93
	22	Ametrallador a Federal	Tarjeta Postal	Plata gelatina	10.2 – 12.7	¿?	¿?	Se alcanza a ver el anuncio de un edificio que dice "La reforma" dos hombres afinan la puntería de la metralla	5



	23	Artillería del C. Militar	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	¿Chapultepec ?	¿10 de febrero de 1913?	Se pueden observar a cuatro estudiantes del C. Militar y dos civiles a la espera de ordenes	26
---	----	---------------------------	----------------	----------------	-------------	----------------	-------------------------	---	----




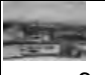

	24	Federales haciendo fuego	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	¿?	¿?	Un federal haciendo fuego, uno en espera y otro recargando su fusil; también se observa un civil con rifle <i>maúser</i> en mano.	49
	25	Campamento federal en la calle de Anchas	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	calle Ancha	16 de febrero de 1913	Sobresalen los fusiles y carabinas <i>maúser</i> puestos en diagonal recargados unos sobre otros con los cañones.	76
	26	Fuerzas federales	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	calles Ancha y Nuevo México	11 de febrero de 1913	Federales ven con curiosidad la cámara del fotógrafo. Anuncio de "Tlapalería y ferretería la estrella".	21


	27	Dando de beber a los sedientos	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	¿?	¿?	Mujeres desde un balcón dan de beber a dos soldados federales de infantería regular.	25
	28	Felicistas antes de parapetarse	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	Av. Balderas	11 de febrero de 1913	Momentos antes de la fotografía del combate.	
	29	Felicistas en la Asociación C. de Jóvenes	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	Asociación Cristiana de Jóvenes. calle Morelos y Av. Balderas	¿11 de febrero de 1913?	Tres felicistas con fusiles y uno con ametrallador a están a punto de hacer fuego desde los grandes ventanales de la asociación.	55

	30	Una posesión felicista	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	Av. Balderas	11 de febrero de 1913	Felicistas apuntan hacia la calle de Nuevo México, tres con fusil en mano, uno en la artillería y el oficial quien da las órdenes.	27
	31	Jinetes del ejército federal halan la pesada artillería	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	¿Rinconada de San Diego?	¿entre el 18 y 22 de febrero de 1913?	Se encuentran cambiando de lugar la posición, se ve una trinchera.	
	32	Alumnos C. Militar	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	calle del Refugio	¿?	Dos alumnos del Colegio Militar parapetados.	4
	33	Después de emplazar una pieza	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	azotea de la Ciudadela	¿?	Felicista viendo al horizonte con la mano en la frente a un costado de la artillería	




 34	Artillería Federal	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	calle de San Juan de Leetrán	12 de febrero de 1913	Se ven tres piezas de artillería , personas que se disponen a cargarlas y un letrero grande que dice " El Vapor"	13
 35	Federales en movimiento	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	calle de Nuevo México	¿?	Sublevados se disponen a avanzar en la contienda.	






FOTOGRAFÍA	PANORÁMICAS							OSUNA NUMERACIÓN
	TÍTULO	FORMATO	TÉCNICA	MEDIDAS	LUGAR	FECHA	NOTA	
 1	Calles de Nuevo México en momentos del combate	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	calle de Nuevo México	¿?	Se observan dos militares bajo uno de los postes de luz. A lo lejos dos cadáveres en medio de la calle.	83
 2	Sexta Com. Bombardeándola	Tarjeta Postal	Plata gelatina	09.0 x 14.0cm	calle de Victoria y Revillagigedo	¿?	Se alcanza a ver la torre de la Sexta Demarcación y la calle de Nuevo México en perspectiva de fuga.	14


 3	Pánico a la hora del combate	Tarjeta Postal	Plata gelatina	09.0 x 14.0cm	Av. Balderas	¿?	Se puede ver el humo levantado a causa de los cañonazos de artillería, gente corriendo y mirando de lejos el enfrentamiento.	9
 4	Posiciones felicistas. Av. Balderas	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	Av. Balderas	¿?	Panorámica y punto de fuga marcado por la Av. Balderas.	31
 5	Calles Anchas a la hora del combate	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	calle Anchas	¿?	Perspectiva en fuga de la calle Ancha.	43
 6	Panorama de la Ciudadela	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	calle Ancha	¿?		84
 7	Desfile triunfal felicista	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	¿?	22 de febrero de 1913		113




 8	Panorama de la Ciudadela	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	la Ciudadela	¿?	Panorama de la fachada de la Ciudadela y la plazoleta de Morelos con la estatua de este personaje en el centro.	
--	--------------------------	----------------	----------------	-------------	--------------	----	---	--


FOTOGRAFÍA	CURIOSOS							OSUNA NUMERACIÓN
	TÍTULO	FORMATO	TÉCNICA	MEDIDAS	LUGAR	FECHA	NOTA	
 1	El ex-presidente Madero llegando a Palacio Nacional	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	Zócalo	9 de febrero de 1913	Gran multitud vitorea la llegada del Presidente Madero frente a Catedral y antes de entrar a Palacio Nacional.	93
 2	La última manifestación maderista	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	calle de Nuevo México y Av. Balderas	9 de febrero de 1913	Numeroso contingente entre los que se encuentran niños enarbolan un estandarte que dice "Viva Madero" van rumbo al diario Nueva Era.	99




	3	Ultima manifestación maderista	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	calle de Nuevo México y Av. Balderas	10 de febrero de 1913	El contingente llega a su destino, a las oficinas del diario Nueva Era.	98
	4	Curiosos en Esq. Victoria y Balderas	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	Av. Balderas y calle Morelos	¿12 de febrero de 1913?	Curiosos ven los estragos en la fachada de la Asociación Cristiana de Jóvenes.	68
	5	Curiosos presenciando un combate	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.12	¿calle de Nuevo México?	¿?	Un grupo de doce personas ven de lejos los enfrentamientos, extrañamente muchos varios de ellos tienen maletines parecidos indicio de que se dedican a un mismo oficio ¿Cuál será?	109

	7	Desfile triunfal felicista	Tarjeta Postal	Plata gelatina	10.2 – 12.7	¿Plaza de la Constitución?	22 de febrero de 1913	Perspectiva en fuga.	113
	8	Público ante la Ciudadela	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	la Ciudadela	¿?	Gran número de personas son controladas por fuerzas felicistas para no pasar de cierta área.	29
	9	Frente á palacio	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	Palacio Nacional	9 de febrero de 1913	Caballos muertos frente a palacio y resultado de la batalla.	36
	10	Cadáver de un aspirante	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	Palacio Nacional	9 de febrero de 1913	Cadáver de aspirante, caballo y guardias de Palacio.	95
	11	Hacimiento de muertos	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	Kiosko de la Compañía de Tranvías	9 de febrero de 1913	Dos cuerpos de civiles frente a uno de los grandes faros de la arboleda del Zócalo y curiosos.	10

 12	Int. De la Ciudadela Donde fue fusilado G. Madero	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	interior de la Ciudadela	¿?	Una pila de piedras está en el lugar donde murió Gustavo Madero, rodeado posiblemente de los mismos felicistas que le dieron muerte y curiosos.	62
---	---	-------------------	-------------------	-------------	-----------------------------	----	--	----

FOTOGRAFÍA	DESTROZOS							
	TÍTULO	FORMATO	TÉCNICA	MEDIDAS	LUGAR	FECHA	NOTA	OSUNA NUMERACIÓN
 1	Asociación C. Jóvenes	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	Av. Balderas y calle Morelos	9 de febrero de 1913	Desperfectos en el edificio y artillería a lo lejos.	47
 2	Desperfectos en la calle de Balderas	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	Av. Balderas cruce con Nuevo México	¿?	Mientras algunos de los paseantes notan la presencia del fotógrafo, otros continúan en su atento paseo. Unos se detienen ante los muros claveteados de balas.	63
 3	Curiosos en Esq. Victoria y Balderas	Tarjeta Postal	Plata gelatina	09.0 x 14.0	Esquina Victoria y Balderas	¿17 de febrero de 1913?	Destrozos en la Asociación de Jóvenes Cristianos.	68

 <p>4</p>	<p>Sexta Com. Bombardeando- la</p>	<p>Tarjeta Postal</p>	<p>Plata gelatina</p>	<p>12.7 – 17.8</p>	<p>calles Victoria y Revillagigedo</p>	<p>¿?</p>	<p>Se alcanza a ver la torre de la comandancia y la calle de Nuevo México en perspectiva de fuga.</p>	<p>14</p>
--	--	---------------------------	---------------------------	--------------------	--	-----------	---	-----------

FOTOGRAFÍA	HERIDOS							
	TÍTULO	FORMATO	TÉCNICA	MEDIDAS	LUGAR	FECHA	NOTA	OSUNA NUMERACIÓN
 1	Federal muerto	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	¿?	¿18 de febrero de 1913?	Cuerpo de niño federal; mujer con reboso y bandera blanca y cantinflora.	17
 2	Conduciendo heridos	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	¿?	¿?	Un herido es trasladado por una comitiva de cinco personas en camilla, unas mujeres se asoman desde un balcón.	28
 3	Conduciendo heridos	Tarjeta Postal	Plata gelatina	10.2 – 12.7	Av. San Francisco	¿?	Cinco personas entre militares y civiles son captadas antes de entrar al recinto donde entienden a los heridos.	42

	4	Puesto de Socorros Av. Sco.	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	Av. San Francisco	¿?	Transportan en camilla a un niño, algunos de los voluntarios miran la cámara de Osuna.	20
	5	Puesto de socorros en Av. Sn. Francisco	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	Av. San Francisco	¿?	Fotografía de herido.	103
	6	Conduciendo heridos	Tarjeta Postal	Plata gelatina	12.7 – 17.8	con dirección a la Av. San Francisco	¿?	Un grupo de personas ve fijamente como acomodan a un herido en el interior de un vehículo.	107

3. PLANOS DE POSICIONES
FEDERALES Y
FELICISTAS EN EL ZÓCALO Y EN
LAS CERCANIAS DE LA CIUDADELA:
CIUDAD DE MÉXICO 1913

(Mapa 1)



(Mapa 2)

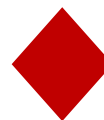


1. La Ciudadela
2. Reloj Chino
3. Arcos de Belém
4. Calle de las maravillas
5. Calle de San Antonio
6. Calle Ayuntamiento Emilio Donde
7. Asociación Cristiana de Jóvenes
8. Sexta demarcación de policías
9. Cruce de Paseo de la Reforma y Bucareli
10. Rinconada de San Diego
11. Calle de la Ex. Acordada continuación Av. Balderas
12. Calle de Revillagigedo
13. Calle Ancha
14. Calle Victoria
15. Calle de Ayuntamiento
16. Calle Nuevo México
17. Niño Perdido
18. Av. Juárez
19. Calle de la Acordada
20. Calle de Iturbide
21. Av. Bucareli
22. Paseo de la Reforma
23. Calle Independencia
24. Calle y Plaza de San Juan
25. Embajada Británica
26. Calle de Dolores
27. Tres Guerras
28. Tolsá

(Mapa 3)



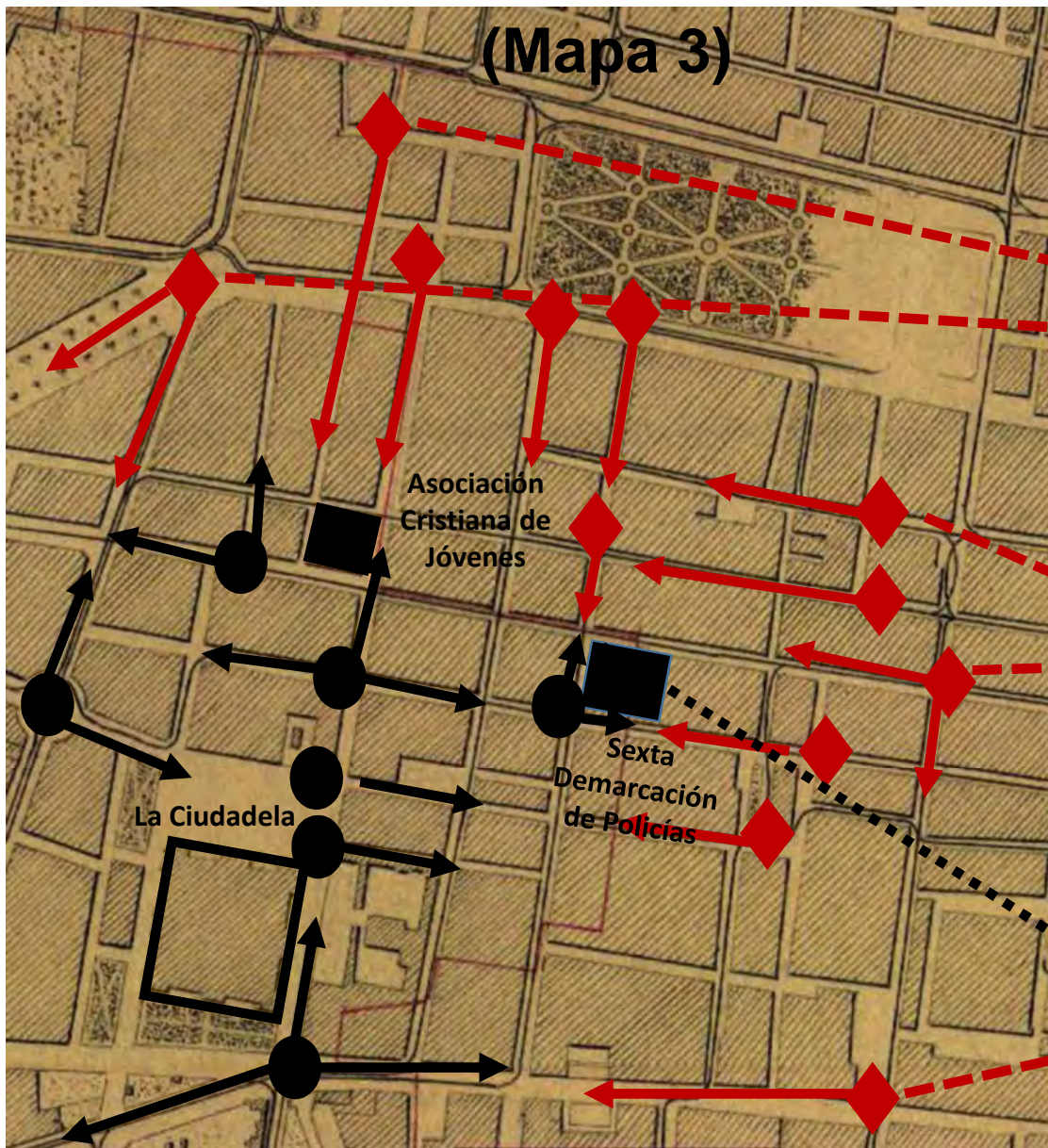
Posiciones felicistas



Posiciones federales



Edificios en disputa
en manos de los
felicistas



(Foto 73)



(Foto 97)



(Foto 78)

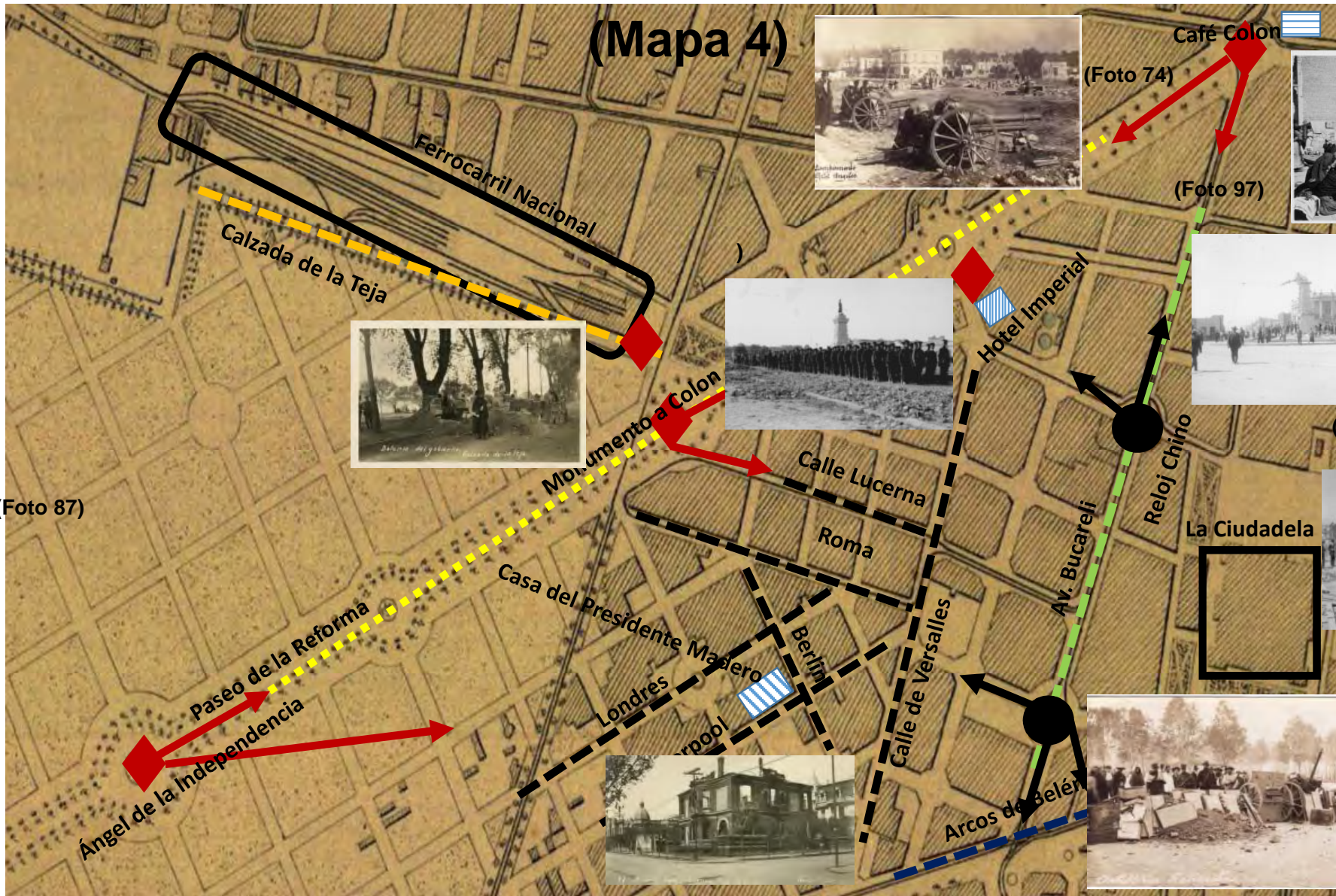


(Foto 89)



(Foto 75)

(Mapa 4)



(Foto 74)



(Foto 97)

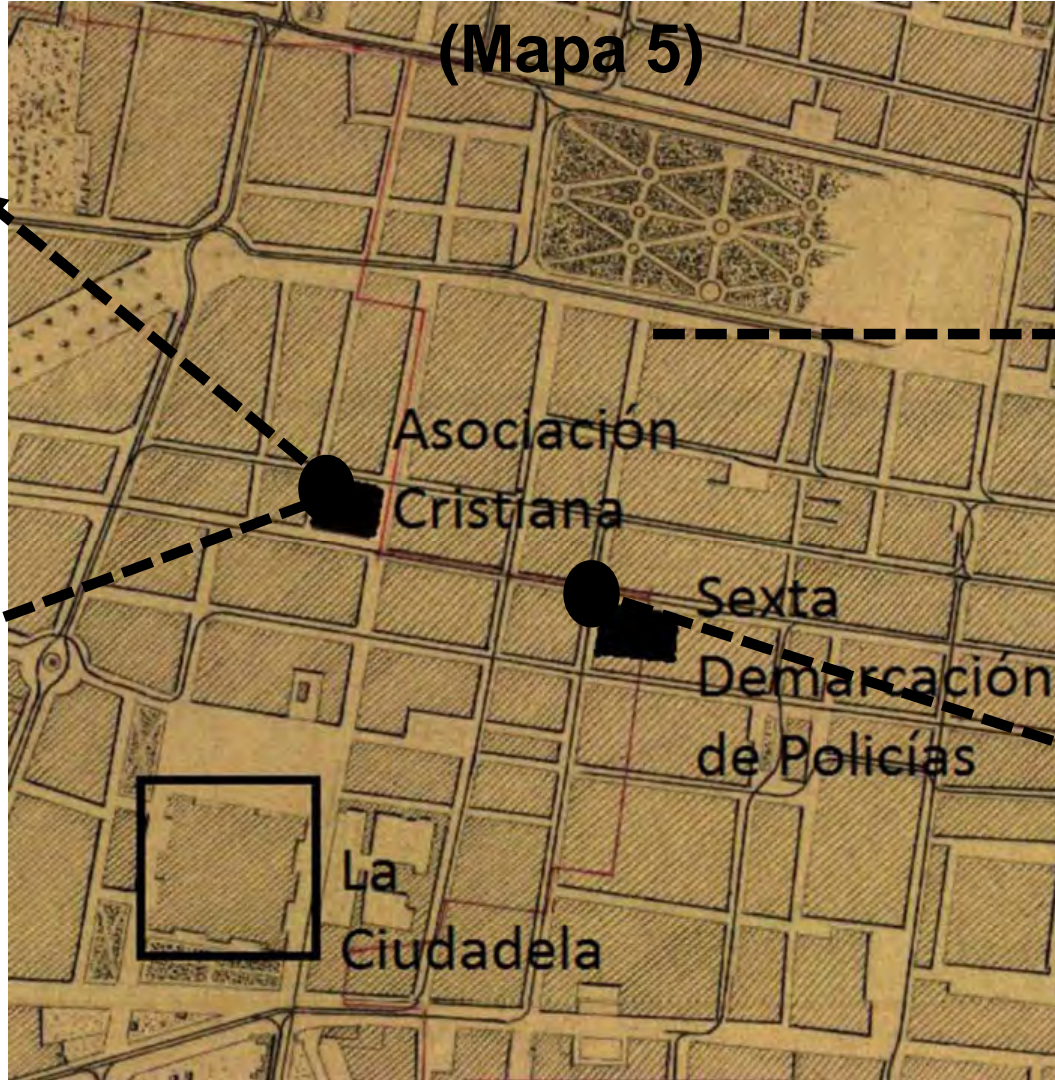


(Foto 87)





(Foto 81)



(Foto 88)



(Foto 82)



(Foto 87)

(Mapa 6)

Av. Balderas

Calle Ancha

Calle de San Antonio

La Ciudadela

Arcos de Belém



(Foto 70)



(Foto 71)



(Foto 68)

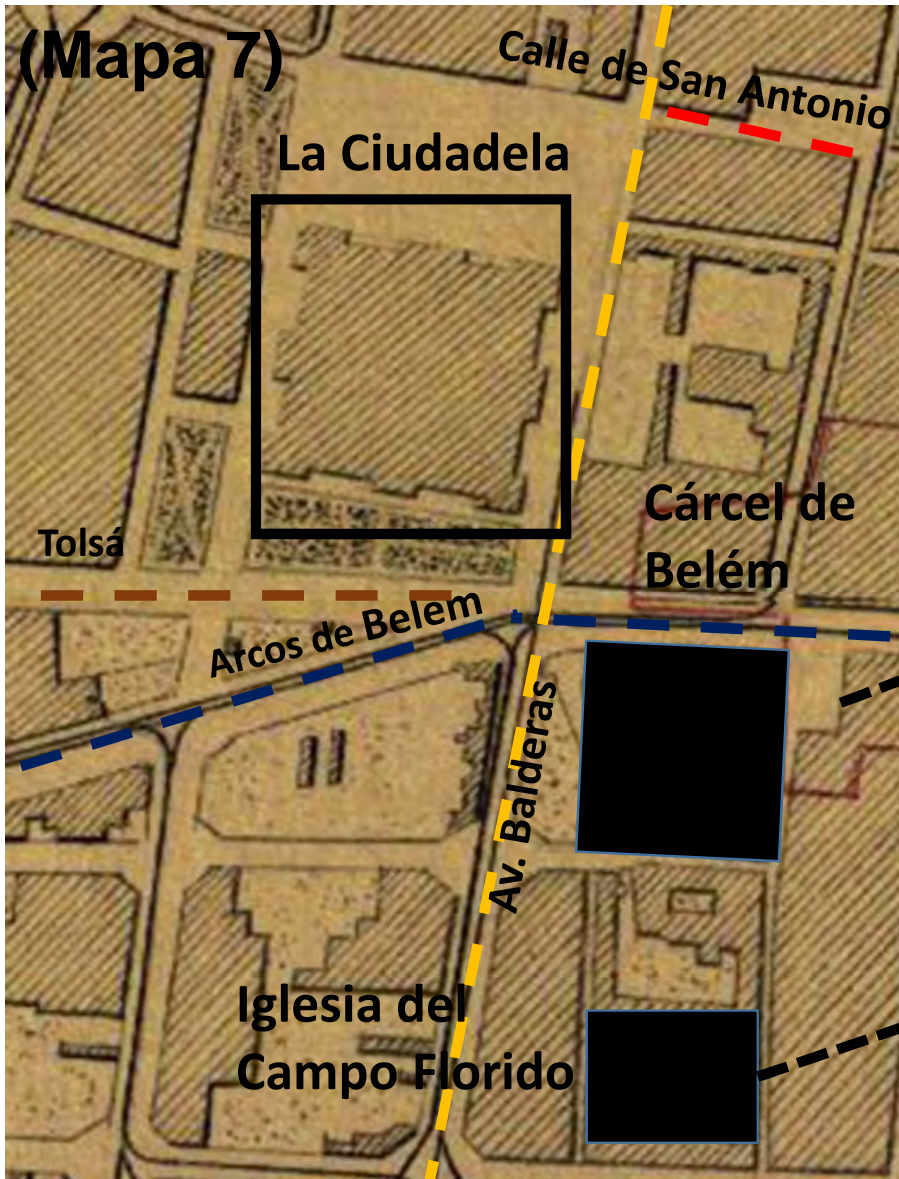


(Foto 69)



(Foto 67)

(Mapa 7)



(Foto 83)



(Foto 80)

(Mapa 8)

La Alameda



Posición Federal



Fotografías de Osuna



Tropas federales en descanso



(Foto 105)



(Foto 104)



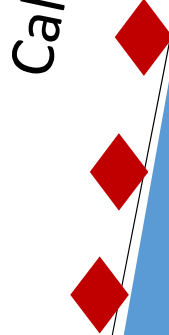
(Foto 103)

Calle Ancha

Embajada Británica

Calle Nuevo México

Asociación Cristiana de Jóvenes



(Mapa 9)



(Foto 110)



(Foto 111)



Posición Felicista



Fotografías de Osuna



Fotografía de Melhado y Tinoco



Felicistas parapetados



Tropas Felicistas

(Foto 107)



(Foto 108)



(Foto 109)



Monumento a Morelos

La Ciudadela

La Expendedora de Pulques

Gran Salón Cantina

Calle de San Antonio

Plaza de San Juan

Av. Balderas

Calle de las Maravillas



(Foto 106)