



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

FOTOGRAFIAR EL DAÑO: REPRESENTACIONES DEL DOLOR Y EL
SUFRIMIENTO EN MÉXICO, 1910-1952.

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN HISTORIA

PRESENTA:
DAVID FAJARDO TAPIA

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. EUGENIA WALERSTEIN DE MEYER.
FFYL-UNAM

COMITÉ TUTOR:
DRA. MARÍA DEL CARMEN COLLADO HERRERA
INSTITUTO MORA
DRA. REBECA MONROY NASR
DEH - INAH



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

*Y precisamente de esto se trata en toda fotografía:
cortar en lo vivo para perpetuar en lo muerto.
De un golpe de bisturí, decapitar el tiempo,
seleccionar el instante y embalsamarlo bajo (sobre)
vendas de película transparente, de plano y a la
vista, a fin de conservarlo y preservarlo de su
propia pérdida. Robarlo para poder guardarlo,
y poder mostrarlo para siempre. Arrancarlo a la fuga
ininterrumpida que lo hubiera conducido a la disolución
para petrificarlo de una vez por todas en sus apariencias detenidas.
Y así, en cierto modo —y este es el problema paradójico—
salvándolo de la desaparición haciéndolo desaparecer.*

PHILIPPE DUBOIS, *El acto fotográfico*

*Notre attitude devant les images est profondément marquée
par le double excès —de survalorisation, de dévalorisation—
dont les émotions font elles-mêmes l'objet. D'un côté, les images
seraient le lieu épiphanique de nos émotions les plus intemporelles:
on sympathise, on s'empathise, on se pâme devant certaines images,
on s'exclame et on s'empathise devant leurs cris silencieux, façon
d'oublier, bien souvent, la pensée qu'elles construisent avec
méthode. D'un autre côté, les images seraient le lieu obscurantiste
de nos émotions les plus inavouables: on se méfie, on se détourne
de certaines images, on proteste devant leurs cris silencieux, façon
d'oublier, bien souvent, la pensée qu'elles font trembler avec puissance.*

GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Peuples en larmes, peuples en armes.*

*Allt som sågs som farligt och avantgarde,
det bleknar, trubbas av tills det är normalt
Allt som nu är fel det var rätt en gång
Allt som var vitt blir svart imorgon
Allting som är gammalt var nytt ett tag
JOAKIM BERG, *Innan himlen faller ner**

Índice

Agradecimientos	1
Introducción	3
I) HISTORIAR EMOCIONES Y SENTIMIENTOS	20
Capítulo 1 Las emociones, sentimientos: dolor y sufrimiento como estrategia del poder.....	21
• Analizar emociones y sentimientos desde la historia.....	22
• La expresión de emociones y sentimientos, su condición histórica.....	28
Capítulo 2 Representar al dolor y sufrimiento.....	32
• Dolor	32
• Para estudiar el dolor en México	37
• Sufrimiento	43
• Para estudiar el sufrimiento en México.....	46
• Fotografiar el daño.....	52
II) EL TEATRO DEL TERROR	54
Capítulo 3 Fotografiar y politizar la tragedia.....	55
• El caso de Aquiles Serdán.....	55
• Francisco I. Madero: la visibilidad de la ausencia.....	68
• Visualizar el duelo como ritual político: el asesinato de Venustiano Carranza.....	76
Capítulo 4 El cadáver y el dolor de los caudillos.....	93
• Bernardo Reyes: Inmolación y honor.....	93
• Retratar el dolor de los zapatistas.....	100
• Pancho Villa: abatir al centauro.....	125
• Dolor y poder: el asesinato de Álvaro Obregón.....	140

III) RESISTENCIAS Y PUGNAS.....	152
Capítulo 5 Interpretar el daño como prueba de martirio.....	153
• El dogma de la figura sufriente: la ejecución de los hermanos	
Pro.....	161
• Fotografiar el cuerpo como sacrificio: el fusilamiento de José de León	
Total.....	178
Capítulo 6 Usos, apropiaciones y pugnas visuales por el dolor.....	188
• El cadáver retratado como ícono de denuncia.....	188
• La piedad moderna o el asesinato de Luis Morales.....	208
IV) CONCLUSIONES.....	230
• Consideraciones finales.....	239
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	241
BIBLIOGRAFÍA.....	245
• Hemerografía.....	251
• Archivos consultados.....	251

Agradecimientos

Esta investigación no pudo ser finalizada sin el apoyo de numerosas personas a quienes les tengo un profundo cariño. Agradezco a todos ellos tanto por su ayuda profesional como por la compañía y amistad brindada a lo largo de este proceso. Todos siguen presentes hasta este momento.

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México por todas las posibilidades que nos brinda para mantener un constante aprendizaje con utilidad en múltiples aspectos de nuestras vidas.

Al Posgrado en historia de la Facultad de Filosofía y Letras y el Instituto de Investigaciones Históricas, así como al apoyo otorgado por CONACYT, sin el cual hubiese sido imposible desarrollar esta investigación.

Quiero agradecer especialmente a las investigadoras que formaron parte del comité asesor:

Dra. Eugenia Walerstein, quien desde hace ya varios años me ha formado como historiador y a quien de todo corazón valoro por su exigente labor profesional. Sus exhaustivas y minuciosas lecturas enriquecieron el trabajo de manera sobresaliente. Dra. Carmen Collado Herrera, quien desde un principio siempre aportó su conocimiento y cuestionamientos para dejar este trabajo más sólido. Dra. Rebeca Monroy Nasr, con entero agradecimiento por todo el conocimiento transmitido, el entusiasmo y la confianza que siempre mantuvo hacia mí. Gracias a las tres, desde el primer momento me sentí como un equipo y también parte de ustedes.

Al Dr. Mario Ramírez Rancaño, quien aceptó participar en la revisión del trabajo con un profesionalismo minucioso que enriqueció mis ideas.

Al Dr. Iván Ruiz, quien revisó mi texto y realizó muchas aportaciones para lograr un trabajo de mayor calidad en lo que respecta al análisis visual.

Al Dr. Javier Moscoso, quien de manera muy amable me compartió varios textos especializados y su conocimiento en el otoño pasado.

Agradezco a mis compañeros del posgrado en historia, muchos de ellos colaboraron para aclarar ideas y en diversas ocasiones leyeron los avances para afinar el contenido de la tesis.

A los miembros del Seminario *El Sabor de la Imagen* de la Dirección de Estudios Históricos del INAH, todos ellos especialistas en estudios visuales que fueron alimentando mis ideas y con ello alumbraron la oscuridad de mis dudas: Susana

Rodríguez, Oralia Cárdenas, Nidia Balcázar, Joaquín Lozano, Raquel Navarro, Rosa María Luna, Paulina Michel, Raúl Pérez, Mariana Mejía, Grecia Jurado, Guadalupe García, Fernanda Barrera, Abigail Pasillas, Marcela Barreto, Edith Vázquez, Patricia Banda, Mauricio García.

A los miembros del seminario *La Mirada documental*, que a mi juicio es el mejor espacio de discusión en torno a estudios visuales.

A mis maestros, amigos y colegas de quienes he aprendido mucho: Deborah Dorotinsky, Arturo Ávila, Brenda Ledesma, Álvaro Rodríguez.

Un especial agradecimiento al Mtro. Víctor Reyes, que en diversas discusiones me hizo replantear varias ideas. Al Dr. Alejandro González Franco, quien me auxilio con su conocimiento histórico para precisar el contenido del trabajo. Al Mtro. Víctor Hugo Lozada por las reiteradas discusiones sobre mis temas.

A mis padres, quienes siempre me han dado las más valiosas e intensas lecciones en la vida. Mi refugio y amor está siempre en ustedes.

A mi hermano y Valeria, que desde Japón me han impulsado para lograr mis objetivos.

A mis amadas Lola y Ramona, que sin dejar de ser ellas se volvieron bellas imágenes luminosas.

A mis amigos añejos y nuevos, quienes con su presencia o paso momentáneo alumbran la vida: Víctor Reyes, José García, Erasmo Olvera, Adriana Gutiérrez, Mauricio González, Jim Arévalo, Víctor Lozada, Mariano Herrera, Juan Pablo Rodríguez, Carlos Mercado, Marisol Garzón, Mayra Vázquez, Erandi Sosa, Gabriela Arroyo, Francisco Linares, Javier Beltrán, Bastien Hégron, Erik Damián, Pablo Muñoz, Claudia Tania Rivera, Dorothea Hemmerling, Valeria Félix, Sandra Soria, Guadalupe Neubauer, Alexandra Peralta, Jorge Ortiz, Gerly Corzo, Fernando Méndez, Ava Haghi, Karla Espinosa, Carlos Romualdo, Elianys Astorac, Gabriel Castillo, Magdalena Pérez, Óscar Hernández, Marcia Balam Pool, Alejandra Cáceres, Karla Osorio y Francisco Viñuela.

A la dulce y amorosa compañía de Laurène Fallevoz y Laura Durán.

A mis queridos amigos en el norte del planeta: Erik Schyberg, Edel Ojeda, Alex Duvauchel, Jyri Pakarinen.

A Löke, por hacer del regreso la parte más divertida de cada día.

A David Flores Ceja, siempre estarás vivo en cada anhelo de justicia.

Introducción

Esta es la historia de un problema del México contemporáneo y un esfuerzo para pensarlo de manera crítica desde el presente. Se trata también de la historia de un fenómeno estudiado desde sus representaciones visuales y los usos que de estas se realizaron. Actualmente, vivimos una creciente problemática de violencia en la imagen —al igual que en la realidad—, cuya difusión se lleva a cabo por múltiples medios y modos; en consecuencia, es menester rastrear el origen de esa violencia visual, no solo desde sus formas de reproducción y circulación, sino desde las conmociones emotivas y sentimentales que provocan en el espectador y en el carácter histórico del fenómeno.

Desde hace algunas décadas, se han venido discutiendo los problemas de la violencia que se difunde de masivamente desde la fotografía. Existen varios estudios que trabajan el problema desde una diversidad de enfoques, por ejemplo: la antropología, la sociología, la historia del arte e incluso el periodismo. En mi caso, pretendo enriquecer los estudios de la violencia visual y, al mismo tiempo, posicionarme ante ella con la finalidad de aportar elementos críticos para comprender el fenómeno desde su desarrollo histórico.

Como todo trabajo de carácter histórico, se parte de conflictos en el presente, circunstancia que nos establece puntos de reflexión para analizar el origen y el desarrollo de los problemas de la actualidad o, por lo menos, nos permite comprender el asunto desde otra perspectiva. En el caso particular de esta investigación, hubo una amplia variedad de acontecimientos trágicos que ocurrieron antes y durante la elaboración de esta tesis; dichos eventos me motivaron a rastrear en la historia el entendimiento de la violencia visual y sus orígenes en la cultura política del país.

Si bien las circunstancias actuales ayudaron a trazar mis reflexiones en torno a la violencia visual, en ocasiones también dificultaron mi labor como historiador debido a que planteaban nuevas y diferentes interrogantes. Sin embargo, la pregunta fundamental que de acuerdo con mi disciplina me planteaba era la siguiente: ¿cuáles son las condiciones históricas que permiten la cristalización y el flujo de representaciones caracterizadas por retratar el dolor y el sufrimiento que toda violencia implica? De lo anterior derivaron otros cuestionamientos, principalmente pensados para fortalecer y profundizar en el estudio de las formas dramáticas de las representaciones del dolor y sufrimiento. Es decir, ¿quiénes usaban las imágenes y con qué fines lo hacían? Estas

interrogantes ayudaron a vislumbrar algo que ya se fortalecía en la búsqueda de fuentes, esto es: detrás de casi toda esa producción de imágenes, había asuntos políticos.

Todos los casos analizados en el trabajo se caracterizaron por atribuir una función específica a las imágenes. El cadáver retratado no siempre era la única víctima, pero —en efecto— se trataba de la más simbólica, dependiendo del personaje. Es decir, el cuerpo asesinado era el objeto en donde el poder se ejercía al destruirlo y retratarlo, pero el rol de la víctima también les correspondía a los espectadores. Si la violencia real arrasaba la vida de los asesinados y la fotografía daba cuenta de ello, la función de la imagen no solo se limitaba a registrar: la foto era el medio para que la violencia retratada, referida y multiplicada, se dirigiera a los espectadores. Estos últimos eran quienes se verían afectados en sus estados emocional y sentimental, mediante los cuales se podía lograr su control, debilitamiento y su consecuente dominio o destrucción. Pero parte del problema reside en que, pese a la amplia distancia temporal de los casos abordados en este trabajo, el historiador no desaparece como espectador; sin embargo, la interpretación de la imagen debe ser otra, analítica y reflexiva. De lo anterior, cabe cuestionar hasta qué punto no solo somos estudiosos del dolor retratado, sino también espectadores-víctimas de los documentos históricos y el peso simbólico que estos tienen para la cultura.

Cabe apuntar que, en la actualidad, situándome como sujeto histórico, también he sido víctima de las conmociones que conlleva la circulación de imágenes violentas. Existía, por lo tanto, una dualidad para reflexionar entre el violento e hipervisual presente y mi objeto de estudio situado en el pasado. Por esta razón era menester posicionarse, antes que nada, como historiador; es decir, mantener distancia con el objeto de estudio: tarea obligada y ardua, pero no imposible.

Por otra parte, debo agregar que —en un mundo globalizado, como lo es actualmente— no solo nos enfrentábamos a las violencias regional o nacional, que ya de por sí son fenómenos muy amplios y severos, sino también a aquella violencia que ocurría en todo el mundo y cuyos horrores, gracias a las tecnologías informativas vigentes, bastaba un *click* para contemplar.

Todo historiador tiene la obligación de profundizar en el conocimiento de los hechos que ocurridos y de los que ocurren en su presente. La necesidad informativa es mayor cuando el problema se vincula con su objeto de estudio en el pasado. Fue indispensable conocer los conflictos en los que se producía más información visual caracterizada por la violencia retratada en el ámbito internacional. Un caso concreto es

el de las guerras en Siria e Irak, países devastados por problemas de índole regional, pero también por los intereses de las potencias occidentales en dichos países. Aunque los conflictos en el Medio Oriente tienen orígenes muy lejanos en el tiempo, fue a partir de la llamada “primavera árabe” que la violencia se desató de una manera desmedida en casi toda la región; no obstante, el padecimiento fue mayor en los dos países señalados. A ello hay que agregar la crisis que implicó la aparición de grupos terroristas como el Estado Islámico, Al-Qaeda o el frente Al-Nusra, que con sus siniestras formas de usar el miedo —mediante fotos y videos caracterizados por un horror pocas veces visto— le demostraron al mundo entero un nivel de crueldad inimaginable.

La violencia en Medio Oriente originó un éxodo de migrantes con rumbo a Europa, Estados Unidos e incluso Latinoamérica. Buscaban salvar sus vidas, poner tierra de por medio al horror que había plagado sus hogares. Hubo varios casos que circularon en distintos medios de comunicación, mismos que me hicieron reflexionar sobre el acto de contemplar el sufrimiento y dolor de otros, sin que pesara la distancia geográfica. En efecto, en el mundo actual el horror no tiene fronteras. Quizá uno de los acontecimientos más significativos que nos develan el poder de conmoción de este tipo de imágenes fue la muerte de Aylan Kurdi, niño sirio ahogado y fotografiado en las playas de Turquía. La imagen de Aylan resultó tan impresionante que, luego de observar la foto, varios líderes hicieron declaraciones al respecto.¹ Sin embargo, tras la vorágine visual contemporánea, no solo la foto quedó en el olvido: con ella también se fue el triste caso de Aylan. Poco tiempo después, también se informó sobre la muerte de su hermano y su madre en circunstancias semejantes. Algo estaba ocurriendo en las sociedades hipervisuales: una foto puede conmocionar a las masas, pero en breve tiempo se va al baúl del olvido. Mediante las fotografías observé rostros de personas desconocidas y ajenas, de cuya existencia solo podía saber por medio de videos e imágenes que retrataban el dolor de sus vidas. Fotografías que, al tiempo que me

¹ En un artículo periodístico Alberto Rojas mencionó lo siguiente sobre la imagen del niño sirio: “A las pocas horas ya habían reaccionado activistas, tertulianos y líderes mundiales. François Hollande dijo que era ‘una tragedia y una interpelación para ayudar a los refugiados’. David Cameron aseguró estar ‘profundamente conmovido’. Angela Merkel comentó que esta crisis nos concernía ‘a todos’. El presidente turco Erdogan acusó a los países occidentales de ‘indiferencia’. La propaganda política funcionó a toda máquina. Todos prometieron medidas urgentes para acabar con el drama y todos dijeron ‘nunca más’.” Véase: Alberto Rojas, “Aylan y la foto que no sirvió de nada”, en *El Mundo* (versión electrónica), España, 16 de agosto de 2016, Consultado en agosto de 2016: <https://www.elmundo.es/cultura/2016/08/21/57b88fff22601dfd7d8b4661.html>

informaban, también marcaban una distancia geográfica, temporal y cultural, pero no por eso eran menos reales o carentes de valor.

Años atrás —ochenta, noventa y principios de este siglo—, en México uno podía ser espectador de esas imágenes de crueldad y sentirse más o menos a salvo, por lo menos de sufrir esa violencia. No obstante, éramos víctimas de la conmoción producida luego de contemplar el daño sobre los otros. No habíamos padecido esa violencia ni ese terror visual en nuestra sociedad, o tal vez lo hicimos en una escala menor y no tan mediática. Pero todo cambió a raíz del enfrentamiento entre el gobierno federal y los grupos del crimen organizado. Y no es que la violencia se desatara luego de la declaración de guerra del entonces presidente, sino que se presentaron una serie de condiciones favorables para que el horror *reapareciera* en México y, principalmente, para que fuera fotografiado y difundido, usando cadáveres a modo de mensajes.² Ante esta situación uno ya no se sentía tan seguro, y las imágenes, más allá de informar, se volvieron herramientas del terror difundidas de manera masiva. Esto no era nada nuevo para nuestra sociedad: el estallido de la Revolución mexicana fue el conflicto del siglo XX en el cual las imágenes del daño, las ejecuciones, los muertos y los cuerpos devastados inauguraron una nueva vertiente para el fotoperiodismo a nivel internacional. Poco tiempo después, en 1914, la Primera Guerra Mundial confirmó que la tecnología fotográfica sería una parte fundamental para entender la violencia y los conflictos en casi todas las sociedades del mundo. Del mismo modo, desde hace más de una década, en México nadie ha estado a salvo de ser víctima del espectáculo del dolor, ya fuera de manera real, tangible o representada.

En el ámbito nacional, en los años en que se desarrolló este proyecto de investigación, ocurrieron acontecimientos trágicos caracterizados por el dolor y el

² Sergio González Ramírez relata la violencia producto de los grupos narcotraficantes en los últimos años, menciona:

En los últimos veinte años en México, el uso de los cuerpos como mensajes se incrementó conforme a las actividades de los traficantes de droga se volvieron públicas. Antes su tarea era silenciosa y oscura. El tráfico de drogas hizo que la violencia construyera usos e incluso ritos con la sangre de la víctimas. [...] Cadáveres que eran arrojados a una fosa y rociados con una mezcla de cal y ácidos para que aceleraran su desaparición. Víctimas asesinadas con un tiro de bala en la frente, en la oreja o en la boca para indicar, en cada caso, una advertencia a traidores, entrometidos y delatores. En fechas recientes, les inscriben a las víctimas una letra Z en la frente como firma de un grupo delincencial, abren la tráquea para jalarles la lengua por el corte, le llaman corbata colombiana; descuartizan los cuerpos y arrojan los restos en un recipiente en el que ponen petróleo y le prenden fuego hasta que se quema todo, le nombran horno.

Sergio González Ramírez, *El hombre sin cabeza*, México, Anagrama, 2009, p. 22-23. Los corchetes son míos.

sufrimiento de connacionales. En primer lugar: la masacre ocurrida el 30 de junio de 2014 en Tlatlaya, Estado de México, en donde miembros del ejército mexicano se vieron involucrados en el asesinato de 22 personas, de quienes se sospechaba que tenían vínculos con grupos criminales. El problema se agudizó luego de la circulación de fotografías, así como de testimonios de algunos sobrevivientes. Con estos materiales y luego de indagar en los hechos, se determinó que se había tratado de un fusilamiento. Las fotografías mostraban los orificios de bala de armas de uso exclusivo del ejército y las manchas de sangre sobre los muros. De esta manera, las fotos fueron pruebas contundentes para incriminar a las fuerzas armadas en un crimen que culminó con el encarcelamiento de ocho militares y algunos civiles, de los cuales se mencionó que habían sido secuestrados por algunos de los criminales abatidos en el enfrentamiento previo. El papel de las fotografías fue clave para la revisión de los hechos.

Otro caso muy significativo ocurrió entre la noche del 26 y el 27 de septiembre del mismo 2014 en Ayotzinapa, Guerrero, en donde —luego de un enfrentamiento entre estudiantes, policías y miembros del crimen organizado— resultaron nueve fallecidos y 43 estudiantes desaparecidos por miembros del narcotráfico, después de que fueran entregados por elementos de la policía municipal a sus victimarios. En los días y meses siguientes, comenzaron a circular las fotografías de los normalistas. El único estudiante localizado, Julio César Mondragón, fue hallado muerto tras ser torturado y desollado del rostro.³ ¿Cómo podía una fotografía registrar el asesinato de una persona y, al mismo tiempo, hacerlo “anónimo”, es decir, mostrar el despojo brutal de su identidad? ¿Cómo podía alguien realizar semejante monstruosidad en vías de hacer del horror un evento político y de crimen? La muerte de Julio César fue la única aclarada, la única de la cual había testimonio, pero el daño retratado era tan duro que implicaba una resistencia ante la imagen. Hasta hoy, los rostros de los otros estudiantes siguen circulando a modo de fotografías, muchas de ellas cargadas por sus familiares exigiendo justicia. Se trata de padres cargando fotografías de sus hijos, los cuerpos están ausentes y, aun así, se mantienen presentes en la imagen. Solo quedó eso: fotografías. Imágenes que refieren al dolor y ante las cuales no podemos ser ajenos. No es esa la primera vez que un padre o

³ En diciembre de 2014 se identificaron restos óseos de Alexander Mora Venancio, casi un año después, en septiembre de 2015, fueron identificados restos de Jhosivani Guerrero de la Cruz. Pese a que la muerte de ambos fue oficialmente confirmada, fotografías de los dos estudiantes siguieron presentes en las manifestaciones.

madre llora la muerte de su hijo asesinado por problemas sociales. La historia que está por abordarse en este trabajo dará cuenta de ello, y junto con sus particularidades —en cada contexto histórico—, nos permitirá tanto ver las raíces como considerar las tramas políticas detrás de esos eventos. Si bien la distancia temporal y las circunstancias son amplias, los casos fotografiados que refieren al dolor y al sufrimiento ante la pérdida de un hijo son dolorosos en tanto que retratan padres y madres llorando y sufriendo el evento, y esto siempre es una tragedia en todas las épocas.

Otro evento muy fotografiado y videograbado fue el sismo ocurrido el 19 de septiembre de 2017. Dicho suceso tuvo consecuencias trágicas y sufrientes para varios mexicanos, y no solo por la gran cantidad de personas que resultaron afectadas por el fenómeno —que ya de por sí es lamentable—, sino por la fecha en que ocurrió, misma que coincidió con la conmemoración del sismo de 1985. Fue impactante ver gente en estados de crisis emocional luego de recordar un hecho trágico del pasado. Pude observar personas ensangrentadas con lágrimas secadas por el polvo de los edificios derrumbados: hogares, escuelas o lugares de trabajo. Este evento también resultó conmovedor, porque circularon cientos de fotografías y videos en los que se podía observar y escuchar el llanto de otros, cercanos habitantes del mismo espacio, familiares y amigos. El dolor y el sufrimiento golpearon a la sociedad mexicana una vez más, y los testimonios quedan ahora como fotografías y videos. El fotógrafo Francisco Mata Rosas difundió imágenes de carteles colocados en los lugares en donde habían colapsado edificios y muerto sus habitantes. En dichos escritos se señalaba: “No tomar fotografías”, “Respetar nuestro dolor”, lo cual nos habla de que, aunque seamos una sociedad hipervisual, nuestros códigos de lectura e interpretación han cambiado, de modo que, ante una tragedia, el acto fotográfico también puede ser considerado como una forma de violencia e intromisión en el dolor ajeno. Nadie quería ser parte de un espectáculo del dolor y, por esta razón, las fotografías podían considerarse — por parte de los familiares de las víctimas— como agresión o intromisión. Esto último demuestra que la imagen tiene connotaciones distintas de acuerdo con los espectadores y los vínculos emotivos y sentimentales que estos pudiesen tener con los retratados: algo que desde el siglo XX en México se ha mantenido —desde luego— con peculiaridades, continuidades y rupturas. Por ello, es menester entender el desarrollo histórico y los usos políticos de las fotografías que representan el dolor y el sufrimiento, lo cual nos permitirá entender cómo es que esa cultura visual ha dejado herencias particulares.

Por otro lado, cabe apuntar que el año 2018 tiene un récord en el número de homicidios en el país —alrededor de 28,000— lo cual se ve traducido en la vasta cantidad de imágenes de crueldad a lo largo del territorio. Pero insisto: si bien la imagen también es parte del problema, no es la raíz del mismo. En ese sentido también valdría la pena considerar a la imagen como síntoma: aspecto que no aminora su condición, ni como testimonio ni como herramienta del terror.

Como hemos visto, los hechos mencionados anteriormente, y muchos otros más, me generaron la necesidad de pensar el problema desde mi perspectiva como historiador. Esta tarea implicó considerar a la violencia desde otros conceptos y con otro tipo de cuestionamientos. Es decir: detrás de todo ese fenómeno que implica la violencia y sus representaciones, había cosas que debían cuestionarse y conceptualizarse para poder realizar una interpretación diferente a la de las fotografías, con la finalidad de aportar a la fotohistoria, tanto metodológica como historiográficamente. De acuerdo con esto, consideré que las imágenes de violencia no solo tienen la intención de utilizarse como documentos, registros y medios informativos: detrás de esos cadáveres retratados existe, en primer lugar, la intención de conmocionar al espectador y en otras ocasiones amedrentarlo, lo cual deja en claro que el miedo como estrategia política se encuentra detrás de varias de las fotografías. Pero más interesante me resultó considerar que, detrás del estudio y la interpretación de esas imágenes, lo determinante no es la violencia en sí misma. Tampoco es la cantidad de sangre ni el horror retratado lo que hace que esas imágenes sean significativas y útiles para quienes las usan. En otro nivel de lectura de este tipo de fotos se encuentra la idea del dolor. No solo es lo impactante de una muerte retratada, sino el dolor humano al que la imagen refiere. Aunado a esto se encuentra también la idea del sufrimiento. Es decir: la violencia retratada resulta impactante tanto por lo que muestra como por lo que refiere y, en consecuencia, por el estado emotivo que genera en los espectadores. En este sentido, si bien se consideró el sentido ideológico de una foto en su contexto, mi propuesta surgió bajo el supuesto de que las culturas del dolor les otorgan un aura particular a las imágenes y, por esta razón, se vuelven mucho más significativas. Eso no deja de lado la lectura ideológica: la refuerza o, en algunos casos, la contradice, aspecto que enriquece el estudio de la sociedad mexicana a través de la foto. La interpretación emotiva y sentimental de una imagen no siempre va en la misma dirección de una interpretación ideológica; ello depende del grupo que difunde las imágenes, pero también del grupo social al que son dirigidas.

Más allá de la muerte, inevitable para todos y tan sustancial para la cultura mexicana, las imágenes tienen tanto la intención de, por un lado, mostrar a la muerte como consecuencia de enfrentarse a otro grupo antagónico —es decir, como castigo y aleccionamiento— y, por el otro, mostrar cuán dolorosa y sufriente puede ser una muerte aplicada como acto punitivo. Así, los espectadores observan en la imagen, junto con el drama o tragedia construida y retratada, una lección que usa a la fotografía como artefacto detonador de estados emocionales y sentimentales con fines específicos, por ejemplo: desmoralizar a un grupo rival. De acuerdo con esto, es posible considerar a la foto como una herramienta con intenciones políticas claras, dependiendo todo ello del contexto histórico en que la imagen circuló.

Derivado de la problemática anterior, se presentó la necesidad de establecer un marco teórico adecuado para el trabajo de emociones y sentimientos. En este sentido, la reciente corriente de historia de las emociones aportó conceptos teóricos y metodológicos para mi estudio. Fueron claves las obras *Historia cultural del dolor*,⁴ de Javier Moscoso, y *La mirada de Dios. Un estudio sobre la cultura del sufrimiento*,⁵ de Fernando Escalante, entre otras. Además, dada la problemática que implicó proponer otro tipo de interpretación de fotografías ampliamente conocidas —algunas de ellas icónicas—, fue imperativo acercarse a estudios de la imagen en los que se plantea el estudio de las representaciones emotivas; en específico, algunos trabajos de George Didi-Huberman, de entre los cuales destacan *Peuples en larmes, peuples en armes* y *Arde la imagen*.⁶

Dado que el análisis planteado se enfocaba en las representaciones del dolor y el sufrimiento, fue indispensable acercarse a lo escrito sobre estos aspectos desde otros ámbitos —como la medicina, la psicología, la sociología, el periodismo, la neurobiología y la filosofía—, pero lo más importante fue no perder ni el enfoque como historiador de la fotografía ni el énfasis en el estudio de emociones y sentimientos desde sus representaciones. Por tal motivo, la elaboración de contextos históricos para cada imagen fue una de las tareas principales. Sin contexto histórico es muy difícil, por no decir imposible para mi labor, interpretar una fotografía.

⁴ Javier Moscoso, *Historia cultural del dolor*, México, Taurus, 2011.

⁵ Fernando Escalante, *La mirada de Dios. Un estudio sobre la cultura del sufrimiento*, México, Paidós, 2000.

⁶ Didi-Huberman, Georges, *Peuples en larmes, peuples en armes*, France, Les Editions de Minuit, 2016. Didi-Huberman, Georges, *Arde la imagen*, México, Ediciones Ve, Fundación Televisa, 2014.

Metodológicamente, la investigación partió de la búsqueda y el encuentro con fotografías ubicadas en archivos. Estas imágenes destacaban por sus contenidos caracterizados por la violencia retratada. Eran fotos que databan del porfiriato y que, con la llegada del movimiento revolucionario, terminarían por incrementarse de una forma bastante abrupta. La lectura de textos que sirvieron de soporte teórico se realizó a la par de la búsqueda de fuentes, de tal manera que los hallazgos de archivo también ayudaron a pensar y redefinir el marco teórico desde las mismas fuentes. Algunos de los archivos consultados fueron: la fototeca del Archivo General de la Nación, los acervos del Sistema Nacional de Fototecas y el Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México. También hubo consulta de otros acervos de gran relevancia, como la fototeca del Fideicomiso Plutarco Elías Calles-Fernando Torreblanca. Se revisaron otros archivos privados y poco conocidos, como el que se encuentra bajo resguardo de la familia de José de León Toral, asesino del general Álvaro Obregón.

Debido a la gran cantidad de fotografías encontradas en los acervos mencionados, fue necesario establecer criterios de selección y delimitación de temas. La dificultad fue mayor que la esperada, pues la amplia cantidad de imágenes ubicadas se tradujo en la multiplicidad de temas que se podían abordar desde las mismas fuentes. En consecuencia, fue necesario preguntarse qué tipo de violencias representadas iban a seleccionarse para ser estudiadas. Este cuestionamiento me llevó a optar por los casos que fueran más representativos en la historia del México contemporáneo, mismos que también marcaron una pauta para el fotoperiodismo en el ámbito nacional. Otro motivo para considerar los casos contenidos en la tesis fue que estos tuvieron una mayor circulación entre la sociedad luego de haber sido tomadas las fotografías. Lo último resultó primordial: todos los casos abordados se incluyeron en los principales periódicos del periodo, lo cual, a su vez, permitió que las fotografías tuvieran un alcance mayor, así como un uso político definido a través de la prensa. Una vez seleccionadas las imágenes, se describió el contexto histórico en los años cercanos a la fecha señalada en cada foto.

Resultó indispensable considerar que, en el periodo estudiado, hubo una numerosa y diversa edición de periódicos. Por tal motivo, decidí trabajar con aquellos medios impresos cuyo tiraje fuera más alto y, principalmente, con las publicaciones que le dieran un mayor peso a la fotografía en portadas y contenidos, como parte medular de la información que brindaban. Dejé fuera, pues, aquellas que le otorgaron a la imagen un carácter más ilustrativo. De acuerdo con lo anterior, seleccioné los siguientes: *El*

Universal, Excélsior, El Demócrata, El Nacional, El Imparcial, La Semana Ilustrada, La Ilustración Semanal y Mañana. Esta última fue una revista ilustrada con una notable importancia en los años cuarenta y cincuenta. La mayoría de estas publicaciones fue consultada en la Hemeroteca Nacional, aunque también se consultó la hemeroteca de *El Universal*.

Con las fotografías localizadas en archivo, me di a la tarea de ubicarlas en la prensa, con la finalidad de entender la manera en que las fotos circulaban y el sentido que se les había atribuido en los periódicos. Fue también importante contrastar las notas entre las publicaciones, hacer un cruce de fuentes, pues el uso de la imagen podía ser distinto en cada publicación según el enfoque y la afinidad política de cada una.

Cabe apuntar que se incluyen además fotografías que, aunque no necesariamente circularon en prensa, aparecieron en otras formas; por ejemplo, a modo de postales. Consideré esto último porque ellas fueron un medio de circulación privilegiado desde el último cuarto del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX.

Los casos seleccionados fueron muy significativos y sonados en la historia del siglo XX mexicano: todos ellos tenían como denominador común a problemas políticos como trasfondo de los mismos. Por esta razón quedaron fuera casos en los que resultaba imposible identificar a las víctimas o los hechos retratados. Debo dejar claro que eso no les resta importancia como documentos; no obstante, requieren otro tipo de estrategias teórico-metodológicas para abordarse y, con ello, abonar a los estudios desde la fotohistoria; pero esa labor se salía de los límites viables para esta investigación.

Los casos presentados aquí, así como su importancia en el ámbito político, social y cultural de la historia mexicana, me permitieron trazar una premisa fundamental que se desarrolla a lo largo de toda la tesis y que terminó por dar el título a la misma: *fotografiar el daño*. Dentro de esa idea se considera, esencialmente, que las fotografías tuvieron usos políticos muy específicos desde el momento en que fueron realizadas. Después, este uso se definiría de manera más precisa y clara al colocar las imágenes como parte de un discurso periodístico. Por la premisa fundamental, debo mencionar que este trabajo se centra en los usos políticos de la imagen y su propuesta está específicamente pensada para trabajar imágenes de personajes clave o, en su defecto, de aquellos cuyas fotos tuvieron usos de este tipo y fueron ampliamente difundidas en su momento, aunque no pertenezcan a gente nombrada en el ámbito político.

El periodo analizado, que va de 1910 a 1952, se delimitó tomando en consideración varios factores: originalmente, la investigación partía desde los años

finales del porfiriato, periodo en el que, si bien existían imágenes caracterizadas por la violencia retratada entre los años de 1900 a 1910, su alcance era más limitado. Esto se debió a que las publicaciones periódicas con fotografías eran pocas. Probablemente, la única con la capacidad e intención de utilizar a la foto con fines políticos bien definidos fue *El Imparcial*, periódico vinculado al gobierno de Porfirio Díaz y con un notorio apoyo del régimen mediante subsidios. Esto no significa que el periodo carezca de importancia en lo que respecta a las fotografías que retratan el daño como acto político; por el contrario: sin los avances en el periodismo moderno sentados en el porfiriato, sería imposible concebir el periodismo en la revolución y los años posteriores. Haciendo un paralelismo: si la Revolución mexicana se movilizó en la infraestructura ferroviaria construida por el general Díaz, el periodismo de la Revolución tuvo como plataforma las herencias de la época porfiriana. Además, el inesperado movimiento que primeramente dirigió Francisco I. Madero se considera la primera revolución del siglo XX; en consecuencia, tuvo una atención mediática poco antes vista. En gran medida, los periodistas y fotógrafos estadounidenses destacaron por su cobertura de los primeros enfrentamientos. Y no era para menos, pues los estados fronterizos del norte mexicano fueron los primeros que atendieron el llamado de Madero para levantarse en armas.

El periodo revolucionario de 1910 a 1920 también se caracterizó por una producción fotográfica nunca antes vista. Destacaron las imágenes de cadáveres y muertos que iban más allá de registrar los hechos. Son imágenes que, más que por documentar, se definieron por ser fotografías utilizadas como propaganda política y cuya intención era intimidar a los miembros de una facción opuesta.

Luego de la violencia retratada que caracterizó la producción visual de la Revolución mexicana, en los años que van de 1920 a 1930 vino otro tipo de violencia, una más selectiva, misma que dependió de las pugnas por el poder y algunos conflictos peculiares como la guerra cristera. Las circunstancias de esta década permitieron utilizar de nueva cuenta a la fotografía como herramienta del terror, aunque —insisto— de una manera más selectiva y en ocasiones sutil, aunque no menos cruenta.

Los años que van de 1930 hasta 1952 se caracterizaron por la consolidación de un grupo emanado de la Revolución, cuya presencia en el poder se tradujo en la hegemonía de un partido político en tres etapas distintas: el Partido Nacional Revolucionario, luego Partido de la Revolución Mexicana y finalmente, a partir de enero de 1946, el Partido Revolucionario Institucional. Este periodo también se caracterizó por una estabilidad mayor luego de dar por finalizada la etapa de caudillos,

así como por el impulso a un nacionalismo político y cultural en aras de fortalecer la unidad social. En consecuencia, al ya no encontrarse el país en situaciones de violencia recrudescidas —salvo conflictos de carácter regional, como el problema con la educación sexual impulsada en el régimen de Cárdenas o el levantamiento de Saturnino Cedillo en 1939—, los usos políticos de la fotografía que retrataba escenas de violencia se vieron aminorados o se volvieron más sutiles, pero no perdieron sus intenciones políticas. Es posible considerar que en estos años comenzó a perder fuerza el monopolio de la violencia visual que los grupos de poder habían impulsado en las décadas de los diez y los veinte. Sin embargo, en estos años se originaron una serie de pugnas por la imagen, cuyo uso de la fotografía ya no solo era monopolio del gobierno, sino que también pasó a ser de sus opositores. Así, la violencia retratada fue parte de luchas propagandísticas antagónicas entre gobierno y detractores. Retratar el daño siguió manteniéndose como acto político, pero entre los años treinta y los inicios de los cincuenta —a diferencia del periodo revolucionario y la década de los veinte—, la fotografía fue también una herramienta de lucha, condena y desprestigio. Cabe destacar que, en ocasiones, la misma fotografía fue objeto de pugnas discursivas e interpretativas diversas, incluso en momentos históricos muy distintos.

Es importante mencionar que, entre 1930 y 1952, se dio un notable crecimiento de la prensa, que incluía la consolidación de proyectos periodísticos que databan de la época revolucionaria, por ejemplo: *El Universal* y *Excelsior*. También tuvo lugar el auge de las llamadas revistas ilustradas, en las cuales el papel de la fotografía destacó como medio informativo, incluso privilegiado. Un caso particular son las publicaciones *Hoy*, *Mañana* y *Siempre!*, que marcaron la época dorada de las revistas ilustradas. Los fotógrafos y fotoperiodistas también se consolidaron en su labor, la revolución había sacado a las calles a los fotógrafos de estudio y estos, a su vez, marcaron la pauta para una nueva etapa del fotoperiodismo mexicano. A ello debemos agregar la presencia de fotógrafos extranjeros, cuya labor hizo aportaciones diversas a la cultura visual mexicana y, principalmente, al fotoperiodismo (un caso ejemplar fue la agencia de los hermanos Mayo). Del mismo modo, en estos años se debe considerar el uso de la imagen como herramienta de propaganda y crítica que realizaron el fascismo, el comunismo y sus respectivos antagonistas. México no estuvo exento del panorama internacional y, desde luego, tuvo sus particularidades. Ya fuera mediante la foto, el *collage* o el fotomontaje, la imagen y las representaciones del dolor y el sufrimiento fueron estrategias políticas con un alcance y poder de conmoción incuestionable.

El límite temporal de este trabajo –año de 1952– se decidió a partir de tres aspectos principales. En primer lugar, un caso de represión ocurrido en ese año, en donde Julio Mayo realizó una toma que a mi juicio es una imagen que representa de manera contundente la idea de dolor y sufrimiento, además de que discute de otra manera con la premisa *fotografiar el daño*. En segundo, el gobierno de Miguel Alemán fue sobresaliente en la modernización económica y política nacional dado proyecto de un personaje de origen civil, lo que contrastaba con los gobiernos militares que caracterizaron a los gobiernos anteriores. Esto nos permite establecer una perspectiva distinta del ejercicio del poder y sus formas de recurrir a la violencia visual, si se compara con el uso de la fuerza implementada por los militares. Y no es que el gobierno de Alemán no recurriera al uso de la violencia para contrarrestar a sus opositores: las circunstancias fueron muy distintas, lo cual permite ver en perspectiva los alcances y límites de representaciones del dolor y el sufrimiento de las décadas que le antecedieron. Por último, el límite temporal hasta 1952 también se decidió tras considerar el papel cada vez más protagónico y versátil de los medios de comunicación. Fue un periodo en el que la prensa tuvo un rol fundamental, pero que se caracterizó —principalmente— por evitar la publicación de cierto tipo de imágenes violentas que hicieran referencia a la represión desde la esfera política. Tampoco es que se dejaran de publicar este tipo de contenidos; sin embargo, la consolidación de la nota roja —que justo se da entre los años veinte, treinta y cuarenta— implica un análisis distinto de ese tipo de imágenes que, más allá de lo político —en lo cual se centra mi estudio—, tienen un carácter sensacionalista fuera de los límites propuestos en esta tesis.

Para el límite temporal también se consideró el papel de otros medios de comunicación en los años cincuenta. Caso específico fue el radio y, principalmente, la televisión. Esta última despegó en dicha década como un medio informativo y visual privilegiado que, sin desplazar a la prensa escrita y fotográfica, obliga a considerar la cultura visual en una perspectiva más amplia y compleja, por lo cual fue clave para delimitar el periodo.

La estructura del trabajo

Resultado de los retos que implicó la investigación, así como de las sugerencias realizadas por el comité asesor, la tesis quedó conformada por tres grandes bloques pensados para hacer una lectura histórica de los usos políticos de imágenes del dolor y el sufrimiento. Los conjuntos se titulan de la siguiente manera: I) Emociones y

sentimientos. Estudiar el dolor y el sufrimiento, II) El teatro del terror y III) Resistencias y pugnas.

El conjunto que abre la tesis **Historiar emociones y sentimientos**, arranca con el capítulo uno, **Las emociones, sentimientos, dolor y sufrimiento como estrategia del poder**, se exponen los argumentos teóricos que a mi juicio son necesarios para un análisis teórico de emociones, sentimientos y el uso de los mismos como ejercicio punitivo desde el poder y las representaciones que este emite. En el capítulo dos, titulado **Representar al dolor y sufrimiento**, se desarrolla la propuesta de estudio *desde y con* las fotografías. También se explica la dirección que tomará el análisis de las imágenes y los elementos que se buscan interpretar visualmente. El contenido de este capítulo tiene como objetivo mostrarle al lector desde qué perspectiva y conceptos se parte. Se hace énfasis en el dolor y el sufrimiento como construcciones históricas y culturales.

El segundo bloque abarca los capítulos tres y cuatro: se titula **El teatro del terror**. El capítulo tercero, **Fotografiar y politizar la tragedia**, se centra en el estudio de fotografías que retratan la muerte de personajes destacados en la Revolución mexicana, pero que —por su origen civil y por las formas de representar y difundir los asesinatos mediante la fotografía— tuvieron particularidades que definen el modo en que sus homicidios se utilizaron como parte de estrategias políticas. Todo ello en vías de condenar, enaltecer o aminorar su relevancia como actores revolucionarios. El capítulo comprende los casos de Aquiles Serdán, Francisco I. Madero y Venustiano Carranza. El cuarto se titula **El cadáver y el dolor de los caudillos**; como se indica en el nombre, esta sección se enfoca en el análisis de los asesinatos de caudillos revolucionarios para que el lector pueda comprender las diferencias en las formas de representación de la muerte de revolucionarios de origen civil —caracterizados por una violencia más sutil y menos gráfica— y de caudillos —representados por imágenes que retratan la violencia de una manera más explícita—, cuya particularidad hizo énfasis en las heridas y la sangre sobre los cuerpos. Ejemplos concretos fueron los casos de Emiliano Zapata y Francisco Villa. Un aspecto que también hace peculiares a estos es que se trata de personajes de origen popular cuyos cadáveres fueron retratados y difundidos ampliamente mediante la prensa, a modo de escarmiento visual. En este capítulo también se incluye el caso del general Álvaro Obregón, que permitirá al lector establecer contrastes con las muertes de Villa y Zapata. De esta manera se podrá comprender cómo un personaje asesinado y consolidado en el poder tuvo un manejo

visual diferente que no condena al personaje, sino que lo consagra como figura heroica. Cabe apuntar que este capítulo abre con un caso muy particular: la muerte de Bernardo Reyes y su análisis desde la imagen. El caso de Reyes es singular: no se trata de un caudillo revolucionario, pero sí una figura significativa del antiguo régimen. Está pensado como un puente entre el capítulo tres y el cuatro, a fin de establecer un diálogo comparativo entre ambos ejes temáticos.

Debo señalar que los casos contenidos en los capítulos tres y cuatro no responden a un ordenamiento cronológico estricto, por lo menos entre los capítulos. Esto fue intencional, como proceso de análisis e interpretación por bloques temáticos, pues de esta manera resultaba menos monótono; además, y principalmente, permitía hilar el análisis de los asesinatos de revolucionarios desde las fotografías, así como desde las peculiaridades y las similitudes que ofrecían cada uno de los personajes. Más aún, porque más allá de hacer una historia lineal de representaciones del dolor y el sufrimiento, se trata de un estudio de los modos, los usos, las divergencias y convergencias en las estrategias visuales del poder y la violencia.

El último bloque se titula **Resistencias y pugnas**, y abarca los capítulos cinco y seis, con los cuales se cierra la tesis. Este conjunto permitirá al lector entender los límites en la representación del dolor y el sufrimiento como estrategia del terror político, así como el cambio en los modos de representar que trajo consigo el fin de la Revolución mexicana y su posterior proceso de institucionalización. De esta manera podrá observarse que las condiciones de guerra y violencia son las circunstancias que permiten la cristalización de ciertas formas de violencia visual. Una vez que la estabilidad política y social se expande, los usos políticos de la fotografía también conllevan cambios: se han vuelto más selectivos, pero no por ello menos poderosos en la cultura visual.

El capítulo cinco, **Interpretar el daño como prueba de martirio**, se enfoca en el análisis de dos casos ocurridos en la década de los veinte, más precisamente en los años de la llamada guerra cristera, estos son: la ejecución de Miguel Agustín Pro, sacerdote católico presuntamente involucrado en el atentado contra el general Obregón en noviembre de 1927, y la ejecución de José de León Toral, quien asesinó al general sonoreense electo presidente en julio de 1928. Estos dos casos mostrarán al lector los límites en los usos del terror fotografiado. En este sentido, el papel de los espectadores a quienes se dirigían las fotos —fundamentalmente fanáticos católicos— mostraron que el dolor y el sufrimiento retratado no siempre cumple con los objetivos de intimidar al

espectador como víctima. En ambos casos, el fanatismo religioso se puede considerar como una forma muy particular de “resistencia” a partir de la reinterpretación de las fotografías desplegadas por el poder político.

En el capítulo final, **Usos, apropiaciones y pugnas visuales por el dolor**, se analizan dos casos que, pese a que no son personajes célebres de la historia mexicana, tuvieron usos muy particulares, los cuales no partían precisamente desde el poder, sino como una estrategia elaborada desde la crítica y oposición que grupos disidentes y de izquierda realizaron contra la autoridad política. Se estudian concretamente los casos de *Obrero en huelga, asesinado*, de Manuel Álvarez Bravo, y el de Luis Morales, estudiante asesinado y fotografiado por Julio Mayo en 1952. Ambos tienen como denominador común el haber sido utilizados como propaganda de grupos de izquierda para criticar la hegemonía del partido político consolidado luego de la Revolución mexicana. Cabe señalar que los dos ocurrieron en años electorales, lo cual es relevante si se consideran las pugnas y las críticas políticas de dichas circunstancias. Ambos análisis tienen la intención de explorar los cambios tanto en la representación como en los usos de imágenes del dolor y sufrimiento: tienden a hacer un contrapeso y, al mismo tiempo, mostrar que la propaganda visual política no siempre viene desde el poder, sino también desde sus detractores, llevando al plano visual las pugnas por cadáveres simbólicos como íconos de sus respectivos movimientos.

Finalmente, se presentan las conclusiones del trabajo. Más allá de resumir aspectos de la tesis, se pretende mostrar las problemáticas propias de esta investigación y de la labor del historiador, mismas que repercutieron en los objetivos del trabajo. Además, se expondrán de manera crítica los alcances y las limitaciones de la propuesta de investigación, con la finalidad de explicar lo que queda por hacer y, al mismo tiempo, plantear otras posibilidades de estudio que derivaron de este análisis.

Debo aclarar que los objetivos que originalmente habían sido planteados para esta investigación fueron acotados debido a la magnitud del tema. Sin embargo, uno de los objetivos principales consistió en hacer un llamado de atención para los estudiosos de la violencia contemporánea, con la intención de ofrecerles posibles respuestas desde la historia considerando las herencias y prácticas visuales provenientes del pasado.

Al inicio de este trabajo se indica que el mismo consiste en la historia de un problema de nuestro presente. En este sentido, mi investigación también tiene como objetivo mostrar que la violencia visual contemporánea tiene su origen en prácticas implementadas por el poder político que datan de hace más de 100 años. En

consecuencia, se puede decir que es el estudio de un problema en el presente a través de las representaciones de cadáveres célebres de nuestra historia, y cuyo soporte es la fotografía. Con lo anterior se podrá ver en perspectiva no solo el desarrollo de la violencia en el México contemporáneo, sino los usos que determinaron ciertas formas de representación del dolor de otros. Más de un siglo después, las circunstancias actuales han dado paso a la reaparición del dolor y el sufrimiento retratados como estrategia visual del narcoterrorismo e, incluso, de algunas instituciones de seguridad como la policía y las fuerzas armadas mexicanas. En suma, es posible decir que esta tesis pretende desenterrar y estudiar las raíces de la violencia visual en el presente y mostrar su germen herramientas del poder político. Hay que señalar, asimismo, que este trabajo tuvo como intención primordial contribuir con la escritura de la historia a partir de otro tipo de herramientas, las cuales buscan ahondar en estudios visuales desde la posible interpretación de emociones y sentimientos.

La historia siempre debe reinventarse. Más allá de los nuevos hallazgos documentales —que generalmente resultan atractivos y apasionantes—, considero que también debemos hacer otro tipo de cuestionamientos a fuentes ampliamente conocidas. Todo ello con miras a elaborar nuevas formas de estudio del pasado desde las posibilidades de la fotohistoria. Por esta razón no puedo decir que esta tesis se ubica dentro de la historia política, social o cultural, ni siquiera dentro de la historia de las emociones y sentimientos; se trata de un modo de hacer historia que oscila entre distintas corrientes. Los sustentos teóricos y metodológicos dependen en gran medida de las exigencias de las fuentes y, principalmente, de mi posición como historiador en un mundo hipervisual, cuyo flujo documental —incesante y abrumador— nos exige mirar al pasado como parte de nuestra mirada crítica del presente.

I) HISTORIAS EMOCIONES Y SENTIMIENTOS

El dolor es una punción de lo sacro, porque arranca al hombre de sí mismo y lo enfrenta a sus límites, pero se trata de una forma caprichosa, que hiere con inaudita crueldad. Sin embargo, si permanece bajo control moral o si es superado, ensancha la mirada del hombre, le recuerda el precio de la existencia, el sabor del instante que pasa. Todo depende del significado que el hombre le confiera. Si suprime el gusto de vivir cuando golpea, opera el efecto contrario en cuanto se aleja. Es una llamada al fervor de existir, un memento mori que devuelve al ser humano a lo esencial.

DAVID LE BRETON, *Antropología del dolor.*

Hay miradas que pesan sobre la conciencia. Es curioso sentir el peso que puede tener una mirada. Es curioso comprobar cómo el afán de retener un recuerdo es más potente y más sensible que el nitrato de plata extendido cuidadosamente sobre una placa de vidrio y expuesto durante una fracción de segundo a la luz que penetra a través de una combinación más o menos complicada de prismas. Esa luz se concreta, como la del recuerdo, para siempre en la imagen de un momento. Una imagen borrosa, la nitidez de cuya verdadera significación, comprendida en la soledad y en el silencio, es capaz de hacerte gritar en mitad de la noche. Ese grito no es más que la máscara de tu verdadero dolor.

SALVADOR ELIZONDO, *Farabeuf.*

Capítulo 1

Emociones, sentimientos: dolor y sufrimiento como estrategias del poder

El dolor y el sufrimiento son experiencias complejas que son vividas de diversas formas por cada individuo. En gran medida son interiorizadas, pero la forma en la que se transmiten y comunican recurre a diversos elementos como las palabras, los gestos, sonidos, expresiones y miradas. Es posible afirmar que existe una cultura de los mismos cuya finalidad es definirlos, comunicarlos y expresarlos, de tal manera que se puedan interpretar y sobrellevar de mejor forma. Representar estos aspectos es una necesidad humana: con ello se elabora una cultura del dolor y el sufrimiento, delimitando así la manera en que una sociedad significa sus aspectos trágicos. Estudiar el dolor y el sufrimiento exige propuestas de análisis que permitan acercarnos a la manera como una sociedad pasada transformó en cultura dichas experiencias. Esto solo es posible estudiando las representaciones y herencias a modo de vestigios y documentos, así como los usos que de estos se han realizado con fines específicos. De esta manera será posible rastrear las formas culturales en que emociones y sentimientos se materializaron a lo largo de la historia.

No es posible experimentar las emociones y sentimientos ajenos; lo que es posible hacer es un reconocimiento de las formas culturales con las que representamos aspectos emocionales y sentimentales. Del mismo modo, la actitud en torno al duelo, el miedo, la felicidad, la tristeza y la muerte implica un amplio conjunto de emociones y sentimientos que en gran parte se determina por la cultura. En consecuencia, las representaciones implican una educación para sentir, reconocer, expresar y transmitir aquello que retratan. Es posible aseverar que somos seres educados para sentir e interpretar las experiencias a través de una didáctica visual; por tanto, he aquí un problema de carácter histórico que será posible estudiar a partir de las imágenes fotográficas, así como de los usos y abusos que de estos documentos se realizaron.

La reflexión que aquí se propone parte de la historia y la interpretación de representaciones visuales en momentos particulares. Por ello se recupera la cita de Salvador Elizondo, pues en el fondo hay una mezcla de ideas que ayudan a develar lo histórico de las experiencias: “esa luz concreta, como la del recuerdo, para siempre en la

imagen de un momento. Una imagen borrosa[...]”.¹ Del mismo modo, es posible percatarse de otro aspecto sumamente importante: la memoria, a la que haré referencia más adelante.

Analizar emociones y sentimientos desde la historia

La historia abarca una amplia gama de problemas: cada sociedad enfrenta su circunstancia de una manera particular. El conocimiento que el ser humano adquiere de sus experiencias es lo que le permite desarrollarse tanto de manera colectiva como individual. Dentro de cada circunstancia por la que atraviesa el ser humano, existen emociones y sentimientos implícitos mediante los cuales las sociedades tienen un anclaje con la realidad y, en todos los casos, desempeñan un rol importante para definir la vida; de ahí la importancia de estudiarlos a través de su desarrollo histórico.² Según advierte Anna María Fernández:

Las emociones son las formas en que experimentamos el mundo y las respuestas emocionales reflejan la cultura toda vez que son moldeadas por ella. Los seres humanos significan las imágenes y prácticas culturales, las animan y recrean a través de procesos —proyección, introyección...— relacionados con la biografía propia, con estrategias y prácticas intrapsíquicas e interpersonales en el marco cultural.³

El dolor y el sufrimiento son también construcciones histórico-culturales cuyas representaciones implican transmitir estados emotivos y sentimentales con un valor significativo para la sociedad. Las formas de representación tienen usos diversos: políticos, religiosos, de identidad y de protesta, por mencionar algunos. Es importante comprender que dolor y sufrimiento son dos conceptos que varían dependiendo de la región, la época y la cultura;⁴ en consecuencia, esta investigación se centra en el ámbito urbano en la primera mitad del siglo XX en México y en el uso político de esas representaciones.

Para comprender emociones, sentimientos y su papel como herramientas de control e intimidación, es menester hacer una lectura histórica de las prácticas políticas

¹ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 28.

² Si bien el estudio de sentimientos y emociones se ha venido consolidando de manera interdisciplinaria en el siglo XXI, existe una gran cantidad de autores que han buscado reflexionar sobre estos aspectos desde el estudio de la Grecia clásica, pasando por diversas doctrinas filosóficas, por lo menos en el mundo occidental. Véase: Anna María Fernández Poncela, “Antropología de las emociones y los sentimientos” en *Revista Versión Nueva Época*, junio 2011, núm. 26, p. 2.

³ *Ibid.*, p. 2.

⁴ Esto es importante, pues no se pueden hacer generalizaciones en los conceptos, es decir, cada sociedad elabora sus emociones y sentimientos de manera diferente y de acuerdo con sus procesos históricos.

que los utilizan. El ejercicio de poder mediante el uso de la violencia ha recurrido a representaciones de muerte y tortura como una forma de incentivar estados afectivos que delimitan la conducta de grupos sociales. En este sentido, la estrategia detrás de la violencia no es intrínsecamente la violencia en sí misma, sino cómo esta afecta a un grupo mediante la identificación de individuos pertenecientes a alguna comunidad en particular. Es decir, las emociones son reacciones que surgen mediante la estimulación detonada por herramientas del poder, en este caso: la fotografía. El sentimiento derivado de la contemplación de una imagen es parte de la estrategia, porque el sentimiento implica la interpretación de lo observado a partir de referencias culturales como la identidad, el grupo social, la etnia, la ideología, la religión, etcétera.

Para el poder político, retratar un fusilamiento, ahorcamiento o tortura es una forma de decirle al espectador “no está permitido este comportamiento” o “estas son las consecuencias”. La representación visual funciona a modo de advertencia y señal, pero también como discurso. Mediante la elaboración visual de una muerte se pretende generar estados emotivos que pueden desmoralizar a un grupo y facilitar su control. Por otro lado, también puede que la interpretación que ciertos individuos o grupos hacen de estas imágenes termine por motivar levantamientos contra el poder como resultado de un sentimiento común de agravio e injusticia.

Las emociones son reacciones naturales del ser humano, se presentan como parte fundamental de un mecanismo de regulación (homeostasis) y son también herramientas mediante las cuales los humanos interactúan entre sí. Los sentimientos son las interpretaciones culturales de las emociones, cuyo sentido es particular para un grupo o sociedad en concreto; es decir, a partir de la expresión de emociones se puede conocer la postura de una persona o grupo social ante un evento específico. Esto depende de la condición histórica propia de cada pueblo. Por ejemplo, Agnes Heller apunta lo siguiente:

La expresión da información no solo sobre el carácter del otro, su talante, y su relación conmigo, sino también sobre su relación con el mundo en general. Si dos personas me dicen: “han degollado al rey”, pero una de ellas me lo dice feliz y la otra con acento trágico, con esto conozco yo la opinión de una y otra respecto a la monarquía, el uso de la violencia etcétera. [...]

La expresión del sentimiento es información, pero es exclusivamente la expresión del sentimiento la que nos informa sobre los sentimientos de los demás. Los signos de

emoción tienen un significado; pero nuestros signos se explican por medio de la guía de signos generales.⁵

Debe quedar claro que las emociones y los sentimientos no poseen un carácter universal: solo tienen un sentido a partir de las sociedades que las definen, reconocen y utilizan como parte de su interacción. Por ejemplo, el asesinato de una persona tiene significado para la familia y el grupo social a los que pertenecía ese individuo; no siempre puede haber una idea de tragedia y un sentimiento de tristeza generalizado. También puede generarse empatía o una idea de miedo si el poder utiliza a esta muerte como estrategia de dominación, lo cual amplifica el sentido de la muerte aplicada como castigo, que se dirige principalmente a los grupos oprimidos o subversivos que desafían el poder hegemónico

Por otra parte, para que el uso de emociones y sentimientos como trasfondo de imágenes del dolor tenga un mensaje claro y convincente, es necesario recurrir a formas dramáticas como un modo de representar hechos trágicos. Es decir, mientras más conmovedora o impactante resulte la representación de una emoción y un sentimiento, es más fácil entenderla y transmitirla. En ocasiones, las fotos “teatralizan” su contenido con la finalidad de ser más didácticas y aprehensibles para los espectadores —en el caso de la fotografía, el drama también se puede dar mediante la manipulación—. Ese mismo carácter dramático depende, *en su mayoría*, del momento histórico que dota de validez a cada representación.⁶ Lo anterior es de suma relevancia puesto que, si las experiencias ajenas del pasado son intrínsecamente inaccesibles, eso no significa que dejen de ser parte importante de la educación sentimental que cada sociedad produce y pretende establecer. Es decir: existe un desarrollo histórico de la sensibilidad de cada pueblo, el cual mantiene una relación con el ejercicio del poder y la violencia. Bajo la premisa de que somos seres educados para sentir, el drama en las representaciones de experiencias

⁵ Agnes Heller, *Teoría de los sentimientos*, México, Fontamara, 1989, p. 73-74.

Es indispensable considerar a la expresión como un fenómeno histórico que depende de las ideas que cada sociedad define. Una gran problemática se da con la comparación entre sentimiento y razón, durante y después de la era burguesa. Menciono esto pues, en gran medida, la herencia de esta separación tiene repercusiones en las sociedades occidentales contemporáneas.

Ibid., p. 265-266.

⁶ Por ejemplo: una representación de un fusilamiento tiene sentido para un momento histórico en que ese acto se encuentra como práctica vigente de la impartición de justicia y castigo. En la actualidad, una representación de este tipo es principalmente condenada porque el horizonte cultural, jurídico y ético lo considera en su mayoría como una práctica inhumana y por lo tanto condenable; lo cual no significa que la práctica se haya abolido.

sentimentales es una parte medular de dicha educación o, en su defecto, de una forma de dominio.⁷

Utilizar imágenes de crueldad como parte de una estrategia de dominio es un acto que implica la creación de formas de intimidación y control que funcionan a modo de advertencias a los espectadores. Las imágenes generan estados de ánimo caracterizados por el temor a morir, pero, principalmente, para considerar cuán doloroso y sufriente puede ser el castigo o la muerte. La sensibilidad de una sociedad ante ciertos eventos catastróficos o trágicos se puede volver una forma de control si un grupo de poder se consolida mediante la violencia, especialmente cuando esta es administrada mediante la difusión de representaciones de actos de castigo corporal. En este sentido, las imágenes llevan consigo la intención de *conmocionar* al espectador, valiéndose para ello de hechos violentos retratados en fotografía. Este uso de fotografías tiene relación con las formas de dominio, ideologías, tradiciones y conflictos entre grupos en circunstancias históricas específicas; no es generalizado en todas las épocas. Así, tenemos que el daño sobre el cuerpo es usado como forma de control mediante el uso de fotografías, cuya función es activar los impulsos⁸ y señalar la posibilidad de riesgos al mirar las imágenes.

Es posible deducir que ciertos estímulos biológicos son también revalorados de manera sociocultural, en tanto que pretenden definir lo que atenta contra la vida —idea del miedo— o la encaminan al bienestar. Por lo tanto, la elaboración e interpretación de estímulos está encaminada a indicar el posible daño que hay para el individuo o la

⁷ Javier Moscoso y Juan Manuel Zaragoza señalan lo siguiente sobre el carácter dramático de las experiencias, mismo que se ubica en las formas culturales:

“La referencialidad de los estados emocionales, aquello a lo que inicialmente se refieren o lo que en apariencia significan, nos interesa menos que las formas culturales que las hacen posibles. Es justamente el carácter dramático de la experiencia emocional lo que permite asentar su estudio sobre sus elementos poéticos, retóricos y políticos.” Javier Moscoso y Juan Manuel Zaragoza, “Historias del bienestar. Desde la historia de las emociones a las políticas de la experiencia”, en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, España, Universidad Complutense de Madrid, 2014, vol. 36, p. 75.

⁸ Los sentimientos impulsivos son aquellos que se vinculan directamente con impulsos del organismo y, por obvias razones, se asocian en demasía con aspectos de supervivencia. Agnes Heller apunta lo siguiente respecto a los sentimientos impulsivos y la codeterminación social en los mismos:

Hablar de impulsos ‘puros’ sería siempre, en el caso del hombre, una abstracción. Los impulsos no solo se diferencian temporalmente en el proceso de crecimiento sino que al tiempo se hacen codeterminados social y situacionalmente. El recién nacido tiene simplemente hambre de algo: de lo que el entorno social les ofrece para pagar el hambre.

Sin embargo, esa abstracción tiene sentido. Los codeterminantes sociales integrados en los impulsos no abolen su carácter de sentimientos impulsivos. Por mucho que el impulso se combine con afectos, con sentimientos orientativos, o con emociones, mantienen sus rasgos distintivos. Los sentimientos construidos sobre impulsos tienen ciertas características comunes que les distinguen de los sentimientos no construidos sobre impulsos. Al mismo tiempo el propio impulso puede ser abstraído de los codeterminantes sociales: los naufragos al borde de la inanición con frecuencia se comen entre ellos; ya no sienten hambre de algo, sino de cualquier cosa que sea comible. Agnes Heller, *op. cit.*, p. 86.

comunidad, es decir, la sociedad determina los estímulos a modo de advertencias y con ello también define sus temores. En consecuencia, los impulsos se construyen socialmente como parte de la educación para sentir,⁹ pero para el poder funcionan como una herramienta de intimidación y control.¹⁰

Cada sociedad asigna tareas a los individuos, dependiendo de las necesidades y condiciones que permiten a la comunidad establecer un equilibrio en sus relaciones o, en dado caso, el sometimiento de un grupo. Así, se puede determinar y delimitar cómo y cuándo se expresan emociones y sentimientos, el espacio en donde se muestran — público o privado— y, por ende, las representaciones que de ello se realicen. Por ejemplo: llorar públicamente tiene connotaciones distintas que hacerlo en privado. El llanto es una forma de interacción que exige ciertas respuestas, dependiendo del hecho que lo motivó.¹¹ Este último también tiene varias connotaciones de acuerdo con su causa: por tristeza, por alegría, por frustración, etcétera. Además, llorar por una arbitrariedad o injusticia en un espacio público puede significar varias cosas, incluida la afrenta o la condena al grupo dominante. De ahí que sea necesario orientar la interpretación del llanto e incluso censurarlo.

Las imágenes que representan la sentimentalidad o emotividad de una sociedad tienen una diversidad de usos que van desde el registro documental, religioso, ideológico, identidad, a modo de culto y también como forma de intimidación.¹² Por

⁹ El estudio de los estímulos es particularmente interesante al considerarlos como parte esencial de los sentimientos y emociones. Agnes Heller también señala lo siguiente sobre los estímulos y su construcción cultural: “Los estímulos en relación a los que deben ‘reaccionar’ los afectos suelen ser culturalmente definidos. El niño pone las manos con placer en las heces; hay que decirle muchas veces ‘¡ojj!’ y ‘¡qué asco!’ hasta que ese estímulo llegue a producirle asco. Al niño pequeño hay que decirle que rehuya en la calle a los ‘mayores que le den caramelos’, porque es peligroso; y al cabo empieza a tener miedo. Si alguien es educado en una cultura que considera natural la desnudez, nunca tendrá vergüenza de estar desnudo. Esto se aplica igualmente a los impulsos sobre los que se levantan; en todos los casos en que el factor determinante no es la diferenciación entre los sentimientos impulsivos y los afectos levantados sobre ellos, el aprendizaje del objeto específico (y culturalmente dado) juega un papel.” *Ibid.*, p. 147.

¹⁰ Por ejemplo: una carencia de alimentos y trabajo detona el malestar en determinados grupos sociales, lo cual traerá como consecuencia una necesidad de satisfacer esa falta de alimento, pero si las condiciones no permiten eso, y peor aún, se es sometido a explotación laboral, los impulsos vitales se traducen en rencor contra el grupo social que sí está obteniendo un beneficio mediante la explotación de otro. Pero no todo es tan sencillo, pues el miedo es un elemento clave en las pugnas por el poder y será una estrategia para derrocar, aunque también lo será para permanecer. Así pues, si bien la sociedad interpreta sus impulsos vitales y gesta determinado tipo de sentimientos, cabe apuntar que no siempre todos van en la misma dirección; ello depende del orden social: lo que es bienestar para unos no lo es necesariamente para otros. Lo interesante aquí es conocer cómo los impulsos, traducidos en emociones y sentimientos, tienen usos diversos dependiendo del lugar que los individuos ocupan en la sociedad.

¹¹ Véase: Tom Lutz, *El llanto: historia cultural de las lágrimas*, México, Taurus, 2001.

¹² Para Susan Sontag, la presencia de imágenes de la violencia debe ser cuestionada y también tomada como punto de partida para mejorar las condiciones de la sociedad en que esas imágenes circulan. La autora considera necesario que para analizar la presencia de esas imágenes existen dos cuestiones fundamentales: ¿quiénes las usan? y ¿para qué las utilizan? Por tanto, es necesario hacer una revisión histórica de los usos de la violencia visual como una manera de enfrentar y tomar postura ante la

ejemplo: una imagen de una persona asesinada por las autoridades cumple la función de retratar el acto de castigo, y con ello se envía un mensaje sobre los límites de la tolerancia en cuanto a comportamientos. Sin embargo, los individuos cercanos al ejecutado pueden utilizar la misma imagen con un sentido muy distinto, despojándola del uso que las autoridades le habían otorgado a la imagen y utilizándola como una forma de evocar al ausente.¹³ De esta manera se fortalecen lazos entre miembros que observan con tristeza la muerte de uno de los suyos y, entonces, la memoria predomina en la interpretación y el uso que realizan los allegados al castigado. Si bien el mensaje de autoridades o de grupos que buscan intimidar pretende generar un estado emotivo que desmoralice, fragmente y neutralice posibles actos de subversión, la misma imagen es susceptible para incentivar sentimientos de agravio entre los sometidos. Esto resulta interesante, pues una representación propagandística y de terror visual puede operar contra quienes las fomentan y difunden.¹⁴ El poder político busca imponer una lectura e interpretación de los hechos mediante las representaciones de sus actos de control, sin embargo, los estados emotivos bien pueden reivindicar y legitimar al poder o, contrariamente, pueden rechazarlo y condenarlo. Por ejemplo: el duelo de algunos puede ser la alegría de otros; bajo qué circunstancias puede darse este fenómeno es algo que se pretende establecer a lo largo del trabajo mediante el análisis e interpretación de fotografías y el momento histórico en que las imágenes circularon.

Por otra parte, las imágenes que contienen una fuerte carga emotiva que atrapa al espectador —*punctum*, según Roland Barthes— poseen una fuerza que, al evocar estados de ánimo, se vuelve una estrategia discursiva para quienes las utilizan. No obstante, la apropiación de las fotografías trae consigo otros significados. Esta “descontextualización” de imágenes también puede hacerse por los grupos sometidos como una forma de utilizar hechos ocurridos para condenar la presencia de un grupo en

violencia contemporánea y las imágenes de la barbarie que circulan de manera masiva. Véase: Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, México, Alfaguara, 2004.

¹³ Dos textos fundamentales que profundizan sobre la fotografía como un registro de prácticas de exterminio y su papel dentro de una construcción posterior de la memoria de los ausentes son: Marina Azahua, *Retrato involuntario. El acto fotográfico como forma de violencia*, México, Tusquets, 2014; y Rubén Ortiz Rosas, “Las huellas del exterminio. La fotografía de espionaje como instrumento contrainsurgente en la Ciudad de México hacia la mitad de la década de 1970”, en *Con-temporánea. Toda la historia en el presente*, núm. 8, julio-diciembre de 2017. Versión digital: http://con-temporanea.inah.gob.mx/del_oficio/ruben_ortiz_rosas_num8, consultada en febrero de 2018.

¹⁴ Por ejemplo: para algunos grupos de la sociedad, la tristeza y el duelo pueden expresarse de manera diferente a la de un grupo dominante; y es justamente entre las tensiones que emanan de esa disparidad que muchos grupos logran establecer rasgos particulares en su identidad. Los sentimientos cohesionan y separan, lo que obedece a la necesidad de cada clase social, sus pretensiones de movilidad y ascenso, e incluso a la búsqueda de dominio de un grupo o el derrocamiento de otro. Heller, *op. cit.*, p. 229.

el poder político. De esta manera, la manipulación de representaciones implica la creación de íconos visuales cuya función es redefinir a las víctimas. Así, se les atribuye a las fotos un sentimiento común de agravio propio de los grupos oprimidos. Se invierte el sentido de la imagen y con ello se les otorga a los victimarios un actuar ilegítimo y un carácter opresor. Es posible, entonces, que a la fotografía de violencia, muerte o castigos se le transforme su sentido volviéndola una forma de resistencia que representa cadáveres simbólicos.

En otro orden de ideas, las representaciones que retratan y detonan la emotividad social también se han utilizado para la construcción de una visión oficialista de la historia en la cual se incluyen personajes y héroes, quienes con sus muertes trágicas y sufrientes motivan la generación y circulación de sentimientos patrióticos. En este sentido, las versiones oficialistas de la historia también parecen recurrir a los estados emotivos como una forma de legitimar la presencia de un grupo que se asume como heredero de las causas de los *héroes*. Por ejemplo: cuando el poder se apropia de las muertes trágicas de los asesinados, les otorga una causa de carácter nacional, en donde la muerte de algún caudillo, justiciero o defensor de alguna causa social se vuelve importante para una amplia mayoría, pero —más lejos aún— quienes se apropian de esas imágenes, en este caso el poder político, se definen como herederos de esa causa y defensores de la misma. Las imágenes de esos personajes funcionan a modo de “mártires” de la patria, por lo que se reelabora una visión de los hechos en la cual se borran las diferencias y se estrechan sus causas y legado mediante la idea del heroísmo o, mejor dicho, la muerte memorable por una causa justa. Derivado de esto, se podría afirmar que el patriotismo y nacionalismo implican también una relación particularmente mediada con figuras sufrientes y memorables, mismas que evocan estados de ánimo para cohesionar una sociedad.

La expresión de emociones y sentimientos, su condición histórica

Para reconocer los estados emotivos y sentimentales de cada sociedad, es necesario utilizar representaciones en donde se construye la expresión de estos estados. Sin embargo, la expresión no es absoluta. La emotividad y sentimentalidad de una sociedad dependen del lugar desde el cual se experimentan y, desde luego, de la interpretación que los grupos sociales hacen de ella. Es decir: en ocasiones, las expresiones particulares de sentimientos resultan “volátiles” en su lectura y reinterpretación por los

receptores. Dicho fenómeno depende de la circunstancia, la postura ideológica y lugar social del espectador, cuyo papel en el mensaje es fundamental.

Todo ser humano tiene la necesidad de expresar sus sentimientos y emociones, pues en el acto de expresión impera una necesidad de reconocimiento y comprensión que surge por parte de la colectividad. Esa necesidad implica, en un sentido amplio, un valor útil para la comunicación.¹⁵ Sin embargo, las estrategias y mecanismos mediante los cuales se expresan los sentimientos y emociones dependen de una gran cantidad de factores que a su vez se determinan por la circunstancia histórica en que estos se presentan. Los sentimientos y emociones requieren necesariamente de una forma de expresión para poder considerarse como tal; de lo contrario, su actividad dentro del sistema socio-sentimental es mínima, por no decir nula.¹⁶

Por medio de la expresión se puede establecer una relación con los otros en el mundo. Esta relación está determinada por la capacidad de desarrollar empatía o antipatía con el otro luego de evaluar su estado de ánimo. Así es como se va conformando algo que podemos definir como “comunidades sentimentales”. Estas colectividades requieren de elementos materiales o inmateriales —tradición oral— en los que sus representaciones son plasmadas o, mejor dicho, en donde su necesidad de expresión emocional y sentimental se cristaliza —objetos culturales, por ejemplo: la fotografía—.¹⁷

La expresión es más que una simple transmisión de la manera en que cada individuo evalúa sus emociones y sentimientos, sus estados de éxtasis, alegría, tristeza y duelo. La expresión también muestra la postura respecto a las circunstancias de los sujetos y depende de su lugar en la sociedad, ideología, religión, etcétera. En fotografía, retratarse junto a un cadáver con una mirada extasiada, actitud relajada e incluso alegre

¹⁵ Heller, *op. cit.*, p. 78.

¹⁶ Agnes Heller considera que un sentimiento sin expresión equivale a un hombre sin sentimientos: “Así, sentir significa estar implicado en algo. El sentimiento nos guía en la preservación y extensión de nuestro organismo social (nuestro ego). Nuestros sentimientos se expresan: dan la información fundamental sobre lo que realmente somos. Un hombre sin sentimientos es inimaginable.” *Ibid.*, p. 78.

¹⁷ El término “comunidades emocionales” es utilizado y abordado ampliamente por Barbara H. Rosenwein. Dicha autora considera que circunstancias particulares son las que permiten a cada sociedad elaborar sus emociones a partir de rituales, que como bien señala Agnes Heller, son reguladores de la emoción y el sentimiento. Una comunidad emocional no tiene elementos totalmente homogéneos, pero sí puede rastrearse su interacción a partir de las formas rituales que exponen sus sentimientos en situaciones que principalmente se dan en un ámbito público. Véase: Barbara H. Rosenwein, “Worrying about emotion in history”, en *The American Historical Review*, 107.2, 2002, <http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Rosenwein,%20Worrying%20about%20Emotions%20in%20History.htm>, consultado en agosto de 2015; y Barbara H. Rosenwein, *Emotional communities in the Early Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 2006.

puede mostrar la postura de algunos individuos respecto a la muerte de un personaje específico. Por el contrario, retratarse en actitud solemne y de tristeza mostraría una empatía y duelo ante un cadáver, exponiendo otra evaluación sobre el deceso y, posiblemente, un vínculo con el difunto. Expresar una u otra es algo situacional y, sin embargo, no garantiza la interpretación del evento de manera homogénea.¹⁸

Uno de los problemas principales de la expresión de estados emocionales y sentimentales consiste en el reconocimiento del dolor ajeno a partir de la experiencia propia. Esto ya es un problema *per se*; sin embargo, el reconocimiento —esto es, entender y tomar partido por la víctima— puede darse incluso en sujetos distintos. Sentir y comprender la presencia de dolor es —más allá del acto natural— un reconocimiento y evaluación de experiencias semejantes en circunstancias históricas determinadas. Por ejemplo: no es lo mismo expresar y reconocer el dolor en la guerra que dentro de un hospital. Por ello es importante entender el proceso de reconocimiento mediante las imágenes y el peso de la mirada como forma primaria de la interpretación, la comunicación y el ejercicio del poder. Así, se parte de la idea de que el poder intenta atribuir una forma de mirar, comprender, ser ajeno al dolor de los demás o, en casos específicos, adueñarse del dolor impropio mediante la difusión de información en que el agravio cometido también lo afecta. Todo ello depende del papel de la víctima en las imágenes, es decir, del modo en que es representado y expresado.

Para entender el proceso de expresión también es necesario agregar que existe una regulación importante que se aplica a la misma. Dicho fenómeno aparece dentro de las costumbres y los ritos sociales. Todo parece indicar que la necesidad de regular las formas en que se expresa un estado emocional o sentimental es parte del proceso de la educación para sentir, lo cual tiene un vínculo muy estrecho con la manera en que cada

¹⁸ Las referencias con las que se reconocen e interpretan emociones y sentimientos se hacen desde el “yo”, aunque he de señalar que esto no fragmenta la educación para sentir: lo que sí nos muestra es que la interpretación de la expresión no puede simplemente centrarse en casos muy particulares, esto es, sin tomar en cuenta los aspectos sociales ni las manifestaciones públicas de la expresión, que es justamente en donde la educación para sentir y la regulación por medio de rituales se ponen de manifiesto. No se busca efectuar una negación en torno al carácter íntimo y subjetivo de la expresión en determinados momentos, pues toda experiencia sentimental lo contiene; sin embargo, tampoco se puede únicamente considerar la comunicación verbal de los sentimientos para analizar la expresión de los mismos, puesto que necesariamente se enfoca desde el “yo”, lo cual acarrearía a un problema de un ámbito más psicológico.

Carlos Castilla del Pino problematiza sobre la expresión verbal del sentimiento recurriendo a planteamientos de Ludwig Wittgenstein y expone los límites del lenguaje en la expresión de los sentimientos. No entraremos en esa discusión puesto que compete a otro tipo de análisis. Véase: Carlos Castilla del Pino, *op. cit.*, p. 26.

sociedad jerarquiza sus emociones y sentimientos, ya sea de manera colectiva o por imposición de uno o varios grupos políticos, económicos, religiosos, etcétera.¹⁹

En suma, tenemos que emociones, sentimientos y la expresión de los mismos siempre es regulada por la cultura. Por ejemplo: un proceso de luto no regulado o sin ser canalizado por la sociedad conllevaría una descompensación que afectaría la vida de quien lo experimenta. Desde luego, los muertos son muy importantes para cada sociedad. Por otro lado, es importante considerar que la regulación también sufre apropiaciones por discursos ideológicos distintos, en este caso: la historia de “bronce” u oficialista es un muy buen ejemplo, pues consagra como héroes a determinados personajes que fueron asesinados por sus rivales, integrándolos en un discurso nacionalista. El sentido de esto es cohesionar y establecer una política de verdad que legitime la presencia de un grupo en el poder, todo ello mediante una visión maniqueísta del pasado mediante sus cadáveres simbólicos.

Las representaciones de dolor, muerte, sufrimiento y violencia tienen fines diversos; en consecuencia, es menester entender que el papel de la violencia como estrategia política mediante la fotografía recurre a la construcción de estados emocionales de los individuos como una forma de amedrentarlos, desmoralizarlos o integrarlos a una visión particular de la realidad. Desde luego, el miedo es un factor importante, pues una sociedad intimidada mediante diversas formas y medios, entre ellos la fotografía, difícilmente cuestionará el actuar de los grupos de poder, sean estos políticos o del crimen organizado. En este sentido, vale la pena analizar las formas visuales en que la emotividad y sentimentalidad de un pueblo se construyen a lo largo de su historia y principalmente de las prácticas visuales que las contemplan.

¹⁹ Véase, Heller, *op. cit.*, p. 17-18.

Capítulo 2

Representar al dolor y sufrimiento

Dolor

Se define al dolor como: “sensación molesta y aflictiva de una parte del cuerpo por causa interior o exterior” y “sentimiento de pena y congoja”.¹ La definición de la *International Association for the Study of Pain* explica: “el dolor es una experiencia sensorial y emocional desagradable, asociada a daño actual o potencial en los tejidos, o descrito como tal daño”.² A su vez, divide el dolor en cinco acepciones distintas según la peculiaridad y naturaleza de cada una: dolor agudo, dolor crónico, dolor somático, dolor neuropático y dolor psicogénico. Ninguna de las dos instituciones considera la cultura como el proceso mediante el cual el dolor se entiende, interpreta, construye, comunica y reelabora en cada época. Incluso es posible considerar que su definición es una arbitrariedad que se impulsa desde el discurso médico y científico.³

Arnoldo Kraus subraya la necesidad de considerar al dolor más allá de un hecho meramente médico, argumentando lo siguiente: “El dolor no es exclusivamente un acontecimiento médico. *Dolor* proviene del latín *doloris*, cuya raíz es el verbo latino *dolere*, que significa sufrir. Sufrir es una vivencia amplia; en su matiz acuña infinidad de situaciones individuales y sociales.”⁴ Es posible también entender que el dolor, al ser dotado de significados y evaluaciones por parte del ser humano, se transforma en una forma más de conocimiento; en otras palabras, el dolor es una experiencia que se transmite de múltiples formas. El dolor tiene expresiones y evaluaciones particulares en cada época y circunstancias; por ello, su estudio y análisis debe concentrarse en tratar de

¹ Diccionario de la Real Academia Española, versión electrónica. <http://dle.rae.es/?id=E5oQXDN> Consultado el 15 de agosto de 2015.

² <http://www.iasp-pain.org/> Consultado 11 de agosto de 2015.

³ El debate puede mirarse desde distintas épocas y posturas: una muy interesante es la de Arturo Goicoechea Uriarte, quien es jefe de la sección de neurología del Hospital Santiago de Vitoria en Alava, España; él mismo ha considerado el dolor como algo “indefinible” haciendo una crítica a la definición de la IASP al considerar que se trata de una percepción. Para continuar con este debate se puede seguir la página web del mencionado: <https://arturogoicoechea.com/2009/10/28/la-indefinicion-de-dolor-de-la-iasp/> No se considera materia de la presente investigación hacer un recorrido en dicha controversia, ya que nos alejaría del objetivo, sin embargo, es también nuestro propósito colaborar para la comprensión del dolor de una manera más íntegra.

⁴ Arnoldo Kraus, *Dolor de uno, dolor de todos*, México, Debate, 2015, p. 45. Siendo médico, Kraus enfatiza la necesidad de considerar a la cultura y la sociedad como elementos clave en la construcción de los conceptos y, por ende —al igual que Antonio Damasio—, plantean el acercamiento a las humanidades y ciencias sociales.

entender aquello que permite gestar *una* idea del dolor, así como los usos a los que es sometido con fines varios: algo que en conjunto va configurando la cultura del dolor.⁵

Entender al dolor como experiencia lleva también a comprender que es una ruptura y un quiebre que marca pautas en la vida, tanto en lo individual como en lo colectivo. Se trata de una experiencia compartida que se enseña de distintas maneras y tiene un peso fundamental en la cultura, dado que el dolor se integra y redefine de forma cotidiana. Una experiencia dolorosa puede ser politizada y ello es lo que aquí se pretende estudiar.

En el siglo XX, los medios de comunicación destacaron el dolor como parte de hechos noticiosos o sobresalientes. Se utilizaron fotografías, notas, videos e incluso sonidos, los cuales tienen una circulación mediada por el enfoque y la amplitud de la difusión de quién informa. Esto último trae como consecuencia que el dolor se asocia a ciertos hechos y no a otros. Por ejemplo: generalmente el dolor adquiere tintes de tragedia en las noticias, y el grado de empatía o indiferencia con el dolor ajeno es de alguna manera determinado por quienes informan de la presencia u omisión de este en un hecho relevante o como algo políticamente superfluo.

El dolor es también una construcción cultural, por ello es menester aclarar algunos puntos fundamentales: a) el dolor es una experiencia que se define de manera colectiva y, pese a que se vive de manera individual, también es socializado; b) el dolor funciona como una herramienta que ayuda a tejer relaciones, vínculos e identidad entre los grupos sociales; c) el dolor es una estrategia vinculada al ejercicio del poder y el uso del miedo como herramienta de control y disciplina; d) el dolor no es tangible como objeto, sino susceptible de ser interpretado mediante la cultura; e) el dolor es un sentimiento que generalmente tiene una connotación negativa en la sociedad, aunque también ayuda a definir la idea de bienestar.⁶

⁵ David Le Breton problematiza la idea del dolor como sensación al exponer que tampoco puede considerársele una “exasperación de las sensaciones”; del mismo modo, hace evidente que en el cuerpo humano no existe un órgano encargado de percibir la sensación del dolor, sino que esta se procesa mediante el sistema nervioso, se interpreta, expresa y comunica mediante ideas, mismas que son definidas por la cultura. Aclara lo siguiente: “El dolor no actúa como una sensación que da sentido e información útil para la conducta del individuo en relación con el mundo objetivo. No se trata de una cualidad inherente a los objetos exteriores, susceptible de ser aprehendida por un órgano específico. A veces le acompaña una impresión sensorial, como en el caso de un contacto cutáneo con un objeto cortante o ardiente, pero no es inherente a éstos. Ningún órgano sensorial está especializado en el registro del dolor.” David Le Breton, *Antropología del dolor*, Barcelona, Seix Barral, Los Tres Mundos, 1999. p. 11.

⁶ El psiquiatra y psicoanalista Rogeli Armengol considera que la idea del dolor siempre va ligada a su contraparte a modo de antítesis; es decir, el placer, y aclara:

Producir dolor a una persona o a un grupo ha sido una práctica que viene del pasado. El sometimiento de las personas mediante la violencia ha tenido una amplia variedad de formas a lo largo de la historia y de ello han quedado representaciones diversas. En consecuencia, el estudio del dolor como parte de una estrategia de poder que busca someter y amedrentar, implica dos aspectos fundamentales: se puede hablar de la administración del dolor como una práctica que oscila entre la producción legítima de dolor (disciplina y castigo), y la fabricación ilegítima del mismo (injusticia, violencia, delito). En relación al dolor como parte de una estrategia de poder, es necesario aclarar que no se utiliza con una sola finalidad, esto es: el uso del dolor no es unidireccional, sino que circula en toda la sociedad, y los grupos que no se encuentran en el poder no siempre son las víctimas en estricto sentido, sino que lo pueden usar como una forma de contrarrestar a la autoridad o, en su defecto, como una estrategia de victimización con la intención de obtener ciertos beneficios. Esto da a entender que el dolor como herramienta tiene múltiples aristas y múltiples interpretaciones. El drama en las representaciones del dolor es una estrategia discursiva que pretende dar un mensaje, el cual recurre al miedo con la finalidad de obtener algún beneficio, principalmente, el control social. Así, producir dolor con sus respectivas representaciones es un elemento más de la disciplina en distintos escenarios políticos y sociales, todo ello mediante la incentivación de estados emotivos y sentimentales de cada sociedad.⁷

Nadie quiere el dolor. Más que el placer, el dolor es el eje sobre el que gira toda la humanidad. El enunciado de este eje primordial podría ser: la felicidad es no tener dolor ni daño, la moralidad, no causarlos.

Decimos con razón que si alguna persona ocasiona dolor, daño o perjuicio en beneficio propio comete una inmoralidad, y cuando el daño se causa en nombre de una idea tenida por buena, además de inmoralidad hay ignorancia o fanatismo y exaltación, hay falta de reflexión y sobreafluencia de ideas erróneas.

La naturaleza nos impone el dolor y el placer, la naturaleza es la que es y no valen quejas, pero quienes sufrimos el dolor, cuando es intenso, pensamos que no nos trata bien. También nos impone el placer, pero es mucho más importante para una vida venturosa la exención del dolor que la acumulación de placer.

Rogeli Armengol, *Felicidad y dolor: una mirada ética*, Barcelona, Ariel, 2010. p. 39.

⁷ La producción y representación del dolor se encuentran vinculadas a procesos históricos de cada época. Por ejemplo, en un escenario bélico las representaciones pueden ser usadas para dar testimonio de la violencia y drama ocurrido, e incluso usadas como una suerte de arma en contra de los oponentes, lo cual trae implícita una redefinición en la relación de cada sociedad con el dolor y, principalmente, de una pérdida de valores. Ernst Jünger percibió bien lo anterior y, al ser partícipe y testigo en la guerra, mencionó: “Hemos venido recopilando hasta este momento toda una serie de datos de los que se desprende suficientemente que nuestra relación con el dolor se ha modificado de hecho. El espíritu que desde hace más de cien años viene dando forma a nuestro paisaje es, de ello no cabe duda, un espíritu cruel. Deja también sus huellas en los seres humanos, en los que elimina los lugares blandos y endurece las superficies de resistencia. Nosotros nos encontramos en una situación en la que todavía somos capaces de ver las pérdidas; aún sentimos la aniquilación del valor, la superficialización y simplificación del mundo.” Ernst Jünger, *Sobre el dolor*, Barcelona, Tusquets, 1995, p. 81-82.

Para analizar fotografías del dolor, se debe entender que en la cultura existe una relación estrecha entre el concepto de dolor y la idea del miedo, por lo menos en lo que respecta a los usos políticos de las imágenes. Además, se debe ubicar al cuerpo humano como el espacio en donde operan ambos conceptos. En este sentido, y recuperando la idea de dramatizar las representaciones del dolor, el cuerpo se vuelve el escenario de pugna entre discursos opuestos: dominio y resistencia, memoria y olvido, dolor que consagra y dolor que castiga.

Las imágenes y representaciones del dolor marcan los límites entre comportamiento aceptado y condenado. En ocasiones funcionan como pruebas de heroísmo en ciertos personajes, a veces se interpretan por algunos grupos como pruebas de martirio por alguna causa particular, sea esta de carácter patriótico o religioso. También se utiliza a las representaciones del dolor como una forma de humillar, de mostrar el dominio sobre el otro mediante la tortura y la muerte. Así, la difusión de las representaciones de esos actos tiene como función dar una lección a los espectadores, quienes no experimentan el dolor, pero lo reconocen como algo que atemoriza.

Reconocer el dolor mediante la expresión del mismo lleva implícita una interpretación mediada por experiencias previas. La memoria juega un papel importante en la interpretación de imágenes sufrientes que se relacionan con experiencias pasadas que resultan significativas para cada individuo y sociedad. Todo ello depende de la situación y contexto en que se realiza la interpretación; es decir, la memoria es situacional. Lo anterior lo explica Yosef Yerushalmi con una anécdota:

Si nuestra identidad personal depende, en algún sentido, de nuestros recuerdos, ¿qué efectos producen nuestros olvidos? El buen obispo Butler planteó el problema dramáticamente: supongamos un joven que fue azotado por robar en un huerto, más tarde fue un valiente oficial que tomó un estandarte al enemigo, mucho más tarde fue ascendido a general. Obviamente se trata de una misma persona, pero he aquí que mientras que el oficial recordaba la azotaina, el general la había olvidado, aunque sí recordaba el acto de arrojo. Pregunta: ¿es o no es el general la misma persona que el joven azotado? Respuesta: si admitimos que lo es, el test de la memoria falla; si admitimos que no lo es tenemos que reconocer que ha habido al menos dos personas curiosamente superpuestas en torno al valiente oficial. [...]

Lo interesante de la polémica —en lo que aquí interesa— es que la identidad personal está asociada, de alguna manera, con la memoria, y que si este es el caso, depende de los recuerdos; los olvidos —ciertos olvidos— son destructores de la

identidad personal o sirven de criterios para decir cuando hay otra persona en lugar de la misma persona.⁸

De lo anterior, se desprende una serie de conjeturas: en primer lugar, el dolor se *esculpe* en la memoria como una forma de continuar con la homeostasis y prevenir los escenarios de daño o, en su defecto, aminorarlos una vez que ocurren. Luego, el dolor también es olvido pues, mientras se evite, es posible continuar con una vida regulada. Recordemos que la ausencia de dolor —que justo planteaba Rogeli Armengol— es parte del eje rector de la vida. Finalmente, el dolor olvidado o recordado es transformado por el individuo dependiendo de las circunstancias; asimismo, el dolor se manifiesta como un elemento que colabora en la construcción de identidad.

Las representaciones son el medio para mostrar una idea del dolor. De esta manera se le presenta y utiliza como un elemento central de la educación para sentir. Finalmente, el dolor se aplica como ejercicio del poder, se trata de una forma de fragmentar la cohesión de algunos grupos; no obstante, al ser situacional e identitario, una representación del dolor cuya finalidad es intimidar, también puede generar un sentimiento de afrenta, y con ello la intención de derrocar a quien o quienes usan el dolor como estrategia política mediante las fotografías.

Si se pretende estudiar el dolor por medio de las representaciones visuales, es menester considerar que no todas ellas muestran en estricto sentido una visualidad del daño, del cuerpo mutilado o maltratado. No todo el concepto de dolor se puede interpretar con este tipo de materiales: muchos estudios muestran que, para entender y analizar el dolor, es fundamental entender la elaboración del drama. Bajo la sombra y aparición de lo que Javier Moscoso considera “el teatro de la tragedia o de la crueldad”,⁹ habremos de analizar quizá el aspecto más didáctico del dolor, en donde busca dar una enseñanza o mensaje. La función del drama es convencer al espectador sobre la presencia del dolor, de tal manera que los espectadores reconozcan las formas teatralizadas de la tortura, los gritos y las muecas con una intención política e intimidante.

Dramatizar el dolor es mostrarlo a los demás. El dolor está presente en la historia y es menester considerarlo y pensarlo desde varias ópticas. No solo se debe analizar el papel de la víctima, el verdugo y el espectador, sino también a quienes difunden las

⁸ Yosef Yerushalmi, *et al. Usos del olvido*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1998. p. 9

⁹ Véase: Javier Moscoso, *Historia cultural... op. cit.*, p. 19-20.

ideas, por ejemplo: los medios de comunicación y la relación que estos mantienen con el poder. Además, el papel del espectador no es de menuda relevancia: él es quien reconoce, aprende, interactúa con la víctima o las víctimas, activa sus sensaciones y limita su concepto del dolor desde su lugar en la sociedad. Recordemos la idea que exponía Yerushalmi: la memoria y el olvido se construyen en función del lugar y situación que los individuos tienen. En el drama del dolor las víctimas y los espectadores no siempre son los mismos: a veces se es uno y en ocasiones otro, pero ambos son importantes; el vínculo entre los dos es más estrecho de lo que podría pensarse.¹⁰

Para redondear el concepto del dolor, cabe apuntar que lo entendemos como una sensación, una idea, una manifestación, una estrategia política o religiosa y, por ende, una herramienta con diversas funciones a partir de hechos históricos y sus representaciones fotográficas.

Para estudiar el dolor en México

Se deben tomar en cuenta algunos aspectos que son importantes para los mexicanos en las diversas culturas del dolor, los cuales también caracterizan parte de la historia nacional. Primero, la amplitud del problema exige tener cierto manejo conceptual y muy delimitado para el estudio del dolor en México, pues debido a la multiplicidad cultural es imposible decir “en México esto es el dolor, así se entiende” y, más aún, sugiero recordar algunos elementos clave, por ejemplo: la relación que en general la mayoría de los mexicanos establece con la muerte y que deriva, entre otras razones, del cómo se dio el proceso de conquista, en donde podemos ubicar la sumisión de grupos indígenas y grupos populares. De igual modo, son significativas las guerras y conflictos internos y externos librados por siglos, que junto con el catolicismo, la injusticia, la discriminación, el olvido, los roles femeninos y masculinos, el crimen organizado e incluso el problemático presente, colaboran para definir un hecho y representación dolorosa. Como bien señala Santiago Ramírez desde el psicoanálisis, el mexicano se ve enfrentado a un mundo hostil desde la infancia, “pasa del mundo cálido del regazo, al hostil externo, de un ambiente en que es preciso luchar duramente para subsistir. El dramatismo de esta situación puede ser valorizado en la circunstancia médica de que frecuentemente el pediatra se ve forzado a mantener y prolongar la lactancia al seno

¹⁰ *Ibid.*, p. 90.

materno...”¹¹ Y es justo desde la infancia que las formas dramáticas de la cultura del dolor se difunden en México. A ello agreguemos el peso de la historia nacional y sus múltiples violencias.

Como cada sociedad, la mexicana establece una relación particular con el dolor, de lo cual surgen representaciones diversas: en la música, en la literatura, en los cementerios, etcétera. Incluso, el vínculo de los mexicanos con el dolor es tan distintivo que se ha puesto en tela de juicio una supuesta indiferencia ante el dolor de los demás por parte de los mexicanos. Muchos lo han tachado popularmente de un “valemadrismo” imperante, quizá con el afán de criticar la apatía frente a situaciones plagadas de dolor, sufrimiento y violencia. Sin embargo, no es preciso decir que los mexicanos ignoren su realidad, muy probablemente su relación con el dolor es singular y, por ello, establecen formas de interacción específicas, mismas que otorgan identidad y cohesión grupal. Santiago Ramírez apunta que: “El ‘importamadrismo’ del mexicano es una negación con la cual tapa a los ojos de su consciencia al dolor del abandono, la angustia o la depresión”.¹² La actitud del mexicano ante el dolor también define a una figura muy importante para las culturas mexicanas del dolor: la madre. La podemos entender en expresiones coloquiales del lenguaje, mismas que muestran cómo la figura materna es el punto que cataliza muchos elementos sensibles de la relación con el dolor de los mexicanos; por un lado, es el aspecto más “doloroso” en un insulto y, por otro, también expone la actitud más indiferente ante el dolor en ciertas expresiones coloquiales. En México, la figura femenina —materna— bien podría considerarse representativa del grado más alto del umbral del dolor. Por ejemplo: la figura materna en relación con el dolor debe situarse históricamente y dependiendo de los contextos, debido a que en la etapa posrevolucionaria la mujer —por cuanto a la cultura visual y su relación histórica— se tornó en un elemento icónico con referencia específica a la violencia del proceso revolucionario y la consolidación nacional.¹³

La mezcla de ideas y actitudes de los mexicanos frente al dolor dependen por demás de la historia nacional. Desde tiempos lejanos se desarrolló en México una mezcla de herencias culturales en lo económico, lo psicológico, lo religioso, etcétera; todo ello implica aspectos que repercuten en la identidad, en los procesos de

¹¹ Santiago Ramírez, *El mexicano, psicología de sus motivaciones*, México, Grijalbo, 2000. p. 78.

¹² *Ibid.*, p. 80.

¹³ Véase: Renato González Mello, *La máquina de pintar*, México, UNAM, 2003.

conformación de la misma y la actitud de los mexicanos frente a situaciones límite.¹⁴ La dramatización del dolor por parte de los mexicanos oscila entre múltiples actitudes. El que uno sea indiferente o desarrolle empatía ante el dolor, ajeno o propio, depende de las circunstancias que lo rodean, e incluso de sus orígenes étnicos. Recordemos que los grupos indígenas y mestizos han *sufrido* una serie de atropellos en la historia, al ser considerados inferiores de algunos grupos provenientes de élites sociales. El psicoanalista Aniceto Aramoni explica así estas diferencias entre los “sacrificios” entre grupos sociales:

En la revolución de 1910 el hombre mestizo y el indígena, menos este que aquel, fueron fuerza importante mientras se iniciaba y perduraba; en cuanto llega el final tendrá que dejar el lugar a los políticos, a los padres de la patria que continuarán salvándola indefinidamente desde entonces y hasta hoy. Pero el hombre, el que sin hipérbole regó con sangre los campos de batalla, ya no tiene nada que hacer. Después le escamotearán el voto, el usufructo justo de lo que ganó y por lo que peleó, será nuevamente secundario, será una vez más ninguno. Volverá algo de lo que se obtuvo a sus manos, a su posesión de modo gracioso, como obsequio paternal.¹⁵

La idea anterior resulta muy interesante: habla de una realidad en la historia mexicana en donde las clases más desprotegidas y quienes llevan en sus hombros el peso de lo trágico en los movimientos armados, generalmente, nunca son recordados tanto como los dirigentes. Su presencia se define como “masas” y, así, su dolor se integra dentro de una visión nacionalista de la historia, pero con una identidad ambigua.

Con la Revolución mexicana también comenzaron a retratarse numerosos hechos violentos que dieron inicio a una notable cantidad de imágenes de muertos y heridos. Se trata de fotografías que funcionan a modo de documento y que nos dan cuenta de la crudeza de los enfrentamientos y el sufrimiento que se vivió en esos años. Y no es que antes de la Revolución mexicana no existiesen ese tipo de eventos; sin embargo, al multiplicarse la violencia revolucionaria aumentaron también los fotógrafos que buscaban dar cuenta de lo ocurrido. Muchos de ellos se comprometieron con alguna facción y dejaron testimonios con ópticas diversas. Las imágenes también dan cuenta de una cultura visual marcada por la violencia, retratos de muertos y cadáveres que

¹⁴ Véase: Aniceto Aramoni, *El mexicano, ¿un ser aparte?*, México, Documentación y Estudios de Mujeres, 2008, p. 36.

¹⁵ *Ibid.*, p. 31.

comenzaron a circular tanto en la prensa como a modo de postales, mismas que nos hablan del consumo visual de esos años. Como ejemplo, la siguiente imagen:



Imagen 1 A. V. Mendoza, *Incineración de cadáveres en Balbuena*, 13 de marzo de 1913, Archivo General de la Nación, Fondo Propiedad Artística y Literaria, núm. 1895.

La fotografía muestra la incineración de cadáveres luego de la Decena trágica en febrero de 1913. Debido a la gran cantidad de muertos en los enfrentamientos, fue necesario realizar incineraciones numerosas para evitar la propagación de enfermedades y el horror de la podredumbre. Se observa una pila de cuerpos humeantes amontonados; en el lado opuesto aparecen varios individuos que posan hacia la cámara mientras algunos otros observan los cuerpos hechos cenizas. Del lado derecho, los vivos; del izquierdo, los muertos, sin identidad, sin manera de reconocerlos. Fueron ellos quienes participaron en los hechos, en los combates o quienes tal vez cruzaron por accidente al momento de los disparos. Pero en la imagen, su dolor —el de su pérdida— es reducido a un montón de cenizas, se vuelve una masa carbonizada registrada por el acto fotográfico. En la imagen, el fuego no quema ni hiere, pero sí aniquila identidades y de ello da testimonio la fotografía: de la crueldad de la muerte en el corazón del país, otrora lugar sagrado para los sacrificios. Existen más imágenes de la incineración

ocurrida en los llanos de Balbuena,¹⁶ lo cual permite saber que seguramente hubo más de un fotógrafo en el evento. Se trata de una postal con el número 30, y ello da pauta para entender que este tipo de imágenes circulaban en la sociedad a modo de mercancía. Esto hace reflexionar cómo la crudeza de la guerra se registró y difundió por este medio, casi a modo de recuerdo de los hechos, lo cual, a su vez, lleva a pensar que en una circunstancia particular de violencia, en donde la muerte y el dolor ajenos se vuelven un hecho retratable y ante el cual se toma una distancia mediante la fotografía. Esto también se vincula con el planteamiento hecho por Aramoni, quien destaca que ciertos individuos desaparecen de la historia frente a personajes protagonistas: a unos se les enmarca como líderes, héroes y caudillos, mientras el dolor de otros se vuelve una mercancía y una suerte de olvido. En esta fotografía, el dolor de las masas se vuelve ambiguo, los muertos carecen de identidad. El dolor de la muerte de los otros es confuso si no logramos definirlos más que como una masa, que en el caso de esta foto se trata de un monumento mortuario de cenizas. Además, el que una sociedad difunda, intercambie o comercie estas imágenes da cuenta de otra manera de concebir la muerte y el dolor ajeno en circunstancias particulares, como lo fue una guerra fratricida.¹⁷

La muerte es un tema importante en México y resulta necesario comprender su relevancia en las culturas del dolor. Si bien tenemos que una de las principales ideas sobre el dolor es justamente como una irrupción violenta, para muchos mexicanos no es una ruptura en sentido estricto, es decir, la muerte no arranca, sino que transforma; del mismo modo, el dolor es parte de esa transformación. Lo anterior no significa que el dolor ante la pérdida no exista, sino que es evaluado y procesado culturalmente en una especie de diálogo con los muertos, con su ausencia y con las efigies que recuerdan la vida de alguien, esto es: las fotografías. En este sentido, las fotos son catalizadores del dolor, algo que por mucho se vincula a cuestiones de memoria, así como a la sacralización del ausente visibilizado por la foto. Esto último trae a colación los aspectos religiosos de los mexicanos, pues en el sincretismo entre el pasado

¹⁶ Tanto en el Fondo Propiedad Artística y Literaria de la fototeca del Archivo General de la Nación, como en el Sistema Nacional de Fototecas, existe una diversidad de imágenes que retratan la incineración de cadáveres en Balbuena. Muchas de ellas consisten en postales numeradas, lo cual muestra que fue un hecho bien documentado y difundido, por lo menos con fotografías. Otra serie de imágenes iguales, y quizá tomadas por él o los mismos fotógrafos, se encuentran en el Fondo Casasola del SINAFO. Son atribuidas a Víctor Agustín Casasola; sin embargo, no podría considerarlo una certeza si se toma en cuenta la existencia de diversas copias a modo de postales. El ejemplo más cercano a esta imagen resguardada por la Fototeca Nacional es: Casasola, *Incineración de cadáveres en Balbuena*, febrero de 1913, SINAFO, INAH Fondo Casasola, núm. 37306.

¹⁷ Un caso particular que abarca la misma reflexión es el de Ayotzinapa en 2014. Es menester siempre pensar la historia desde el presente y encontrar en la historia una lucha contra el olvido.

prehispanico —donde los rituales religiosos implicaban, en algunos casos, el dolor como elemento clave— el catolicismo aportó lo suyo, con su figura central —Cristo— como uno de los referentes visuales más dramatizados en torno al dolor y el sacrificio. Los mexicanos adoptaron y mezclaron parte de esas ideas, casi siempre dominados por la visión católica. Con ello, el dolor se volvió castigo, purificación, un modo de vida y casi un requisito para el acceso al Paraíso. La cultura se impregnó de reproducciones de santos y violentados crucifijos bañados en sangre como símbolo de lo sagrado. Muchos mexicanos asimilaron la idea del dolor como un proceso de imitación del radical y dramático sacrificio cristiano. El catolicismo exigía modelos de conducta basados en una didáctica visual plagada de tortura, sangre, dolor y sufrimiento. En México, esta cultura encontró un amplio abanico de posibilidades para establecer una nueva relación con el dolor y, al mismo tiempo, integrarlo como un elemento principal de sus enseñanzas. La historia da prueba de ello.¹⁸

Por otra parte, el dolor y la muerte se entremezclan en la cultura mexicana, con lo que se produce una multiplicidad de significados que varían dependiendo de las circunstancias y las prácticas alrededor. Por ejemplo: las tradiciones correspondientes al Día de Muertos y los cementerios en México, lugares en donde el dolor se procesa de formas muy particulares. Es justamente en los cementerios donde el dolor se evoca y recrea, empieza un ciclo y se cierra en el mismo lugar. En este sentido, sería posible afirmar que la relación de la cultura mexicana con la muerte abarca la relación del mexicano con el dolor, y que en la mayoría de las ocasiones no tiene una connotación negativa, sino que —por el contrario— reafirma la identidad de la sociedad, sus rituales y creencias. Bajo esta lógica, es cuestionable la actitud de “valemadrismo”; mejor dicho: al mexicano sí le importan las pérdidas, las *sufre* de un modo distinto y las reafirma de otras maneras. Esto quiere decir que la historia del dolor se teje de un modo específico en México. Sin embargo, se debe considerar en qué medida una mayor producción de representaciones de muerte, tortura y sufrimiento afecta las nociones del

¹⁸ Es necesario considerar la idea del dolor en el cristianismo debido al peso y particularidades en la cultura mexicana dominada por la visión católica. El dolor fue integrado y asimilado al pecado original, pero al tiempo que marca una distancia entre justos, puros y pecadores, acerca a la divinidad mediante la empatía con el dolor y la emulación del sufrimiento de Cristo. David Le Breton lo explica así: “La tradición cristiana, por el contrario, asimila el dolor al pecado original, lo convierte en un dato inexorable de la condición humana. Éste no es un castigo, como recuerda Jesús a sus discípulos ante un hombre ciego [...] El dolor no es el castigo divino infligido a los menos dignos, no es consecuencia del pecado, mancilla o impureza, sino una oportunidad de participar en los sufrimientos de Cristo en la cruz. La aceptación del dolor es una forma posible de devoción que acerca a Dios, purifica el alma.” David Le Breton, *op. cit.*, p. 110-111.

dolor; por lo tanto, habrá que problematizar cómo, al asimilarnos a modelos más occidentales, las culturas del dolor se van perdiendo y con ello tal vez sí se presente un “valemadrismo” e indiferencia ante el dolor de los demás, al hacer cotidianos eventos de violencia y muerte mediante imágenes de la crueldad. Para esto último habrá que considerar la historia como el eje rector del análisis del dolor en México. De igual modo es necesario estudiar los testimonios visibles y la reproducción técnica de materiales visuales (fotografía) como posible síntoma del cambio en las culturas del dolor en México. Después de todo, y partiendo de la tan sonada frase “dueles México”,¹⁹ quizá la historia nos muestre que México, en realidad, nunca ha dejado de doler, y esto es algo que reafirma su identidad.

Sufrimiento

El sufrimiento es una sensación que se vincula tanto a emociones como a malestares físicos. Desde la historia, sufrir implica una actitud que se relaciona directamente con el malestar, mismo que también es definido en cada época. El sufrimiento es un constructo cultural en el que se incluye un proceso de interpretación de males. Se trata de una experiencia amplia que es definida de múltiples formas de acuerdo con la cultura. El sufrimiento también es un sentimiento que expone una interpretación de alguna vivencia u experiencia dolorosa. Al entenderlo como una construcción cultural, resulta necesario situar las condiciones históricas en que el sufrimiento se representa, con qué fines se hace y quiénes lo elaboran o integran a determinadas prácticas, de entre las cuales destacan los usos políticos.²⁰ El sufrimiento se vincula al dolor en la medida en que el primero demuestra la interpretación del segundo o, en su defecto, la referencia al dolor es hasta cierto punto evidente en las representaciones del sufrimiento.

Así como hay culturas del dolor, también las hay del sufrimiento; del mismo modo, sus representaciones son aquello que hace posible estudiarlas. El sufrimiento se

¹⁹ Véase: Laura Carolina Camargo de la Mora, “Breve historia del dolor en México” en *El Universal*, 25 de marzo de 2016. Versión electrónica, <http://www.eluniversal.com.mx/blogs/observatorio-nacional-ciudadano/2016/03/25/breve-historia-del-dolor-en-mexico> Consultado el 25 de marzo de 2016.

²⁰ *La mirada de Dios: estudio sobre la cultura del sufrimiento* es uno de los pocos trabajos que desde las ciencias sociales y humanidades nos acerca al entendimiento de la formación de una cultura del sufrimiento en Occidente. Al igual que el texto de Javier Moscoso, permite conocer en perspectiva histórica cómo el sufrimiento abarca un conglomerado de ideas provenientes de distintas formas de pensamiento y religiosas de distintas épocas. Quizá uno de los problemas del trabajo es que en ocasiones parte de generalidades en el mismo Occidente, pero tomando en cuenta la magnitud de la labor emprendida por Escalante, son mínimas las exigencias que podemos hacer a su trabajo, y por el contrario, destacamos los aportes para establecer los parámetros históricos con los que el sufrimiento se conforma ya sea como idea o como una actitud cultural. Véase: Fernando Escalante, *La mirada de Dios: estudio sobre la cultura del sufrimiento*, México, Paidós, 2000.

enseña, se muestra, se interpreta, se reconoce y transmite. Dado que nuestro análisis parte de la historia, es necesario considerar que, durante la primera mitad del siglo XX mexicano, la idea del sufrimiento tuvo distintas herencias que la definieron —algunas se mantienen—. Eventos como la Revolución mexicana o la guerra cristera, junto con las fotografías difundidas por la prensa, colaboraron para redefinir cómo la sociedad mexicana reelaboró la cultura del sufrimiento, dependiendo de circunstancias históricas. Más allá de la naturaleza humana, en donde el sufrir es también parte del proceso de interacción social, el sufrimiento en México adquirió matices derivadas de los usos políticos del miedo en tiempos de guerras y violencia.

Es fundamental tener un concepto como punto de partida; por ello se ha recurrido a Pablo Escalante, quien define a la cultura del sufrimiento como: “el conjunto de ideas y creencias mediante las cuales interpretamos el sufrimiento en las sociedades modernas de Occidente, el lenguaje o los lenguajes en que hablamos del sufrimiento”.²¹ Cabe señalar, sin embargo, que se deben considerar los aportes a la cultura del sufrimiento hechos por la religión en un país eminentemente católico, así como de doctrinas políticas y sociales como el liberalismo.

El cristianismo, y principalmente el catolicismo, ha propiciado la construcción de la cultura del sufrimiento, al igual que la del dolor. En este sentido, el sufrimiento es una actitud que acerca a la divinidad mediante la imitación de ciertos “pasajes” vinculados a la vida de Cristo. Siguiendo esta idea, sufrir tiene sentido en tanto que establece que sus fieles son seres imperfectos y pecadores. Sufrir es también una experiencia que educa la capacidad del creyente como una prueba de fe. Bajo estas premisas, el catolicismo, como la mayoría de las religiones, utilizó ampliamente las imágenes como herramientas que, a la vez que mostraban el calvario de Jesús, la Virgen María —la Piedad— y otros santos, también fueron educando y configurando una iconografía del sufrimiento.

No solo se debe considerar la idea del sufrimiento como heredera de la tradición cristiana-católica: también los aportes del liberalismo en la reconfiguración social de la civilización occidental a lo largo del siglo XIX y en los inicios del XX. Dicha doctrina propuso la igualdad entre los individuos mediante un amplio y legítimo derecho a la

²¹ Fernando Escalante, *op. cit.*, p. 54-55.

libertad de los mismos.²² Sin embargo, los parámetros de igualdad también implican una modificación de la idea de sufrimiento que, bajo el marco de la libertad del individuo y sus derechos, considera que sufrir se traduce como un mal y una injusticia que refleja la desigualdad social.

Con todo, hay que concluir que la cultura del sufrimiento es totalmente heterogénea y depende de la experiencia histórica de cada sociedad.²³

Cada pueblo interpreta, da forma y expresa culturalmente todo aquello relacionado a su manera de entender la circunstancia que vive; así, el desarrollo histórico y la producción de representaciones que de ello derivan son justamente las formas que se deben considerar desde la historia para comprenderlo. Es igual de importante delimitar las fuentes, pues al tiempo que darán información de la sociedad que las produce, también mostrarán los usos de las representaciones del sufrimiento. En consecuencia, más allá de elaborar la historia del sufrimiento como concepto, es posible historiar la forma en que la sociedad enfrenta ciertos pasajes de su existencia a partir de documentos visuales y los usos políticos de los mismos.

Al igual que el dolor, la idea del sufrimiento depende del drama como vehículo de transmisión y enseñanza, es decir, de la teatralización de los hechos retratados. Sufrir es una vivencia muy subjetiva que se comunica mediante formas establecidas de representación, mismas que buscan tener un sentido claro y didáctico para los espectadores. Al igual que el dolor, no se experimenta el sufrimiento ajeno *per se*, o por lo menos no en todos los casos. Sin embargo, se reconocen las maneras en que este se expone y expresa ante otros, ya sea para entender la idea del miedo y sometimiento o la de la empatía y protesta.²⁴

²² Como menciona Fernando Escalante, el sufrimiento y la cultura del mismo se transforman en la medida que en los últimos dos siglos se generaliza una “tendencia a la igualación de las condiciones de vida”, *op. cit.*, p. 102.

²³ Escalante considera que, si bien el pensamiento ilustrado marcó una pauta para la comprensión del sufrimiento en la cultura, los orígenes del sufrimiento se sitúan en diversos puntos y tradiciones, algunos de los cuales dependen de la disponibilidad que se tiene de ellas en determinada situación y es posible estudiarlas en la producción cultural. Argumenta lo siguiente: “Nuestra ‘cultura del sufrimiento’ no ha sido elaborada por Rousseau. Ni por nadie más. Es producto de una sedimentación de significados que provienen de diversas fuentes y que tenemos, por decirlo así, ‘en disponibilidad’. Incluye fragmentos del pensamiento de Rousseau, desde luego, y fragmentos de la teología protestante, fragmentos del ideal romántico, fragmentos de argumentación estoica, de ambiciones ilustradas, prejuicios científicos, filtrado todo ello — macerado— mediante los periódicos, las novelas populares, los refranes y las tonadillas, la retórica de los periódicos..., con lo cual cobra forma un lenguaje amplio, incoherente a veces, heterogéneo, que podemos utilizar en cualquier ocasión para hacer inteligible nuestra experiencia.” *Ibid.*, p. 56.

²⁴ Javier Moscoso, destaca que el reconocimiento del dolor y sufrimiento es muy importante el papel del espectador en la elaboración de un drama y señala lo siguiente: “La víctima por su parte, no solo siente; también se siente observada. Lejos de las respuestas instintivas del reino animal, su padecimiento se configura de acuerdo con las expectativas y los juicios de otros. No importa que el espectador permanezca

Para estudiar el sufrimiento en México

Por cuanto a los referentes de la realidad nacional, se debe destacar que las mismas diferencias culturales que fueron consideradas para el dolor van a afectar la cultura del sufrimiento en México. Incluso, haciendo este paralelismo, podemos hablar también de “culturas del sufrimiento”, si tomamos en cuenta lo heterogénea que es la cultura mexicana.

Los mexicanos sufren de maneras particulares y esto puede reflejarse en ciertos aspectos de las identidades. Por ejemplo: hay mexicanos que desarrollan una fe impresionante por figuras sufrientes, sangrantes, con gestos de dolor; valoran el llanto como una forma de mostrar cuánto se sufre y cuánto se le soporta.²⁵ Por lo tanto, se debe considerar que la cultura genera una experiencia particular del sufrimiento en México que puede consistir en la domesticación del sufrimiento, que radica en asimilarlo como una parte fundamental e inevitable de la vida. O bien, interpretar el sufrimiento: aquí es donde se producen representaciones culturales que demuestran la relación del acto de sufrir con la sociedad mexicana; es posible rastrear dicha cultura mediante las imágenes, canciones populares, pinturas, rituales religiosos e, incluso, en algunos héroes fomentados por una visión oficialista de la historia. Finalmente, hay que considerar la liberación del sufrimiento, en donde se dramatiza la experiencia mediante gestos, llanto, gritos, quejas y miradas.

El catolicismo ha tenido una influencia muy grande en la conceptualización del sufrimiento en México. Utilizó imágenes de violencia de manera recurrente para expandir su dogma, y le dio al sufrimiento un vínculo con lo sagrado. Al igual que el dolor, sufrir es, para los creyentes católicos, una experiencia que vincula con lo divino al asimilarse a la figura de Cristo o, en todo caso, el sufrimiento se ve impregnado de una idea de martirio, algo que los cristeros explotaron mediante la fotografía. Aniceto Aramoni menciona lo siguiente:

oculto entre las sombras; está ahí, detrás de los focos y, más allá todavía, en el fondo de su corazón, dentro del pecho. Incluso en soledad, la persona principalmente afectada no puede sentir o expresarse fuera de las reglas y prerrogativas de las artes escénicas. [...] Más aún, puesto que sentir es también juzgar, la frontera entre la realidad y la ficción se torna difusa. Por un lado, podemos simpatizar con seres imaginarios. Por el otro, podemos ignorar el sufrimiento de víctimas reales al amparo de sus cualidades escénicas. El dolor real nos puede parecer ficticio y el sufrimiento ficticio nos puede parecer real.” Javier Moscoso, *op. cit.*, p. 90.

²⁵ Las sociedades con tradición católica vinculan el sufrimiento y el dolor a cuestiones de fe, no solamente los mexicanos, sin embargo, la historia de cada sociedad es la que puede determinar cómo es dicha relación. Del mismo modo, cabe apuntar que bien valdría la pena hacer un estudio sobre la iconografía del dolor en las imágenes católicas, lo cual excede mis posibilidades.

Si se observa cuidadosamente la expresión del artífice popular mexicano al representar algunos aspectos de la religión, puede hallarse que el simbolismo y la representación plástica hacen pensar en un contenido sadomasoquista. La crucifixión, por ejemplo, los Cristos de cañita, algunas pinturas figurativas y otro tipo de esculturas expresan una especie de énfasis en el sufrimiento, el dolor, la sangre y la herida, manifestando a esta última expuesta, abierta, agresiva e inevitable. Se trata de una forma de sensibilidad cruda y primitiva, desollada y expuesta en forma obvia.²⁶

Desde luego, no es posible hacer generalizaciones en torno al concepto de sufrimiento impulsado por el catolicismo, pero resulta prudente considerar la influencia de la cultura visual religiosa, pues esta sería de gran relevancia para escritores, pintores, fotógrafos en la elaboración de sus obras. Incluso es una clave para entender parte del conflicto entre Estado e Iglesia en la década de los veinte, que se caracterizó por las interpretaciones fanáticas de los hechos.

Pero, quizá, el análisis más importante sobre el sufrimiento deriva de preguntarse si lo consideramos una forma de ejercicio del poder y dominio sobre el cuerpo. De esta manera, emitir representaciones del sufrimiento rodeadas de mensajes morales tiene como finalidad orientar conductas en los espectadores y, con ello, generar un sentido de obediencia y disciplina relacionado al miedo y al castigo.²⁷ Hacer sufrir a alguien tiene como fin regular conductas desde lo político; emitir representaciones de ese acto es parte de un ejercicio que consiste en la creación de mensajes. El sufrimiento exige respuestas de quien es sometido a tal y también respuestas de los espectadores, todo ello bajo códigos de interpretación definidos por la cultura y formas de intimidación y conmoción emocional que recurren a la violencia. En la historia mexicana es posible ubicar diversos episodios del sufrimiento como ejercicio del poder, que van desde conflictos bélicos de mayor escala, pasando por revueltas menores, crímenes, hasta los que ocurren en la misma familia. Lo anterior lleva a pensar en que los sentimientos y emociones no solo dependen de un actor u actores, sino que se encuentran en constante tensión entre los mismos y, a su vez, se configuran desde la historia particular de cada pueblo y su organización sociopolítica.²⁸ Un ejemplo del sufrimiento como disciplina lo vemos en la siguiente imagen:

²⁶ Aniceto Aramoni, *op. cit.*, p. 153.

²⁷ Véase: David Fajardo, *Bandidos, miserables, facinerosos*, CONACULTA, Centro de la Imagen, 2015.

²⁸ Para David Le Breton, ejercer sufrimiento y dolor es una práctica que incluso se ejerce desde el núcleo familiar como una forma de disciplina. Él lo definió como forma de gobierno, lo cual puede ser un tanto problemático, pues “gobernar” es un concepto mayormente político. Lo explica a continuación: “El sufrimiento



Imagen 2 Casasola, *Cadáver de un hombre recargado en un árbol, ca., 1905-1910*, SINAFO, INAH Fondo Casasola, núm. 63689.

Se observa el cadáver de un hombre recargado en un árbol. El cuerpo muestra señales de violencia: tanto en el abdomen como en el pantalón hay rastros de sangre. La camisa fue levantada para mostrar las heridas que seguramente acabaron con su vida. No se observan los brazos, debido a que fueron levantados y probablemente atados al árbol para mantener el cuerpo casi erguido. A la izquierda de la imagen aparece la leyenda *Execution at Culiacan Sinaloa Mexico*, la imagen está datada entre los años de

tiene un valor de don inadmisibles que obliga al otro a una deuda infinita. El dolor ata las manos de aquel o aquella que busca liberarse de una relación gravosa. Ciertas relaciones de pareja, o de madre a hijo (la inversa es más infrecuente) ponen en evidencia relaciones perversas de este género. La madre controla así los hechos y los gestos de un hijo (más raramente de una hija) con la amenaza de dolor que le valdría el menor traspas que cometiera. Infligir un dolor, incluso sin haberlo querido, comporta el sentimiento de una falta, de una culpabilidad que endeuda, obliga una reparación. Y el otro, por no haber encontrado otro medio, lo emplea con habilidad, como un modo de gobierno.” David Le Breton, *op. cit.*, p. 236.

1905 y 1910. El formato de la foto hace pensar en que probablemente se trate de una postal o en que se colocó en alguna publicación extranjera.²⁹

Se capta el resultado de una ejecución que, más allá de mostrar la muerte como consecuencia, retrata un evento en donde la tortura y flagelación pretenden mostrar tanto el miedo a la muerte como la crueldad con la que esta ocurrió. El hecho de colocar el cuerpo en un árbol tiene como finalidad hacer aún más visible ese acto. El cadáver se exhibe y a su vez es masificado por la reproducción técnica de la fotografía. La imagen es interesante pues, si bien el archivo da poca información sobre ella, nos habla de prácticas en donde asesinar y torturar a una persona implica un ejercicio del poder. No se puede afirmar que fue un acto realizado por autoridades: bien pudo tratarse de un linchamiento e, incluso, de una ejecución por grupos criminales. Sin embargo, el principio es el mismo, es decir, busca generar miedo. Lo anterior es importante, pues en la cultura visual del México actual se encuentra muy extendida la práctica de intimidación que se vale de imágenes de este tipo. En este sentido, la historia nos muestra que este tipo de fotos circulaban desde hace largo tiempo.

²⁹ La circulación de imágenes de hechos violentos en formato de postal se hizo más común en la primera década del siglo XX, y en gran parte se debió a la presencia de fotógrafos provenientes de Estados Unidos. Es muy probable que este tipo de imágenes mostrarán lo inhóspito y salvaje de los mexicanos según algunos estereotipos ideológicos y culturales de los estadounidenses, quienes tenían una tradición muy particular de retratar este tipo de eventos, principalmente enfocados en los rituales de ejecución y linchamiento de negros y mexicanos en los estados del sur estadounidense desde el último tercio del siglo XIX. La producción y el comercio de este tipo de imágenes se situó en gran medida a lo largo de la frontera y se incrementó una vez iniciado el movimiento revolucionario de 1910. Véase: Paul Vanderwood y Frank Samponaro, *Los rostros de la batalla: furia en la frontera México-Estados Unidos, 1910-1917*, México, Grijalbo/CONACULTA, 1993. Es necesario señalar que, si bien la fotografía se encuentra en el archivo Casasola y se le da la autoría de la imagen al mismo personaje, no es posible afirmar con certeza que fue una toma realizada por Agustín Víctor o alguno de sus familiares.



Imagen 3 Casasola,
Revolucionarios ahorcados y decapitados junto a un árbol,
México D.F., ca. 1910-1915,
SINAFO, INAH, núm. 63955.

La imagen tres muestra dos cadáveres colgados en un árbol, debajo de ellos aparece otro cuerpo que fue decapitado y cuya cabeza se encuentra muy cerca de los restos.³⁰ Trae como leyenda “Víctimas de la guerra no. 29”, lo cual explica que se trata de una postal y, por ende, podemos suponer que este tipo de imágenes tuvo una circulación como objeto de consumo. También podemos pensar

que está en particular formó parte de una colección. Esto último es muy importante, pues el comercio de imágenes así también nos habla de la sociedad de esa época y su

³⁰ Decapitar a alguien tiene significados muy profundos que datan de épocas lejanas, pero cuyo fundamento es el terror. Como apunta Sergio González Rodríguez:

Desde tiempos primitivos la decapitación llevarla finalidad de triunfar sobre el enemigo y mostrar que, al efectuarla, se asume el espíritu del vencido. Se cree que esta posesión otorga poderes supremos que tienen su ingrediente catártico y un efecto intimidatorio en el resto de las personas. Quien le corta la cabeza a un semejante es capaz de cualquier crimen. Las pirámides de calaveras que forman parte del folclor de diversas civilizaciones a lo largo de la historia ofrecen la prueba antropológica de tan tremendo simbolismo. Decapitar es también un acto de furor fundamentalista, y quien lo consuma quiere hacer evidente a los demás su absoluto desprecio por el orden y las normas de cualquier tipo. El decapitador se asume mensajero del lado oscuro de la humanidad, se ve como el reimplantador del reino de la muerte y el salvajismo vasto que nombra la destrucción e impone un sentido negativo del mundo. [...] Decapitar, destruir, desmembrar, fragmentar son aspectos de la misma actitud: la implantación del Terror. Sergio González Rodríguez, *El hombre decapitado... op. cit.* p. 59-60.

sensibilidad. El que haya existido un mercado de fotos cruentas que retratan muertes y ejecuciones puede ayudarnos a comprender que determinadas prácticas de castigo, caracterizadas por la brutalidad y la aplicación de sufrimiento a las víctimas, tenían cierta legitimidad o, por lo menos, que este tipo de castigos y sus respectivas réplicas fotográficas tenían un sentido al cual la sociedad de principios del siglo XX les atribuyó un valor particular. Cabe apuntar que, posiblemente, este tipo de ejecuciones se realizaban con el afán de intimidar mediante la violencia contra las víctimas. La fotografía lo registra, da testimonio de esto y lo masifica como una mercancía. A lo anterior se debe agregar que retratar cadáveres cuya muerte fue violenta comenzó a ser una práctica más difundida mientras el movimiento revolucionario se expandía. Emitir señales de los asesinatos evoca las emociones y sentimientos de la cultura mexicana en un momento muy temprano del siglo XX. Lo anterior lleva a reflexionar sobre la cultura visual del dolor y el sufrimiento, que si bien ha tenido un incremento en los últimos diez años, en lo que respecta a las fotografías de ejecuciones también da prueba de que fue una práctica que data de hace más de un siglo. Queda cuestionar en qué medida colaboraron los usos de este tipo de imágenes para redefinir las culturas del dolor y el sufrimiento, así como un juego del poder fundamentado en el miedo. Habrá que reflexionar y preguntarse cómo la sociedad mexicana se fue familiarizando con este tipo de imágenes desde los inicios del siglo XX y, en consecuencia, hasta qué punto podemos hablar de una tradición consolidada en la producción de estas representaciones en el México del siglo XXI.

Fotografiar el daño

Situar al dolor y el sufrimiento como objetos de estudio requiere precisar las fuentes que serán analizadas. Más allá de examinar ciertas similitudes teóricas entre los objetos de estudio y las fuentes, se sugiere entender a la fotografía no solo como un objeto que retrata hechos, los registra y da testimonio de lo ocurrido, sino como un dispositivo que también colabora en la construcción del dolor y el sufrimiento. Recordemos que, desde sus orígenes, a la fotografía se le han atribuido cargas emotivas y sentimentales. Las imágenes impactan y generan estados de temor en los espectadores. Por otra parte, el hecho de retratar ejecuciones, asesinatos, cuerpos heridos o llanto de las personas hace pensar en cómo la fotografía coadyuvó a difundir ideas políticas y de sometimiento, ya fuera mediante la manipulación de lo retratado o la apropiación de ciertas imágenes. Lo anterior les otorga a las fotografías un uso específico mediante el cual las relaciones sociales se ven influidas tanto por el poder que las delimita como por la intimidación a quienes pretende someterse. Así, la fotografía impone una mirada caracterizada por el uso del miedo y el terror psicológico. En este sentido, el espectador de la imagen también se presenta como un sujeto susceptible de ser conmocionado, una víctima más.

Hacer de escenas de muerte un hecho fotografiable también muestra que la cultura mexicana sufrió alteraciones en el ámbito emotivo-sentimental, al ser capturados por el medio fotográfico. Se masificó este tipo de representaciones y se plasmaron en tarjetas postales o en la nota roja de la prensa. Con ello se fue estableciendo una cultura visual que también colaboró en la educación para sentir, al mostrar cómo eran las escenas de muerte, hechos trágicos y de aquello considerado como lamentable. La fotografía ayudó a construir visualmente al individuo sufriente, al que padece el dolor, a la víctima, todo ello mediante la violencia que también implica el acto fotográfico, el corte —al que hace referencia Dubois— y el poder de la imagen, que no es el poder mismo de la cámara, sino de la cultura, de quienes las usan, de las instituciones que las producen y resguardan.³¹ En conjunto: con los usos y abusos a los que la imagen es sometida.

³¹ Véase: John Tagg, *El peso de la representación, ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, pp. 85-86.

Retratar el daño es un acto político que usa el miedo para conmocionar visual y emocionalmente. Retratar el daño también es someter, porque cosifica el cuerpo y los cadáveres; hace del llanto un objeto para detonar y jugar con las emociones y sentimientos del espectador. La fotografía convierte el daño en un objeto y una herramienta con usos específicos, lo masifica y hace una mercancía, marca una distancia del hecho, pero llega a más espectadores. Fotografiar el daño consiste en elaborar dramas visuales con fines determinados.³² En suma, fotografiar el daño puede significarse como acto político y de dominio con consecuencias y herencias en la sociedad, la cultura y la historia.

³² Dramatizar los hechos mediante imágenes implica darles una dirección específica de interpretación a los espectadores; sin embargo, dada la polisemia de la fotografía, no es posible garantizar la función del mensaje fotográfico, pues eso depende del lugar social y cultural del espectador. Lo que aquí interesa es analizar esa elaboración de usos de la fotografía y cómo los dramas cumplen funciones en torno al dolor y el sufrimiento y, más allá de “replicar” los hechos, los construyen. Javier Moscoso lo explica así: “las imágenes de violencia extrema no reflejan exactamente el mundo, sino que lo construyen o, por utilizar una expresión más adecuada: lo dramatizan. La violencia representada se parece a la violencia ejecutada no en que la primera imite a la segunda, sino en que ambas están gobernadas por las mismas reglas. El dolor del mártir se expresa en un contexto teatralizado en el que las escenas dependen de normas, convenciones y actos ritualizados. Como en las prácticas punitivas, el castigo se ubica en una comedia de gestos” Moscoso, *op. cit.*, p. 26.

II) EL TEATRO DEL TERROR

La imposición de dolor y de la humillación persigue una lógica de anulación de la víctima. El dominio sobre el cuerpo es el dominio sobre el hombre, su condición, sus valores más queridos.
DAVID LE BRETON, *Antropología del dolor.*

El teatro del suplicio pretendía tener valor de ejemplo y demostrar la fuerza y la intransigencia del poder, pero la intensión resultaba con frecuencia desbordada por la ambivalencia de la multitud, que a veces sostenía el partido del condenado, se apiadaba de su suerte, admiraba su valentía, su piedad, etcétera. El condenado se convierte en ciertas ocasiones en el héroe de la jornada, modelo de resistencia frente a la desigualdad social y la fuerza.
DAVID LE BRETON, *Antropología del dolor.*

Capítulo 3

Fotografiar y politizar la tragedia

Las fotografías que representan el dolor y el sufrimiento de personajes políticos han sido sometidas a diversos usos. Mediante ellas se emiten mensajes que consagran o condenan a los retratados. Se trata de una serie de ideas que van dirigidas a los partidarios de los líderes asesinados y fotografiados. Estas fotos fueron parte de una estrategia política en la que el miedo, la violencia y también el duelo retratado son fundamentales para la interpretación de los personajes en sus circunstancias, así como en la posteridad. Retratar la muerte de uno o varios personajes también implica un ritual político que es masificado por medio de la fotografía; para ello, la prensa adquiere un papel fundamental como medio difusor de los hechos, en donde algunos episodios se presentan con tintes de tragedia y otros como consecuencia de oponerse a un discurso hegemónico. Los dramas visuales son una parte medular del uso del terror como estrategia política o, en dado caso, como estrategia de cohesión; así, las fotografías se presentan como un medio adecuado para difundir una muerte y la manera en que *se supone* que debe interpretarse y a quién debe conmocionar.

Para realizar un contraste que permita exponer mejor los usos políticos de las fotografías, más allá de un orden cronológico, en este capítulo se analiza la muerte de políticos de origen civil involucrados en el movimiento revolucionario. De esta manera se podrán contrastar mejor las diferencias entre los modos de fotografiar muertes sufridas, dolorosas, trágicas, que en algunos casos se plantean a modo de castigo e intimidación; y en otros, la función de las imágenes es la de exaltar al retratado para situarlo en la historia como un ícono o mártir de la Revolución, todo ello según las circunstancias y el grupo dominante en el poder, y buscando incentivar la emotividad de determinados sectores sociales, así como de grupos políticos, mediante el uso de fotografías.

El caso de Aquiles Serdán

Si bien es cierto que la muerte de Serdán no se integra propiamente al concepto de magnicidio, ha sido incluido aquí debido a la resonancia periodística que tuvo —visual y escrita—, en las postrimerías del porfiriato. Esto habrá de mostrar la generación de estrategias para utilizar representaciones de dolor con un sentido político, tanto en el

periodo revolucionario como en los años posteriores. Así, es posible decir que este uso de la foto se fue definiendo desde los últimos años de Porfirio Díaz en el poder.

En la primera década del siglo XX, el agotamiento del régimen encabezado por el general Díaz comenzó a mostrar fragilidad, principalmente debido a su larga permanencia y limitada apertura hacia nuevos actores políticos. Así también los hechos ocurridos en las huelgas de Cananea en 1906 y de Río Blanco en 1907, en donde la represión y el desprestigio de las protestas fue encauzado por la prensa porfirista, mostraron que la violencia como estrategia política era uno de los recursos del gobierno de Díaz para controlar a los cada vez más constantes alzamientos dentro del territorio nacional. Asimismo, las declaraciones hechas por Díaz al periodista James Creelman, y publicadas en marzo de 1908, dieron a entender que los vientos de cambio se avecinaban. Esto motivó la aparición de una nueva oleada de actores políticos. Uno de los resultados de esta entusiasta participación hacia el año de 1909 fue la publicación de *La sucesión presidencial en 1910, El partido nacional democrático*, de Francisco I. Madero, y con ello se reactivó la creación e ímpetu de grupos políticos en vías de poder participar en la política nacional. Un caso singular fue el de los hermanos Serdán — Carmen, Máximo, Natalia y Aquiles—, comerciantes zapateros poblanos quienes en un principio se habían allegado a los postulados del Partido Liberal Mexicano. Tras establecer vínculos con las ideas de Madero por medio del Partido Socialista Obrero, los Serdán comenzaron a ver en el movimiento maderista una oportunidad para emprender los cambios en el anquilosado régimen de la gerontocracia.

Luego de establecer contacto con Madero, Aquiles Serdán fundó en Puebla el círculo político *Luz y Progreso* en el año de 1909. Con ello comenzó a realizar actividades en contra de la reelección porfirista. Sin embargo, tras la hostilidad, persecución y encarcelamiento de Madero, así como de algunos de sus seguidores y la salida de estos rumbo a Estados Unidos —todo en medio de la tesitura del resultado electoral—, fue lanzado el Plan de San Luis y dado a conocer desde San Antonio, Texas, en dicho documento se hacía un llamado para levantarse en armas en contra del gobierno. Toribio Ortega se alzó contra las autoridades el 14 de noviembre de 1910, en Cuchillo Parado, Chihuahua, días después Aquiles Serdán también respondió a las encomiendas del plan.

Tras ser nombrado líder del movimiento antirreeleccionista en la ciudad de Puebla, y luego de sufrir acoso por parte de las autoridades, Aquiles Serdán se trasladó a Texas para recibir instrucciones de la incipiente rebelión armada encabezada por

Madero. Una vez que se dieron a la tarea de recopilar armas para levantarse el 20 de noviembre, todo parecía ir viento en popa; sin embargo, las hostilidades comandadas por Toribio Ortega seguramente alertaron a los cuerpos de vigilancia y espionaje porfiristas, y pese al sigilo y cautela que tuvieron los insurrectos poblanos, la policía no tardó en reaccionar. Luego de semanas de vigilancia sobre los hermanos Serdán, por orden del gobernador Mucio P. Martínez se preparó un cateo en la vivienda en donde se fraguaba la rebelión. Enterados los Serdán de las intenciones del gobierno para dismantelar su plan, decidieron adelantarse a los hechos. Las hostilidades comenzaron la mañana del 18 de noviembre: muy temprano arribaron los efectivos policiacos encabezados por Miguel Cabrera y pronto fueron recibidos a tiros por Aquiles Serdán y su grupo. Luego de una balacera de cuatro horas y el incremento en las fuerzas federales apoyados por la policía rural porfirista y el ejército, el enfrentamiento llegó a su fin y se logró abatir a varios de los levantados, en tanto que el jefe de la policía poblana también sucumbió.¹

Por su parte, Aquiles Serdán se resguardó en un escondite en su casa, pero tras varias horas oculto fue descubierto y abatido por oficiales de la policía montada. Sus familiares fueron aprehendidos y los demás antirreeleccionistas asesinados. En los días siguientes, la propaganda porfirista se puso en marcha por medio de la prensa.



Imagen 1 Autor no identificado, *Cadáver de Aquiles Serdán en un camastro*, 20 de noviembre de 1910, Archivo Casasola, Sistema Nacional de Fototecas. Inv. 34424.

¹ Alan Knight, *La Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 253.

En el archivo Casasola del Sistema Nacional de Fototecas² se encuentra una serie de tres fotografías tomadas —probablemente— fuera de la estación de policía, a donde se trasladó el cuerpo de Serdán luego de los hechos, y ciertamente caracterizadas por la crudeza mostrada. En primer lugar, aparece la imagen titulada *Cadáver de Aquiles Serdán en un camastro*. En ella muestra en un primer plano el cuerpo inerte. Es una toma ligeramente en picada, parte del rostro aparece con manchas de sangre, los ojos y la boca ligeramente abiertos, la cabeza recargada en un par de ladrillos, colocados ex profeso para mostrar el rostro de Aquiles Serdán. En el rostro se aprecian, además de las manchas de sangre, huellas de violencia —golpes y hematomas— que, junto con los orificios de bala o producto de los mismos, acabaron con la vida de Serdán. La fotografía ofrece la representación de un acto punitivo cuyo objetivo es advertir al espectador las consecuencias de haberse revelado.

La segunda imagen de la serie muestra la misma escena tomada desde un ángulo opuesto. En ella es posible apreciar uno de los agujeros de bala que se incrustaron en su cabeza. Al observar con detenimiento la fotografía, nos percatamos de que no hay rastros de sangre en el rostro pese a la herida mencionada, como si hubiesen tratado de limpiar la cara a fin de borrar la violencia, sin eliminar la fatal herida. Sin embargo, sí es posible observar algunos hematomas a la altura del pómulo.

² Es importante mencionar que como Archivo Casasola —así lo señala Daniel Escorza— existen tres acervo: el primero bajo el resguardo del SINAFO-INAH; el segundo, resguardado por la Editorial Gustavo Casasola, quienes editaron la *Historia Gráfica de la Revolución Mexicana*; y el tercero es el del Bazar de Fotografía Casasola, que se enfoca en la venta de productos con imágenes impresas. Para un mayor acercamiento a la vida de Agustín Víctor Casasola y la conformación de su archivo, véase: Daniel Escorza, *Agustín Víctor Casasola, El fotógrafo y su agencia*, México, INAH, 2014. En el caso concreto de este trabajo, cuando se haga referencia al Archivo Casasola siempre será el que se encuentra en el SINAFO; de haber otra posibilidad, esta será indicada.



Imagen 2 Autor no identificado, *Cadáver de Aquiles Serdán en un camastro*, 20 de noviembre de 1910, Archivo Casasola, Sistema Nacional de Fototecas. Inv. 34424.

La tercera imagen muestra a Aquiles Serdán de cuerpo entero, recostado en un camastro. Al fondo se distinguen cuatro individuos de pie, pero toda vez que sus rostros aparecen fuera de la toma, resulta imposible identificarlos. Quizá se trate de personal de la comisaría, tal vez algunos reporteros o simples curiosos. Lo interesante es que los cuatro son testigos *irreconocibles* de la exhibición de un cadáver.



Imagen 3 Autor no identificado, *Cadáver de Aquiles Serdán en un camastro*, 20 de noviembre de 1910, Archivo Casasola, Sistema Nacional de Fototecas. Inv. 34434.

En la imagen tres llama la atención el rostro, pues se observan los rastros de la sangre, incluso un hilo de la misma parece salir de la boca del cadáver; en el pómulo se ve un golpe, el cual parece ser disimulado en la imagen dos. Todo ello es prueba de dolor, marcas, golpes y magulladuras sobre un cuerpo. En este sentido, la fotografía ofrece un testimonio visual de un acto de abatimiento. El porqué se muestra a veces con sangre y otras sin ella puede deberse a la intención de hacer la imagen más dramática y, con ello, más enfático el mensaje del castigo. Que la imagen se haya manipulado muestra que representar el cadáver de un personaje subversivo al régimen tenía connotaciones distintas mediante la presencia de sangre sobre el cuerpo; en este sentido, la sangre es el elemento que dramatiza al cadáver.

Las fotografías son atribuidas a Agustín Víctor Casasola; no obstante, se debe considerar la posibilidad de que dicho fotógrafo haya obtenido las imágenes mediante intercambio o compra de tomas con otros fotógrafos.³

³ Como indica la indagación realizada por Daniel Escorza, tampoco debe caerse en el simple argumento de que Casasola se apropiaba de las imágenes; en realidad, las prácticas de resguardo e intercambio de material eran muy diversas, incluyendo la compra de fotografías. Es amplia la posibilidad de que otros fotógrafos como Abraham Lupercio, Gerónimo Hernández y Manuel Ramos hayan intercambiado y facilitado sus materiales a Casasola. Véase: Daniel Escorza, *Agustín Víctor Casasola...op. cit.*, p. 103.

Son bien conocidos los acontecimientos de la balacera entre los cuerpos policiacos poblanos y el grupo encabezado por los hermanos Serdán, pero destaca un hecho señalado por Nicolás Cárdenas García en su estudio sobre los personajes: tras el abatimiento de los Serdán y sus seguidores, las mujeres que se encontraban con ellos — Carmen Alatríste, Filomena Valle de Serdán y Carmen Serdán— también fueron trasladadas a la penitenciaría y previamente obligadas a ver el cadáver de Aquiles, algo que se trató de una forma de intimidación y tortura.⁴ Sin duda, esta acción da cuenta de un juego cruel en contra de las emociones y sentimientos de las mujeres, valiéndose para ello del dolor de la muerte de Aquiles Serdán como ejercicio de poder mediante la intimidación. Además, el cuerpo de Aquiles también se exhibió para desalentar a aquellos que intentaran levantarse en apego al Plan de San Luis.

El diario *El Imparcial* desacreditó los hechos ocurridos en Puebla. Etiquetándolos de sangrientos y lamentables, señalaba que “los cuerpos recogidos son fruto de la propaganda sediciosa”.⁵ En la portada del 19 de noviembre de 1910 incluye dos retratos para relatar los acontecimientos: uno del gobernador Murcio P. Martínez y el otro del fallecido jefe policiaco Miguel Cabrera. No debe descartarse que probablemente este periódico, como más adelante se vio, intentó minimizar los hechos que ocurrirían en el norte del país.⁶ En este sentido, el uso que hace de la imagen es un tanto ambiguo, por lo menos en lo ocurrido en Puebla.

Del mismo modo, Escorza logra rastrear la publicación de la fotografía en el *Álbum Histórico Gráfico*, publicado hacia noviembre y diciembre de 1920; en consecuencia, los *íconotextos* en la parte inferior fueron colocados posteriormente, quizá por Miguel o Piedad Casasola. *Ibid.*, pp. 103-104.

⁴ Nicolás Cárdenas García, *Los hermanos Serdán*, México, INEHRM, 1985, p. 20.

⁵ *El Imparcial*, 19 de noviembre de 1910, p. 1. Si bien los señalamientos de *El Imparcial* descalifican los hechos y el levantamiento en Puebla, atacando al emergente movimiento maderista, es curioso que su uso de imágenes al respecto es muy limitado.

⁶ Pese a esos intentos de la prensa para minimizar lo ocurrido en los primeros días luego del llamado al levantamiento armado, varios comandantes federales recurrieron a la exhibición de cadáveres para intimidar a los alzados. Esto principalmente se dio en los estados de Chihuahua, Durango y Coahuila entre el 22 y 26 de noviembre. Alan Knight, *op. cit.*, p. 257. La implementación de esta táctica de miedo político había sido utilizada a lo largo del porfiriato de manera estratégica, principalmente para contrarrestar el bandolerismo. Véase: David Fajardo, *op. cit.*



Imagen 4 *El Imparcial*, México, 19 de noviembre de 1910, p. 1.

El 20 de noviembre, fecha señalada en el Plan de San Luis, *El Imparcial* publicó un reportaje sobre los hechos de Puebla, en donde se vale de una serie de imágenes para testimoniar lo acontecido y con el encabezado “Cerdan (*sic*), resuelto a vender cara su vida, fue encontrado en un sótano entre un arsenal de armas, proyectiles y proclamas”.⁷ Se imprimieron ocho imágenes en la portada del periódico: se observan los retratos de Filomena del Valle y Carmen Alariste en dos óvalos dispuestos al centro de la composición de ocho imágenes y, en medio de ellas, aparece la exhibición del cadáver de Serdán en el cuartel de la policía, lo cual da una referencia más amplia de la imagen tres, pero con menor calidad.

⁷ *El Imparcial*, 20 de noviembre de 1910, p. 1.

CERDAN, RESUELTO A VENDER CARA SU VIDA, FUE ENCONTRADO EN UN SOTANO ENTRE UN ARSENAL DE ARMAS, PROYECTILES Y PROCLAMAS CON ALMOHADAS, MUEBLES Y COLCHONES FORMARON BARRICADAS Y LAS PERILLAS DE LAS CAMAS ERAN MAQUINAS INFERNALES

COMO ULTIMO REFUGIO, ELIGIO EL SEDIOSO UNA QUEVA EN FORMA DE SEPULTURA DONDE APENAS CABIA REGOSTADO SOBRE UNA PEQUEÑA ALMOHADA.

SE CREE QUE LA ASFIXIA LO OBLIGO A PRETENDER SALIR DE SU ESCONDRIJO Y QUE EL RUIDO QUE HIZO LO DENUNCIO A LA TROPA QUE LO BUSGABA CON MUCHO ANIMO.

EN LA CASA HAY UN SUBTERRANEO DONDE SE SUPONE ESTAN ESCONDIDOS OTROS SEDIOSOS, PUES SE OYEN RUIDOS DENUNCIADORES

Imagen 5 El Imparcial, 20 de noviembre de 1910, p. 1, (detalle).

El reportaje continúa en la página seis y muestra más imágenes en las que se aprecia a algunos personajes, de entre los cuales destaca el retrato del policía llamado Gonzalo Vega, a quien se le atribuye el asesinato de Aquiles Serdán. La intención es evidente: el cadáver de Serdán es un objeto dominado por el poder político.

Cerdán, Resuelto a Vender Cara su Vida, Fue Encontrado en un Sótano, Entre un Arsenal de Armas y proyectiles

LOS SUCESOS DE PUEBLA
 EMOCIONANTE RELACION DE UN TESTIGO PRESENCIAL

EL ARSENAL BARRIATE DE LOS ALPICOLOGOS — **EL TORRE DE SAN CRISTOBAL DONDE SE PREPARARON LAS FUERZAS DEL GOBIERNO** — **UN M. V. VIGILANTE QUE JULIO DE DISTRITO**

Imagen 6 El Imparcial, 20 de noviembre de 1910, p. 6.

La reconstrucción visual de los hechos realizada por *El Imparcial* exaltó la labor de los cuerpos de vigilancia gubernamentales y condenó el actuar de los insurrectos. En general, no presenta imágenes de violencia y su labor consiste en testimoniar, desacreditar y culpar a los Serdán y a sus acompañantes. Es decir, dicho periódico reconstruye una tragedia en donde el papel de las víctimas no pretende generar empatía, sino, por el contrario, enmarca lo acontecido en términos de castigar el desorden y la insubordinación.

Pero el uso y la manipulación de las imágenes de la muerte de Aquiles Serdán fue más lejos; por lo menos así lo mostró el semanario de filiación oficial *La Semana Ilustrada*,⁸ que —como bien indicaba su nombre— se caracterizó por un uso sustancial de la imagen no solo como elemento ilustrativo, sino como testimonial, narrativo y formador de opinión. Fue así que, en la portada del 25 de noviembre de 1910, este medio recurre a la imagen como una forma de reconstruir lo ocurrido en Puebla y, principalmente, de generar una opinión a partir de las muertes de dos personajes involucrados en la balacera. Veamos la manera en que son abordadas las muertes de Miguel Cabrera y Aquiles Serdán, pues las imágenes serán la clave para entender el propósito de su publicación.

⁸ Marion Gautreau destaca que la muerte de Aquiles Serdán marcaría un cambio en el fotoperiodismo mexicano, pues, de retratar la paz y modernidad porfiristas, las revistas ilustradas habrían dado un viraje hacia el retrato de los muertos producto de los combates: “El 25 de noviembre, *La Semana Ilustrada* abre con los funerales del jefe de la policía de Puebla, iniciando así el principio de una larga lista de decesos provocados por la contienda armada. En la siguiente página, se expone en primer plano en retrato de la primera víctima mediática de la Revolución: el busto y el rostro sin vida de Aquiles Serdán anuncian un periodo turbio. En poco más de un mes, la revista publica cinco fotografías en las que se ven cadáveres.” Marion Gautreau, *De la crónica al ícono. La fotografía de la Revolución mexicana en la prensa ilustrada capitalina (1910-1940)*, México, INAH, 2016. p. 49.

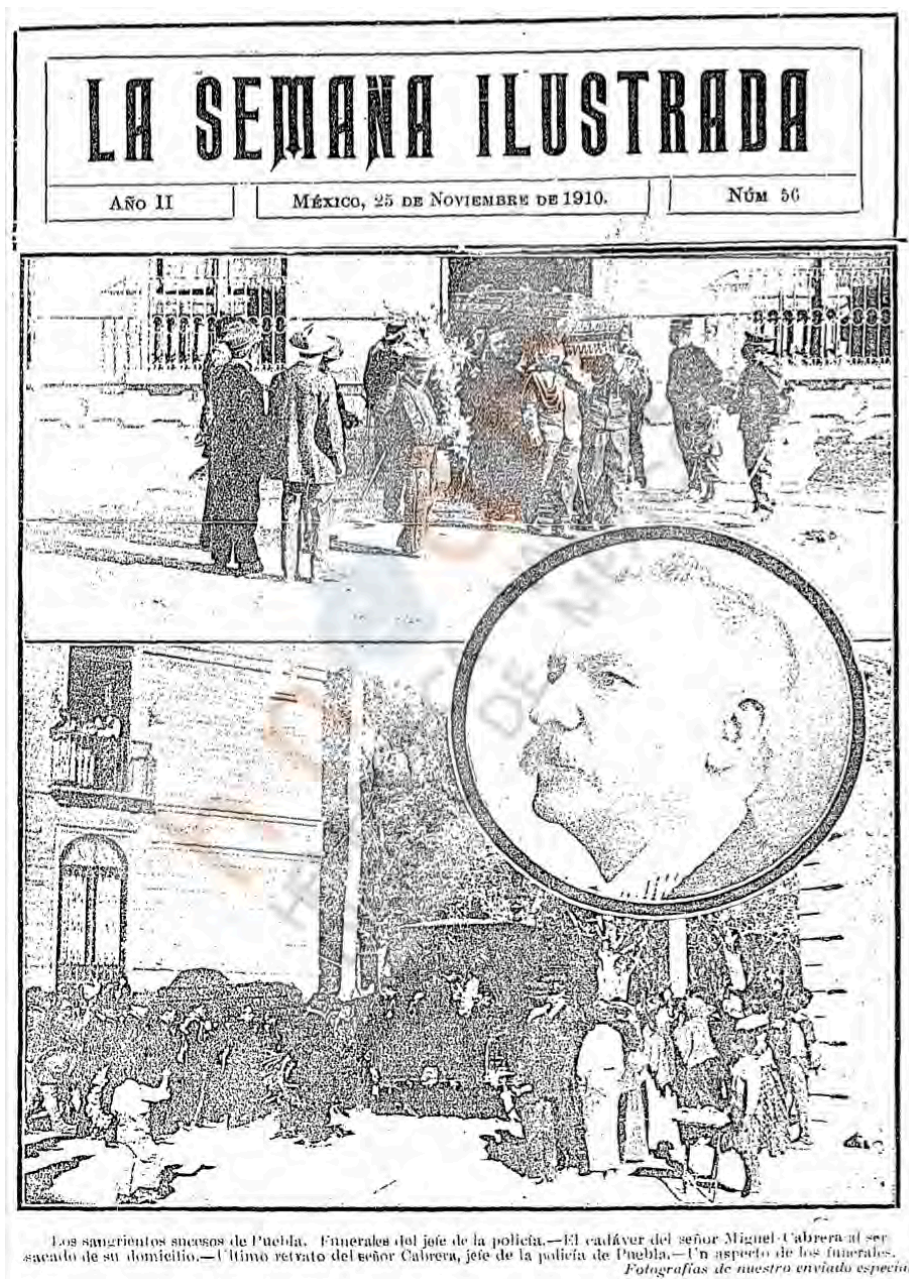


Imagen 7 *La Semana Ilustrada*, México, 25 de noviembre de 1910.

En la portada de este número no se plasman los hechos ocurridos en la refriega de Puebla entre las fuerzas policiales y los Serdán, sino un relato visual a partir de fotografías en el que la figura central es el jefe de policía Miguel Cabrera, quien murió en la balacera. Son tres imágenes: en la superior se muestra un grupo de policías cargando el féretro y, como señalan los textos al pie, van saliendo del domicilio del extinto jefe policiaco. En segundo lugar, al centro del lado derecho, aparece el último retrato del policía. Finalmente, una imagen en la que se observa la carroza rodeada de curiosos enlutados ante la muerte del policía. En este sentido, las fotos muestran los hechos y una serie de rituales en los que todo gira en torno al deceso de un personaje

allegado al régimen. Según lo dicho, hay una referencia muy sutil hacia el dolor y el duelo por la pérdida de un policía (representante de la ley), y todo ello se presenta de una forma muy respetuosa, amena. En contraparte, el reportaje continúa en la página diez del mismo semanario y reproduce dos fotografías más dispuestas a página completa mostrando el otro rostro del enfrentamiento: el de Aquiles Serdán. En comparación con el aura de duelo que se retrata en las imágenes de Cabrera, el caso de Serdán exhibe dos imágenes que abarcan la página completa.

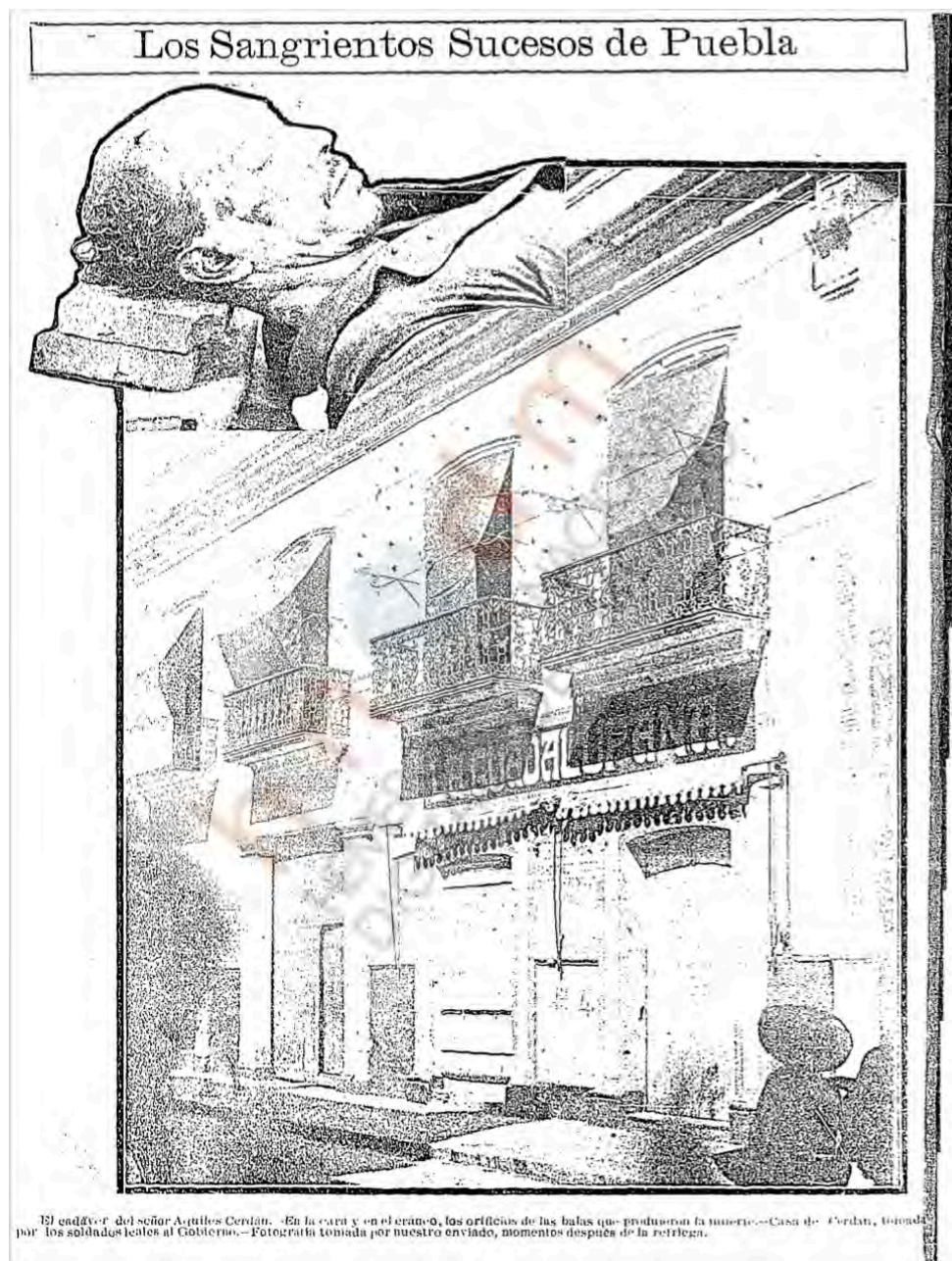


Imagen 8 *La Semana Ilustrada*, 25 de noviembre de 1910, p. 10.

Como se observa en la imagen ocho, en la parte superior se muestra el retrato del cadáver de Serdán, que coincide con la fotografía del SINAFO (imagen 2). Debajo de

esta primera foto se muestra otra que se enfoca en mostrar la casa de los Serdán y los numerosos orificios de bala producto del tiroteo del 18 de noviembre. Aquí, lo fundamental es que, si bien en el enfrentamiento murieron varios individuos —*El Imparcial* señala que hubo más de cincuenta muertos y heridos—, los hechos se centran en Miguel Cabrera como representante del orden, en tanto que Aquiles Serdán representa la sedición, lo cual deja ver que las fotografías son utilizadas en dos sentidos. En el caso de Miguel Cabrera, las representaciones de su persona conservan un aura de luto y respeto; en el caso de Serdán, se muestra su cadáver con un orificio de bala en la cabeza, pero —a diferencia del primero— no hay nada de qué lamentarse. Es obvia la intención, si se toman en cuenta los medios en que se distribuyeron las fotografías: tanto *El Imparcial* como *La Semana Ilustrada* eran órganos de información del régimen, por lo que las representaciones visuales debían aterrizar en la exaltación del orden y la capacidad de la maquinaria represora porfirista,⁹ así como en la condena de los detractores. En consecuencia, habrá que considerar que su labor consistía en encauzar la mirada para considerar una muerte como algo trágico, y la otra como una consecuencia y a modo de trofeo de las autoridades. En este sentido, la exhibición de un cadáver baleado y vapuleado es aminorada por el luto de un policía.¹⁰ Duelo, dolor y sufrimiento solo son válidos hacia un individuo; para el otro, se trata de algo inexistente o merecido. Pero esto último cambiaría en poco tiempo pues, una vez que Madero llegó a la presidencia tras la caída de Díaz, se revaloraron los acontecimientos. Incluso, hacia 1913, los círculos obreros poblanos ya celebraban el aniversario de la muerte de Serdán.¹¹ Años más tarde, en la publicación del *Álbum Histórico Gráfico* con el material recopilado por Agustín Víctor Casasola, se incluyó la imagen del cadáver de Serdán; en la parte inferior aparecía la escritura “Primer Mártir de la Revolución”,¹² que se aprecia en la imagen tres, lo que otorgaba una nueva interpretación al personaje y a su

⁹ Tanto los porfiristas como la prensa alineada al régimen exaltaron los logros de las autoridades que pretendían aplastar los focos de levantamiento que atendieron el llamado del Plan de San Luis. Véase: “La revolución maderista”, en Alan Knight, *op. cit.*, p. 251-348.

¹⁰ Con base en los planteamientos de Foucault, el cuerpo es un espacio en donde el poder se ejerce. Con la fotografía se da una doble cosificación del cuerpo: las representaciones de un cadáver están orientadas de acuerdo con quiénes usan esas imágenes y con qué fines lo hacen. Véase: Michel Foucault, “Los cuerpos dóciles”, en *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 2009, pp. 157-197. Del mismo modo, David Le Breton muestra que dolor, sufrimiento y poder implican un tipo de dominio sobre el cuerpo, y los mensajes emitidos no son universales, sino que se encuentran relacionados a prácticas políticas; el ejemplo más concreto de esto es la tortura. David Le Breton, *op. cit.*, p. 244.

¹¹ Alan Knight, *op. cit.*, p. 602.

¹² Daniel Escorza, *op. cit.*, p. 104.

fotografía, y con ello a su muerte una vez finalizada la etapa armada de la Revolución mexicana.

En suma, el caso de Aquiles Serdán es el primer evento fotografiado del proceso revolucionario en donde la fotografía de los abatidos adquiere el sentido del castigo para quienes se adhirieron al Plan de San Luis. Con ello dio inicio a la estrategia de intimidación mediante representaciones del dolor cuyo soporte son los cadáveres fotografiados.

Francisco I. Madero: la visibilidad de la ausencia.

El asesinato de Francisco I. Madero se caracterizó por la ausencia de imágenes de su cadáver. Evidentemente, las condiciones en que se dio su muerte —en medio de una disputa por el poder entre facciones revolucionarias y contrarrevolucionarias— hace pensar en que, si bien las fotografías de dolor, sufrimiento y muerte tienen como uno de sus objetivos conmocionar —y quizá esa es una de sus funciones más explotadas en su uso político—, mostrar la imagen del presidente asesinado bien podía enaltecer los ánimos luego de la rebelión militar ocurrida en febrero de 1913. Es la ausencia de imágenes de Madero asesinado el punto de partida para analizar este caso.

Luego de derrocar a Porfirio Díaz, el movimiento revolucionario de Madero apoyó la formación de un gobierno interino, el cual fue encabezado por Francisco León de la Barra. La misión de este gobierno era convocar a elecciones para el cargo de presidente y vicepresidente. Francisco Madero obtuvo la victoria con alrededor de 98 % de los votos y tomó posesión el 6 de noviembre de 1911.¹³ Madero pretendía mantener un régimen democrático y participación de nuevos actores políticos. Destacaron en su gobierno algunos de sus familiares, como su tío Ernesto Madero, su primo Rafael Hernández y su hermano Gustavo, quien fungió como un ayudante sin nombramiento oficial; incluyó también al revolucionario Abraham González como secretario de Gobernación. Sin embargo, un problema para su gobierno fue que mantuvo casi intacto el sistema político porfirista, incluidas tres partes fundamentales del gobierno: el sistema judicial, el Congreso y principalmente el ejército federal.¹⁴

¹³ Charles C. Cumberland, *Madero y la revolución mexicana*. México, Siglo XXI Editores, 1981, p. 197.

¹⁴ Friedrich Katz, *De Díaz a Madero, Orígenes y estallido de la Revolución mexicana*, México, Editorial Era, 2004, p. 88-87.

Si bien Francisco Madero había planteado la restitución de las tierras a los pueblos que habían sido despojados durante el Porfiriato,¹⁵ esto fue algo que estaba más allá de su alcance. Madero provenía de una clase terrateniente y su proyecto socioeconómico no distaba mucho del de su antecesor.¹⁶ En consecuencia, se incrementó la inconformidad con los sectores campesinos que optaban por una reforma agraria y la restitución de las tierras. Un caso significativo fue el movimiento de Emiliano Zapata en Morelos, que entró en conflicto con Madero y, a tres semanas de que este llegó al poder, lanzó el Plan de Ayala el 25 de noviembre de 1911.

Las asperezas con el presidente Madero por parte de otros políticos también se incrementaron al poco tiempo de que tomó el poder. El gobierno del potosino no logró estabilidad política y económica, lo cual se tradujo en un descontento que gradualmente creció. Primero: un intento de rebelión de Bernardo Reyes que fracasó en diciembre de 1911 y culminó con el encarcelamiento del exmilitar porfirista. Segundo: Pascual Orozco en Chihuahua, quien —inconforme con su nombramiento de comandante de la milicia en aquel estado, y en conjunto con otros maderistas decepcionados— se rebelaron contra Madero en marzo de 1912. A ello se debe agregar que muchos otros actores como la Iglesia, algunos miembros de los *científicos* y varios jefes militares caracterizados por un conservadurismo ideológico creían necesario el restablecimiento de un orden semejante al que había logrado la paz durante el gobierno de Porfirio Díaz.¹⁷ El 16 de octubre de 1912, Félix Díaz se rebeló contra Madero en el estado de Veracruz, pero su movimiento fue rápidamente sofocado y su líder encarcelado.

Pese al encarcelamiento de Bernardo Reyes y Félix Díaz, sus intentos de complot contra Madero no cesaron. Ambos fueron apoyados por varios exporfiristas, principalmente de miembros del ejército y del embajador estadounidense Henry Lane Wilson, quien agudizó la confrontación estadounidense con el gobierno de Madero en el año de 1912.¹⁸

¹⁵ Véase: Plan de San Luis, punto tres, sobre la restitución de tierras a sus antiguos poseedores.

¹⁶ Sobre el aspecto socioeconómico de Madero, Friedrich Katz apunta que: “Madero compartía dos convicciones fundamentales con los “Científicos” porfiristas: en primer lugar, que solo un flujo continuo de nuevos capitales extranjeros le permitiría a México modernizarse, aunque, por supuesto, era imperativo reglamentar ese flujo mejor que en el régimen de Díaz, con el fin de evitar los abusos de los monopolios estadounidenses; segundo, que para modernizar la agricultura mexicana eran indispensables las grandes propiedades agrarias.” *Ibid.*, p. 88.

¹⁷ Stanley R. Ross, *Francisco I. Madero, Apostle of Mexican Democracy*, Nueva York, Columbia University Press, 1955, p. 280.

¹⁸ Friedrich Katz, *op. cit.*, p. 95.

Hubo varios indicios que señalaban la posible rebelión contra el gobierno de Madero, incluidos los avisos de su hermano Gustavo. Sin embargo, el presidente los tachó de exagerados y se mostró indiferente ante las advertencias.¹⁹ El 9 de febrero comenzó la rebelión encabezada por Félix Díaz y el general Bernardo Reyes. Durante diez días la capital se convirtió en un escenario de batalla y muerte no solo entre los bandos leales y rebeldes, sino entre la población atrapada en el fuego cruzado. El complot contra Madero continuó: sectores de la población y diplomáticos extranjeros condenaban la violencia, otros más veían en el presidente al culpable de los hechos y, de alguna forma, un gran sector auspició la caída del gobierno.

Tras la firma del Pacto de la Embajada entre Victoriano Huerta, Félix Díaz, la mediación intervencionista de Henry Lane Wilson, y luego del arresto de Madero, el cambio de poder estaba casi consumado. El día 22 de ese mes, Francisco I. Madero se enteró del asesinato de Gustavo, lo cual mermó el ánimo del presidente, así como de José María Pino Suárez. Ambos se encontraban detenidos en el Palacio Nacional. Pasadas las 10 de la noche del mismo día, ingresó a la habitación el coronel Joaquín Chicarro junto con el mayor Francisco Cárdenas. El destino de los prisioneros ya había sido decidido, con la excepción del general Felipe Ángeles,²⁰ Madero y Pino Suárez, quienes fueron trasladados a la Penitenciaría de Lecumberri en carros separados. Luego de llegar a su destino, se les llevó a la parte posterior del edificio, lo que levantó las sospechas de Madero. Tras la orden de salir de los autos, presidente y vicepresidente fueron asesinados por la espalda: “la escolta también disparó balas a los autos para mostrar evidencia de un ‘ataque’, y luego los cadáveres fueron ingresados a la Penitenciaría.”²¹

Después de que corriera el rumor de la muerte de Madero, la gente se acercó al lugar del asesinato, en donde fueron colocadas dos pequeñas pilas hechas de piedras, casi como un pequeño monumento que sustituía al cuerpo. Tanto la muerte de Gustavo como la de Francisco se tiñeron de la misma ausencia visual de los cuerpos: la del primero probablemente se debió al estado en que quedó luego de la tortura a la que fue

¹⁹ Stanley Ross, *op. cit.*, p. 281.

²⁰ Felipe Ángeles fue enviado a Francia con el pretexto de una supuesta comisión militar; sin embargo, se trató de una forma de exilio debido a que fue de los pocos militares de renombre que se mantuvieron fieles a Madero. Regresó a finales de 1913 para integrarse a las filas constitucionalistas encabezadas por Venustiano Carranza.

²¹ *The escort riddled the cars with bullets to provide evidence of an “attack,” and then the bodies were brought into the Penitentiary* (la traducción es mía). Stanley Ross, *op. cit.*, p. 329.

un intento de liberación de los detenidos y que culminó con la muerte de los mismos. La nota detalla cómo “ocurrieron” los hechos y menciona que luego de la muerte de los prisioneros “[l]os espectadores contemplaban mudos y atentos una cruz de ladrillos formada por la piedad popular”. Además, menciona que los cuerpos fueron trasladados para realizar la autopsia correspondiente y luego de ello fueron entregados a los familiares. Desde luego, el manejo de la información está en los términos de *El Imparcial*, medio informativo de tendencia conservadora y a favor de deslindar de culpa al régimen de Huerta. El 24 de febrero, el mismo periódico anunció que el compromiso del gobierno para esclarecer la muerte de Madero continuaba. No se presentaron imágenes, salvo algunas tomas de gente alrededor de la Penitenciaría y una pequeña foto de la pila de piedras colocada en el lugar del asesinato; además, se indica que los cuerpos serían entregados ese día a los familiares. El día 25 del mismo mes, se publicaron las notas referentes a la inhumación de Madero y Pino Suárez. Se mostraban imágenes del cortejo fúnebre rumbo al Panteón Francés y un diminuto retrato de Sara Pérez de Madero.

La ausencia de imágenes del cadáver de Madero puede deberse a varios motivos. Se trataba del presidente de la República y, luego de la violencia ocurrida en la Decena Trágica, lo que menos deseaba el entrante gobierno de Victoriano Huerta era levantar más sospechas y posibles detonadores de descontento entre las facciones políticas. Huerta procuró generar una versión tanto de los hechos como de los modos en que esta versión circulaba. Las fotografías no parecían tener lugar aquí o, por lo menos, las que circularon en la prensa mantuvieron siempre un aura de respeto hacia los asesinados: mostraban, principalmente, lo relacionado al cortejo fúnebre y cómo este se realizó de manera tranquila y sin pormenores. Se muestra que hubo un hecho trágico y el gobierno también aparentaba sentir la muerte de Francisco I. Madero.



Imagen 10 Autor no identificado, *Reporteros muestran el pantalón de Francisco I. Madero el día que fue asesinado*, SINAFO, INAH, Inv. 39031

La fotografía muestra el pantalón usado por Francisco Madero el día en que fue asesinado. Esta forma de hacer “invisible” la muerte del expresidente resulta muy interesante a través de la imagen de su pantalón, pues consiste en una doble huella, o por lo menos un doble indicio. En primer lugar, la fotografía misma como índice de lo que estuvo; en segundo, el pantalón del desaparecido, con huellas que evocan la muerte: dos orificios, uno en la parte superior izquierda y otro en la parte inferior derecha. Podrían ser balazos, pero no es posible afirmarlo; además, hay tierra a la altura de las rodillas, lo cual nos habla de la caída de un cuerpo que no vemos y que, a pesar de que tampoco fue fotografiado, se adivina por la ropa. En suma, se borraron o se intentaron omitir las referencias del dolor y sufrimiento de un cuerpo, pero en este caso la ausencia es la clave, pues justamente la muerte de Madero le dio un lugar particular en la historia, o por lo menos así se construyó su figura luego de la renuncia de Huerta.²³

²³ Jesús Romero Flores, biógrafo de Madero, menciona: “para aumentar su grandeza como patriota excelso, Madero necesitaba la sanción de martirio, y desde ese momento fue mayor su gloria que si sus traidores le hubieran perdonado la vida.” Jesús Romero Flores, *Francisco I Madero, Don Francisco I. Madero, “Apóstol de la democracia”*, México, INEHRM, 1973 p. 57. Este texto continúa siendo una versión oficialista muy “a modo”, para reivindicar la construcción de personajes en la posrevolución, recalcando la idea de mártir de la democracia en torno a la figura del coahuilense.



Imagen 11 Autor no identificado, Agustín Víctor Casasola y otros periodistas sostienen las ropas de Madero y Pino Suárez, SINAFO-INAH, Inv. 39032.

En esta fotografía aparecen el fotógrafo Agustín Víctor Casasola y los periodistas Pablo Trippiedi y Ernesto Hidalgo. Los tres personajes sostienen las ropas usadas por Francisco I. Madero y José María Pino Suárez cuando fueron asesinados. La imagen es sugerente, pues las referencias a los cadáveres nuevamente se dan mediante el retrato de sus ropas ensangrentadas. Además, el hecho de que se retraten periodistas y un fotógrafo, cuya labor es informar de los hechos acontecidos, dota a esta imagen de un significado muy particular; es decir, los periodistas se retratan con los objetos ensangrentados que remiten a una muerte y evocan los cuerpos y, en cierto modo, también los presentan casi para testificar el hecho. El gesto de Casasola es notable, pues no mira hacia la cámara y parece oler la chaqueta manchada de sangre con un gesto de repudio. La fotografía retrata a los vivos sosteniendo la “presencia” de los muertos y todo queda congelado en la imagen. Samuel Villela hace una interesante observación sobre la ausencia de fotos de Madero:

En metafórica imagen, Agustín V. Casasola y otros periodistas sostienen las ropas ensangrentadas de Madero y Pino Suárez. Al parecer, las encontraron arrumbadas en algún lugar de la cárcel de Lecumberri, hasta donde iban a ser llevados ambos personajes para poder asesinarlos. Ante la ausencia de fotografías de los cadáveres del expresidente y ex vicepresidente debida a la férrea censura que encubrió el hecho, los fotorreporteros

solo pudieron fotografiar los pequeños túmulos de piedra que la gente colocó donde se supone fueron ultimados. De tal manera que la ausencia fue compensada con una presencia simbólica. Y esos ropajes se inscriben también dentro de ese simbolismo, el de los cuerpos ausentes. Con ello la fotografía patentiza de nuevo esa contraparte de su cobertura de la vida.²⁴

Aquiles Serdán ya era considerado un mártir de la Revolución a dos años de su muerte. En el caso de Madero ocurre algo semejante: su muerte es la que da la apertura para exaltar su labor en la Revolución y para situarlo así en la historia como uno de los próceres de la democracia.²⁵ Haciendo el “balance visual” de ambos casos se puede aseverar que fotografiar el daño, dolor y sufrimiento lleva usos políticos con el mismo poder que omitir y ausentar la muerte de otro personaje. Sin embargo, una gran diferencia consiste acaso en que la omisión de fotografías lleva consigo la alta posibilidad de un doble asesinato, de lo real y lo simbólico, y con ello la censura visual de una muerte. A diferencia de las imágenes dolorosas y sufrientes de otros episodios, la ausencia de estas muestra aquí una elaborada estrategia cuya función es evitar la conmoción. “Entre tantos y tantos cadáveres apilados por la violencia de la guerra, en la gran fosa común de los archivos fotográficos, ese, el de Madero, epítome de toda la violencia habida y por haber, no existe. O al menos todo parece indicarlo.”²⁶ Quizá la clave de este caso es “asesinar” al documento. Con ello se borraba un detonante de emociones y sentimientos que podía repercutir en el plano político en contra de Victoriano Huerta. Evitar la circulación de imágenes del cadáver de Madero fue tal vez una forma de restarle importancia al hecho, y con ello se daba vuelta a la página que marca la llegada al poder del general Huerta.

²⁴ Samuel Villela, “La decena trágica: la usurpación en imágenes”, en *Dimensión Antropológica*, vol. 59, septiembre-diciembre, 2013, pp.197-2015. Versión electrónica. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/dimension/article/view/773>

²⁵ Marion Gautreau, destaca que con Madero se había roto la imagen del presidente impuesta por Díaz. A Madero se le retrata en ocasiones sonriente, relajado ante la presencia de las cámaras. Tras su asesinato, el general Huerta vuelve a aparecer en las fotografías de prensa a la usanza porfirista, serio e inexpressivo. La investigadora señala que: “Con Madero, se rompe el “tipo fotográfico presidencial porfirista”. La espontaneidad, la ausencia de rigidez o de seriedad, rigen la actitud del presidente frente al objetivo.” Véase: Marion Gautreau, *De la crónica al ícono...*, op. cit., p. 100.

²⁶ Claudia Canales, “La densa materia de la historia. Notas sobre la fotografía olvidada de la revolución.” en Miguel Ángel Berumen, *México: fotografía y revolución*, México, Lundwerg, Fundación Televisa, 2009. p. 68.

Visualizar el duelo como ritual político: el asesinato de Venustiano Carranza

Venustiano Carranza fue electo para el cargo de presidente y tomó posesión el 1 de diciembre de 1917.²⁷ Si bien su gobierno se caracterizó por el aura legalista que le otorgaba la Constitución de 1917 —documento visto como uno de los resultados más trascendentes de la Revolución—, Carranza debió enfrentar el descontento de una gran parte de la población dada su incapacidad para pacificar al país. Es cierto que logró aminorar la guerra de facciones luego del triunfo del constitucionalismo; sin embargo, el villismo y el zapatismo fueron movimientos que Carranza no pudo controlar totalmente. Aunado a esto, también existieron otros movimientos de carácter regionalista con los cuales tuvo que lidiar durante su gobierno.

En el ámbito económico, Carranza se hizo cargo de un país devastado luego de siete años de guerra. La producción de alimentos y materias primas se encontraba muy deteriorada y las líneas ferroviarias habían padecido la destrucción e interrupción luego de ser el principal transporte de los ejércitos revolucionarios. Carranza no logró estabilizar la economía, pese a que el inicio de la Primera Guerra Mundial marcó un incremento de exportación de materias primas. También surgieron tensiones y desconfianza entre los gobiernos estadounidense y mexicano debido a la simpatía que Carranza mantuvo hacia la política alemana durante la guerra europea, además del problema diplomático que había causado Villa en 1916.

El presidente también tuvo dificultades para tener un apoyo sólido a su gobierno; ante esto, intentó centralizar el poder y hacerse del control político de una manera arbitraria, lo cual le trajo la animadversión de varios personajes políticos y militares reconocidos que emergieron tras los años más convulsos de la lucha. Entre los más destacados líderes revolucionarios está la figura de Álvaro Obregón, personaje visto con un mayor prestigio por la sociedad mexicana y con una creciente popularidad.²⁸

Venustiano Carranza era un personaje con un fuerte apego a la legalidad y la institucionalidad, algo que demostró con la creación de diversos decretos en su época como gobernador de Coahuila. Además, realizó varias reformas a las leyes e impulsó el

²⁷ Se debe destacar que Carranza lideró el gobierno desde la derrota de los convencionistas en 1915; sin embargo, su presidencia formal se dio hasta 1917, luego de la entrada en vigor de la nueva constitución y un proceso electoral del cual resultó ganador.

²⁸ Linda B. Hall, *Álvaro Obregón, Poder y revolución en México, 1911-1920*, México, FCE, 1985, p. 193.

Congreso constituyente de 1916-1917. Carranza consideraba al militarismo como uno de los mayores riesgos para la estabilidad nacional. Por esta razón se inclinó por un sistema político que aminoraba el uso de las fuerzas castrenses como una forma de hacer política. Esta idea la fortaleció luego del ascenso de Huerta al poder y la posterior violencia desatada tras el cisma que produjo la Convención de Aguascalientes en 1914. Asimismo, Carranza no simpatizaba con la popularidad y ejercicio de poder de los caudillos, consideraba que el ejército era una institución que debía estar a las órdenes del Ejecutivo y en servicio de la nación, como menciona Luis Cabrera, ideólogo del carrancismo:

Carranza era civilista. Desde 1913, en 1915, en 1917, Carranza había sido civilista. Quiso serlo en 1920 también. Carranza pensaba que el Ejército debía ser una institución subordinada a la autoridad del presidente de la República y ajena a las contiendas políticas; es decir, que el Ejército no debía tomar parte en las luchas políticas del país, sino limitarse a esperar la decisión de las urnas electorales y servir a quien resultara electo sin echar su espada en la balanza del sufragio.²⁹

Venustiano Carranza fue uno de los personajes que, durante el proceso revolucionario, no se caracterizó por tener un apoyo o simpatía popular,³⁰ y quizá en gran medida se debió a que en realidad no pretendía establecer un cambio radical ni en lo político ni en lo social. Él planteaba un proceso reformista, mismo que resulta comprensible tomando en cuenta que fue un político y hacendado formado en el porfiriato. Como menciona su biógrafo Luis Barrón: “Fue, antes bien, un reformador nacionalista cuyo proyecto consistía en la preservación del orden social como él lo entendía: un país de grandes capitalistas y de hombres educados que pudieran dirigirlo al progreso, dejando la responsabilidad al Estado de proteger la soberanía de México, de moralizar a la sociedad y de promover la redistribución de la riqueza por medios institucionales.”³¹ En otras palabras, Carranza no pretendía dismantelar el aparato político porfirista, sino adecuarlo a las nuevas necesidades —políticas, económicas y sociales—, lo cual se plasmó en sus constantes propuestas de reformas constitucionales y quedó más claro en la Constitución de 1917, aunque cabe apuntar que Carranza se mantuvo renuente a las propuestas de los grupos más radicales que participaron en el

²⁹ Luis Cabrera, *La herencia de Carranza*, México, INEHRM, 2015.

³⁰ Alan Knight, *La Revolución... op. cit.*, p. 1221.

³¹ Luis Barrón, *Carranza, el último reformista porfiriano*, México, Tusquets, 2009, p. 237.

Congreso constituyente.³² Lo anterior también se relaciona con su origen como hacendado en Coahuila: al igual que Madero, no estaba de acuerdo con movimientos y reformas de tendencia agrarista, pues esto se contraponía a su posición como propietario y político, lo cual contrastaba con movimientos de tendencia social y agrarista como el zapatismo o el villismo, y —en algún momento— con la relación y apoyo que Obregón obtuvo de sectores obreros y campesinos.

Por otra parte, Venustiano Carranza conocía bien la importancia de tener una “buena” relación con la prensa, aunque ello implicara la censura o los subsidios como estrategia propagandística, una táctica muy porfiriana. Luego de la caída de Huerta y la entrada de los constitucionalistas a la capital, una de las primeras acciones del coahuilense fue permitir la mayor circulación de periódicos y la creación de nuevos como una forma de difundir sus ideas en un momento en que la guerra también se desarrollaba en los medios de comunicación con sus respectivas filias políticas.³³ Ya fuera por convicción ideológica o por censura carrancista,³⁴ la prensa pretendió dar apoyo al presidente, a modo de que pareciera que la mayoría de la población respaldaba al Primer Jefe, lo cual estaba lejos de ser cierto.³⁵ Durante su gobierno, Carranza apoyó el surgimiento de más periódicos, siempre y cuando mostraran su empatía política. Resultado de ello fue la aparición de *El Universal* en 1916, presidido por Félix Palavicini, y *Excelsior* en 1917, encabezado por Rafael Alducín. Ambos personajes eran afines a la visión política de Carranza y encabezaron dos de los proyectos periodísticos más relevantes desde su surgimiento hasta la actualidad.

³² Como señala Linda Hall, la figura de Obregón quedó asociada al ala radical del Congreso, caracterizada por defender las propuestas de carácter social y agrario de la Constitución, ello pese a las intenciones de Carranza y su grupo —conocido como *los renovadores*— de detener las propuestas. La misma autora menciona que al finalizar el congreso en enero de 1917: “Obregón, que en la opinión del público se había convertido en un contrapeso del poder de Carranza y en un defensor de la libertad de los diputados, era, por lo tanto, el candidato obvio para convertirse en el adalid de las masas que en 1920 derrocaría a Carranza como presidente.” Linda Hall, *op. cit.*, p. 172-173.

³³ Carranza impulsó el surgimiento de varios periódicos luego de 1915, *El Universal* mantuvo una relación cercana al constitucionalismo pues al igual que Carranza, Félix Palavicini era un político formado en el Porfiriato y conocía bien la estrategia política del periodismo; del mismo modo, *Excelsior* fue producto de esta política, como detalla Arno Burkholder: “Carranza tenía la intención de reconstruir la relación que los periódicos mantuvieron con Porfirio Díaz. Sobre estas bases, Rafael Alducín construyó su empresa. *Excelsior* nació cobijado por la experiencia del periodismo creado durante el Porfiriato y los cambios provocados por el estallido de 1910.” Arno Burkholder, *La red de los espejos... op. cit.*, p. 38.

³⁴ Alan Knight menciona que más allá de otorgar subsidios, el gobierno de Carranza se caracterizó por la expropiación de instalaciones de la prensa. Alan Knight, *La Revolución... op. cit.*, p. 895

³⁵ *Ibid.*, p. 1231.

Por otro lado, el general Obregón, el caudillo de la Revolución, se había desempeñado dentro del gabinete de Carranza como secretario de Guerra y Marina,³⁶ se retiró a la vida privada para enfocarse en sus negocios y, principalmente, para recuperar su salud en mayo de 1917. Sin embargo, Obregón no ocultó sus intenciones de ser el sucesor del coahuilense, y tras la renuncia al gabinete, preparó su red de contactos y apoyo a lo largo del territorio nacional. En junio de 1919 anunció su candidatura para el siguiente proceso electoral.

Desde los años de combate a las fuerzas convencionistas salieron a la luz las diferencias entre el general Obregón y el autonombado Primer Jefe. Así, gradualmente, se fue gestando una mayor animadversión, producto de las desavenencias políticas y personales de ambos personajes. A diferencia de Carranza, Obregón contaba con una base política y una red de contactos a lo largo de casi todo el territorio nacional. Dicha red comprendía miembros del Congreso, dirigentes de movimientos agraristas —incluso los zapatistas apoyaron al caudillo tras la muerte de Zapata—, obreros (un caso concreto fue la recién formada CROM) y, principalmente, el ejército, en donde el sonorenses gozaba de un amplio reconocimiento y popularidad.

Con el afán de detener el avance de Obregón a la presidencia para el proceso electoral de 1920, Venustiano Carranza trató de imponer al ingeniero Ignacio Bonillas, personaje con nula popularidad o prestigio en el país. Bonillas era cercano al presidente y se había desempeñado como embajador mexicano en Estados Unidos. Sin embargo, la base de poder de Carranza era muy limitada pese a la colocación de personajes afines a él en las gubernaturas de varios estados. Además, desde 1917 no tuvo un apoyo significativo en el Congreso, en donde se encontraban varios simpatizantes de Obregón.³⁷

Desde antes de la campaña de Obregón, el presidente Carranza intentó anular políticamente al caudillo. En un principio, enfocó sus críticas a los peligros que podía traer el militarismo, que ante los ojos de Carranza era una amenaza para la paz del país.

³⁶ Obregón se encargó de encabezar la campaña contra el villismo y de negociar con los estadounidenses luego del ataque de Villa a Columbus. Carranza lo llamó debido a que, en caso de ser necesario, Obregón podía organizar al ejército para enfrentar a los estadounidenses, pero también, de fracasar en las exigencias de retiro de tropas extranjeras, Carranza culparía a Obregón del resultado negativo, causando desprestigio al sonorenses y con ello anularlo políticamente. *Cfr.* Linda Hall, *op. cit.*, p. 145-146.

³⁷ Linda B. Hall señala que: “Carranza hizo cuanto pudo para influir en las elecciones, tanto locales como federales. Aunque nunca le fue posible controlar realmente al Congreso, después de 1918 la fuerza del PLC, conocido por su respaldo a Obregón hasta cierto punto se redujo. Más aún: para fines de 1917 Carranza había asegurado la elección, lícita o ilícitamente, de catorce gobernadores que él había escogido. Solo cinco gobernadores no estaban estrechamente ligados a él, y de ello nada más tres eran abiertamente opositores.” *Ibid.* p. 193.

Sin embargo, Obregón había cuidado este aspecto y, cuando manifestó su candidatura el 1 de junio de 1919, se presentó como candidato civil y no como militar.³⁸ A lo largo de este año se dieron varias discusiones entre Obregón, sus partidarios y Carranza, junto con sus seguidores. El sonorense, de manera muy hábil, también condenó al militarismo e incluso, a finales de 1919, llegó a proponer la reducción de tropas en tiempos de paz; de igual modo, exhortó a los militares a no usar su jerarquía y peso para interferir en las votaciones.

Carranza se lanzó contra Obregón e intentó denostarlo argumentando que el sonorense nunca había tenido el grado de general, y que por lo tanto no merecía los honores militares que se le atribuían. Dicha estrategia llegó hasta el Congreso, que no reconoció el grado de Obregón, lo cual, contrario a lo que Carranza pensaba, dejó al sonorense mejor parado ante la sociedad, pues así se demostraba que se presentaba como un civil para aspirar al cargo de presidente.³⁹ Además, para finales de 1919, Obregón ya había logrado el apoyo de grupos campesinos y obreros, así como el apoyo del Partido Liberal Cooperativista, el Partido Liberal Constitucionalista y el Partido Laborista Mexicano.

Entre finales de 1919 e inicios de 1920, Carranza presionó la candidatura de Obregón, valiéndose para ello de bloqueos en telégrafos y ferrocarriles; además, recurrió al ejército para bloquear el paso de Obregón e impedir sus mítines. Incluso llegó a haber detenciones de obregonistas y actos de represión contra la campaña. Lo anterior no dejó bien parado a Carranza, pues dejó ver a su gobierno como autoritario, con la pretensión de imponer a Bonillas en la presidencia.

Venustiano Carranza jugó su última carta para anular al sonorense: trató de descalificarlo acusándolo de conspirar contra el gobierno en contubernio con Roberto Cejudo, militar que había combatido al constitucionalismo. El caudillo norteño fue llamado a la capital para dar su testimonio, pero en realidad Carranza trataba de aprenderlo. Por otra parte, el presidente había mandado tropas a Sonora para contrarrestar los posibles movimientos de Plutarco Elías Calles y Adolfo de la Huerta. Sin caer en la trampa presidencial, Obregón logró escapar hacia territorios zapatistas, que ya para ese entonces habían expresado su apoyo al caudillo. La crisis detonó el 23

³⁸ Para participar en la contienda electoral, la ley especificaba que debían renunciar a cargos políticos y militares con seis meses de anticipación. Consciente de esto, Obregón firmó y dejó su carta de renuncia en la Secretaría de Guerra y Marina desde 1917. Pero a inicios de 1919, la carta desapareció y con ello se buscaba impedir a Obregón de lanzarse como candidato. *Ibid.*, p. 194.

³⁹ *Ibid.* p. 203.

de abril con el lanzamiento del Plan de Agua Prieta, impulsado por Plutarco Elías Calles y Adolfo de la Huerta. En este pronunciamiento se desconocía al gobierno de Carranza y a los gobiernos de estados afines al presidente. Rápidamente se adhirieron al plan la gran mayoría del ejército y gobernadores. En pocas semanas, Obregón tuvo el control de la situación y Carranza se vio obligado a salir de la capital el 7 de mayo de 1920. El presidente esperaba llegar a Veracruz para reorganizarse y combatir la rebelión, pese a lo limitado de sus recursos militares para contrarrestar la ofensiva sonorenses.⁴⁰

Una vez internados en la Sierra de Puebla, Carranza y su muy disminuida comitiva abandonaron el tren que los llevaba a Veracruz debido a los riesgos que implicaba cruzar en ferrocarril. Hicieron un alto en Tlaxcalantongo para descansar y continuar el viaje hacia Veracruz bajo la supuesta protección del general Rodolfo Herrero, quien había alcanzado la comitiva presidencial. Venustiano Carranza pasó la noche en un jacal. Alrededor de las tres y media de la madrugada fue atacado por tropas del mismo Herrero: el resultado fue la muerte del presidente.⁴¹

El general Obregón había ofrecido garantizar la seguridad de Carranza si este se entregaba; el presidente se negó a rendirse y fue abatido a traición por las tropas del general Herrero. Linda Hall apunta un aspecto clave para entender el manejo de la muerte de Carranza en la prensa y el uso que se le dio a las fotografías luego del asesinato. La autora señala: “Obregón se preocupó mucho cuando le llegó la noticia de la muerte de su antiguo enemigo, pues temía que el Primer Jefe como mártir fuera un rival político más efectivo de lo que había sido en vida, pero cuando se movilizó rápidamente para aprehender y enjuiciar al asesino, ese peligro se desvaneció.”⁴²

⁴⁰ Hacia 1920, Carranza había perdido el apoyo de Estados Unidos, se enfrentó a sus antiguos aliados, el Congreso no respaldaba sus propuestas y tras intentar boicotear la candidatura de Obregón, dio muestras de autoritarismo, contrario a los principios con los que combatió a Victoriano Huerta en 1913. Véase: Luis Barrón, *Carranza. El último... op. cit.*, p. 210-211.

⁴¹ Francisco L. Urquiza narra los hechos que culminaron con la muerte del presidente: “Serían las tres de la madrugada cuando una descarga cerrada de fusilería rompió el ruido monótono de la lluvia. Aquella descarga se hizo precisamente afuera del jacal, sobre el rincón en que dormía el señor presidente. Desde aquel momento se desarrollaron los acontecimientos con una rapidez vertiginosa. Afuera, los asaltantes gritaban “muertas” a Carranza, insultos y “vivas”. Adentro, en medio de la oscuridad absoluta, don Venustiano, herido, se quejaba.” Francisco L. Urquiza, *Carranza, el hombre... op. cit.*, p. 79.

Cabe apuntar que la biografía de Urquiza fue escrita con un carácter oficialista luego de la Revolución y pretende reivindicar la figura de Carranza.

⁴² Linda Hall, *op. cit.*, p. 229.



Imagen 12 Autor no identificado, *Cuerpo de Carranza con médicos luego de la autopsia*, 22 de mayo de 1920, Archivo Histórico UNAM, ISSUE, Fondo Francisco L. Urquizo, caja 13, exp. 17, número 0144.

Tras ser trasladado a Villa de Juárez en el estado de Puebla para realizar la autopsia correspondiente, se tomó la fotografía que aquí reproducimos. Aparece en primer plano el cadáver del coahuilense: cubierto con una manta blanca hasta el cuello, solo es visible su rostro con los ojos cerrados. En los orificios de la nariz se colocó algodón luego de embalsamar el cuerpo.

El cadáver fue inclinado con tal de que fuera visible para la toma fotográfica. Detrás del cuerpo se colocan ocho hombres, entre médicos y ayudantes. A excepción del médico del lado derecho, todos mantienen la mirada hacia la cámara y resulta difícil distinguir a los del fondo, pues el manejo de la luz ilumina el centro de la composición, pero no la parte trasera, en donde tres personajes aparecen casi en la sombra.⁴³ En la

⁴³ Una copia de esta fotografía se encuentra en el Fondo Casasola del SINAFO con el inventario 503497, con autoría de Casasola, lo cual es poco probable debido a la fecha de la toma y el tiempo de traslado que le hubiera tomado a dicho fotógrafo llegar al lugar; pero sí nos habla de las múltiples copias existentes de esta fotografía y que terminaron en varios archivos. El hecho de que una se encuentre en el archivo de Francisco L. Urquizo, también nos habla de determinada circulación de este tipo de imágenes incluso entre los allegados a Carranza, para quienes seguramente funcionaba más a modo de recuerdo, lo cual es una forma de ir construyendo al personaje en la memoria de sus cercanos y posteriormente en la historia oficial. Otra copia se encuentra en los acervos gráficos del Fideicomiso Calles – Torreblanca, en este sentido la función de esta foto era quizá más documental, por lo menos para los sonorenses que combatieron a Carranza.

parte inferior de la fotografía aparece escrita a mano la fecha de la toma: 22 de mayo de 1920.

Los personajes retratados en esta fotografía muestran una seriedad en su rostro que resulta interesante, probablemente esa necesidad de ritualizar la muerte del personaje se dio desde este momento. En muchas ocasiones, los gestos del rostro son los que exponen la empatía o antipatía ante los personajes o hechos dramáticos ocurridos. Por esta razón, la seriedad de los retratados habla mucho del posible vínculo con el asesinado o el respeto por el mismo.

La pulcritud en el cuerpo indica el previo manejo del mismo. Más allá de lo que implicaba la autopsia legal, en la foto se borran las huellas del asesinato; es decir, no se busca omitir la muerte de Carranza, sino hacerla lo más tenue posible y, para ello, en la fotografía se retrata a un cuerpo sin rastros de sangre: se eliminan las huellas del dolor y las heridas, solo se muestra el rostro como elemento principal del difunto. La fotografía expone al personaje de una manera muy neutra, no exhibe un “trofeo” ni funciona a modo de intimidar a sus seguidores; es decir, no representa al personaje abatido a modo de escarmiento, ni evoca al miedo. Las fotografías del cuerpo de Carranza no pretenden hacer visible el dolor o sufrimiento como estrategia de poder o castigo: por el contrario, el manejo visual del cuerpo es muy sutil y las fotos expresan el duelo tras su muerte. A fin de cuentas, se trataba de un presidente electo, y retratar su cadáver sin un aura de respeto probablemente dejaría ver a sus enemigos como golpistas.⁴⁴ Ahora bien, el hecho de que esta fotografía se encuentre resguardada en el archivo de Francisco Urquiza, militar leal a Carranza y biógrafo del mismo, nos habla de otros usos de la imagen en donde una muerte, más allá de ser politizada mediante las representaciones visuales de la misma, se vuelve un objeto de valor para quien la posee, es una extensión del cuerpo y una tradición que se había consolidado desde el último cuarto del siglo XIX.

El manejo de las imágenes del cuerpo de Carranza fue más lejos: se elaboró cuidadosamente un ritual de duelo visualizado y se le otorgó un vínculo con elementos de la patria, como se expone en la siguiente fotografía. Lo anterior se debe a que, al tratarse de un magnicidio, identifica la muerte —más que el asesinato— como una tragedia para el país.

⁴⁴ En el Museo Casa de Carranza, ubicado en la colonia Juárez en el inmueble habitado por el presidente, se conserva la camisa que usó Venustiano Carranza la noche que fue asesinado. En dicha prenda se pueden observar los orificios de las balas y las manchas de sangre.



Imagen 13 M. Márquez, *Grupo de generales y oficiales ante el cadáver del Presidente Carranza*, 22 de mayo de 1920. Archivo Histórico UNAM, ISSUE, Fondo Francisco L. Urquiza, caja 13, exp. 17, número 0145.

En esta imagen, fechada también el 22 de mayo de 1920, se observa una composición más elaborada, en donde todos los retratados convergen en torno al cadáver de Carranza, el cual fue cubierto con una bandera, el escudo nacional a la altura del pecho. Alrededor del cuerpo fueron colocadas varias flores y coronas; detrás del cadáver aparecen todos los retratados, más de una treintena de personas que miran a la cámara y mantienen la misma expresión seria, muestran la empatía y un estado emotivo de duelo ante el evento. Lo interesante de esta fotografía y otras tomas semejantes del mismo hecho —pero con individuos distintos retratados— es que la fotografía no solo registra la muerte de Carranza de una manera particular, sino que la construye, establece

un vínculo entre la muerte del presidente y el luto nacional. Al colocar la bandera sobre el cuerpo y luego retratarlo, se elabora una interpretación sobre el personaje. Francisco L. Urquiza describe la escena del cuerpo de Carranza de la siguiente manera:

Su cuerpo y su porte austero cayeron para siempre en la última jornada de su vida.

Los honores fúnebres del Presidente de la República que le correspondían, no los tuvo su cadáver. Unos indios —humildes labriegos—, con gusto cargaron sobre sus robustos brazos el cuerpo del jefe y, amorosos, lo cubrieron con un lienzo de burda manta tricolor.

En los jacaes del paso, enlutaron los horcones de las enramadas con trapos negros.

Los obreros de Necaxa y Huachinango, respetuosos y contritos, doloridos y llorosos, depositaron flores silvestres sobre el cuerpo del caudillo.

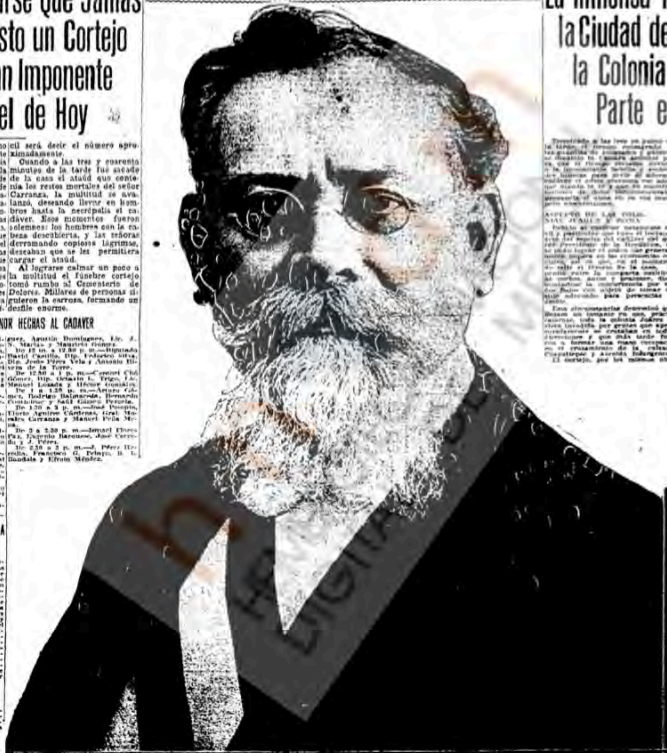
El pueblo proletario le acompañó, aquí en la capital, hasta la pobre fosa en el panteón de Dolores, en que descansó inicialmente, y en el mismo pueblo, soberano y justo,[...] ⁴⁵

⁴⁵ Francisco, L. Urquiza, *Carranza... op. cit.*, p. 81. Es indispensable mencionar que Urquiza si bien fue testigo de los acontecimientos, no mantiene una postura objetiva, ¿quién si? su biografía de Carranza está encaminada para reivindicar al personaje como caudillo revolucionario.

NO TIENE PRECEDENTE LA MANIFESTACION DE DUELO HECHA AL EXTINTO SEÑOR CARRANZA

Puede Afirmarse Que Jamás se Había Visto un Cortejo Fúnebre tan Imponente Como el de Hoy

EL ÚLTIMO RETRATO DEL SEÑOR PRESIDENTE V. CARRANZA



La Inmensa Mayoría de los Habitantes de la Ciudad de México, se Congregaron en la Colonia Cuauhtemoc, Para Tomar Parte en la Doliente Comitiva

Pocas veces, o más bien jamás, será decir el número aproximado de la vida de la provincia...

El cortejo fúnebre que se realizó en la capital...

La inmensa mayoría de los habitantes de la ciudad de México...

LAS GUARDIAS DE HONOR HECHAS AL CAJÓN

Por el cuerpo de honor...

INMENSAS MICHEDUMBRE FRENTE A LA CASA

Las tropas pasaron en la...

SE INFORMA AL CUERPO DIPLOMATICO DE LOS ÚLTIMOS ACONTECIMIENTOS

El señor Carranza...

FRANCISCO VILLA DE NUEVO EN REBELION

Exclusivo para EXCELSIOR...

Imagen 14 Excelsior, México, 24 de mayo de 1920, p. 1.

Una vez trasladado el cuerpo del presidente a la capital, la manifestación de duelo cobró mayor ímpetu y se incrementó el número de personas participantes. Excelsior, uno de los periódicos surgidos en el gobierno del coahuilense y de amplia filiación carrancista, dio información del evento, mostrando en primera plana el retrato de Carranza con la banda presidencial. Asimismo, destacó la descomunal manifestación de duelo en la capital ante el cuerpo del fenecido. A diferencia de este periódico, El Universal realizó un reportaje sobre la muerte y el funeral de Venustiano Carranza con un uso de la imagen más amplio, utilizó la fotografía tomada luego de la autopsia en la cobertura del cortejo fúnebre en la capital y publicó una nota titulada "Emocionales

escenas de dolor al llegar a la casa el cadáver del Sr. Carranza”,⁴⁶ en donde se menciona el llanto de varios de los presentes, lo cual resulta interesante por diversos motivos.

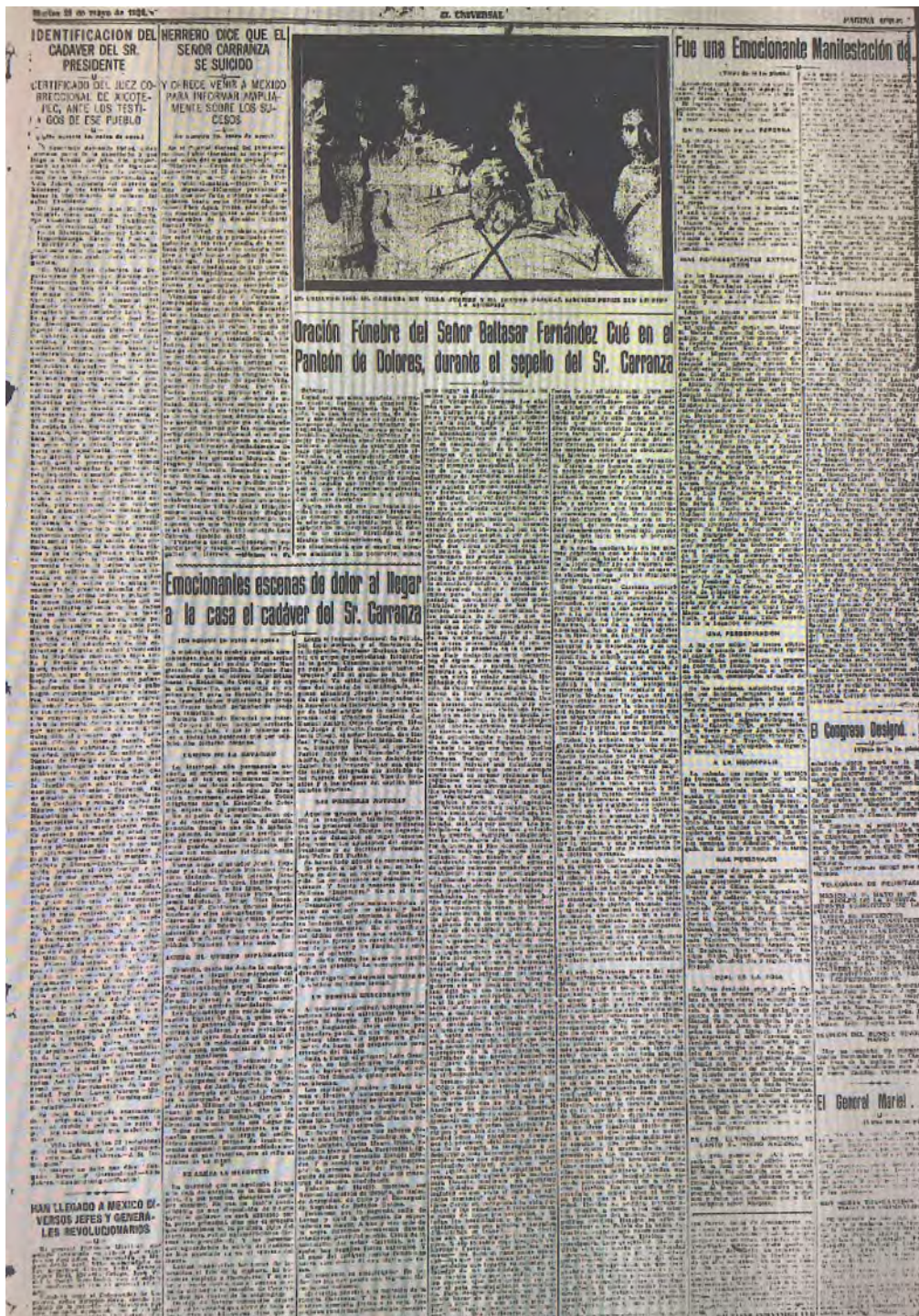


Imagen 15 *El Universal*, México, 24 de mayo de 1920, p. 11.

Se observa que la fotografía posterior a la autopsia fue colocada al centro — parte superior de la página once—, lo cual es interesante, pues a diferencia de otros

⁴⁶ *El Universal*, México, 24 de mayo de 1920, p. 11.

asesinatos políticos, la imagen del cadáver no se encuentra en la portada y es muy pequeña. Esto podría significar que no pretenden darle un papel tan relevante a esta fotografía, pues, en su lugar, se presentó en portada el retrato de Carranza con la banda presidencial.

El Universal también realizó un fotorreportaje del traslado del cadáver, en el cual es posible apreciar la gran cantidad de gente que asistió al evento, pero, nuevamente, la única imagen que muestra al cadáver es una de la serie tomada en Villa Juárez, Puebla; las demás fotografías son del cortejo fúnebre.

Tanto *El Universal*⁴⁷ como *Excélsior*, periódicos oficialistas y surgidos con el apoyo de Carranza externaron duras críticas sobre el asesinato del presidente, argumentando que este implicaba una violencia desmedida, dado que Carranza no tenía forma de responder militarmente a sus enemigos.⁴⁸ Sin embargo, ambos periódicos nunca mencionaron a Obregón como posible culpable, dicha opinión era infundada. Por el contrario, los dos periódicos señalaron con claridad la culpabilidad del general Herrero.

El Demócrata, periódico de tendencia obregonista, criticó el asesinato y las acciones de Herrero que acabaron con la vida del presidente.⁴⁹ Este periódico también expuso las manifestaciones masivas de duelo en torno a la figura de Carranza. En su encabezado del 25 de mayo señaló que “Miles de personas presenciaron el doliente desfile del cortejo”, y además señaló que gente de todas las clases acudió a la casa de Carranza y “un buen número de gente perteneciente a la clase humilde”.⁵⁰

La muerte de Carranza tuvo ecos de matices diversos: era el segundo presidente asesinado en menos de diez años, luego de Madero. Incluso los sonorenses que habían orillado a Carranza a la derrota también se mantuvieron serenos ante el hecho. El manejo visual del magnicidio, tanto en el caso de Madero como en el de Carranza, las huellas de violencia, dolor y sufrimiento en los personajes fueron muy cuidadas; de hecho, fueron casi anuladas en el primer magnicidio al no haber imágenes del cadáver. En el caso del segundo, hay un cuerpo retratado sin rastro de violencia y todo parece

⁴⁷ Entre 1916 y 1917 la relación de Carranza con *El Universal* fue tensa, luego de que este periódico criticó la postura pro alemana del coahuilense, situación que se calmó en 1917 cuando el periódico de Palavicini apoyó la candidatura de Carranza. Véase: Arno Burkholder, *La red de los espejos...* op. cit., p. 26.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁹ *El Demócrata*, 26 de mayo de 1920, p. 1.

⁵⁰ *El Demócrata*, 25 de mayo de 1920, p. 1.

centrarse en el duelo, lo cual tiene la intención de evitar la imagen del presidente baleado y ensangrentado. De esta manera se podían evitar posibles pronunciamientos o, en su defecto, afrentas a la figura presidencial. Si bien fotografiar el daño es un acto político, borrar los rastros y testimonios visuales de ese daño se torna en un acto de la misma envergadura: *visibilizar e invisibilizar* la muerte violenta tiene tintes políticos con estrategias afines a grupos y situaciones.

Carranza no tenía modo alguno de responder a los sonorenses; en consecuencia, no era necesario usar la violencia visual en contra del pequeño grupo que se mantuvo leal al presidente: la escena política nacional estaba dominada por los aguaprietistas. Por esta razón, las fotografías están orientadas en mostrar a Carranza como una víctima más de la violencia. Retratar el cuerpo con la bandera y permitir la ceremonia luctuosa probablemente buscaba hacer de un asesinato un ritual político que “afectaba” a la sociedad en general, por lo que el luto debía ser nacional y así fue mostrado por la prensa. Desde luego, a los obregonistas no les convenía ser vistos como ejecutores, incluso al grado de que ellos mismos generaron y permitieron homenajes para atenuar el magnicidio. Así, Carranza pasaba a la historia como un agraviado más, hasta cierto punto producto de su incapacidad para pacificar al país y no como víctima de Obregón.



Imagen 16 Autor no identificado, *Cadáver de Venustiano Carranza*, postal, s/f, Archivo Histórico UNAM, ISSUE, Fondo Francisco L. Urquizo, caja 13, exp. 17, número 0146.

Esta imagen fue parte de la serie tomada al cuerpo de Carranza en Villa Juárez. Se trata de una postal conservada en el archivo de Francisco Urquizo. Ella nos habla de que el asesinato del presidente no solo tuvo representaciones visuales en la prensa, sino que circuló a modo de postal, una tradición que provenía de Europa y que en México se consolidó durante el porfiriato. Probablemente, estas imágenes también coadyuvaron para establecer la muerte de Carranza como una tragedia nacional. En este sentido, la fotografía funciona como herramienta de difusión de una idea de duelo tras el asesinato del presidente.

Finalmente, queda cuestionar: aunque Carranza no fue un caudillo popular como Villa, Zapata y Obregón, ¿por qué se dio esa manifestación masiva de duelo? Al otorgar a una muerte un sentido patriótico y nacionalista del personaje, gran parte de la sociedad mexicana se reapropió —aunque también se trata una interpretación impuesta desde el poder— de la muerte de un personaje con el cual no se sentía identificada en tanto que este no luchaba por causas populares. No obstante, al difundir su muerte mediante la realización de rituales patrióticos, Carranza se integró al panteón de los revolucionarios, al tiempo que se reconocía la legitimidad del coahuilense como presidente. Desde luego, a nadie le convenía que su muerte apareciera como “crimen de Estado”, principalmente a Obregón y a sus seguidores.

Las fotografías del cadáver de Carranza no denuncian el asesinato, tampoco buscan intimidar a sus seguidores ni se caracterizan por representar la violencia; sin embargo, las fotos sí permitieron elaborar una visión del personaje luego del asesinato y situarlo en la historia oficial. Pero ese no es el sentido original de las fotos. En principio, se retrató el cadáver como un registro del duelo y estableció al personaje en la memoria de sus familiares y cercanos. Pero trascendiendo este uso, la posrevolución hizo de estas fotos el registro de una muerte que tiene sentido en tanto que murió por la patria. Esa es la lectura que sugiere la fotografía de Carranza con la bandera. De esta manera, la muerte del coahuilense se integró dentro del martirologio de la historia nacional, lugar en donde solo se ubican los asesinatos que son significativos para la visión de la Revolución mexicana que se construyó en las décadas siguientes, principalmente luego de la unidad impulsada por Plutarco Elías Calles.⁵¹ En gran medida, la Revolución se construyó en el imaginario mediante la conmemoración de sus muertos y asesinados, haciendo de las fotografías de personajes una forma de reliquia patriótica y nacionalista representada por cadáveres de personajes públicos, entre ellos el cuerpo inerte y pulcro de Carranza, ataviado en símbolos nacionales y gestos que evocan la pérdida como una tragedia.

Luego del asesinato de estos personajes, se debe destacar que las fotografías coadyuvieron para la construcción de los héroes de la Revolución. En este sentido, el magnicidio de Madero y Carranza —junto con sus respectivos retratos— dieron pauta para la elaboración de la llamada “historia de bronce”, así, los personajes adquirieron el aura

⁵¹ Para conocer la génesis de Carranza como figura de la Revolución mediante, Véase: Marion Gautreau, *De la crónica al ícono...* p. 336-348.

de mártires de la Revolución y sus retratos se volvieron una suerte de reliquia para la historia oficial. El caso de Serdán no implicó un magnicidio, no obstante, nos permite considerar que la estrategia de retratar cadáveres, tuvo un uso particular en su momento y, posteriormente, el sentido de estas fotografías cambió para reivindicar a los personajes a modo de héroes.

Capítulo 4

El cadáver y el dolor retratado de los caudillos

La manera en que fueron fotografiados y difundidos los asesinatos de caudillos revolucionarios se caracteriza —a diferencia de los personajes analizados en el capítulo anterior— por retratar la violencia sobre los cuerpos de una manera más gráfica. Dos casos son ejemplares: Emiliano Zapata y Francisco Villa. En el caso de Álvaro Obregón existe un manejo muy particular debido a la ausencia de fotografías de su cadáver, lo cual obedece a las diferencias de contexto en que las muertes ocurrieron y, además, a que Obregón fue asesinado tras ser electo presidente de la república, aspecto que en gran medida determina el manejo de su muerte desde el plano visual.

En los casos de Villa y Zapata, sus asesinatos se utilizaron más a modo de propaganda, con la intención de aminorar sus movimientos mediante el uso del miedo y la elaboración de tragedias “visuales” por medio de fotografías. En contraste, para la muerte de Obregón se recurrió a otro tipo de representaciones visuales, lo cual muestra que el uso de la violencia visual dependió del grupo en el poder y de cómo se buscó incentivar la emotividad de ciertos sectores de la sociedad mexicana; sin embargo, los resultados fueron adversos dada la polisemia de la fotografía.

Bernardo Reyes: inmolación y honor

*Aquí morí yo y volví a nacer, y el que quiera saber
quién soy que lo pregunte a los hados de febrero.
Todo lo que salga de mí, en bien o en mal,
será imputable a ese amargo día.
Cuando la ametralladora acabó de vaciar su entraña,
entre el montón de hombres y de caballos, a media plaza
y frente a la puerta del Palacio, en una mañana
de domingo, el mayor romántico mexicano había muerto.*
ALFONSO REYES, *Oración del 9 de febrero.*

No resulta sencillo ubicar el caso de Bernardo Reyes dentro de los asesinatos políticos y magnicidios. Tampoco puede definírsele propiamente como un caudillo de la Revolución. No obstante, su presencia en la política —desde 1885 hasta su reaparición política y muerte en 1913— da cuenta de que durante décadas fue una figura con un peso singular en los asuntos del país. Por ello se debe considerar su caso en un apartado

específico, para que sirva como vínculo entre los asesinatos de dirigentes como Madero y Carranza, y la posterior violencia caudillista que culminó con el ascenso y muerte de Obregón.

El 9 de febrero de 1913, Bernardo Reyes fue abatido por las balas disparadas tras la orden del general Lauro Villar, quien defendía el Palacio Nacional de las fuerzas rebeldes encabezadas por el propio Reyes y Félix Díaz. Todo parece indicar que, antes de llegar a la plaza, el otrora renombrado porfirista estaba decidido a culminar su participación en política, a la cual siempre le otorgó un sentido del deber patriótico y el honor militar tan exaltado a finales del siglo XIX. Para un amplio sector de la población, Bernardo Reyes era una figura capaz de estabilizar al país y un posible sucesor de Porfirio Díaz (el otro era José Yves Limantour). Sin embargo, para 1913 la carrera política de Bernardo Reyes estaba acabada: la mayoría de sus partidarios, quienes apoyaron su posible candidatura para llegar a la presidencia cuatro años atrás, se habían adherido al movimiento de Madero, en gran parte desalentados por la decisión del exgobernador neoleonés de no contender contra el presidente Díaz, a quien Reyes profesaba una profunda lealtad. A su regreso al país, luego de un exilio políticamente obligado, Reyes fue encarcelado tras un intento fallido por levantarse en contra de Madero, evento que le trajo una profunda decepción al percatarse de que el apoyo con el cual creía contar era nulo luego del movimiento maderista.

El gobierno de Madero tuvo dificultades desde un principio: levantamientos como el de Emiliano Zapata y el de Pascual Orozco evidenciaron la incapacidad del presidente para atender demandas de diversos grupos. Por otra parte, la misma fragilidad del gobierno incrementó el descontento de los grupos políticos y sociales de tendencia conservadora, quienes clamaban el regreso de la estabilidad porfirista o por lo menos de una figura semejante a la de Díaz. Así, Reyes fue considerado por varios sectores como un personaje capaz de restablecer el orden en el país.¹ De allí que se constituyeran en un movimiento que en 1909 lanzó el Manifiesto a la Nación del Club Soberanía Popular.

Sin embargo, la presión política y militar sobre Reyes lo dejó en una encrucijada que parecía apuntar en una dirección muy distinta. El afamado exgobernador se enfrentó ante circunstancias muy diferentes a las del ocaso del régimen de Porfirio Díaz. Reyes era un político y militar porfiriano, educado con fuertes ideales de lealtad y honor

¹ Víctor Niemeyer, *El general Bernardo Reyes*, México, UANL, 2008. p. 327..

decimonónicos, por lo que ser parte de una rebelión en contra de un gobierno electo ponía al jalisciense en una situación muy incómoda. Reyes creía fuertemente en la lealtad del ejército al presidente, pero principalmente hacia la patria, algo que dejó claro al profesionalizar a los militares cuando fue ministro de guerra. Víctor Niemeyer apunta lo siguiente en torno a la carrera política y la presión ejercida contra Reyes por sus propios partidarios en vísperas de la rebelión de 1913:

En los círculos militares Reyes fue condenado porque se había rendido no a un militar, sino a un jefe de rurales y porque su rendición final la había hecho a su enemigo personal, el general Treviño. Se había dicho que él debería haber muerto combatiendo antes que rendir su honor militar. [...] Aparentemente el suicidio político y militar no era suficiente para satisfacer a sus antiguos amigos. Ellos hubieran quedado satisfechos solamente con la muerte del hombre.²

Puesto en marcha el plan para derrocar el gobierno de Madero, encabezado por militares como Manuel Mondragón y Aureliano Blanquet, la intervención del embajador estadounidense Henry Lane Wilson, así como de otros personajes exporfiristas y críticos de Madero —incluida la Iglesia católica—, la mañana del 9 de febrero de 1913 las fuerzas golpistas se dividieron en dos grupos: uno se dirigió a la Penitenciaría de Lecumberri para liberar a Félix Díaz y el otro hacia la cárcel de Tlatelolco para liberar al general Reyes, que —una vez fuera de la prisión— encabezaría la toma de Palacio Nacional; sin embargo, no contaban con que dicho lugar estaba defendido por el general Lauro Villar, quien al enterarse del movimiento de las tropas se trasladó al Palacio para defenderlo de los rebeldes, colocando ametralladoras y líneas de tiradores frente al edificio, como dan testimonio algunas fotografías.

Una vez frente al Palacio Nacional y ante la mirada de curiosos y demás presentes en el Zócalo, Bernardo Reyes se encontró a la cabeza de las fuerzas rebeldes, acompañado de los generales insubordinados y de su hijo Rodolfo, quien había sido parte del complot antimaderista desde un principio. El general Villar dio la orden de rendirse a Bernardo Reyes; sin embargo, este último avanzó hacia la puerta del Palacio: “Su única esperanza era ganarse al decidido defensor con toda la fuerza de su personalidad. Aceptó el riesgo, y, al fracasar en su objetivo, como un hombre que ve llegar su hora final, avanzó hacia la muerte.”³ El general Villar dio la orden de fuego y Reyes, que iba montado en su caballo, recibió los disparos. Culminó así su obra ante la

² *Ibid.*, p. 327.

³ *Ibid.*, p. 354-355.

mirada de los rebeldes, los leales, los curiosos y su hijo Rodolfo. El hecho de lanzarse al frente de las filas de tiradores y ametralladoras deja ver que el general jalisciense, más que hacer un intento de someter a las fuerzas defensoras, entregó su vida casi como una manera de consagrar su papel en la política nacional. En este sentido, se trata de una suerte de inmólación que marcó el inicio de la violencia desatada en la Decena trágica, y con esto llegaba a su fin la participación de uno de los más sobresalientes militares porfiristas.

Luego del caos producto de la balacera entre fuerzas leales a Madero y los rebeldes, estos últimos se desplazaron hacia el poniente, tomaron La Ciudadela como su fortaleza y ahí atrincherados emprendieron el enfrentamiento a lo largo de diez días. El cadáver de Bernardo Reyes fue trasladado al Palacio Nacional, en donde le fue tomada una fotografía que a continuación se muestra:



Imagen 1 Casasola, *Cadáver del general Bernardo Reyes*, 9 de febrero de 1913, SINAFO-INAH, inv. 287561.

La imagen fue tomada luego de ingresarlo al Palacio Nacional. El cuerpo yace boca arriba, cubierto con una sábana pero dejando su rostro visible. La foto muestra el cuerpo de perfil, es posible apreciar la boca semiabierta, así como rastros de sangre en la barba y en el párpado. Retratar al general abatido se antoja más como una forma de dar testimonio visual de su muerte que como un intento de usar la imagen del militar con una intención política mediante su difusión. Sin embargo, la muerte de Reyes y su fotografía pudo haberse interpretado de varias formas debido a que era un personaje con una notable trayectoria, para muchos otros el único capaz de imponer orden. En un primer momento, ver caer al general frente al Palacio Nacional debió ser un elemento

que desmoralizó a las tropas que encabezaba, que —pese a ser más numerosas que los defensores— huyeron hacia la Ciudadela; en segundo lugar, la noticia de su muerte no solo fue trágica para los grupos que apoyaban a Reyes como el idóneo para ser presidente: su muerte bien pudo haber repercutido en un sector amplio de la sociedad, cuyas esperanzas de paz estaban en el general jalisciense. Sobre esto último su hijo Alfonso Reyes escribiría:

Mi natural dolor se hizo todavía más horrible por haber sobrevenido aquella muerte en medio de circunstancias realmente patéticas y sangrientas, que no solo interesaban a una familia, sino a todo un pueblo. Su muerte era la culminación del cuadro de horror que ofrecía entonces toda la ciudad. Con la desaparición de mi padre, muchos, entre amigos y adversarios, sintieron que desaparecía una de las pocas voluntades capaces, en aquel instante, de conjurar los destinos. Por las heridas de su cuerpo, parece que empezó a desangrarse para muchos años, toda la patria.⁴

Se trató de una *inmolación* que marcaría el fin para quienes buscaban la continuidad política porfiriana, lo cual hacía de la muerte de Reyes algo muy significativo para los grupos políticos y sociales que aún aspiraban a los minúsculos remanentes de la otrora *pax* porfiriana. Como bien señala Alfonso Reyes, la muerte de su padre tuvo repercusiones en varios sectores, tanto aliados al general como opuestos a este. Con su muerte, Bernardo Reyes se liberaba de las demandas y reproches de sus partidarios, aunque lo hizo bajo el cobijo de una revuelta que desató una violencia fratricida, cuyo epicentro fue en el corazón político del país y en poco tiempo se expandió a lo largo del territorio nacional. Por ello, esa muerte estuvo marcada por el estigma de la traición, por lo menos en la historiografía oficial, aunque, a la distancia, resulta necesario reevaluar su papel y su forma de actuar en las complejas circunstancias de 1913. En este sentido, parece que para Bernardo Reyes resultaba más doloroso el fin de su carrera política que el final de su propia vida. De cualquier modo, su muerte marcó el fin de una época y el tránsito a un nuevo proceso que no sería menos doloroso para los mexicanos.

Por otra parte, esta fotografía tomada al cadáver no parece tener la intención de utilizarla como propaganda mediante el miedo o la violencia fotografiados; se trata de una imagen acorde a los cánones *retratísticos* de la época, en donde retratar a los muertos llevaba implícita un aura de respeto hacia el personaje. Además, el que la foto

⁴ Alfonso Reyes, *Oración del 9 de febrero*, México, Ediciones Era, 2013. p. 4-5.

se haya realizado mientras el cadáver estaba en manos de sus victimarios parece confirmar esto último, pues años atrás Reyes había destacado como el militar más brillante de Porfirio Díaz. Sin embargo, es posible que esta imagen haya representado algo más para otros sectores sociales en 1913, pues se trataba también del que era considerado el sucesor natural de Porfirio Díaz, lo cual se contrapone a la versión oficial de la historia luego de la Revolución, en donde la figura de Reyes queda enmarcada en su papel como partícipe de la traición en el ascenso de Victoriano Huerta. Desde luego, dicha interpretación no considera a la sociedad que veía en Reyes al personaje capaz de reordenar el país en 1913, y parece enfocarse más en la figura de Madero como mártir de la democracia que en analizar las circunstancias de aquel año y la posterior evaluación de los personajes. Lo que sí es un hecho es que la muerte de Reyes y su retrato se sitúan como símbolos del final de una época y como la transición a una mayor violencia visual en la fotografía de los caudillos populares, cuyos retratos tuvieron un fin político particular, pues al fotografiarlos luego de ser asesinados iba implícito un intento de recurrir a la emotividad detonada por sus efigies como una estrategia para aminorar la moral de sus seguidores. La fotografía mortuoria de Reyes carece de esas intenciones.

El Imparcial dio cuenta de la muerte de Bernardo Reyes y, pese a ser un personaje destacado, este periódico hizo escasa referencia del evento. De hecho no se publicaron fotografías al respecto, pero sí se colocó en portada un dibujo que parece tomar la foto del cadáver como modelo y, con ello, quizá dar un testimonio visual de lo ocurrido.



Imagen 2 *El Imparcial*, 10 de febrero de 1913, p. 1.

Un día después de ser abatido, *El Imparcial* anunció la muerte de Reyes en primera plana, dio una nota breve presentando el dibujo que se observa en esta imagen, el cual fue colocado en la parte inferior izquierda de la página. La nota no permite establecer una interpretación más a fondo sobre la opinión que se tuvo del evento, únicamente menciona que “una ametralladora emplazada en la azotea del Palacio, hizo fuego certerísimo sobre el General Reyes, quien cayó muerto, destrozado por las balas, junto con tres aspirantes que se encontraban a su lado y que trataban de traspasar una de las puertas del Palacio.”⁵ Lo interesante es que el dibujo presentado mantiene una similitud con la fotografía del cadáver de Reyes, lo cual puede mostrar que la imagen comenzaba a colocarse como un elemento importante del periodismo. Se puede considerar que algunos periodistas tuvieron acceso a la fotografía y, a partir de ella, se realizó el dibujo, el cual —cabe señalar— fue impreso de manera inversa a la foto.

⁵ *El Imparcial*, 10 de febrero de 1913, p. 1.

La muerte de Reyes, y su imagen, solo fue expuesta como un hecho noticioso que enmarcaba el enfrentamiento de los rebeldes y las fuerzas leales. La fotografía no circuló de otra manera, por lo menos no hay evidencia de ello, y debido a la postura conservadora de *El Imparcial*, es probable que no tuviese la intención o el interés de mostrar el cadáver de Reyes, una de las últimas figuras con las cuales este periódico simpatizaba.

Retratar el dolor de los zapatistas

Cuando los zapatistas aparecieron en el movimiento armado de 1910, causaron una gran impresión debido al carácter de sus demandas y su origen campesino, el cual contrastaba con el movimiento maderista, proveniente de los terratenientes. Además, la cercanía del zapatismo respecto a la capital generó una serie de inquietudes en torno al alcance y riesgo del movimiento sureño en la zona metropolitana.

Dentro de los intentos para contener al zapatismo, sobresalieron las estrategias caracterizadas por el uso de la violencia en contra de los campesinos. Fueran zapatistas o no, varios poblados sucumbieron ante el paso del ejército federal. La estrategia implicó el uso de fotografías como una forma de amplificar el castigo sobre los cuerpos a modo de escarmiento visual, aunque también como una manera de documentar la guerra contra los campesinos rebeldes. Si bien nos centraremos en el asesinato de Emiliano Zapata y las icónicas fotografías de su cadáver, es necesario contextualizar visualmente la estrategia de violencia y dolor visual en los años previos. Para esto recurriremos a dos casos que resultan ejemplos claros del acto de retratar el daño y que hacen énfasis en el dolor y el sufrimiento de los rebeldes a modo de “arma visual” para causar conmoción en el ejército campesino y sus seguidores.

Como muestra la investigación de Ariel Arnal sobre las representaciones fotográficas del zapatismo en la prensa durante el proceso revolucionario,⁶ el movimiento mayoritariamente campesino fue uno de los más atacados en los periódicos de la época, recurriendo a representaciones visuales (fotografías) para desacreditar la legitimidad de los insurrectos, caracterizándolos como una horda de salvajes encabezados por su afamado y temido líder, el *Atila del sur* Emiliano Zapata.⁷

⁶ Ariel Arnal, *Atila de tinta y plata, fotografías del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México entre 1910 y 1915*, México, INAH, 2010.

⁷ En la última reedición del su libro *Zapata y la revolución mexicana*, John Womack cambia varios puntos de vista sobre el movimiento rebelde encabezado por Emiliano Zapata, plantea varias correcciones

Las representaciones visuales usadas para atacar al zapatismo muestran dos facetas: los salvajes y los castigados. Desde luego, ambas son parte de la misma estrategia, la cual se singularizó por retratar el daño que los zapatistas ocasionaban en sus incursiones y, de esta manera, condenarlos al definirlos como agentes que alteraban la paz y producían el sufrimiento de las comunidades en donde actuaban. Pero también fueron representados como sujetos que debían someterse al gobierno si es que querían evitar las consecuencias dolorosas y sufrientes de su actuar. Las fotografías iban dirigidas a dos sectores distintos: hacia los círculos antizapatistas, principalmente ubicados en las zonas urbanas, y a los propios zapatistas. A estos últimos se destinaban las representaciones más violentas como una forma de escarmiento visual.⁸ En ambas categorías de representaciones el zapatismo era *culpable*, ya fuera de la tragedia de los pueblos o localidades por donde pasaban, o de sus propias tragedias y del dolor de los castigos que les eran aplicados. Si bien la estrategia gubernamental de intimidación visual pretendió fragmentar al zapatismo, este movimiento reaccionó de una manera no esperada, la cual se debe a dos causas principales: 1) se trataba de un movimiento que surgió a raíz de la explotación a la que eran sometidos, por lo que de alguna manera el sufrimiento a lo largo de los años fue configurando parte de la identidad subversiva del movimiento sureño; 2) la intimidación, lejos de aminorar al zapatismo desde sus primeros años, le dio la posibilidad a los rebeldes de considerar a sus oponentes como victimarios y de verse a sí mismos como víctimas. Lo que engloba a estas dos causas, por lo menos en el plano visual, es justo la polisemia de la imagen y cómo se canalizan los aspectos emotivos y sentimentales en dirección opuesta a la intención de las fotografías dentro de la politización de las mismas.

Veamos un ejemplo de la estrategia de terror visual para atacar al zapatismo, que posteriormente nos ayudará a entender lo que pasa con el retrato del cadáver de Emiliano Zapata.

y puntualizaciones en torno a conceptos usados en las ediciones y traducciones previas. Por otra parte, menciona que aún quedan muchas cosas por hacer. El autor aclara que le interesaría acercarse al estudio del zapatismo y su composición social, destacando las posibilidades de analizar la participación afroamericana en la revolución zapatista. Véase: John Womack, "Prologo" *Zapata y la Revolución mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2017.

⁸ Resulta complicado saber en qué medida este tipo de fotos violentas llegaban a los zapatistas. Lo que sí sabemos es que los cuerpos de fusilados y colgados tenían la función de intimidar y desmoralizar a los zapatistas. En este sentido, la foto, al registrar ese tipo de actos de terror basados en la experiencia de observar un cadáver, amplifica el mensaje mediante la reproducción técnica del medio.



Imagen 3 Casasola, *Cadáveres de dos rebeldes colgados de un árbol*, ca 1914. Inv. 553255.

En la fotografía se observan dos cuerpos colgados de un árbol. Los cadáveres muestran la rigidez una vez ocurrida su muerte. Al parecer, ambos son campesinos, acorde con su vestimenta —camisa y pantalón de manta—, una de las peculiaridades de los zapatistas, dado el origen social del movimiento. El cuerpo, del lado derecho se encuentra descalzo; ambos rostros presentan marcas de golpes, lo cual nos habla de una posible tortura antes de ser colgados. La muerte de los individuos y su posterior exhibición dan cuenta del horror de la guerra, y la imagen lo documenta, pero también detona una interpretación en los espectadores, es decir, la imagen también es dispositivo que genera estados de ánimo con el miedo como fundamento. Si bien la foto está preservada con el título *Cadáveres de dos rebeldes colgados en un árbol*, es difícil asegurar que en efecto se trataba de dos rebeldes, pero tampoco es posible argumentar que eran simples campesinos. Antes de realizar alguna aseveración, es necesario

comprender que las posibilidades son amplias; sin embargo, lo que sí parece ser es que golpearlos, torturarlos y luego colgarlos lleva implícita la carga de hacer visible un *doloroso* ritual de muerte, en donde esta tiene sentido en tanto que es visualizada, en un primer momento, al colgar los cuerpos en lo alto para ser observados; en segundo lugar, por la fotografía, que se vuelve una extensión de la muerte que busca ser pública y llegar a más ojos. Esta imagen, como muchas otras de este tipo, ejemplifica la táctica de terror para contrarrestar al zapatismo, así como la práctica del escarmiento. La interpretación que se hace de la foto varía dependiendo de los espectadores y sus referentes sociales; por ejemplo, para los círculos conservadores que combatían al zapatismo, la fotografía de la ejecución muy probablemente funcionó a modo de certificar el exterminio de lo que, en términos de la época, era considerado como “plaga” zapatista. La foto también pudo haberse utilizado como un modo de rendir cuentas a las autoridades que patrocinaron esta política de terror. Para los grupos antizapatistas, esta crudeza en la imagen tiene un sentido positivo: no muestra a un semejante, sino a los cadáveres torturados y ejecutados de un movimiento con el cual no se identificaban y mucho menos reconocían. Es decir: hay una actitud ajena a la muerte de los individuos que son definidos como criminales; en consecuencia, las fotos exhiben el escarmiento. En la lectura de un espectador antizapatista, el acto fotográfico es un acto punitivo.

Para entender las imágenes se debe considerar el repudio al zapatismo que predominaba en la zona metropolitana. La prensa jugó un papel importante en la difusión de una imagen negativa de este movimiento, retratándolos como *salvajes* que debían ser exterminados en forma similar: salvajemente. Bajo esta lógica, las fotografías debían ser contundentes y no mostrar mensajes que pudieran cambiar la noción que se tenía sobre el zapatismo en la capital. Los intereses políticos de los medios impresos eran los indicados para mantener esa visión de los rebeldes sureños. Como afirma John Mraz: “Generalmente se podía afirmar que los editores actuaban en términos tanto de sus intereses de clase como de su repulsión metropolitana hacia los campesinos para asegurar que no salieran imágenes favorables al zapatismo.”⁹ Es decir, “humanizar” a los castigados podría fortalecer al zapatismo o, en su defecto, aminorar la visión que de estos se tenía en la sociedad urbana. El aura construida alrededor del zapatismo estuvo marcada por el miedo a este movimiento; sin embargo, se debe tomar en cuenta que el

⁹ John Mraz, *Fotografiar la revolución mexicana. Compromisos e íconos*, México, INAH, 2010, p. 94.

temor a los zapatistas, más allá de ser un hecho *real*, fue engrandecido por los sectores conservadores y con mejor posición social de la zona metropolitana, mismos que temían perder sus propiedades ante el avance de un movimiento popular y campesino que se oponía a los grandes propietarios.¹⁰ Pero este temor también funcionaba en la dirección opuesta, es decir, los zapatistas temían las acciones de los federales; sin embargo, este miedo les permitió forjar una identidad y cohesionarse ante la violencia ejercida contra ellos, debido a que la composición social del zapatismo se encontraba liderada por individuos que eran nativos de los pueblos levantados; en consecuencia, si había un ataque o tortura de federales en contra de los zapatistas, muy probablemente, lejos de amedrentar, fue tomado como un ofensa contra los mismos pueblos y comunidades.¹¹ Esto último está íntimamente ligado al fortalecimiento de la identidad en los zapatistas durante la lucha, la cual era resultado de un sentimiento común de agravio. Bajo esta lógica, los federales encarnaban al agente que causaba el sufrimiento de los pueblos apegados al zapatismo, y la prueba de esto eran los colgados y ejecutados que dejaban el ejército a lo largo de los caminos.

¹⁰ Corey Robin afirma lo siguiente:

“Este segundo tipo de miedo político surge de la desigualdad, tan útil para quienes se benefician de ella y tan perjudicial para sus víctimas, y ayuda a perpetuarlo. Aunque sería excesivo afirmar que este segundo miedo es la base del orden social y político, está tan estrechamente vinculado con las diferentes jerarquías de la sociedad –y con las normas y la sumisión que llevan aparejadas–, que se califica como un modo básico de control social y político.

Este tipo de miedo lo provocan actos de violencia dramáticos, pero no necesariamente.”

Corey Robin, *El miedo, historia de una idea política*, México, FCE, 2009, p. 45

¹¹ Como menciona Felipe Ávila, la unión de los pobladores a los zapatistas en algún sentido se debió a las prácticas de terror de los federales:

Los jefes del ejército federal, ante la gran movilidad de las bandas guerrilleras y su propia incapacidad para perseguirlas y aniquilarlas, no encontraron mejor solución que reprimir, atemorizar y ejercer un fuerte control sobre la población civil de las localidades en que los rebeldes estaban más arraigados. Esta táctica mostró de inmediato su ineficacia, pues no consideraba que, dadas las características del ejército zapatista, muchos de sus jefes y militantes no eran individuos extraños a los pueblos, villas y rancherías, sino parte de ellas, por lo que los vínculos y solidaridades de parentesco, trabajo y amistad no eran fáciles de disolver. Felipe Ávila, *op. cit.*, p. 266.

La siguiente fotografía muestra otra parte de la estrategia, cuya intención era condenar al zapatismo y construirlo como el causante del terror y el sufrimiento en las zonas que atacaban o que se encontraban bajo su influencia.



Imagen 4, Casasola, *Fusilados por tropas zapatistas en Ayotzingo, ca, 1913-1917*, SINAFO, Inv. 63752.

La imagen resulta muy particular debido a los elementos que retrata. Es una toma hecha en un plano americano, lo cual le permite, más allá de centrar la toma en *los muertos* que fungen como uno de los elementos principales, contextualizar la foto a partir de *los vivos* en el lado izquierdo. Del lado derecho se muestran los cuerpos de dos hombres que fueron ejecutados y se encuentran depositados en dos sencillos féretros de madera. Los ataúdes están descubiertos por el frente y recargados sobre un muro de adobe, muy probablemente para ser contemplados y quizá retratados. Es posible apreciar el rostro de los dos ejecutados y su expresión es dramática, casi como si se hubiese congelado una mueca de dolor que la fotografía misma arranca de su tiempo y mantiene en un presente constante mediante la contemplación de la imagen. Al extremo izquierdo aparece otro individuo, el cual mira fijamente a la cámara, mantiene el rostro serio y su mirada es oscurecida por la luz cenital de aquel momento; detrás de este personaje aparece un hombre más, imposible de distinguir debido a que porta un sombrero que oscurece su rostro. Entre los individuos del lado izquierdo y los féretros

con los cuerpos, están los elementos que le otorgan una fuerza estética mayor a la foto. Se trata de dos niños, ambos de edad corta, hombre y mujer que con su expresión atrapan la mirada —el *punctum* de Barthes—. La niña que se encuentra junto a uno de los ataúdes muestra un gesto que nos permite inferir su llanto en aquel momento, mantiene al frente un tipo de manta que la cubre casi por completo. El niño también llora, pero, a diferencia de la menor a su lado, él dirige la mirada a la cámara, muestra un grito atrapado por el corte fotográfico, un grito que *vemos*, pero que resulta imposible escuchar; es un grito de llanto ante la pérdida. Por punzante que parezca, la fuerza del grito está en el silencio y perpetuación que de esto hace la fotografía.

El título de la imagen indica que los individuos fueron fusilados por las tropas zapatistas en Ayotzingo,¹² municipalidad ubicada en la cercanía de Chalco y que fue territorio de disputa entre zapatistas y federales en los años que van de 1911 a 1918. Es cierto que esta comunidad sufrió los ataques zapatistas en un primer momento; posteriormente, los federales entraron mediante la violencia y con mucha probabilidad sus habitantes fueron desplazados por la dureza de los combates. No estamos ciertos que los asesinados fueron víctima de los zapatistas, pero he aquí lo interesante: al ser parte de las estrategias visuales y mediáticas para atacar y condenar al zapatismo, estas imágenes se dirigían hacia los círculos urbanos con la finalidad de detonar la emotividad de los habitantes de la ciudad, dando a entender que el zapatismo es tan salvaje que atenta contra sus semejantes sin piedad alguna. No obstante, la interpretación bien pudo haber sido distinta. Desde luego, las fotos también eran dirigidas a los zapatistas con el propósito de amedrentarlos.

Tras el constante asedio de las tropas federales encabezadas por Pablo González, quien tenía como objetivo *extirpar* al zapatismo de sus áreas de influencia —y con ello evitar toda posibilidad de resurgimiento del movimiento—, la figura de Emiliano Zapata se mantuvo a modo de obstáculo para la estabilidad pretendida por Carranza. Debían darse mensajes claros de que el zapatismo era un peligro y la fotografía fue un medio adecuado para esto.

Novedades, revista de información de carácter conservador que solía recurrir a fotografías y otro tipo de ilustraciones para complementar sus contenidos, publicó la

¹² La popularidad de Santa Catarina Ayotzingo se remonta a la época de la Revolución, como un territorio que se caracterizó por la ocupación de zapatistas, federales huertistas y posteriormente carrancistas. Décadas más tarde, el nombre de Ayotzingo se exaltó luego de que fue el territorio en donde Fidel Castro y Ernesto “Che” Guevara realizaron entrenamientos previos a la Revolución cubana.

fotografía con el título *La bestia humana en Ayotzingo*. Se editó la fotografía con la intención de descalificar los ataques zapatistas, se argumentó lo siguiente en el pie de la foto: “Cuadros son que ponen terror en el ánimo, los que se desarrollaron en ese desdichado pueblo, al sufrir un asalto por los fieros bandidos zapatistas que, como la mala hierba, crecen y se desarrollan, sin que sea posible destruirlos.” Lo anterior muestra la condena que se hace al zapatismo: la fotografía se presenta como prueba verídica de ello, destacando el sufrimiento de Ayotzingo. Cabe apuntar que, aunque los campesinos eran menospreciados por los círculos conservadores y los medios de comunicación, se utiliza una imagen de campesinos para destacar el terror en evocación directa al zapatismo. Se recalcó la tragedia y el drama resaltando el llanto de los niños ante la pérdida de sus familiares. De manera contraria, cuando se trataba de vejaciones cometidas por federales, se exaltaban los hechos en una dirección muy distinta. La imagen es ambigua porque no se sabe a ciencia cierta quiénes cumplen el papel de las víctimas y mucho menos quiénes son los victimarios, pese a que la imagen apunta a los rebeldes sureños como los culpables. Ciertamente, un hecho *doloroso* retratado fue usado por una estrategia política y con ello se condena al zapatismo: sin embargo, en caso de que las víctimas fuesen zapatistas, humaniza a estos al retratar el dolor de su pérdida. Es decir: la imagen es usada y delimitada por el discurso oficialista, pero el dolor retratado se sale de los límites impuestos por este al retratar una tragedia que no recae en los muertos, sino en los vivos y el llanto de los niños. Como menciona John Mraz sobre esta foto:

Otra imagen que ofrece la posibilidad de ser un mensaje fuera del discurso oficial es la de los niños llorando. La revista *Novedades* intentó dictaminar la lectura de la foto al acompañarla con una referencia a los “bandidos zapatistas fusilados en ese mismo pueblo en que tantas fechorías cometieron”. Según Gautreau, la prensa ilustrada exhibía constantemente los cadáveres de zapatistas, “sin pudor por parte de las redacciones.” No obstante, hay una disyuntiva entre el pie de la revista y la imagen de Samuel Tinoco, que captura a los niños en una escena que hoy en día estamos muy acostumbrados a ver en fotos de Vietnam, Yugoslavia, Iraq u otra parte desgraciada del mundo, pero que es insólita, en mi experiencia, dentro de la fotografía de la Revolución mexicana. Es casi imposible imaginar que Tinoco se quedará inmune ante la escena de los hijos sollozando, sus caras llenas de terror, junto al cadáver de su papá. Es mejor concebir esta foto como un intento de humanizar la percepción de los zapatistas entre el público defeño, en lugar

de pensar que los prejuicios antizapatistas de los fotoperiodistas metropolitanos estaban tan enraizados que no permitirían ver con su corazones.¹³

Como señala Mraz, la foto es autoría de Samuel Tinoco, fotógrafo que también realizó distintas tomas en la Decena Trágica y que llegó a laborar como fotógrafo para *La Semana Ilustrada*. Junto con otros fotógrafos, Tinoco retrató una gran cantidad de eventos, todo ello en un momento en que la fotografía y los hechos fotografiables comenzaron a cambiar al presentarse las circunstancias de guerra entre las facciones revolucionarias.¹⁴ Es destacable la ambigüedad de esta imagen en tanto que, por un lado, se menciona el ataque a Ayotzingo por parte de los zapatistas, pero, por otra, en *Novedades* se menciona que los fusilados son zapatistas cuya ejecución se realizó en el lugar en el que “cometieron sus fechorías”. Es justo por lo anterior que resulta confuso el mensaje en la imagen: es una tragedia, un hecho violento y doloroso, eso es innegable, pero, pese a la fuerza estética de la imagen y el posterior intento de descalificar a los rebeldes sureños al introducirla en un medio de comunicación, tanto la foto como el texto que la acompaña muestran una cruda y terrible escena en donde campesinos (y probables zapatistas) *sufren*. ¿No es acaso una humanización de los otrora *bandidos*? No se los retrata como victimarios, sino como víctimas sufrientes, que padecen y lloran sus pérdidas. La estrategia pretendió hacerse de la foto como dispositivo para detonar emociones y sentimientos en una dirección concreta, pero ese intento se debilita en tanto que no logra dejar claro el papel de la víctima.

Por otra parte, los zapatistas no quedaron ajenos a las estrategias visuales. Aunque con una proporción menor —a diferencia de los villistas o carrancistas—, estas

¹³ John Mraz, *Fotografiar la Revolución...* p. 97-98. Mraz hace referencia a las aportaciones hechas por la investigadora Marion Gautreau sobre la imagen de los zapatistas en los medios de comunicación.

¹⁴ Fotógrafos como Abraham Lupercio, Samuel Tinoco, Eduardo Melhado, Manuel Ramos y Antonio Garduño registraron una gran cantidad de acontecimientos en el periodo armado de la Revolución. Cabe apuntar que muchos de ellos salieron del estudio fotográfico para retratar los hechos violentos que comenzaban a ocurrir, lo cual a su vez muestra que la Revolución mexicana también ayudó a redefinir la práctica del fotoperiodismo. Véase: “Fotógrafos de la decena trágica, a la luz”, Boletín del INAH, versión electrónica, Revisado el 20 de mayo de 2016. <http://inah.gob.mx/es/boletines/2684-fotografos-de-la-decena-tragica-a-la-luz>

Rebeca Monroy apunta que la Revolución marcó un vínculo especial entre fotografía y realismo, pues los fotógrafos salen a las calles y dejan de lado —que no abandonan— la foto de estudio, o en su defecto, retratan a personajes populares otrora relegados a representaciones particulares:

“Ahora bien, es importante mencionar que el momento en que se evidenció el vínculo de fotografía y realismo con mayor fuerza fue durante el estallido del movimiento armado de 1910, momento que obligó a los fotógrafos a romper sus propios cánones ante un mundo que presentaba personajes relegados por años al dibujo, al grabado y, si bien les había ido, aparecían entre las páginas litográficas de los *Mexicanos pintados por sí mismos*. Entonces ante la lente de la cámara posaron con el regusto por la pólvora, los trenes, las cananas y los rieles los personajes imperceptibles del régimen porfirista, allanaron e invadieron los espacios “prohibidos”, así como las sillas presidenciales y los restaurantes de ricos. Los fotógrafos documentales fueron sus testigos presenciales.” Rebeca Monroy Nasr, *El sabor de la imagen: tres reflexiones*, México, UAM, 2004, p. 24.

estrategias, más allá de retratar la violencia, buscaban situarse como individuos con derechos, libertades y en búsqueda de justicia; por ello, retratarse era un modo conveniente de hacerse propaganda de una manera menos violenta y más sutil.¹⁵

El zapatismo se caracterizó por hacer una lectura distinta de los ataques cometidos en su contra, lo cual trajo como resultado la extensión y engrosamiento de las filas del Ejército Libertador del Sur. A raíz de lo anterior, fue menester implementar una estrategia que permitiera lastimar los puntos más sensibles de los sureños, dañar para fragmentar, hacer circular el dolor de la pérdida, fotografiar el daño infringido y con ello hacer de la tragedia la capitulación del grupo; de lo contrario, la muerte del *Atila* podría dar un nuevo empuje a los alzados.

La estrategia gubernamental de retratar el daño producido por y para los zapatistas no había logrado aminorar el movimiento,¹⁶ por ello fue necesario dar un golpe devastador. Así, su máximo líder se encontró en la mira del ejército federal. Con el apoyo del presidente Carranza, se elaboró un plan para asesinar al caudillo morelense. La intención era fracturar la moral de los zapatistas. John Womack considera que el general Pablo González creía que la muerte del líder no mantendría a raya a los zapatistas, pero dejarlo vivo tampoco iba a aminorar el papel de los sureños.¹⁷

¹⁵ De entre los fotógrafos con vínculos al zapatismo, destaca el papel de Sara Castrejón, quien fue de las pocas mujeres fotógrafos de la época y de quien se presume tenía un vínculo con el movimiento encabezado por Jesús H. Salgado, quien fue maderista y posteriormente se unió al zapatismo. Su estudio se encontraba en Teloloapan, Guerrero. John Mraz *op. cit.*, p. 113.

Samuel Villela comenta que la mencionada fotógrafa llegó a realizar tomas de fusilamientos durante la Revolución mexicana. Samuel Villela, *Sara Castrejón: fotógrafa de la Revolución*, México, INAH, 2010, p. 31.

Otro de los destacados fotógrafos vinculados al Ejército Libertador del Sur fue Cruz Sánchez, quien documentó con fotografías los avances y logros de los zapatistas, así como a varios de sus líderes. Tanto Mraz como Miguel Ángel Berumen consideran que Cruz Sánchez es probablemente el fotógrafo del zapatismo, y que sin sus tomas habría poca información sobre los zapatistas vistos desde una perspectiva apegada a su movimiento; pero igual de relevante para los sureños fue la obra de Amando Salmerón, oriundo de Guerrero y heredero de una tradición fotográfica familiar, se encauzó con el zapatismo luego del ascenso de Huerta, realizando tomas de los rebeldes, retratos e intercambios amistosos con Emiliano Zapata. *Ibid.*, p.107-108. Véase: Blanca Jiménez y Samuel Villela, *Los Salmerón. Un siglo de fotografía en Guerrero*, México, INAH, 1998.

¹⁶ Las fotografías tomadas a zapatistas capturados también funcionaron a modo de “trofeos de guerra” para los captores. Los rebeldes sureños, incluido su líder, Emiliano Zapata, también se apropiaron de elementos simbólicos e iconográficos de sus enemigos. Como señala Ariel Arnal: “Así como las fotografías de prisioneros zapatistas que abundaron en la prensa capitalina se tornaron en un trofeo de guerra para sus captores, los aperos de general fueron también trofeos de guerra para Emiliano Zapata. La victoria militar ha de simbolizarse de alguna manera. Zapata lo hace por medio de la apropiación de los símbolos arrebatados en buena lid al enemigo.” Ariel Arnal, “El río que cambia. Vicisitudes historiográficas de una fotografía de Emiliano Zapata” en *Historias, Revista de la Dirección de Estudios Históricos* del INAH, núm. 93, enero-abril de 2016, p. 72.

¹⁷ John Womack proporciona un análisis del plan para matar a Zapata, el apoyo de Carranza y los posibles consecuencias del asesinato:

“Haría que Guajardo le siguiese el juego a Zapata, hasta que lo pudiese atrapar muerto o vivo; si ocurría esto último, González sabía que, por aquel entonces, Zapata constituía un desafío al gobierno que la muerte no suprimiría, por astutamente que se la inflingiese. Pero dejarlo correr por el campo

No solo se necesitaba acabar con Emiliano Zapata: se necesitaban pruebas contundentes sobre su muerte. Con esto se esperaba dar un golpe devastador al movimiento zapatista y desmoralizar a sus seguidores, conmocionarlos mostrando a su líder con la misma estrategia usada para contener al zapatismo desde 1911. El escarmiento debía ser contundente y llegar a la mayor cantidad de espectadores. Considerando que la mayor parte de los zapatistas eran analfabetas dado su origen campesino, la fotografía se volvió una herramienta adecuada para enviar el mensaje. Aunado a ello, la prensa con mayor alcance de tiraje y uso de la imagen estaba vinculada al carrancismo. Sus mejores exponentes eran *El Universal* y *Excélsior*. Así, hacia comienzos de 1919, el plan en manos de Pablo González y el coronel Jesús Guajardo se puso en marcha.

El procedimiento para asesinar al caudillo se fraguó sugiriendo que, tras una supuesta insubordinación del coronel Jesús Guajardo, este último entablaría una alianza con Emiliano Zapata y, tras ganarse la confianza del rebelde, lo llevaría a un lugar en donde le sería tendida una emboscada. El lugar elegido fue la hacienda de la Chinameca, en el estado de Morelos; la fecha convenida, el diez de abril de 1919. John Womack describe el asesinato en las siguientes líneas:

La guardia formada, parecía preparada para hacerse honores. El clarín tocó tres veces llamada de honor, al apagarse la última nota, al llegar el general en jefe al dintel de la puerta... a quemarropa, sin dar tiempo para empuñar ni las pistolas, los soldados, que presentaban armas, descargaron dos veces sus fusiles y nuestro inolvidable General Zapata cayó para no levantarse más.¹⁸

Emiliano Zapata fue asesinado y, tras la confusión que precedió al evento, los rebeldes que lo escoltaban escaparon sin poder recuperar el cuerpo. Este fue trasladado a Cuautla para ser reconocido por Pablo González y fotografiado para darle amplitud visual a su muerte.

descaradamente era provocar un desafío peor [...] Atrapar y matar a zapata podría desacreditar a un régimen que ya había perdido la buena voluntad del pueblo, pero Carranza podría pretender también que el golpe demostraba su fuerza y la futilidad de la oposición.” John Womack, *op. cit.*, p. 317-318.

¹⁸ *Ibid.*, p. 321.



Imagen 5 José Mora, *Gente rodea el cadáver de Emiliano Zapata*, 10 de abril de 1919. SINAFO, INAH, Inv. 63471.

La presente fotografía está resguardada en el fondo Casasola del SINAFO; sin embargo, no es de la autoría de Agustín Víctor Casasola, sino del fotógrafo José Mora, quien —allegado al constitucionalismo— fue enviado a la campaña de Pablo González en Morelos, muy probablemente para registrar y documentar los logros del ejército. La firma del fotógrafo se encuentra en el lado derecho inferior de la imagen, en el extremo izquierdo aparece el lugar y la fecha de la toma.

En primer plano y con formato vertical, la fotografía muestra el cadáver de Emiliano Zapata. La toma se enfoca en su rostro, el cual se encuentra maltrecho, amoratado e hinchado. La cabeza de Zapata es levantada con las manos por dos

individuos para poder exhibir bien su rostro. Es posible apreciar la camisa del líder rebelde, abotonada hasta el cuello y con una inmensa mancha de sangre en todo el pecho; había recibido más de una veintena de tiros. Destacan los individuos ubicados detrás del cuerpo: se trata de seis personas de las cuales solo es posible apreciar a dos. El primero se encuentra justo detrás de Zapata, es uno de los que sostiene la cabeza. El rostro de este hombre es casi inexpresivo y mantiene la mirada hacia el lado derecho; a un costado de este hombre aparece el rostro de otro más, quien mantiene la mirada hacia la parte superior. El juego de miradas es interesante, pues, como se sabe, Pablo González mando exhibir el cuerpo del rebelde en un intento de propaganda; por lo tanto, las miradas de los retratados muy posiblemente indican la presencia de otras cámaras ante el cadáver de Zapata. El mismo rostro de los hombres es la clave para interpretar la fotografía, pues, si bien se mantienen serios, parece que buscaban posar con el líder abatido, casi a manera de trofeo de caza. No muestran una actitud de tragedia o duelo ante el asesinato, de hecho parece todo lo contrario, lo cual permite entender la opinión de los individuos retratados en torno al cadáver y muerte del caudillo.



Imagen 6 José Mora, *El pueblo ante el cadáver de Zapata*, 11 de abril 1919, SINAFO, INAH, Inv. 4709.

En contraste con la imagen anterior, en esta fotografía el cuerpo de Zapata ha sido arreglado y colocado en un féretro. El cadáver yace ligeramente inclinado y fue fotografiado de perfil. Detrás de él aparecen cuatro mujeres y seis hombres más al

fondo. En esta foto, los retratados mantienen una actitud muy distinta: las mujeres se cubren con un rebozo, las dos que están al frente mantienen la mirada fija a la cámara, las otras dos observan el cuerpo, su rostro es serio, la tristeza es notable ante el evento. Todos los hombres, a excepción de uno ubicado en la parte trasera, miran a la cámara y su rostro es igual al de las mujeres, denota pesar. Cabe apuntar que lo que se fotografió en esta imagen es disímil a la foto que le precede. Pese a que ambas giran en torno al cuerpo inerte de Zapata, retratan aspectos que se diferencian porque, si bien el cadáver es el elemento central, consiste en dos rituales distintos. En primera imagen se fotografió una exhibición de poder tras el abatimiento del caudillo sureño; en este sentido, la imagen documenta al líder de los rebeldes asesinado, no hay elementos de duelo ni empatía pese a tener el cuerpo ensangrentado tan próximo. En la segunda foto, el ritual consiste en mostrar el duelo de los allegados a Zapata, su expresión muestra el vínculo entre víctima y sufrientes. Si bien ambas fotos son de la autoría de José Mora y este fue afín a la campaña de Pablo González que culminó con la muerte del afamado líder campesino, las dos imágenes exponen interpretaciones dispares al retratar a individuos distintos alrededor del cadáver. Por ello, las fotografías cumplen cometidos contrarios dependiendo de los retratados y, desde luego, de la interpretación que se podía hacer de las fotos, todo ello vinculado a la posible circulación de las mismas. Se trata de una fotografía que captura el momento emotivo ante la pérdida del rebelde suriano. Es un registro que posteriormente se volvería icónico debido a la construcción oficialista de la Revolución y sus mártires.

EMILIANO ZAPATA, DERROTADO Y MUERTO POR TROPAS DEL GENERAL PABLO GONZALEZ

EL DEPARTAMENTO de Estado de Washington, Dico que Fracasará la Intentona de Aureliano Blanquet y Félix Díaz

LOS PETROLEROS SE ENDEBEN DEL CARGO DE AYUDAR A LA REBELION

De la oficina de EL UNIVERSAL en Nueva York.

UNA VEZ más se ha resuelto el problema de la independencia americana en el momento en que el Departamento de Estado de Washington, D. C., ha emitido un comunicado en el que se declara que el gobierno de Estados Unidos no reconoce a Aureliano Blanquet y Félix Díaz como representantes legítimos de México, y que el gobierno de Estados Unidos no reconoce a los señores Blanquet y Díaz como representantes legítimos de México, y que el gobierno de Estados Unidos no reconoce a los señores Blanquet y Díaz como representantes legítimos de México.



Unicamente para "EL UNIVERSAL" Cuautla, abril 10.—Las Tropas del General Pablo González han logrado un éxito en su campaña contra Zapata.—Los soldados del Coronel Jesús Guajardo, haciendo creer al enemigo que se rebelaban contra el Gobierno, llegaron hasta el campamento de Emiliano Zapata, a quien sorprendieron derrotándolo y dándole muerte.—Su cadáver fue traído hoy a esta ciudad.

EL CORRESPONSAL



EL GENERAL DE DIVISION PABLO GONZALEZ, JEFE DE LAS FUERZAS DEL GOBIERNO QUE CAMPAÑA EN TORNO A LOS REBELDES ZAPATISTAS

De la oficina de EL UNIVERSAL en Nueva York.

UNA VEZ más se ha resuelto el problema de la independencia americana en el momento en que el Departamento de Estado de Washington, D. C., ha emitido un comunicado en el que se declara que el gobierno de Estados Unidos no reconoce a Aureliano Blanquet y Félix Díaz como representantes legítimos de México, y que el gobierno de Estados Unidos no reconoce a los señores Blanquet y Díaz como representantes legítimos de México.

Confirmase Oficialmente que el Gobierno Inglés Tiene el Control de los Intereses Británicos Petroleros en México

De la oficina de EL UNIVERSAL en Nueva York.

UNA VEZ más se ha resuelto el problema de la independencia americana en el momento en que el Departamento de Estado de Washington, D. C., ha emitido un comunicado en el que se declara que el gobierno de Estados Unidos no reconoce a Aureliano Blanquet y Félix Díaz como representantes legítimos de México, y que el gobierno de Estados Unidos no reconoce a los señores Blanquet y Díaz como representantes legítimos de México.

BOLETIN DEL ESTADO MAYOR PRESIDENCIAL

El señor Presidente acaba de recibir el siguiente parte oficial del General de División Pablo González, jefe de las fuerzas del Gobierno del Sur, comunicándole la muerte del jefe de los rebeldes Zapata.

EL EVANGELICO GOBERNADOR OSUNA PROTEGE A LOS JUEGOS DE AZAR

Los Presidentes de los Legales, los Funcionarios y Promotores están indignados.

El Evangelico gobernador Osuna, jefe de las fuerzas del Gobierno del Sur, comunicándole la muerte del jefe de los rebeldes Zapata.

MISTERIOSO ENVIO DE UN CAJONER AL HOSPITAL DE LA CRUZ ROJA

Un cajonero fué enviado a un hospital de la Cruz Roja, con un cadáver que no ha sido reconocido. Los médicos dicen que el cadáver parece ser el de un hombre.

TELEGRAMA DEL SR. GRAL. D. PABLO GONZALEZ A "EL UNIVERSAL"

Amable recibida del señor General don Pablo González, el siguiente telegrama dirigido a "EL UNIVERSAL":

Señor Director de "EL UNIVERSAL":

Por ser un motivo de la más alta importancia para la independencia del Gobierno revolucionario, y para la paz de la República, tengo el honor de referir a esta vez a las 3.00 p. m., luego a esta ciudad el Coronel Jesús Guajardo con sus fuerzas, haciendo el cadáver del jefe de los rebeldes Aureliano Zapata, que por tanto tiempo ha sido el alma de la rebelión, en esta ciudad, y luego al momento siguiente fué el cadáver de Zapata, que fué traído a esta ciudad, y luego al momento siguiente fué el cadáver de Zapata, que fué traído a esta ciudad, y luego al momento siguiente fué el cadáver de Zapata, que fué traído a esta ciudad.

EL MINISTRO DE GOBERNACION FELICITA AL LIC. CABRERA

El ministro de Gobernación, Sr. José María de Zubizarain, ha felicitado al licenciado don Félix de Azavedo por su desempeño en el cargo de gobernador de Veracruz.

YA NO SE EXPLOTARA EL LADO RESERVADO DE LA VIDA MEXICANA

El presidente de la Cámara de Diputados, Sr. Joaquín G. Arce, ha emitido un comunicado en el que se declara que el gobierno de Estados Unidos no reconoce a Aureliano Blanquet y Félix Díaz como representantes legítimos de México, y que el gobierno de Estados Unidos no reconoce a los señores Blanquet y Díaz como representantes legítimos de México.

QUEDO INSTALADO EL CONGRESO DEL ESTADO DE HIDALGO

El Congreso del Estado de Hidalgo se instaló ayer en la ciudad de Pachuca, con el señor don Manuel de la Cruz como presidente.

REGLAMINACION DE LOS MANOJEROS

El gobierno de Estados Unidos ha emitido un comunicado en el que se declara que el gobierno de Estados Unidos no reconoce a Aureliano Blanquet y Félix Díaz como representantes legítimos de México, y que el gobierno de Estados Unidos no reconoce a los señores Blanquet y Díaz como representantes legítimos de México.

YUELVA A SU ARZOBISPADO EL ARZOBISPO DE DURANGO

El arzobispo de Durango, Sr. Juan de Dios de la Cruz, ha regresado a su sede en Durango, después de haber estado en la ciudad de México.

NUESTRO COMENTARIO

Emiliano Zapata, el jefe rebelde más leal de la región sureña, ha muerto en el momento en que la vida revolucionaria ha terminado, y el gobierno de Estados Unidos ha emitido un comunicado en el que se declara que el gobierno de Estados Unidos no reconoce a Aureliano Blanquet y Félix Díaz como representantes legítimos de México, y que el gobierno de Estados Unidos no reconoce a los señores Blanquet y Díaz como representantes legítimos de México.

REGLAMINACION DE LOS MANOJEROS

El gobierno de Estados Unidos ha emitido un comunicado en el que se declara que el gobierno de Estados Unidos no reconoce a Aureliano Blanquet y Félix Díaz como representantes legítimos de México, y que el gobierno de Estados Unidos no reconoce a los señores Blanquet y Díaz como representantes legítimos de México.

YUELVA A SU ARZOBISPADO EL ARZOBISPO DE DURANGO

El arzobispo de Durango, Sr. Juan de Dios de la Cruz, ha regresado a su sede en Durango, después de haber estado en la ciudad de México.

NUESTRO COMENTARIO

Emiliano Zapata, el jefe rebelde más leal de la región sureña, ha muerto en el momento en que la vida revolucionaria ha terminado, y el gobierno de Estados Unidos ha emitido un comunicado en el que se declara que el gobierno de Estados Unidos no reconoce a Aureliano Blanquet y Félix Díaz como representantes legítimos de México, y que el gobierno de Estados Unidos no reconoce a los señores Blanquet y Díaz como representantes legítimos de México.

REGLAMINACION DE LOS MANOJEROS

El gobierno de Estados Unidos ha emitido un comunicado en el que se declara que el gobierno de Estados Unidos no reconoce a Aureliano Blanquet y Félix Díaz como representantes legítimos de México, y que el gobierno de Estados Unidos no reconoce a los señores Blanquet y Díaz como representantes legítimos de México.

Imagen 7 El Universal, 11 de abril de 1919, p. 1.

Un día después de asesinado el caudillo, *El Universal*, periódico fundado por Félix Palavicini —colaborador cercano a Carranza—, y quien había vuelto uno de los principales promotores de la prensa moderna influenciada por *El Imparcial*,¹⁹ dio la

¹⁹ *El Universal* se fundó el primero de octubre de 1916, el año del Congreso Constituyente, lo cual le dio seguramente a Félix Palavicini la visión de crear un nuevo periódico para el proyecto nacional, pues debido a que fue participe de la política mexicana y diputado en el Congreso, tenía una visión de cómo orientar la información para fortalecer el constitucionalismo. De igual manera que en su momento *El*

nota en página principal. Destacó en letras rojas la muerte de Zapata a manos de las tropas de González. En el reportaje se incluye el retrato de Zapata en vida, ubicado en el lado izquierdo de la página. Como explica Ariel Arnal, dicha imagen fue difundida para dar a conocer y atacar al zapatismo desde 1911 hasta 1919.

Del mismo modo, se incluye en la página el Boletín del Estado Mayor Presidencial, en el cual se informó al Presidente Venustiano Carranza el logro del Coronel Guajardo. En la nota no se destaca la trampa tendida, sino que se habla de un “enfrentamiento” entre zapatistas y federales, cuyo resultado fue la muerte del caudillo y algunos de sus acompañantes. También se menciona que “El cadáver de Emiliano Zapata ha sido perfectamente identificado y se procede desde luego a inyectarlo para tomar mañana fotografías del mismo y para que pueda ser visto por cuantos lo deseen o pudieran dudar de que es un hecho efectivo que sucumbió el famoso líder de la revolución suriana.”²⁰ Lo anterior, explica en parte el manejo visual del asesinato, se hace mención a la toma de fotografías del cadáver y también de la exhibición del mismo para que no haya duda de su muerte. En suma, se trata de un ritual para *visualizar* el cadáver, amplificado mediante la fotografía. En el mismo boletín, supuestamente redactado por Pablo González, también se menciona: “Con un enviado especial, remito mañana las fotografías.” Esto explica determinados usos de circulación de las imágenes, si consideramos que las fotos del cadáver fueron enviadas a Carranza. Es decir: las fotografías se vuelven una extensión del cuerpo; para el gobernante se trata de un documento que comprueba la muerte del personaje, funciona a modo de trofeo de guerra sin implicar una tragedia para el poder.

En la misma portada también se incluyó una nota titulada “Nuestro comentario”, en la cual se muestra la opinión editorial frente a la muerte de Zapata y devela lo que se buscaba con la muerte de Zapata, es decir, la muerte de su movimiento. La nota menciona que “La República finalmente, se ha purgado de un elemento dañino. Zapata muerto, obligará a la extinción del zapatismo”.²¹ Esa es la manera en que debe entenderse el acontecimiento desde la óptica del gobierno y los periódicos allegados a él. Las fotografías van a certificar eso, el lector debe ver en el cadáver de Zapata la

Imparcial, El Universal se presentó como un proyecto moderno en el cual la fotografía tendría un peso fundamental en sus contenidos. Ver, Varios Autores, *El Universal, Espejo de nuestro tiempo, 90 años de El Gran Diario de México*, México, El Universal Compañía, MVS Editorial, 2006, p. 19.

²⁰ *Boletín del Estado Mayor Presidencial*, publicado en portada *El Universal*, 11 de abril de 1919, p. 1.

²¹ *El Universal*, 11 de abril de 1919, p. 1.

muerte de su movimiento. Al menos eso es lo que sugieren la mayoría de las notas que hablan sobre la muerte del caudillo.

Cabe apuntar que el intento erradicar al zapatismo mediante el asesinato de su líder fue una estrategia más clara en las imágenes y encabezados presentados por *Excélsior*, otro de los principales diarios del país que también daba un peso significativo a las imágenes en sus contenidos. Dicho periódico también informó sobre la muerte de Zapata al día siguiente de ocurrido el evento.²²

²² *Excélsior* se fundó el 18 de marzo de 1917 por Rafael Alducin, joven empresario poblano que veía en la prensa una posibilidad de negocios, intentó hacia 1917 crear un periódico que lejos de las líneas combativas del periodo revolucionario, colaborara en informar y no hacer propaganda. Sin embargo, *Excélsior* siempre tuvo vínculos al carrancismo y veía en este al único proyecto capaz para estabilizar al país pese a su supuesto origen apolítico, como señala Arno Burkholder: “La Revolución, decían, había llegado al momento de equilibrarse, de pulir sus asperezas, moderar sus impulsos combativos y sumirse como el gobierno en el que se había convertido. Era momento de organizar al país para volver a crecer. En esta circunstancia, *Excélsior* se proponía ser un órgano periodístico alejado de cualquier filiación política, y que brindara información y no propaganda a sus lectores.” Arno Burkholder, *La red de los espejos...op. cit.*, p. 29.

Pese a ese intento de Alducin, sus vínculos al carrancismo y los bríos políticos de 1917 mostraron la necesidad de tener apego a alguna facción o padecer la censura.

¿Realmente murió el zapatismo con la muerte de su líder? Esa interrogante surge a raíz de la lectura del acontecimiento que sugiere *Excelsior*. Luego de la muerte de Zapata fue necesaria la reorganización de las fuerzas zapatistas, las cuales se encontraban muy mermadas luego de años de guerra, epidemias y la desmoralización que trajo la muerte de su líder. La prensa vio en la muerte del caudillo el final de su movimiento y las fotos hacían contundente esa idea. Por lo menos eso fue lo que pretendía mostrar el gobierno y los periódicos que difundieron estas notas y fotografías del cadáver del líder agrario. Pero para cuando sobrevino la ruptura entre Carranza y Obregón, los zapatistas fueron claves; en primer lugar, para permitir el escape del sonorense de la ciudad y, posteriormente, para tejer alianzas con el gobierno del caudillo contra Carranza. Emiliano Zapata no era todo el zapatismo, pues este no era un movimiento de una sola persona ni de un solo líder. Prueba de ello fue que, en septiembre de 1919, Gildardo Magaña fue nombrado líder para continuar con la lucha por los postulados del Plan de Ayala y, junto a otros sobresalientes zapatistas como Genovevo de la O y Antonio Díaz Soto y Gama, fueron claves para el reacomodo político posterior al ascenso de Obregón al poder.

En este sentido, la estrategia de la prensa y de exhibir el cadáver baleado del líder acribillado y con ello conmocionar a sus seguidores, derrotarlos moral y emocionalmente mediante una estrategia visual e informativa. Estamos hablando de un intento por exterminar un movimiento a partir de cortar a la cabeza de los rebeldes y difundirlo a modo de escarmiento, pero también como prueba “objetiva” de que el zapatismo había sido asesinado.

EL CADAVER DE ZAPATA DESCANSARA EN EL MAUSOLEO LEVANTADO PARA LOS QUE FIRMARON EL PLAN DE AYALA EN TEPALCINGO, A LAS CUATRO DE LA TARDE, SUCUMBIO EL JEFE DE LA REBELION EN UN ENCUENTRO EN EL QUE LOS SOLDADOS DEL GOBIERNO DERROTARON A 150 ZAPATISTAS

TAMBIEN FUERON MUERTOS LOS "GENERALES" CASTREJON Y AMOLE Y EL SECRETARIO PARTICULAR DEL "ATILA DEL SUR"

EL JEFE DE LA REBELION DEL SUR EN LOS MOMENTOS EN QUE LOS HOMBRES DEL CORONEL GUJARDO DISPARABAN SOBRE EL, SEGUN DATOS DE UN TESTIGO PRESENCIAL

EL CADAVER DEL JEFE REBELDE EMILIANO ZAPATA EXPUESTO AL PUBLICO EN CUAUTLA, MORELOS



EL TRATADO CON ZAPATA... El general Pablo Gonzalez, jefe de las fuerzas gubernamentales, se reunió con el jefe rebelde en Tepalcingo...

INFORMACION DIRECTA DE CUAUTLA--SERVICIO EXCLUSIVO DE "EL UNIVERSAL"

EL SR. PRESIDENTE FELICITA AL GENERAL GONZALEZ... El general Gonzalez me despacha diciendo que el jefe zapatista había muerto...

EL PLAN FUE PREPARADO POR EL GENERAL PABLO GONZALEZ... El general Gonzalez me despacha diciendo que el jefe zapatista había muerto...

ZAPATA VENTA JORJACATIPPO... El general Gonzalez me despacha diciendo que el jefe zapatista había muerto...

EL ENVIO DE UN TROFEO... El general Gonzalez me despacha diciendo que el jefe zapatista había muerto...

LA MUERTE DE ZAPATA PLAMENTE CONFIRMADA... El general Gonzalez me despacha diciendo que el jefe zapatista había muerto...

CUAL FUE EL PLAN... El general Gonzalez me despacha diciendo que el jefe zapatista había muerto...

EL ENVIO DE UN TROFEO... El general Gonzalez me despacha diciendo que el jefe zapatista había muerto...

EL ENVIO DE UN TROFEO... El general Gonzalez me despacha diciendo que el jefe zapatista había muerto...

EL ENVIO DE UN TROFEO... El general Gonzalez me despacha diciendo que el jefe zapatista había muerto...

EL ENVIO DE UN TROFEO... El general Gonzalez me despacha diciendo que el jefe zapatista había muerto...

EL ENVIO DE UN TROFEO... El general Gonzalez me despacha diciendo que el jefe zapatista había muerto...

EL ENVIO DE UN TROFEO... El general Gonzalez me despacha diciendo que el jefe zapatista había muerto...

EL ENVIO DE UN TROFEO... El general Gonzalez me despacha diciendo que el jefe zapatista había muerto...

EL ENVIO DE UN TROFEO... El general Gonzalez me despacha diciendo que el jefe zapatista había muerto...

Imagen 9 El Universal, 12 de abril de 1919.

El 12 de abril, El Universal dispuso en el lado izquierdo de la primera plana la fotografía tomada al cadáver. Resulta interesante que del lado derecho fuera colocado un dibujo que representa la escena en que Zapata fue asesinado. La nota destaca que hubo un encuentro en el que los soldados del gobierno derrotaron a 150 zapatistas, entre ellos a su líder. La fotografía funge como testimonio y busca dar a conocer el cadáver del rebelde en la nota titulada "El cadáver de Zapata". Esto último es muy relevante

porque muestra que para 1919 la importancia de mostrar un cadáver es de amplio valor para la prensa, y más porque se trataba de Zapata, uno de los caudillos populares más afamados y temidos en el momento. Tal vez al mostrar al líder abatido, el gobierno de Carranza pretendía acabar con el temor urbano construido por el mismo poder político hacia el zapatismo, al tiempo que mostraba la dureza gubernamental para acabar con los rebeldes levantados en su contra.

"LA CRUZ" Fábrica de Agua Helada.
VITA ROS BATHS
Vida y Salud para todos.
GRAN REBAJA DE PRECIOS
ZAVALA HNO. Y CIA.
HARRIS 2778. St. Víctor 25. MEX. D. F.

EXCELSIOR

EL PERIODICO DE LA VIDA NACIONAL

REPRESENTACIONES
MAYHELL AUTO
CO. S. A.
AV. JUAREZ 61
MEXICO, D. F.

AÑO III - N.º IV

MEXICO, D. F. - SABADO 12 DE ABRIL DE 1919.

NUMERO 756

COMO EL CORONEL GUAJARDO PUDO LLEGAR HASTA EMILIANO ZAPATA Y DARLE MUERTE

Según Declaró el Coronel Ricoy, el de Igual Grado Llegó Hasta Zapata, Únicamente Acompañado de Diez Hombrés, con Gran Peligro de su Vida

En el momento en que iba a iniciarse la entrevista, Zapata descendió e intentó huir. Fue el capitán de la guardia que lo detuvo por tener un arma oculta.

Zapata fue Muerto en su Cuartel General

En un momento en que se encontraba en su cuartel general, Zapata fue sorprendido por un grupo de soldados que lo rodearon y lo mataron.

Guajardo en Persona dió Muerte a Zapata

El coronel Guajardo fue quien personalmente ejecutó el fusilamiento de Emiliano Zapata.

SE CONFIRMA QUE LA COMPAÑIA "EL AGUILA" ES DEL GOBIERNO DE LONDRES

Así lo ha Declarado en Washington el Departamento de Estado, Quien tiene Informes Sobre las Operaciones Hechas

La Cia. "El Aguila" al vender sus Acciones al Gobierno Británico Perdió las Concesiones que le ha Hecho el Gobierno Mexicano

SON CINCO LAS REPUBLICAS QUE SE QUIERE UNIR

ESTAS FORMAN LA AMERICA CENTRAL, Y SON GUATEMALA, NICARAGUA, EL SALVADOR, NICARAGUA Y COSTA RICA

LA CAMPAÑA QUE SE HARA CONTRA EL ALCOHOLISMO

SE DEBERIA FORMAR UNA LIGA QUE SE DENOMINARA "ASOCIACION ANTI-ALCOHOLICA NACIONAL" QUE ATACARA EL VICIO

EL GOBERNADOR OSUNA CORRIO GRAVE PELIGRO

EL PRESIDENTE WILSON LE DEFENDIO DICHIENDO QUE ERA UNO DE LOS GRANDES BALUARTEES CONTRA EL ABSOLUTISMO

Palafox y Mejía son Identificados

Al ser interrogado en un momento de la investigación, se identificó a los sospechosos Palafox y Mejía.

Como se Identificó el Cadáver de Emiliano

Tras una búsqueda exhaustiva, se logró identificar el cuerpo del líder revolucionario.

Fúnebre Convivia Rumbo a Cuautla

Una multitud de personas acompañó el traslado del cuerpo de Zapata hacia Cuautla.

LOS EXCURSIONISTAS VISITARON AYER LA E. DE AGRICULTURA

Un grupo de visitantes se reunió en la Estación de Agricultura para una excursión.

EL GRAN NUMERO DE REVISTAS

Se publican más de 32 páginas de revistas con 8 a colores.

Imagen 10 Excelsior, 12 de abril de 1919.

Excelsior publicó otra foto del líder asesinado, en donde el cuerpo se exhibe de frente, levantado por la cabeza. La imagen es muy semejante a la de José Mora, e

incluso los hombres retratados detrás del cadáver son los mismos. Por lo tanto, seguramente se realizaron varias tomas del evento, acomodando el cuerpo de distintas maneras para lograr su objetivo: dramatizar la muerte en una dirección y, con ello, representar la debacle del zapatismo mediante el asesinato de su líder.

COMO SE FUERON TENDIENDO LAS REDES EN QUE A LA POSTRE HABIA DE CAER EL JEFE DE LA REBELION SURIANA

Todo el Argumento del Sensacional Drama fue Preparado por el Gral. González, Desempeñando Maravillosamente el Papel Principal el Coronel J. Guajardo

Los Informes "Oficiales" que Publicamos hoy, Demuestran cómo "Excelsior" Llevó la Delantería a Otros Diarios, Provocando el Despecho de sus Elementos Directivos

Una Relación fiel de los Acontecimientos

El día 14 de abril, con la gran pompa que se le dio, se celebró en la ciudad de México el funeral del coronel Juan Guajardo, jefe de la columna que se rebeló contra el gobierno de Carranza. Este acto fue presenciado por un gran número de personas, entre ellas los señores de la familia de Guajardo, que se presentaron en un momento de gran dolor. El funeral se celebró en la iglesia de San Juan de los Rios, y fue muy solemne. Después de la misa, se procedió a la exequia, que se celebró en el panteón de San Juan de los Rios. El cuerpo del coronel Guajardo fue enterrado en un sepulcro que se le había preparado en el panteón. Este acto fue presenciado por un gran número de personas, entre ellas los señores de la familia de Guajardo, que se presentaron en un momento de gran dolor.

La Primera Carta de Emiliano Zapata

El día 14 de abril, con la gran pompa que se le dio, se celebró en la ciudad de México el funeral del coronel Juan Guajardo, jefe de la columna que se rebeló contra el gobierno de Carranza. Este acto fue presenciado por un gran número de personas, entre ellas los señores de la familia de Guajardo, que se presentaron en un momento de gran dolor. El funeral se celebró en la iglesia de San Juan de los Rios, y fue muy solemne. Después de la misa, se procedió a la exequia, que se celebró en el panteón de San Juan de los Rios. El cuerpo del coronel Guajardo fue enterrado en un sepulcro que se le había preparado en el panteón. Este acto fue presenciado por un gran número de personas, entre ellas los señores de la familia de Guajardo, que se presentaron en un momento de gran dolor.

La Contestación del Coronel J. Guajardo

El día 14 de abril, con la gran pompa que se le dio, se celebró en la ciudad de México el funeral del coronel Juan Guajardo, jefe de la columna que se rebeló contra el gobierno de Carranza. Este acto fue presenciado por un gran número de personas, entre ellas los señores de la familia de Guajardo, que se presentaron en un momento de gran dolor. El funeral se celebró en la iglesia de San Juan de los Rios, y fue muy solemne. Después de la misa, se procedió a la exequia, que se celebró en el panteón de San Juan de los Rios. El cuerpo del coronel Guajardo fue enterrado en un sepulcro que se le había preparado en el panteón. Este acto fue presenciado por un gran número de personas, entre ellas los señores de la familia de Guajardo, que se presentaron en un momento de gran dolor.

Las Proposiciones del Jefe Surrano

El día 14 de abril, con la gran pompa que se le dio, se celebró en la ciudad de México el funeral del coronel Juan Guajardo, jefe de la columna que se rebeló contra el gobierno de Carranza. Este acto fue presenciado por un gran número de personas, entre ellas los señores de la familia de Guajardo, que se presentaron en un momento de gran dolor. El funeral se celebró en la iglesia de San Juan de los Rios, y fue muy solemne. Después de la misa, se procedió a la exequia, que se celebró en el panteón de San Juan de los Rios. El cuerpo del coronel Guajardo fue enterrado en un sepulcro que se le había preparado en el panteón. Este acto fue presenciado por un gran número de personas, entre ellas los señores de la familia de Guajardo, que se presentaron en un momento de gran dolor.

LAS PRIMAS DE EMILIANO ZAPATA ANTE EL CADAVER DEL CABECILLA



LOS VISITANTES CHICAGUENSES EN XOCHIMILCO

Después de visitar algunas poblaciones del D. F., fueron desdichados con una comida estilo nacional.

AUMENTAN LOS DESFALCOS DE LOS PAGADORES

A 3445,000 llega la suma de faltados a la Nación, saliendo en la capital de la República.

ODIOSO CRIMEN COMETIDO POR UNOS SALVAJES

Des de un automóvil hicieron fuego sobre un grupo de personas, causando varias víctimas.

IMPORTANTE EXHIBICION DE TRACTORES SE HIZO EN LA E. DE AGRICULTURA

Se exhibieron varios modelos de tractores modernos, que serán de gran utilidad para el agricultor mexicano.

CLAUSULAS, EN EXTRACTO, DE LA CONSTITUCION QUE REGIRA A LA LIGA DE LAS NACIONES

LOS AGASAJOS A LOS HIJOS DE DALLAS, TEXAS

Se ha preparado un programa bien interesante, que empieza a cumplirse hoy y terminará el jueves.

Los Estados que Descartaron las Enmiendas de Que Lleguen a ser Objeto, Tendrán que ser Aprobadas por los Estados que Forman la Liga

Los Estados que Descartaron las Enmiendas ya Sancionadas no Tendrán que Aprobadas, pero Dejarán de Pertener a la Liga.

SE HAN PREPARADO UN PROGRAMA BIEN INTERESANTE, QUE EMPIEZA A CUMPLIRSE HOY Y TERMINA EL JUEVES

Se ha preparado un programa bien interesante, que empieza a cumplirse hoy y terminará el jueves.

SON BUENOS AMIGOS DE LOS MEXICANOS

Los señores de la familia de Guajardo, que se presentaron en un momento de gran dolor.

MEDIO MILLON DE PESOS GIRARAN CADA MES FERROCARRILES A E. U.

Se han acordado los términos de un convenio que permitirá a los ferrocarriles mexicanos recibir un subsidio mensual de medio millón de pesos de los Estados Unidos.

LAS C RENOMIAS DE LA SEMANA SANTA DIERON PRINCIPIOSOLENMENTE

Se celebró en la ciudad de México el funeral del coronel Juan Guajardo, jefe de la columna que se rebeló contra el gobierno de Carranza. Este acto fue presenciado por un gran número de personas, entre ellas los señores de la familia de Guajardo, que se presentaron en un momento de gran dolor.

Imagen 11 Excelsior, 14 de abril de 1919, p. 1.

El 14 de abril se presentaron las últimas imágenes en torno al cadáver de Zapata, Excelsior realizó un reportaje en primera plana detallando el plan para asesinar al rebelde. Al centro del reportaje se colocó la fotografía de José Mora que retrata a las mujeres y hombres en actitud de duelo. El periódico colocó encima de la imagen las

líneas: “Las primas de Emiliano Zapata ante el cadáver del cabecilla”, con lo cual se confirma el vínculo familiar.

La nota destaca el plan de González para abatir a Zapata, y si bien expone la fotografía del cuerpo y la familia, no hay elementos que pretendan destacar la lamentable pérdida de los campesinos. De hecho se exalta el asesinato, la empatía no tiene lugar para interpretar la imagen y esta es sometida a un intento de despojo emotivo y sentimental al otorgarle un sentido de celebración.²⁴



Imagen 12 *El Universal*, 14 de abril de 1919, p. 1.

²⁴ Arno Burkholder apunta que la postura de *Excelsior* ante la muerte de Zapata sí tuvo una inclinación política, y fue celebrada en tanto que fue algo encaminado “preservar la armonía y estabilidad del Estado mexicano”. *Ibid.*, p. 42.

El mismo 14 de abril, *El Universal* hizo un reportaje sobre el funeral de Zapata ocurrido en Cuautla. Utilizó más fotos e ilustraciones; en una de ellas aparece un dibujo del rostro de Zapata, que al parecer se realizó tomando como referente la fotografía de José Mora. Al los lados se colocaron ilustraciones de las pistolas, sombrero y espuelas del caudillo, en el extremo derecho aparece el retrato del coronel Guajardo. Debajo de las tres ilustraciones aparecen varias fotografías, de entre las cuales destacan: la de las primas del rebelde, dos fotografías de Pablo González y su gabinete, una fotografía de la inhumación del rebelde, y atrapa la atención el retrato de una mujer a quien señalan como “Esperanza, el último amor de Zapata”. Es muy interesante el recorrido gráfico que se realiza del hecho, entre las fotos de la muerte, el funeral y la inhumación. Al colocar un espacio para la vida amorosa del líder rebelde, quizá buscaba matizar la leyenda negra construida al *Atila del sur*. Los tiempos eran difíciles y, si bien la muerte de Zapata podía debilitar al entonces atenuado Ejército Libertador del Sur, también podía exasperar el ánimo de los alzados. Se trataba de uno de los dos caudillos populares de la Revolución, el otro era Villa. Situarlo como humano, retratar su funeral y a su última amada, fue probablemente una forma de construir una figura romántica del rebelde y con ello hacer más sutil su asesinato.

A pesar del uso de las fotografías insertadas en rituales políticos y distribuidas por la prensa, la interpretación de fotos varía dependiendo de los espectadores y su circunstancia histórica. Las fotos del cuerpo de Zapata tuvieron otras lecturas entre los zapatistas; para ellos, estas fotos se volvieron una extensión de su líder, algo que detonó la movilización de tropas y una reorganización entre sus dirigentes. Incluso hubo ataques y persecución de militares por parte de los zapatistas en las semanas siguientes;²⁵ sin embargo, el movimiento rebelde ya se encontraba muy fatigado para 1920, fue difícil darle el ímpetu que en otro momento le dio su máximo líder. Ciertamente, la muerte del oriundo de Anenecuilco tocó puntos muy sensibles de los zapatistas, y pese a la reorganización hacia marzo de 1920 con Gildardo Magaña, su movimiento continuó en tanto que lograron establecer contacto con Álvaro Obregón luego del choque de este con Carranza.²⁶ Sin embargo, las fotografías de su muerte adquirieron un valor simbólico, Ariel Arnal considera que se volvieron imágenes de culto y explica lo siguiente:

²⁵ Womack, *op. cit.*, p. 330.

²⁶ *Ibid.*, p. 351.

Tras la muerte de Zapata y la definitiva desaparición de su movimiento, esta es precisamente la función que se le otorgará a determinadas fotografías del zapatismo. Desde la fotografía de su cadáver rodeado de sus simpatizantes, hasta la imagen atribuida a Hugo Brehme en la que aparece Emiliano Zapata con banda de General, sable, revólver y fusil en la mano, encontramos, a partir de 1919, que dichas imágenes se tornan en las depositarias del culto popular; se convierten en símbolos de la lucha campesina y popular a modo de íconos de la tradición católica. Por todo ello, a partir de la muerte de Zapata y hasta nuestros días, podemos afirmar que diversas fotografías-símbolos del movimiento zapatista adquieren desde entonces el carácter de fetiche.²⁷

El autor menciona un aspecto importante para este análisis: consiste en tratar de entender interpretaciones emotivo-sentimentales (dolor y sufrimiento) que difieren entre actores históricos coetáneos. Es decir, el que las imágenes de Zapata se hayan vuelto icónicas²⁸ me parece que se debe a dos puntos fundamentales: primero, la mencionada relación de las sociedades mexicanas con la muerte, en donde esta no es un límite en estricto sentido, sino una *extensión* de la vida en forma de mito. Esta visión no desaparece el dolor ni el sufrimiento, sino que los hace tolerables. Un claro ejemplo de ello fueron la cantidad de relatos que hablaban del caballo de Zapata corriendo con y sin su jinete en los campos y montañas del sur. Luego, la pérdida del líder zapatista causó estragos en un inicio, pero los zapatistas tenían una relación particular con el dolor y sufrimiento debido a los orígenes de explotación que detonaron el movimiento. Por esta razón, la muerte del líder les dio una imagen con un carácter casi sagrado. Como menciona Arnal, Zapata murió, al tiempo que nacía un símbolo casi religioso que representaba su lucha. En este sentido, las fotografías se volvieron objetos depositarios de sentimientos y como artefactos mediadores ante el dolor de la pérdida. Ambos aspectos funcionan como formas de consuelo ante la tragedia y el daño causado: “Después de todo, una creencia vacilante, dolorosa, en lo increíble, era una manera de

²⁷ Ariel Arnal, *Atila de tinta y plata, Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México entre 1910 y 1915*, México, INAH, 2010. p. 51-52.

Una investigación de Miguel Ángel Berumen presentada muy recientemente, menciona que el famoso retrato de Zapata con las cananas y la banda tricolor no es autoría de Hugo Brehme, como originalmente se pensaba. http://hemeroteca.proceso.com.mx/?page_id=278958&a51dc26366d99bb5fa29cea4747565fec=418043 Consultado el 1 de diciembre de 2017.

²⁸ Marion Gautreau hace un excelente análisis sobre la génesis de la figura mítica y heroica de Zapata en la prensa de la posrevolución. En su investigación muestra como la imagen de Zapata se convierte en un “Apóstol del agrarismo” a partir de momentos muy específicos de la historia mexicana, sobresaliendo en los años veinte y principalmente consagrándose como figura de la Revolución en los años treinta, durante el gobierno de Cárdenas y su política agraria. Véase: Marion Gautreau, *De la crónica al ícono... op. cit.*, p. 358.

permanecer leal al jefe aún después de que se había ido.”²⁹ La imagen de Zapata asesinado también fue elaborada desde la historia oficial: se trataba de un caudillo popular que encabezó un movimiento por la justicia hacia los campesinos y su muerte tocó fibras muy sensibles de los movimientos populares en el siglo XX mexicano,³⁰ a tal grado que, en la actualidad, su imagen sigue siendo un ícono de la resistencia en diversos movimientos populares, pero siempre se trata de la imagen del caudillo retratado en vida, lo cual da cuenta de su efigie como depositaria de la esperanza ante la injusticia que trasciende en el tiempo en el cadáver sangrante del rebelde.

Pancho Villa: abatir al centauro

Francisco Villa resulta un personaje muy interesante para el análisis visual, dado que fue uno de los caudillos que mejor entendió la importancia de la imagen como estrategia política,³¹ pero no solo eso: Villa también pareció comprender el valor de manifestar sus emociones como parte de esa pericia, de alguna manera, era un personaje con un carácter muy marcado y que tendía a expresarse sin problema alguno. Desde luego, el periodismo gráfico y cinematográfico estadounidense fue primordial para amplificar la imagen de Villa como uno de los grandes personajes de la Revolución.³² Villa acaparó la mirada de fotógrafos y cineastas de Estados Unidos luego de expulsar al ejército federal de Chihuahua; su movimiento popular, el carisma y las aptitudes de líder propias del caudillo despertaron el interés de los estadounidenses. Asimismo, la región fronteriza facilitó a los estadounidenses el aproximarse a las zonas de conflicto con el afán de dar noticias de la situación en México. La fama de Villa se incrementó rápidamente, ya fuera por sus acciones en beneficio de las clases populares, o para tacharlo de bandido y acusarlo de rebelde.³³

Pancho Villa fue un personaje singular con un pasado marcado por la violencia y el robo de ganado desde antes de ingresar a las filas revolucionarias. Posteriormente, fue escalando en el mando de soldados y maniobras militares, lo cual le trajo una gran y

²⁹ John Womack, *Zapata y... op. cit.*, p. 325.

³⁰ En la colección del Museo de Arte Moderno se encuentra una pintura al óleo sobre masonite, titulada *La muerte de Zapata*, el autor es Luis Arenal Bastar, data de 1937 y tomó como modelo la fotografía de José Mora en donde aparece el cadáver del caudillo y las mujeres detrás de su féretro, al fondo se observa un campo infértil y oscuro, así como una larga fila de campesinos que parecen acercarse a donde está el cadáver.

³¹ Claudia Canales, “La densa materia de...” *op. cit.*, p. 77.

³² Aurelio de los Reyes, *Con Villa en México, testimonios sobre fotógrafos norteamericanos en la Revolución, 1911-1916*, México, UNAM, 1985, p. 10.

³³ *Ibid.*, p. 36.

temida reputación. Villa representaba la posibilidad de cambio para los sectores populares, quienes veían en él una figura capaz de otorgarles justicia. Contrariamente, para las clases dirigentes y altas, la presencia de Villa era más sinónimo de terror y rencor, por lo que a inicios de la década de 1923, la sombra de Villa aumentaba inquietudes tanto a nivel nacional como local.

La carrera revolucionaria de Villa estuvo marcada por su destacada labor como estratega militar, desde luego contó con el apoyo sobresaliente de un militar de carrera como lo fue Felipe Ángeles. Asimismo, durante el gobierno de Villa en Chihuahua, realizó distintas acciones de carácter social como el reparto de tierras, lo cual le permitió conocer los problemas de la población y las soluciones que podían implementarse desde el gobierno. Todo lo anterior ayudó a que las clases sociales más bajas consideraran a Villa como una figura representativa de la lucha social.

Tras su muerte, las fotografías de su cadáver tuvieron un alcance masivo por medio de la prensa. Vivo o muerto, Villa aparecía en distintas representaciones y, al igual que Zapata, sus imágenes se volvieron icónicas después de la lucha armada. Y no era para menos: ambos eran los caudillos populares, representantes y defensores de las clases bajas. Pero a diferencia de Zapata, Villa se transformó en un mito desde que logró sus primeras victorias contra el gobierno de Victoriano Huerta, en gran medida, debido a lo que Villa representaba para las clases populares. Como señala Miguel Ángel Berumen:

Este nuevo líder montado y con espuelas representaba la rebelión contra la desigualdad de la riqueza. Cada peón deseoso de un pedazo de tierra en Chihuahua se emocionaba con una indirecta satisfacción cuando robaba ganado a los Terrazas, o cuando confiscaba fábricas o propiedades después de las batallas e imponía a los ricos contribuciones forzosas. En Villa confluían los anhelos de todo un pueblo oprimido, con ansia de venganza y con sed de justicia. La satisfacción de esos anhelos que Villa les proporcionaba a sus soldados, lo colocaba ante ellos como un ser carismático y adorable. Era una representación de ellos mismos decidiendo sobre su propio futuro. Era el poder en las manos de uno de ellos.³⁴

Pasado el decenio de 1910, todo parecía indicar que por fin se lograría la paz; sin embargo, el asesinato de Carranza en 1920, enemigo de Villa luego de la Convención de 1914, marcó el inicio de otro periodo de violencia y asesinatos, que, a diferencia de los de la década anterior, fueron más selectivos, pero no por ello menos crueles o menos retratados. La década de 1920 se caracterizó por el intento de consolidar al gobierno

³⁴ Miguel Ángel Berumen, *Pancho Villa, la construcción del mito*, México, Editorial Océano, 2009, p. 37.

surgido de la lucha armada; sin embargo, la herencia violenta de los años pasados dejó un desequilibrio que fue mostrando que el proceso de reacomodo de poderes y estabilización no sería menos *doloroso* para los mexicanos. Incluso, expresiones culturales como la literatura (*El águila y la serpiente* y *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán) y la pintura (en los murales de José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros) dan cuenta de que la muerte y crueldad revolucionarias serían una constante representación en la década posterior a la Revolución.

Una vez que triunfó la rebelión sonoreense contra Carranza, el muy mermado grupo villista se vio en la necesidad de pactar con el nuevo gobierno mexicano. Cabe señalar que desde 1916 Villa operó a modo de guerrilla en contra del gobierno, causando conflictos que las autoridades condenaron e intentaron erradicar. El asunto tuvo varias dificultades dada la renuencia de Plutarco Elías Calles y Álvaro Obregón para conciliar con el afamado caudillo norteño.³⁵ Sin embargo, la situación cambió al asumir la presidencia provisional Adolfo de la Huerta, con quien Villa nunca tuvo un encuentro directo en los años más convulsos de la guerra de facciones. De la Huerta consideró que tener a Villa pacificado podría serle útil en algún momento, por ello insistió en la necesidad de llegar a un acuerdo.³⁶ En 1920 hubo varios intentos por llegar a un arreglo; si bien la oposición de Calles, Hill, Amaro y Obregón postergaron la intención, luego de unos meses, los primeros tres accedieron al arreglo presentado por el presidente a Villa. Obregón se negó a firmarlo, argumentando que no se podía confiar en el duranguense y que este debía pagar por los crímenes cometidos.

Para 1923, año en que ocurrió el asesinato de Villa, el gobierno de Álvaro Obregón se encontraba ya avanzado y consolidado luego de levantarse contra Carranza tres años atrás. Obregón había logrado tener un dominio casi absoluto en el país desde 1910; sin embargo, las aspiraciones por la sucesión presidencial de 1924 se vieron divididas entre Calles y de la Huerta, que, aunque habían apoyado a Obregón, tuvieron una visión futurista y no dudaron en mostrar sus intenciones. Por otra parte, el ejército emanado de la Revolución no aseguraba a Obregón la lealtad de sus generales en el momento de celebrar un nuevo proceso electoral. En consecuencia, el presidente fortaleció los lazos del gobierno con los sectores obreros y campesinos, ello para equilibrar el peso de la milicia, que durante años se había caracterizado por

³⁵ Véase: Friedrich Katz, *Pancho Villa*, México, Ediciones Era, vol. 2, 2012, p. 319.

³⁶ *Ibid.*, p. 320.

levantamientos y rebeliones. El mismo Obregón llegó al poder de esta manera, estaba consciente de los riesgos que implicaba tener un ejército numeroso; además, dentro de la institución armada también había varios deseosos de poder que portaban grado de general.

Frente este escenario, Pancho Villa se encontraba en una posición que iba acorde con los Tratado de Sabinas firmados en julio 1920. Se había retirado a la vida privada y se dedicaba a los negocios desde la hacienda de Canutillo.³⁷ Sin embargo, no dejó de ser un personaje que atraía atención y sospechas. Pese a la dificultades, Villa logró echar a andar la hacienda de Canutillo e hizo varios esfuerzos por fomentar la educación, como lo testimonió el periodista Regino Hernández Llergo en el año de 1922.³⁸ Si bien el gobierno de Adolfo de la Huerta le dio a Villa garantías de seguridad e incluso construyó una relación de respeto mutuo con Obregón, el caudillo llevaba a todos lados una escolta personal, la cual había sido autorizada por el gobierno. Habrá que señalar sin duda que, durante la Revolución, Villa se había ganado la enemistad de varios personajes, quienes nunca olvidaron las huellas del paso de la División del Norte y los atropellos que padecieron por parte de los villistas. Villa heredó tanto la fama de justiciero como el rencor de quienes lo tachaban de bandido y criminal, algo con lo que tuvo que lidiar hasta sus últimos días.³⁹

Villa se tornó en leyenda del proceso revolucionario; “el bandido social”, como lo define Eric Hobsbawm.⁴⁰ Su fama y popularidad en el país generaron desconcierto por su ausencia del escenario político. Cabe apuntar que *El Centauro del Norte* había cambiado luego de los años de guerra, y su entonces posición como dueño de la hacienda entre los años de 1921 y 1923, deja ver que se había alejado de la actitud radical de la década anterior; incluso mostró tintes más conservadores respecto a las cuestiones de reparto agrario, lo cual le trajo conflictos con pueblos y personajes vecinos de Canutillo, e inclusive con personajes de otros estados colindantes con

³⁷ “Canutillo se convirtió de hecho en un pequeño pueblo con su propia forma de gobierno y de organización. Se tomaron en cuenta necesidades tales como la electricidad, el correo, el telégrafo, el médico, la escuela, la carpintería, talabartería, zapatería, sastrería, molino, herrería, tienda, etcétera.” Eugenia Meyer, María Alba Pastor, Ximena Sepúlveda y María Isabel Souza, “La vida de Villa en Canutillo” en *Secuencia*, núm. 5, mayo-agosto de 1986. p. 173.

³⁸ Friedrich Katz, *Pancho Villa, op. cit.*, p. 331-332.

³⁹ *Ibid.*, p. 335.

⁴⁰ Eric Hobsbawm considera a Pancho Villa como el mejor ejemplo de la fusión entre un bandido y revolucionario. Explica lo siguiente: “El gran Pancho Villa fue reclutado por hombres de Madero durante la Revolución mexicana, y llegó a ser un general extraordinario de los ejércitos revolucionarios. Quizá de todos los bandidos profesionales del mundo occidental, ha sido el que ha tenido una carrera revolucionaria más distinguida.” Eric Hobsbawm, *Bandidos*, México, Editorial Ariel, 1974, p. 131.

Chihuahua.⁴¹ Asimismo, en la entrevista a Hernández Llergo, Villa mencionó que su neutralidad en la política solo iba acorde al plazo de Obregón en la presidencia, declaración que levantó nuevas sospechas sobre la postura de Villa ante la coyuntura electoral de 1924. Además de esta ambigüedad sobre el destino de Villa ante las elecciones siguientes, también se deben considerar las sospechas generadas entre los tres personajes dominantes de la política nacional: Obregón, Calles y De la Huerta; principalmente ante los dos primeros, pues la fama de Villa y su popularidad acrecentó la desconfianza sobre la posible reaparición del caudillo en las pugnas por el poder del pueblo sonoreense.

Entre los años de 1921 y 1923, Villa se vio involucrado en una serie de disputas y amenazas, principalmente con Jesús Herrera, miembro de una familia acaudalada e influyente de Chihuahua con la que el caudillo tuvo diversidad de conflictos, incluyendo homicidios de por medio. Desde 1923, tanto Villa como Herrera se acusaron mutuamente de intentos de asesinato. Como resultado, hubo algunas muertes entre las disputas. Ambos buscaron a Obregón como mediador; sin embargo, para julio de 1923 el plan para asesinar al caudillo ya estaba en marcha. Si bien Pancho Villa se caracterizaba por desconfiar de todos, en julio de 1923 viajó solo con cuatro hombres de escolta, su chofer y su secretario, Miguel Trillo. No había motivos para gastar en el traslado de los *Dorados*, ya que Obregón parecía haber calmado los intentos de ataques de Jesús Herrera.⁴²

El 10 de julio, Villa pasaba en las esquinas de Benito Juárez y Gabino Barreda, en la ciudad de Hidalgo del Parral. La emboscada estaba lista, solo la presencia de niños que salían de la escuela pudo evitar los disparos al caudillo.⁴³ La celada había sido planeada con antelación y los asesinos esperaban que, al doblar la esquina, el auto del duranguense no encontrara otro destino más que las balas; sin embargo, los pistoleros debieron esperar durante diez días una nueva oportunidad. El 20 de julio, en el mismo

⁴¹ Friedrich Katz, *Pancho Villa, op. cit.*, p. 347.

⁴² Como muestra la investigación de Friedrich Katz, hubo correspondencia entre Villa, Herrera y Obregón, e incluso de Villa con Calles. Por medio de las cartas es posible percatarse de que el asunto iba escalando en intensidad desde comienzos de 1923 pero pareció aminorarse tras la intervención del presidente. *Ibid.*, p. 362-364.

⁴³ El atentado contra Villa estaba planeado, pero justo en ese momento un grupo de niños que salían de la escuela se acercó a saludar al general Villa, lo cual detuvo el ataque de los pistoleros. Entre el grupo de niños se encontraba Gregorio Walerstein, quien más tarde se volvió un renombrado productor de cine. Eugenia Meyer, *Gregorio Walerstein, hombre de cine*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 11.

lugar planeado, sonó el otrora grito de guerra de los villistas, pero en esta ocasión fue la señal para la muerte del afamado caudillo. Katz detalla el asesinato a continuación:

Ignoraba Villa que el grito que tantas veces lo había saludado en la batalla esta vez anunciara su muerte, porque el hombre había sido enviado por los asesinos para vigilarlo: su grito y la mano levantada eran una señal para que los que esperaban en el departamento abrieran fuego cuando el coche llegara al cruce y disminuyera la velocidad para dar vuelta. Villa recibió nueve balazos y murió instantáneamente; otro tanto ocurrió con Trillo, el chofer, y el asistente, Daniel Tamayo. Tres miembros de la escolta quedaron heridos. [...] Más de cuarenta tiros alcanzaron el coche y, como los asesinos utilizaron balas expansivas, el efecto fue particularmente devastador. Tras asegurarse de que Villa estaba muerto, los asesinos se alejaron tranquilamente a caballo.⁴⁴



Imagen 13 A. González y F. Tolentino, *Francisco Villa y Miguel Trillo acribillados a balazos a bordo de un automóvil*, 20 de julio de 1923, SINAFO, Inv. 68186.

La presente fotografía muestra una escena impactante: en primer plano aparece el coronel Miguel Trillo, quien en ese entonces fungía como secretario particular de Villa; su cuerpo cuelga por uno de los costados del automóvil en que viajaba la comitiva villista en Parral, Chihuahua. Los brazos y el cuerpo caen en una postura inversa, doblado justo a la mitad del torso; sobre la camisa blanca se observan manchas de sangre. Justo al lado de la mancha, en el costado derecho, se observa la pistola de Trillo,

⁴⁴ Friedrich Katz *Pancho Villa*, *op. cit.*, p. 265-366. Los corchetes son míos.

casi como una metáfora de lo que causó su muerte. Detrás de este cuerpo se encuentra el cadáver de Villa, imperceptible en esta toma pues quedó recargado en la parte interna de la portezuela. Sobre la fotografía aparece escrito el nombre de los personajes: “Trillo” sobre el cuerpo del mismo, “Villa” escrito al centro y parte superior, con una flecha indicando el lugar del cadáver. En la parte izquierda de la fotografía aparece un individuo con sombrero, al fondo se observan varios espectadores de la mortal escena. En la parte inferior de la imagen, se lee: “Foto del Sr. Gral. Francisco Villa y Corl. M. Trillo. Parral, julio 20 de 1923, 8 a.m.” Se trata de los datos y fecha exacta de la toma, el lugar, e incluso la hora. La imagen es dramática principalmente por el cuerpo de Trillo y la radical postura de su cuerpo, tendido en una postura invertida, como si la fuerza de las balas lo hubiesen lanzado a un costado del automóvil.

Las víctimas dentro y fuera del auto fungen como espectadores de la violencia y sorpresa ante el acto tan precisamente fatal, sin que hubiera tiempo de defenderse. Debido a la popularidad de Villa, la noticia corrió inmediatamente a lo largo del país, levantando sospechas hacia Obregón y Calles,⁴⁵ aunque existían muchas más dudas sobre los supuestos autores. Al día siguiente, la prensa mostró en sus primeras planas la nota del asesinato, pero solo se incluyeron retratos de Villa en vida para ilustrar el hecho;⁴⁶ se mencionó que los asesinos desaparecieron misteriosamente. Existen otras fotografías que retratan la misma escena, pero desde otro ángulo, que más allá de centrarse en Villa retratan el cuerpo de Trillo, probablemente porque resultaba más impactante, aunque también se debe considerar que la luz en el exterior del auto mejoraba el resultado de la toma.⁴⁷

⁴⁵ Si bien la animadversión entre Obregón y Villa apuntaba las sospechas hacia el presidente, diversa correspondencia muestra que al parecer entre ambos hubo mucho respeto y cordialidad, incluso en asuntos de negocios de Villa. Pero por otra parte, la investigación de Katz muestra que al parecer Obregón y principalmente Calles, estaban más involucrados en el asunto de lo que se puede interpretar a partir de la correspondencia, aunado a la inminente ruptura de ambos con Adolfo de la Huerta que terminó en la rebelión delahuertista hacia finales de 1923. Véase Katz, *op. cit.*, pp. 354, 359, 362.

⁴⁶ *El Universal*, *Excélsior* y *El Demócrata*, incluyeron un retrato de Villa en las notas referentes al asesinato, todos con fecha del 21 de julio de 1923.

⁴⁷ En el fondo Casasola del SINAFO, hay otras imágenes de esta escena tomadas desde otro ángulo (inventarios 6127, 68190, 68191) por lo cual, es probable que se realizaran otras tomas, o en su defecto, hubiese varios fotógrafos. *Excélsior* da cuenta de que tras realizarse las fotos, hubo un lío por la autoría de las imágenes, se menciona que fueron tomadas por Agustín González y F. Tolentino y compradas por el Lic. Lázaro Villareal, quien pretendía cobrar los derechos de publicación, sin embargo, al parecer hubo una denuncia de los autores quienes guardaron copias de las fotografías antes de venderlas y que esperaban obtener ganancias con ellas. *Excélsior* menciona que se pretendía cobrar mil pesos a cada periódico por la publicación de las fotos del auto.



Imagen 14 López E., *Cadáver de Francisco Villa sobre una cama del hospital de Parral, 20 de julio 1923*. Inv. 287653.

Tras el asesinato, el cuerpo fue trasladado al Hospital de Parral, Chihuahua. En la presente fotografía se observa el cadáver de Villa recostado en una cama y con los ojos cerrados. El cuerpo desnudo deja ver el dorso manchado de sangre producto de los impactos de las balas expansivas. Se aprecian los orificios de bala, uno a la altura del abdomen, otro en el codo del brazo derecho y, del mismo modo, manchas de sangre en el rostro —cabe apuntar que no presentaba ningún disparo—. Al fondo se observa la presencia de dos individuos, de los cuales solo se observan sus piernas. La fotografía es parte de una serie que se realizó en el mismo lugar y es de la autoría de un fotógrafo oriundo de Chihuahua, conocido como López E., que tras realizar las fotografías en el hospital, se trasladó a la capital en un tren y negoció la exclusiva para *Excélsior*.⁴⁸

⁴⁸ *Excélsior*, 24 de julio de 1923, p. 1.



Imagen 15 López E., *Cadáver de Francisco Villa en cama del hospital de Parral*, 20 de julio de 1923, SINAFO, Inv. 287655.

Esta fotografía retrata la misma escena, pero desde el lado opuesto a la anterior. En ella aparece el cuerpo de Villa recostado en la cama del hospital. Le fue colocada una almohada debajo de la cabeza para una mejor apreciación de su rostro. Al fondo, del lado derecho, se observa una cama con otro cuerpo cubierto con sábanas y sobre estas hay manchas de sangre; es probable que se trate de una más de las víctimas. Esta toma muestra el efecto de la bala expansiva, pues si bien en la fotografía anterior se observa un orificio de bala sobre el otro costado del cuerpo, esta toma parece retratar el orificio de salida.

Villa fue un personaje que atrajo la atención pública y en consecuencia a las cámaras, ya fuera por su fama de justiciero, por el carisma que lo caracterizaba o incluso por la reputación negativa a su alrededor; por ello, retratar su muerte tendría una resonancia muy particular.⁴⁹ Pero a diferencia de Zapata, que nunca reconoció al

⁴⁹ Marion Gautreau muestra que Pancho Villa fue el personaje más retratado de la Revolución mexicana. Villa se sentía cómodo ante las cámaras, en contraste con los otros revolucionarios quienes siempre aparecían serios o posando, el duranguense gozaba de una fama luego de combatir a Huerta y asumir la dirigencia de la División del norte. La investigadora menciona que: “Durante la década revolucionaria, en comparación con otras figuras tales como Madero o Carranza, las fotografías de Francisco Villa apenas están presentes en la prensa ilustrada de México. Sin embargo, a partir de la ofensiva constitucionalista contra Huerta, se hace ‘espectacularmente popular’ en la prensa en general, y en la prensa norteamericana en particular. [...] Francisco Villa suscita a la vez el temor y la

gobierno de Carranza, el caso de Villa es distinto debido a que este último se unió al movimiento constitucionalista en una primera etapa, luego se alejó del mismo y empezó su etapa guerrillera, para terminar firmando el tratado de paz durante el interinato de De la Huerta, cuando Carranza había muerto. Su asesinato dejó pautas para pensar que, además de los conflictos con particulares, había vínculos indirectos en el atentado que apuntaban a Obregón, pero principalmente a Calles.

Mostrar las fotografías del cadáver de Villa era algo que podía operar en dos direcciones: intimidar y debilitar a sus seguidores en la víspera de un proceso electoral y con ello evitar su reaparición política; o, caso contrario, las fotografías podían detonar una afrenta a los villistas y los sectores que se sentían representados por el caudillo. En principio, el gobierno de Obregón se beneficiaba con la muerte de Villa, dado que desaparecía un caudillo cuya popularidad en el norte del país podía representar un levantamiento a futuro; del mismo modo, se evitaba una posible alianza del duranguense y Adolfo de la Huerta luego del respaldo de Obregón a Calles. Pero de no ser aclarado el asesinato, tanto el presidente como su secretario de Gobernación tendrían los reflectores apuntando a su participación en la emboscada; por ello, el manejo que se dio a la muerte de Villa fue muy particular en la prensa.

Prueba de la conmoción y sentimientos de venganza que detonó el asesinato del caudillo fue la incorporación de algunos exvillistas en la rebelión delahuertista ocurrida en diciembre de 1923.⁵⁰ Desde luego, la muerte de Villa impactó a sus seguidores y, más aún, a aquellos que vieron un el caudillo a un tipo de justiciero representante de las clases populares. En este sentido, las fotografías de su cadáver se volvieron icónicas, de manera semejante a las de Zapata, debido al valor simbólico de lo que retratan, es decir, la muerte de la esperanza representada en un hombre.

Por otra parte, a diferencia de la ausencia visual del cuerpo de Madero o el duelo en torno a las imágenes de Carranza, las fotos de Villa no solo representan y dan testimonio de la muerte del personaje, más aún la violencia capturada en las mismas habla de que el proceso de reacomodo de poder no iba a llevarse a cabo de manera

curiosidad, fascina y repele. Tiene orígenes muy modestos y un pasado turbio, poco comprendido, de bandido, se apasiona por las mujeres aunque es abstemio, célebre tanto por su crueldad como por su generosidad, no sabía leer antes de la Revolución pero se convierte en un general respetado.” Marion Gautreau, *De la crónica... op. cit.*, p. 372. Los corchetes son míos.

⁵⁰ “A la muerte de Villa siguió un nuevo movimiento armado, la rebelión delahuertista. Muchos exvillistas, quizá confundidos, entremezclando sentimientos de venganza con dese de saldar una deuda moral se incorporaron a la contienda perdiendo así las tierras por las que tanto habían luchado.” Eugenia Meyer, María Alba pastor, Ximena Sepúlveda, “La vida con Villa...” *op. cit.*, p. 183.

aura de duelo. Al igual que con Zapata, la muerte de Villa y la exposición de las fotografías de su cadáver y su carne destrozada estaban muy orientadas a ubicar al duranguense como un bandido, cuya muerte era producto de esa vida previa a la Revolución.⁵¹

No se elaboró un drama caracterizado por el duelo y mucho menos como algo trágico para el país. Ciertamente, lo más cercano a la tragedia es que se destaca el papel de las viudas e hijos de Villa como algo lamentable.⁵² Así pues, la muerte de Villa fue tratada por este diario con un carácter más moral, en donde el dolor y sufrimiento de la muerte parecía centrarse más en los familiares del caudillo que en el personaje. El que no se encontrase a los asesinos, como se indica en la nota referente a la muerte de Villa, se trató de una manera de dejar en suspenso las investigaciones y no dar indicios ni posibles culpables, todo ello en vísperas de las elecciones y la creciente tensión entre las facciones que apoyaban a Calles y a De la Huerta. La incertidumbre y los intentos de Obregón por tratar de aclarar el asesinato muestran que la muerte de Villa podía tener más repercusiones e inestabilidad, casi como si el caudillo se mantuviera presente luego de ser asesinado.

Poco tiempo después, se encontró como principales autores del ataque a Jesús Salas Barraza y Melitón Lozoya, mismos que afirmaron participar en el trágico hecho debido a las disputas que habían mantenido con Villa desde tiempo atrás. Si bien fueron condenados a prisión, se les exoneró en 1924. Las amenazas de muerte e intentos de asesinato pueden rastrearse en la correspondencia que tanto Villa como Barraza y Lozoya mantuvieron con el presidente Obregón. Cabe apuntar que las últimas investigaciones señalan la posibilidad de un complot para asesinar al caudillo en donde Calles y Obregón estaban implicados.

⁵¹ Arno Burkholder, *La red de... op. cit.*, p. 43.

⁵² Fredrick Katz, *Pancho Villa... op. cit.*, p. 342-343.

\$15.00 Una Vez.—Muchos Premios Cada Mes a Nuestros Subscriptores

ESPECIFICO J. D. A.
 Tratamiento Digno e Inolvidable
 para Espondilias de la Espina
BEICK, FELIX Y CIA.
 Antigua Droguería de "La Piedad"
 México, D. F. México No. 20

L UNIVERSA

SEGUNDA SECCION
 MEXICO, D. F., MARTES 24 DE JULIO DE 1923

Adoradores "FLOHR"
 (Patentes en los Principales Estados)
 Representante para la República Mexicana:
IRIQUE HUBER, Ing.
 Av. de la Sra. de Guadalupe, 147, México D. F.

PRECEMOS en esta plana una completa información gráfica relativa a la sangrienta tragedia en que perdieron la vida el general Francisco Villa y su Secretario, coronel Rafael Trillo, a manos de una partida de hombres armados, que están siendo perseguidos por numerosas columnas volantes, en las cercanías del Estado de Durango, y donde se han internado en su huida.—Se colige de las sucesiones fotográficas que publicamos, que los soldados dispararon el número de cartuchos, que habría sido bastante para dar muerte no a cinco hombres que viajaban en el auto, sino a todo un regimiento. Es indudable que resultaría blanco en una maniobra, ya que consistió de sobre un automóvil pariente. (1)—El cadáver del general Villa antes de la sacrancción de ley. Nótase las horribles mutilaciones que en la caja fueron del coronel Rafael Trillo al morir. Como se ve, su cuerpo quedó colgado sobre la portanada del "Dodge", porque quedó, al escapar las detonaciones, pretendiendo incorporarse en el asiento del auto para contener "Dodge", después que fueron retirados los cadáveres del general Villa y del coronel Trillo. El coche lleva más de sesenta impactos que destruyeron las vidrieras del parabrisas, la carrocería y el asientos. (2)—La cabina del coronel Trillo, tomada después de ser inyectada. Este hotel fue prisionero de Don Pedro Alarcón, número 1010, a quien la revolución dejó en la indigencia más completa. (3)—Edificio del Hotel Hidalgo, que fue propiedad del general Villa, y en donde fueron expuestas al público las cadáveres después de ser inyectados. Este hotel fue prisionero de Don Pedro Alarcón, número 1010, a quien la revolución dejó en la indigencia más completa.



Veinte Columnas Volantes Persiguen a los Asesinos del Gral. Francisco Villa

La información que se ha publicado en el número anterior de este periódico, en el que se dio a conocer el asesinato del general Francisco Villa y su secretario, coronel Rafael Trillo, ha causado un gran interés en el público. En consecuencia, se ha publicado en esta plana una completa información gráfica relativa a la sangrienta tragedia en que perdieron la vida el general Francisco Villa y su secretario, coronel Rafael Trillo, a manos de una partida de hombres armados, que están siendo perseguidos por numerosas columnas volantes, en las cercanías del Estado de Durango, y donde se han internado en su huida.—Se colige de las sucesiones fotográficas que publicamos, que los soldados dispararon el número de cartuchos, que habría sido bastante para dar muerte no a cinco hombres que viajaban en el auto, sino a todo un regimiento. Es indudable que resultaría blanco en una maniobra, ya que consistió de sobre un automóvil pariente. (1)—El cadáver del general Villa antes de la sacrancción de ley. Nótase las horribles mutilaciones que en la caja fueron del coronel Rafael Trillo al morir. Como se ve, su cuerpo quedó colgado sobre la portanada del "Dodge", porque quedó, al escapar las detonaciones, pretendiendo incorporarse en el asiento del auto para contener "Dodge", después que fueron retirados los cadáveres del general Villa y del coronel Trillo. El coche lleva más de sesenta impactos que destruyeron las vidrieras del parabrisas, la carrocería y el asientos. (2)—La cabina del coronel Trillo, tomada después de ser inyectada. Este hotel fue prisionero de Don Pedro Alarcón, número 1010, a quien la revolución dejó en la indigencia más completa. (3)—Edificio del Hotel Hidalgo, que fue propiedad del general Villa, y en donde fueron expuestas al público las cadáveres después de ser inyectados. Este hotel fue prisionero de Don Pedro Alarcón, número 1010, a quien la revolución dejó en la indigencia más completa.



Este edificio fue propiedad del general Francisco Villa, y en donde fueron expuestas al público las cadáveres después de ser inyectados. Este hotel fue prisionero de Don Pedro Alarcón, número 1010, a quien la revolución dejó en la indigencia más completa.

A BOHEMIA
 INGENIERIA Y ARQUITECTURA
 PISO MARZ 30

UNA GRATA NOTICIA PARA LOS ENFERMOS

ES INUTIL
 Perseguido con las lecturas a los clientes que no pagan. **STANBOS**, toman un sistema de cobranza eficiente y mancomunado.

Wells Fargo and Co. Express

El primer y más seguro medio de transporte de dinero y valores. Se envía en el mundo entero. El seguro es a cargo de la compañía. Se envía en el mundo entero. El seguro es a cargo de la compañía.

CALZADO "DEN"
 CALZADO DE ADY
 DISTRIBUCION
"El Nuevo Mundo"
 5 de Febrero y Copuchinas
 LA CASA DE LOS

EN LA CASA WAGNER SE VENDEN EN ABONOS FACILES FONOGRAFOS

Academia Washington

Imagen 17 El Universal, 24 de julio de 1923, segunda sección, p. 1.

El Universal dio cuenta de los hechos en una perspectiva muy semejante a Excelsior. El día 21 de julio en su primera plana solo apareció un retrato de Villa para ilustrar la nota de su asesinato. Sobre el caudillo la nota afirmaba que "el cuerpo quedó

horriblemente mutilado”.⁵³ Luego se publicó un fotorreportaje en casi toda la plana de la segunda sección, en donde se incluyeron tanto las fotos de las víctimas en el automóvil como las del cuerpo del caudillo en el hospital. Este periódico se centró más en destacar las labores del gobierno para dar con los asesinos, pero tampoco mostró empatía ante el hecho.

La prensa se centró en informar el compromiso del régimen de Álvaro Obregón para atrapar a los asesinos que en las posibles consecuencias del asesinato. Los periódicos informaron la muerte de Villa como un evento significativo para sus familiares pero aminoró su papel como personaje simbólico y carismático de la Revolución. Por lo menos ese es el balance que podemos hacer tras la lectura de las notas que dan cuenta del hecho. Además, el que haya sido asesinado luego de tres años de firmar la paz, de alguna manera lo convierte en un personaje más privado, o por lo menos esa era la intención en los diarios. No obstante, el que Villa haya sido el personaje más retratado de la Revolución le otorgaba un valor simbólico a las fotografías de su cadáver, principalmente para aquellos que veían en el caudillo un representante de la justicia.

Cabe apuntar que retratar al cadáver desnudo y centrándose en las heridas producidas por las balas, habla más de una nueva forma de entender el registro fotográfico, la muerte y, por supuesto el escarmiento. En lugar de centrarse en la identificación y el registro del individuo, las fotos se enfocaron más en el cuerpo como huella y vestigio del daño y la crueldad. En este sentido, es posible afirmar que las fotografías del cadáver de Villa fueron pioneras en las ilustraciones de nota roja de la prensa mexicana y marcaron una nueva forma de representar las heridas y el daño sobre los cadáveres.

La muerte de Villa, casi al concluir el periodo presidencial de Obregón, mostró que la estabilidad nacional era aún muy frágil. Cabe señalar que, con diferencia de cuatro años, los dos caudillos populares —Zapata y Villa— habían sido asesinados y en ambos casos las fotografías tuvieron un papel principal para informar sobre sus muertes. A los dos se les retrató inmediatamente después de ser asesinados: tanto las fotografías como las notas periodísticas parecen centrarse en mostrar a los caudillos abatidos, en la sangre y la carne perforada por los proyectiles. En contraste con los casos de Madero o Carranza, a los líderes populares se les retrató ampliamente tras su muerte. Lo anterior

⁵³ *El Universal*, 21 de julio de 1926, segunda sección, p. 1.

obedece a cuestiones de poder: Villa y Zapata nunca llegaron al gobierno ni tuvieron un reconocimiento en la historiografía —oficialista— hasta varios años luego de ser asesinados (en el caso de Villa fueron décadas). Además, ambos fueron ampliamente condenados y criticados como bandidos en los años de la Revolución e incluso después de la misma. Por ello, mostrar sus cadáveres baleados y abatidos tiene dos funciones principales: primero, el aspecto comercial detrás de lo noticioso que resultaba la muerte de ambos; segundo, el grupo que triunfó e institucionalizó la Revolución —Obregón y Calles— no provenía de sectores populares. Rivalizó con Zapata y Villa, principalmente con este último, por lo que no podían considerar su muertes como una tragedia más allá de lo local y mucho menos como algo significativo en términos de la revolución que se estaba consolidando.

Años después, luego de ser asesinados, las figuras de los caudillos fueron rescatadas —en el caso de Villa se dio hasta 1976, aunque desde los años sesenta hubo intentos por ubicar al personaje dentro de los más destacados revolucionarios— y las imágenes que de ellos se han utilizado son sus retratos en vida. Al ser dos personajes con amplia admiración entre las clases populares, cumplen la función de mantener la esperanza entre sus adeptos y admiradores. Representarlos muertos, ensangrentados y, en el caso de Villa, con las entrañas fuera —producto de las balas, aún pasados casi 100 años tiene repercusiones en el hecho de mostrar abatidos a los *héroes* de las masas. La fuerza de las fotos de Villa muerto tiene repercusiones actuales en el aura mítica del caudillo,⁵⁴ sin embargo, no asesinan al mito: por el contrario, tienden a martirizarlo.

Actualmente, las figuras de Villa y Zapata siguen siendo parte elemental de la cultura popular mexicana; sus retratos forman parte de las protestas sociales contemporáneas,⁵⁵ casi como una forma de equiparar la imagen de Villa en vida con la esperanza de justicia. ¿Será acaso que la imagen de Villa muerto es aún *dolorosa* para los sectores populares contemporáneos? Probablemente, la imagen de Villa asesinado tiene connotaciones muy diversas en un momento en que la violencia visual del presente ha configurado una nueva mirada para entender el dolor y sufrimiento de los demás. Por

⁵⁴ Como apunta Miguel Ángel Berumen, el mito de Villa surgió con fuerza luego de la rebelión contra Huerta en 1913. El mito superó al hombre y pese a lo que puede pensarse, el aura mítica de Villa no se alimentó solamente de las fotografías, sino también de la tradición oral. Siguiendo ese argumento, las imágenes del cadáver de Villa, si bien tuvieron la intención de opacar su figura y acabar con la leyenda mediante la exhibición de su muerte retratada, no logran este cometido. Miguel Ángel Berumen, *Pancho Villa, op. cit.*, p. 33.

⁵⁵ El asunto de Villa es similar a lo que ha sucedido con Zapata, ambos se han vuelto íconos de protesta o de reivindicaciones sociales, por ejemplo el caso del EZLN.

esta razón, los caudillos populares de la Revolución son reinterpretados y, hasta cierto punto, su efigie se ha vuelto intocable. El poder político y la historia oficial hicieron de Villa y Zapata figuras heroicas e indiscutibles; desde luego, eso solo ocurrió una vez que fueron asesinados, lo cual muestra que, muertos ciertos personajes, desaparecen sus defectos. La paga de su fenecimiento, doloroso y sufriente, es una suerte de martirio de tintes patrióticos. Pasado el tiempo, el daño retratado en sus cuerpos, lejos de fragmentar, tiene la intención de cohesionar a la sociedad mediante versiones oficiales de la historia. Así pues, las fotos de Villa asesinado son puestas en lugar secundario; se otorgó prioridad a la imagen de John Davidson Wheelan que justo representó visualmente el mito del *Centauro del norte*, el invencible, y de esta manera, mitificó y “le dio vida” a un héroe, antítesis del poder pero engrandecido por este mismo.

Dolor y poder: el asesinato de Álvaro Obregón.

Para analizar el asesinato de Álvaro desde la imagen fotográfica es menester contemplar dos aspectos principales: la ausencia de fotos del caudillo asesinado y el manejo del asesinato hecho por la prensa, en donde fueron usadas fotografías del sonorenses en sus años de liderazgo militar para dar información del acontecimiento. Asimismo, la trayectoria de Obregón en la Revolución, su ascenso al poder, el combate a los círculos católicos y conservadores durante y después de la caída de Huerta, son claves para entender cómo se trabajó visualmente su asesinato en las complicadas circunstancias de 1928. La prensa mostró un ambiente de duelo nacional, lo cual deja ver cómo el gobierno revolucionario comenzó a construir la iconografía de los protagonistas de la Revolución, a menos de diez años de haberse establecido en el poder. El general Obregón fue el caudillo victorioso del proceso revolucionario, había sido presidente cuatro años atrás, y para 1928 resultó electo para un nuevo periodo, por lo que su muerte cimbró al régimen revolucionario. Asimismo, su asesinato en ese año generó inquietudes sobre el porvenir del país y la capacidad del gobierno para lograr una pacificación duradera, pero principalmente se puso en duda la transición de poder de manera pacífica.

Para la década de 1920, Álvaro Obregón ya había adquirido una gran reputación: era visto como el caudillo de la Revolución. No obstante, algunos sectores conservadores y especialmente católicos, lo condenaban tanto por su radical postura

frente a la cuestión agraria como por su anticlericalismo.⁵⁶ Otros grupos criticaban al caudillo sonorenses debido a que, si bien se había retirado a la vida privada en la Quinta Chilla al concluir su presidencia, reapareció en la escena nacional en 1927 buscando la presidencia por un periodo más, lo cual era paradójico, ya que la no reelección era uno de los puntos claves que habían detonado el proceso revolucionario. Esto incrementó las tensiones con varios grupos y figuras políticas; incluso con antiguos compañeros de armas, como fue el caso de los generales Francisco Serrano y Arnulfo R. Gómez, ambos ejecutados por órdenes del caudillo.⁵⁷ Del mismo modo, la Iglesia y los promotores de la rebelión cristera, quienes —manipulados por los intereses agrarios y la injerencia política de las autoridades eclesiásticas— buscaban un cambio o reforma en algunos artículos de la Constitución de 1917, todo ello en aras de mantener su presencia política y social, por lo que consideraron al general Obregón como un peligro si este llegaba nuevamente al poder.

Dentro de la labor de reconstrucción luego de 1920, Obregón y Calles basaron su política en estricto apego a la Constitución de 1917, lo cual incomodaba a la Iglesia debido a las tradicionales injerencias de esta institución dentro de los asuntos políticos y económicos del país.⁵⁸ La Iglesia mostró su profunda inconformidad con la Constitución que claramente estipulaba la separación entre el estado y la Iglesia, coartando con ello cualquier intención de recuperar privilegios y canonjías. En consecuencia, ubicaban a Obregón y Calles como los dos pilares del anticlericalismo en México y condenaban sus formas de gobierno como actos en contra de la moral y las

⁵⁶ El anticlericalismo de Obregón puede situarse en sus orígenes en Sonora, un estado que contrastaba con el resto del país debido a que pocos profesaban alguna religión, algo que se debía a diversos factores. Sobre el estado de Sonora, Linda Hall apunta: “De nuevo, su aislada situación geográfica, así como las dificultades para viajar dentro del estado, además de su escasa población, habían impedido su firme sujeción por parte de la Iglesia. Por otro lado, en contraste con los indios de la región central del país, a los de Sonora era difícil controlarlos y rechazaban con violencia las invasiones de sus tierras y de su libertad. [...] En muchas regiones del estado de Sonora la aparición de un padre era un acontecimiento raro y sorprendente, incluso en los primeros años del siglo XX.” Linda Hall, *Álvaro Obregón, poder y revolución... op. cit.*, p. 21.

Aunado al aislamiento de Sonora, el anticlericalismo se expandió luego de la década de 1890, ya que el comercio coadyuvó al incremento de la masonería en el estado. *Ibid.* p. 23.

⁵⁷ Pedro Castro, *Álvaro Obregón. Fuego y cenizas de la Revolución Mexicana*, México, Ediciones Era, 2009. p. 376-377.

⁵⁸ El problema entre Estado e Iglesia se venía dando de manera más constante desde la Independencia de México, posteriormente, se agudizó con los conflictos entre liberales y conservadores durante el siglo XIX, de hecho en 1847 el clero suspendió el culto en la Catedral metropolitana para impulsar a los creyentes a contrarrestar la labor del gobierno y las reformas impulsadas por este para contrarrestar la intromisión religiosa en asuntos propios del gobierno. El problema se agudizó hacia 1856 con la llamada Ley Lerdo, y la posterior Constitución de 1857, lo cual coadyuvó a detonar un conflicto entre Iglesia y Estado durante los siguientes tres años, conocida como la guerra de Reforma. Véase: Alicia Olivera Sedano, *Aspectos del conflicto religioso en México de 1926 a 1929. Sus antecedentes y consecuencias*, México, INAH, 1966, p. 20.

costumbres de origen católico. Ante esto, los dos presidentes aplicaron el contenido constitucional sin titubeos. No era para menos, la nueva Carta Magna era, sin duda, uno de los grandes logros de la Revolución.

Obregón logró consolidar varias instituciones y mediar con actores diversos. También impulsó la educación, pues veía en ella una gran posibilidad para concientizar a la sociedad, esto, a su vez, limitaría la expansión del fanatismo religioso y su insistente afán por involucrarse en la política. Obregón se caracterizó desde un primer momento por su genio y destreza para el mando, lo cual le permitió obtener alianzas clave durante la Revolución y, posteriormente, como presidente; sin embargo, también se fue generando la enemistad de actores diversos.

Tras retirarse a la vida privada, Obregón continuó vinculado a la política. Hacia 1926, con el estallido del conflicto cristero, se planteó regresar al poder. Para ello, en enero de 1927, tras las modificaciones al artículo 83 constitucional, la reelección sería permitida siempre y cuando no fuera en periodos consecutivos y solo por un periodo más. Así, el camino para el regreso del caudillo quedó abierto.

Por otra parte, el conflicto religioso que va de 1926 a 1929 detonó luego de que el gobierno de Plutarco Elías Calles continuara con una política que confirmaba la separación de la Iglesia y el Estado.⁵⁹ Asimismo, el bando armado cristero también estaba compuesto por campesinos y pequeños propietarios inconformes con las limitadas soluciones en el ámbito agrario que se habían aplicado durante el periodo de Obregón. Tras la llegada de Calles y su línea política igualmente apegada a la constitución, Estado e Iglesia se involucraron en un conflicto que detonó en junio de 1926.⁶⁰ Lo anterior deja ver que no solo se trataba de un conflicto de tintes religiosos,⁶¹

⁵⁹ Cabe apuntar que años atrás, la política de conciliación de Porfirio Díaz permitió el fortalecimiento de la Iglesia, lo cual se debió a una estrategia de pacificación por parte de Díaz. Al llegar la Revolución, grupos católicos tuvieron un papel políticamente activo dentro de algunas facciones revolucionarias. El clero había apoyado a Huerta en 1913, por lo cual no salía muy bien librado a la caída de este gobierno en 1914. En un primer momento, la Iglesia y los grupos católicos activos en la política entraron en conflicto con Carranza, tras promulgación de la Constitución de 1917. Luego de la llegada de los sonorenses al poder, la Iglesia vio en riesgo su participación en la política y en la economía ante el ascenso de personajes anticlericales y herederos de un liberalismo más radical como lo eran Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles. *Ibid.*, p. 58-59.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁶¹ Para entender el conflicto cristero, también se debe tomar en cuenta los antecedentes, principalmente de las organizaciones católicas y el impulso a la encíclica *Rerum novarum* (1891) del Papa Pío XIII, la cual impulsó a la iglesia a involucrarse en asuntos económicos, principalmente con sectores obreros y campesinos, lo cual generó más tensión luego de promulgada la Constitución de 1917, cuyo contenido respecto al papel de la iglesia era más radical que la de 1857. Además, las participación de círculos obreros católicos durante la Revolución mostraría que estos grupos naturalmente buscarían un reacomodo y participación luego de finalizado el conflicto armado. *Ibid.*, p. 41. Cabe apuntar que algunos de los cabecillas cristeros ofrecieron repartición de tierras, con ello ganaron más adeptos.

sino que este fue el pretexto para incentivar el fanatismo y la manipulación de los combatientes, y con ello intentaron reformar los artículos constitucionales que limitaban la participación de la Iglesia en asuntos de gobierno. Sin embargo, Calles no cedió; por el contrario, impulsó la ley de tolerancia de cultos (Ley Calles), que complementaba los artículos 3 y 130 de la Constitución, detonando así el conflicto armado. Cabe agregar que los líderes cristeros, principalmente de la Liga por la Defensa de la Libertad Religiosa y de la Unión del Espíritu Santo —junto con sus células ubicadas principalmente en el centro del país—, consideraban a Obregón y Calles como los dos principales pilares del anticlericalismo gubernamental. Consecuencia de esto último, resultó una serie de atentados infructuosos en contra de Álvaro Obregón durante su gira como candidato.

Las elecciones presidenciales para el periodo de 1928 a 1932 se dieron en un ambiente tenso debido a la depuración selectiva y violenta impulsada por Obregón y con el auspicio del presidente Calles. Además, los atentados contra el general Obregón coadyuvaron a generar un contexto difícil: el caudillo culpaba a Luis N. Morones de los ataques en su contra e incluso exigió a Calles que destituyera al líder de la CROM de su gabinete, en donde fungía como Secretario de Industria y Comercio.⁶²

Con la finalidad de atender varios asuntos previo a su toma de poder, entre ellos la destitución de Morones, líder de la CROM, Obregón arribó a la ciudad de México el 15 de julio. Desde esta fecha, comenzó el acecho de José de León Toral, fanático religioso miembro de la Liga y amigo de los hermanos Pro, fusilados por ordenes de Calles luego del atentado contra Obregón en noviembre de 1927. Pero fue hasta el día 17 de ese mes que, tras conocer el traslado del caudillo al restaurante La Bombilla, Toral se lanzó tras él. Obregón se encontraba reunido ahí con los diputados de Guanajuato, quienes ofrecían un banquete al recién electo presidente. También se encontraban ahí varios de los más prominentes obregonistas: Aarón Sáenz, Ricardo Topete y Antonio Ríos Zertuche, entre otros, quienes discutían varios temas con Obregón, entre ellos el problema religioso. A las cinco de la tarde el sonorenses tendría una reunión con el embajador estadounidense Dwight Morrow para tratar dicho tema.⁶³ Fue allí donde se presentó León Toral y, tras realizar dibujos de algunos de los ahí presentes para evitar las sospechas, se acercó a Obregón para mostrarle su retrato y, sin

⁶² Pedro Castro, *Álvaro Obregón... op. cit.*, p. 389.

⁶³ *Ibid.*, p. 392-393.

mediar pausa alguna, descargó la pistola que llevaba bajo su brazo. Dio el primer tiro en el rostro y los sucesivos en la cabeza y en el cuerpo. Obregón cayó inmediatamente fulminado por los tiros, Toral fue aprehendido y trasladado a la Inspección General de Policía para ser interrogado y esclarecer el magnicidio.⁶⁴

La noticia del atentado corrió rápidamente, los rumores se multiplicaron con igual velocidad. Para nadie era creíble que un asesino solitario hubiera golpeado la cúpula del poder en México. Al día siguiente, la prensa dio la información del magnicidio y para esto se incluyeron fotografías de Obregón en sus años de mayor éxito militar luego de ascender al grado de general.⁶⁵

Los periódicos *Excelsior* y *El Universal* hicieron varios reportajes sobre la muerte del caudillo sonorense: mostraron retratos de él en vida, así como fotografías del traslado de su cuerpo al Palacio Nacional, en donde se realizó una ceremonia luctuosa. Posteriormente, el cuerpo sería llevado a Sonora.

⁶⁴ Mario Ramírez Rancaño, *El asesinato de Álvaro Obregón: la conspiración y la madre Conchita*, México, UNAM, INEHRM, 2014, p. 216.

⁶⁵ Pedro Castro presenta una hipótesis interesante sobre el complot de los allegados a Morones para matar a Obregón. De igual modo, muestra deja abierta la posibilidad de que Calles estuviera al tanto de esto. Véase: Pedro Castro, *Álvaro Obregón... op. cit.*, p 397-400.

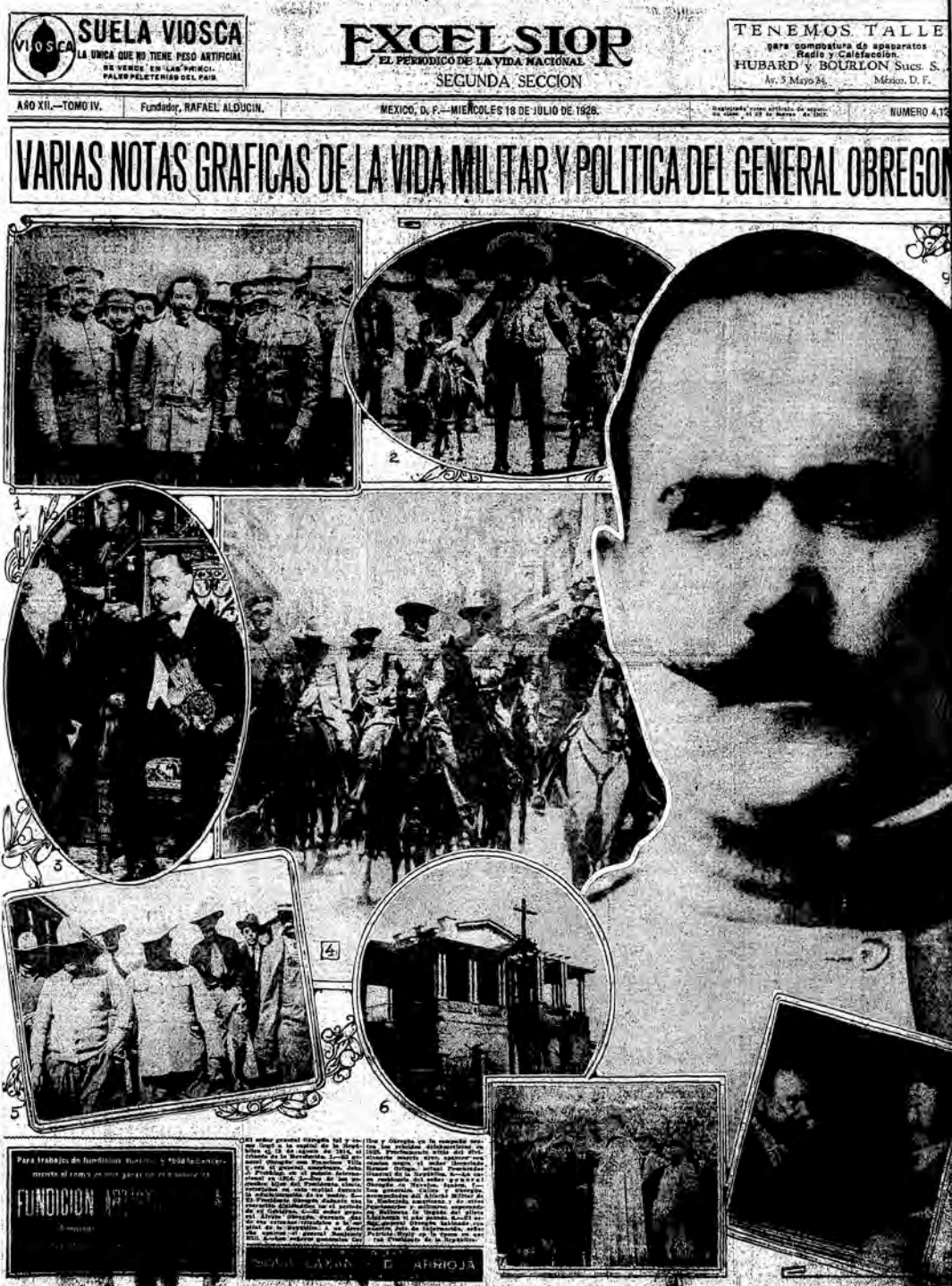


Imagen 18 *Excelsior*, 18 de julio de 1928, p. 1.

En la portada del 17 de julio, *Excelsior* mostró imágenes que dan cuenta de la vida del caudillo: su encuentro con Villa y John Pershing en 1914, su entrada a la capital en el mismo año, una foto de dos de sus hijos pequeños que van a caballo, un retrato en la silla presidencial, un retrato junto a Calles cuando combatieron la rebelión delahuertista y, en el lado izquierdo, un retrato tomado alrededor de 1915.

Podemos observar cómo la fotografía fue utilizada con la intención de destacar la vida del caudillo, lo cual muestra que en este momento la fotografía tenía un papel principal para informar o dar a conocer la vida del sonorenses de una manera muy eficiente. Se resumió la biografía de Obregón en una primera plana: la muerte del sonorenses es aprovechada para exaltar pasajes de su vida, enmarcando tanto su labor de revolucionario como de presidente.

Excelsior continuó con la nota en la página 10, colocó una fotografía de la carroza que llevó el cuerpo del sonorenses y destacó tres aspectos principales: la gran manifestación de duelo y personas que se acercaron al Palacio Nacional durante el traslado del cuerpo del caudillo; se menciona que las puertas fueron abiertas al todo el público para que pudieran entrar a ver el féretro colocado en el Salón de Embajadores, pero debido a la gran asistencia solo se permitió acceder a militares, políticos y periodistas. Luego, se hace una pequeña biografía del caudillo, destacando su participación en la Revolución. Finalmente se describe la conmoción que provocó la muerte del general Obregón, caracterizando el asesinato como un “doloroso suceso” y describiéndolo de la siguiente manera: “después de una serie de sucesos extraordinarios y emotivos: temblores de tierra, vuelos gloriosos y vuelos trágicos, justa electoral, cuando, en escala ascendente, surge la tremenda conmoción final que ha venido a caer como un golpe de maza, fulminante, con la cegadora brutalidad de un estallido.”⁶⁶ Lo anterior da cuenta de cómo la muerte del caudillo sonorenses tuvo amplia repercusión en la sociedad, principalmente en la capital, la cual se vio paralizada luego de que fuera declarado el duelo nacional por parte del Ayuntamiento.

Con fecha del 19 de julio, *El Universal* presentó también fotografías que retratan la forma en que fue trasladado el cuerpo de Obregón. Presentó en la parte superior una fotografía de la carroza; en el lado derecho aparece una foto del presidente Calles en el cortejo fúnebre, una imagen de Aurelio Manrique en el evento y, al final, una imagen del ataúd. Llama la atención que en el centro fue colocada una fotografía tomada a la máscara mortuoria del caudillo, lo cual es la referencia visual más cercana al cadáver que fue presentada de manera pública.

⁶⁶ *Excelsior*, 18 de julio de 1928, p. 10.



Imagen 19 *El Universal*, 19 de julio de 1928, segunda sección, p. 1.

En *El Universal* se presentó la máscara mortuoria como sustitución del rostro del sonorenses, aspecto que hace pensar en que se elaboró una representación más adecuada mediante el uso de una máscara. Con ello, se demuestra que se optó por una forma menos escandalosa y más sutil, en contraste con la exhibición de los cadáveres de Zapata y Villa, de quienes sí se mostraron los cuerpos ensangrentados. En el caso de Obregón se trataba de generar un martirologio y no proyectar un escarmiento.

La ausencia de fotografías del cadáver del general Obregón y la exhibición de retratos que dan cuenta de sus logros y participación en la Revolución, en conjunto con las imágenes del cortejo fúnebre y la gran cantidad de personas que asistieron, muestran que la noticia de su muerte se orientó para elaborar una interpretación de la muerte de Obregón como un héroe revolucionario. Los dos periódicos criticaron el asesinato del caudillo, argumentando la falta de una figura importante como Obregón⁶⁷ para dirigir al país luego de la salida de Calles, lo cual podía desembocar en una nueva contienda entre facciones.

La muerte de Obregón adquirió tintes policiacos: la prensa mostró varias notas sobre el victimario y todo lo referente al proceso legal. Pero todo ello tuvo particularidades en su forma de darse a conocer en la prensa, diferenciándolo de los asesinatos de otros revolucionarios. Al respecto, Carlos Monsiváis menciona lo siguiente:

A diferencia de las muertes de Madero, Zapata, Carranza y Villa, que solo admiten la calificación de crímenes políticos, en la de Obregón se entrecruzan la historia y la Nota Roja. Si el crimen se origina en el rencor y las alucinaciones proféticas de la extrema derecha, el juicio penal (pintoresco) es otro capítulo más del duelo del Estado *versus* la Iglesia católica, en medio de un hervidero de sermones, discursos, pugnas callejeras y creencias que se disuelven antes de volverse supersticiones. Drama y melodrama: entre acusaciones no muy subterráneas que le endosan el asesinato al presidente Plutarco Elías Calles, queda al descubierto la cadena de trueques: la religiosidad bendice la puntería, la conspiración es encierro místico, el deseo de servir al Señor resulta voluntad homicida.⁶⁸

La forma en que se difundió la muerte de Álvaro Obregón en la prensa se relaciona con varios aspectos que en conjunto con el contexto de la época, dan a entender por qué se utilizaron fotografías de sus años en la Revolución dada la ausencia de fotografías de su cuerpo. En primer lugar, la prensa se encontraba bajo presión gubernamental, por lo que se debía mostrar una visión que exaltaba la participación del caudillo en la construcción del régimen revolucionario. Cabe apuntar que la prensa en su mayoría se mostró crítica ante el evento. Así también, el vínculo entre Constitución de 1917 y Álvaro Obregón aparece como una de las claves para entender el proceso mismo. Linda Hall destaca que al formar parte del ala radical del congreso constituyente

⁶⁷ Arno Burkholder, *La red de los espejos... op. cit.*, p. 47.

⁶⁸ Carlos Monsiváis, *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*, México, Debate, 2010, p. 31.

de 1916, la participación del caudillo se orientó en defender los aspectos más trascendentales de la Carta Magna.⁶⁹

Debido a esta asociación, quizá se optó por imágenes alternas, no la del caudillo muerto, a fin de evitar juicios negativos hacia el régimen revolucionario. Al mismo tiempo, se evitaba la consideración de que uno de los promotores y defensores de la Constitución había sido asesinado y, consecuentemente, el sistema político quedaba debilitado. Por ello, resultaba más conveniente mostrar la figura de Obregón como la de un héroe cuya presencia simbólica permanecía mediante la conmemoración de sus logros representados por las fotografías, en conjunto con las fotos de las multitudes asistiendo a despedir al gran héroe de la Revolución.

Desde luego, lo relacionado a la muerte de Obregón tuvo orientaciones diversas, ya fuera para especular sobre los autores intelectuales del atentado o para dar un seguimiento de tintes mórbidos a la figura de Toral. Cabe señalar que el caudillo fue uno de los personajes más retratados de la Revolución y pronto fue considerado como un mártir de la misma,⁷⁰ y con su muerte se daba paso a lo que Plutarco Elías Calles consideró el fin de los caudillos y el inicio de las instituciones.

Así, la figura de Obregón fue consagrada en la historia oficialista. Su cadáver no fue retratado, y por ende, el régimen revolucionario permanecía incólume. Por el contrario, la muerte de Obregón también permitió colocarlo dentro de un régimen que exaltaría el panteón de héroes para su legitimación ideológica. El presentar imágenes de los grandes logros de Obregón es un acto que lleva implícita la carga de fortalecer su presencia simbólica en un contexto de asesinatos políticos en donde el sonoreense fue victimario y víctima.

⁶⁹ La autora menciona lo siguiente sobre el vínculo entre el general Álvaro Obregón y la Constitución de 1917:

“Así la Constitución de 1917 se habría de convertir al mismo tiempo en el más fuerte puntal de la institucionalización mexicana y en el símbolo más notorio del triunfo revolucionario, asociado directamente con los ideales que habían surgido de la revolución y con la figura de Obregón. Esos ideales –la reforma agraria, una más equitativa distribución de los beneficios económicos en toda la sociedad, el anticlericalismo, el nacionalismo económico y la seguridad de trabajo– quedarían, pues, asociados a Obregón en la mente del pueblo, aún cuando esa asociación no siempre fuera totalmente cierta.” Linda Hall, *Álvaro Obregón,...* *op. cit.*, p. 157-58.

⁷⁰ La elaboración del monumento a Obregón hace pensar en esa posible reconstrucción de un cuerpo abatido, elaborando una extensión material del cuerpo presentada con un estilo *Art déco* y con referencias al sacrificio, eso por un lado, pero luego de unos años, fue colocado el brazo amputado del caudillo en un frasco con formol muestra que el dolor y sufrimiento sirve también como argumento político, y si los cristeros materializaron la presencia de sus mártires con las imágenes de sus sacerdotes colgados y fusilados, los revolucionarios transformaron la mutilación de Obregón en reliquia del Estado.

Véase: <http://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/2016/07/13/el-medio-brazo-de> Consultado el 15 de julio de 2016.

Finalmente, la ausencia de imágenes del asesinato apareció nuevamente en este caso, mostrando que el dolor y el sufrimiento de una muerte son definidos en tanto que pueden ser de utilidad para la cohesión de grupos e individuos, o la fragmentación de los mismos dentro de las pugnas por el poder. Bernardo Masini analizó el asesinato de Obregón en *El Universal* y *El Informador* —un periódico de renombre en Jalisco— y nos da la pauta entender la ausencia de fotos que representen la muerte de Obregón. Como bien apunta Masini, la prensa veía en Obregón al máximo representante de la Revolución.⁷¹ Una gran parte de la sociedad también veía en el sonorenses a la Revolución encarnada: era el caudillo victorioso; en consecuencia, reproducir fotografías de su cadáver era algo que podía tener connotaciones negativas para la familia revolucionaria. Sin embargo, Calles supo manejar el asunto de una manera muy inteligente y el asesinato del sonorenses solo lo consagró como un héroe nacional y, a su vez, permitió cohesionar a la mayoría de los revolucionarios bajo un marco institucional orquestado por el mismo Calles, evitando cualquier sospecha sobre sí mismo.

En principio, la violencia retratada se muestra como prueba fehaciente del daño. No busca mostrar la muerte como consecuencia, sino que esta puede ser terriblemente dolorosa y sufrida. Retratar el daño es una función política en donde la exhibición de cadáveres, de víctimas o de asesinatos políticos se vuelve un acto de poder político que tiene múltiples usos e interpretaciones dada la polisemia de la imagen, la heterogeneidad de la sociedad mexicana y su compleja y profunda relación con la muerte.⁷² Las fotografías de personajes políticos y caudillos asesinados es un despliegue constante de interpretaciones que cambian según las circunstancias, pero, en el fondo, las emociones y sentimientos buscan conmocionar, y con ello orientar conductas, aunque en ocasiones los resultados muestran que las fotos no eran garantía de que el mensaje lograra su cometido. Lo cierto es que las fotos son pruebas irrefutables del horror como estrategia y que, de alguna manera, le darían un lugar a los asesinados en las páginas de la historia. Para ello, se utilizó la sensibilidad y afinidades como parte del mensaje y de

⁷¹ Bernardo Masini Aguilar, *Sonaba el limoncito, Álvaro Obregón y la prensa en el marco de su reelección y su asesinato (1927-1928): los casos de El Universal y El Informador*. Tesis doctoral, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2014, p. 78-79.

⁷² Aunado a la relación de la sociedad mexicana con la muerte, habría que agregar la relación que la fotografía también posee como menciona Philippe Dubois: “El acto fotográfico implica pues no solo un gesto de *corte* en la continuidad de lo real, sino también la idea de un *paso*, de un salto irreductible. El acto fotográfico, al cortar, hace pasar al otro lado (del corte): de un tiempo evolutivo a un tiempo fijado, del instante a la perpetuación, del movimiento a la inmovilidad, del mundo de los vivos al reino de los muertos, de la luz a las tinieblas, de la carne a la piedra.” Philippe Dubois, *El acto fotográfico... op. cit.*, p. 148.

la cohesión del Estado mexicano nacionalista del siglo XX. Como apunta Philippe Áries: “Se piensa, incluso se sostiene, que la sociedad está compuesta a un tiempo por los muertos y no por los vivos, y que los muertos son tan significativos y necesarios como los vivos.”⁷³ Así, la fotografía de los revolucionarios asesinados se tornó en una estrategia para destacar su heroísmo, por lo menos en algunos casos. Con todo, son sus retratos en vida los que se vuelven icónicos para la historia oficial, lo cual no borra el horror de lo sucedido, sino que solo lo ignora y les otorga la categoría de héroes para la patria una vez que pasa la conmoción. Aunque, como señala Dubois: “Y esta travesía no se hace, ciertamente, sin temor y sin angustia. Se trata incluso del terror absoluto. La foto literalmente *congela de horror*.”⁷⁴ A esto se debe agregar que el horror también se orienta para elaborar una visión de la historia y, con ello, tocar puntos en común en un país que llevaba años fragmentado por la guerra. La cultura reinterpretó los hechos y, en corridos, pinturas y prensa, mostró que el dolor y el sufrimiento transforman la sociedad y a los individuos que la componen, y que de alguna manera la reacción podría oscilar entre la desconfianza y la inseguridad en la sociedad mexicana.⁷⁵ Después de todo, casi todos los héroes del panteón revolucionario fueron acribillados o inmolados, fuese por sus enemigos o bien por sus supuestos colegas o correligionarios.

⁷³ El autor apunta lo siguiente sobre la reivindicación de los héroes como una parte importante para el nacionalismo emergente en el siglo XIX y que se continuaría en el XX. “Las tumbas de los héroes y de los grandes hombres serán allí veneradas por el Estado. [...] A finales del siglo XVIII nace una nueva representación de la sociedad que se desarrollará en el XIX y que hallará expresión en el positivismo de Augusto Comte, forma sabia del nacionalismo.” Philippe Áries, *Historia de... op. cit.*, p. 76.

⁷⁴ Phillippe Dubois, *op. cit.*, p. 148.

⁷⁵ Samuel Ramos considera que esa desconfianza de los mexicanos probablemente se debe a la historia llena de violencia y las luchas fratricidas, por lo menos en el siglo XIX y XX. Véase: Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Espasa-Calipe Mexicana, 1976, p. 60.

III) RESISTENCIAS Y PUGNAS

En el ambiente se sentía flotar una gran ansiedad por conocer los detalles; algunos, aún sin autorización, pretendían penetrar, tal vez para saciar alguna morbosa curiosidad de ver el patético acto del fusilamiento. Excélsior, 10 de febrero de 1929.

En qué momento se convierte el muerto en objeto Y ya no en ser humano con gustos y predilecciones, ¿al instante de su muerte?, ¿al instante de convertirse en fotografía? La marca de la muerte acompaña al cadáver fotografiado hasta su nueva vida como materia plana, bidimensional. En cualquier fotografía de difuntos persiste una llaga que llora, una pústula que emana. No observamos la muerte de alguien, sino el hecho mismo de que ya no es alguien. Y no es ser. Es algo nuevo. MARINA AZAHUA, Retrato involuntario.

Capítulo 5

Interpretar el daño como prueba de martirio

Entre los años de 1926 y 1929, ocurrió el conflicto entre el Estado mexicano y la iglesia católica, conocido como Guerra cristera. Dicha problemática se debía a la inconformidad de la Iglesia con la Constitución de 1917,¹ en lo referente a los artículos que hacían énfasis en la separación Estado-Iglesia. Uno de los motivos principales fue la constante y reiterada intención de las autoridades eclesiásticas de intervenir en asuntos propios del gobierno. Ante este panorama, tanto el gobierno de Álvaro Obregón² como el del Plutarco Elías Calles aplicaron el contenido de la Constitución sin flexibilidad alguna para la iglesia. Cabe apuntar que la Iglesia apoyó las demandas de tierras de los campesinos con el afán de obtener más adeptos.

Si bien la tensión entre autoridades políticas y eclesiásticas se venía gestando desde años atrás, fue durante el gobierno de Plutarco Elías Calles que el conflicto alcanzó su nivel más crítico. El originario de Guaymas fue igual o más estricto que Obregón en lo que respectaba a la intromisión religiosa en asuntos del gobierno. Calles apoyó la fundación de la Iglesia Católica Apostólica Mexicana, cismática de la católica romana; mediante esta institución buscaba someter a la Iglesia para acatar la Constitución de 1917.³ Entre mediados de 1925 y los inicios de 1926, el gobierno de Calles impulsó con mayor determinación el contenido constitucional que más incomodaba al clero mexicano, situación que trajo como consecuencia las críticas y actitudes de desobediencia por parte de los católicos más radicales. Calles no se dejó

¹ Los artículos constitucionales que causaron inconformidad fueron los siguientes: 3, 5, 24, 27 y 130. Sobre esto, Alicia Olivera apunta que varios miembros de la jerarquía católica: “vieron un ataque a las libertades de enseñanza, de asociación, de prensa y de conciencia y, mutilado o desvirtuado, según ellos, el derecho de propiedad, porque negaba de manera categórica a la Iglesia el derecho de poseer bienes. De todo eso concluían que se estaba atacando peligrosamente la libertad religiosa; pero sobre todo de la Iglesia Católica, porque a ella se exigió de manera directa y terminante el exacto cumplimiento de dichas leyes.” Alicia Olivera Sedano, *Aspectos del conflicto religioso en México, 1926-1929, sus antecedentes y consecuencias*, México, INAH, 1966. p. 70.

² Uno de los actos que mostró la postura de Álvaro Obregón respecto a la cuestión religiosa, fue la expulsión de monseñor Phillippi, ocurrida el 13 de enero de 1923, como consecuencia de la construcción del monumento a Cristo Rey en Guanajuato. Para expulsar al italiano, Obregón se apoyó en el artículo 33 constitucional. El sonorenses también ordenó la suspensión de dicho monumento debido al carácter ilegal que tenía al expresar la religiosidad fuera de los templos. Además, más allá del sabido anticlericalismo de Obregón, en un actuar legítimo como presidente y máximo representante de la Revolución, el caudillo aplicó el contenido constitucional sin titubeos. *Ibid.*, p. 92.

³ La Iglesia Católica Apostólica Mexicana se encontraba bajo la autoridad del José Joaquín Pérez, un disidente católico conocido como el patriarca Pérez. Esta derivación del catolicismo se fundó el 25 de febrero de 1925. *Ibid.*, p. 103.

presionar y, por el contrario, su gobierno realizó detenciones y la expulsión de los sacerdotes extranjeros que criticaban al gobierno e incitaban a la desobediencia.⁴

El régimen del general Calles no daría marcha atrás en su plan para evitar la injerencia de la Iglesia en asuntos políticos y económicos. El presidente pretendía *extirpar* lo que los revolucionarios sonorenses consideraban como fanatismo religioso, mismo que evitaba el desarrollo social. En 1926, el Ejecutivo intensificó la presión hacia la iglesia con la famosa Ley Calles.⁵ Las autoridades eclesiásticas impulsaron el cierre de los templos como forma de protesta, lo cual provocó el enojo de la población católica. El disgusto fue incentivado en ocasiones por sacerdotes y trajo consigo la radicalización de organizaciones como la Liga Nacional Defensora de la Libertad Religiosa y la Unión del Espíritu Santo. En el mismo año, la Liga convocó al levantamiento armado en Jalisco.⁶ El conflicto detonó el 15 de agosto de 1926 en el estado de Zacatecas, luego del arresto de un sacerdote, cuyo posterior intento de liberación por parte de creyentes católicos culminó con el fusilamiento del párroco a cargo de las autoridades del municipio de Chalchihuites, ubicado en dicho estado.

La rebelión se expandió gradualmente por los estados del Bajío. No es fortuito que el conflicto se centrara en esta región debido a que cultural y socialmente el catolicismo tuvo un mayor arraigo en los estados del Bajío, a diferencia del norte de México, de donde provenían revolucionarios anticlericales como Obregón y Calles. Además, el reparto agrario realizado por los gobiernos de los sonorenses tuvo un impacto menor en esta región, en parte por las tierras que eran propiedad de la iglesia. Lo anterior deja ver que una buena porción del conflicto tenía como trasfondo el problema agrario. Además, varios campesinos que habían participado en la revolución consideraban que no se habían cumplido los objetivos por los que habían luchado, por lo que una vez detonado el conflicto Estado-Iglesia, se adhirieron a los rebeldes católicos con el afán de satisfacer sus demandas.⁷

⁴ *Ibid.*, p. 109.

⁵ El nombre oficial de la *Ley Calles* era Ley de tolerancia de cultos. Se trataba de una serie de leyes complementarias para subordinar a la iglesia a la Constitución de 1917. Se incluía el registro obligatorio de sacerdotes, el límite de un sacerdote por cada seis mil habitantes y la expedición de una licencia para ejercer. De no acatar la ley, también se incluyeron modificaciones al código penal para castigar la desobediencia. Esta ley entró en vigor el 14 de junio de 1926. *Ibid.*, p. 120.

⁶ Véase: Jean Meyer, *La Cristiada*, 3v, v.1. México, Siglo XXI, 2013. Es importante mencionar que, si bien el estudio de Jean Meyer aporta elementos para comprender la guerra cristera, en ocasiones resulta muy limitado debido a la postura del autor, lo cual no lo hace menos valioso; sin embargo se debe complementar la lectura de su obra con la de otros autores que abordan el tema y el periodo.

⁷ Alicia Olivera apunta que: “Los grupos rebeldes cristeros estaban compuestos principalmente por pequeños propietarios y campesinos libres, restos de tropas constitucionalistas sin tierras, peones

Para los meses finales de 1926, las escaramuzas y encuentros entre el ejército federal y los rebeldes católicos se fueron incrementando. Ante la imposibilidad de enfrentar al ejército, los cristeros se organizaron bajo el mando de René Capistrán Garza, abogado conservador que en 1925 fue fundador de la Liga por la Defensa de la Libertad Religiosa. Capistrán asumió el liderazgo de la rebelión con el apoyo de la alta jerarquía católica mexicana. Varios sacerdotes se sumaron a la rebelión organizando pequeños grupos subversivos que atacaban poblaciones y a las tropas federales a modo de guerrillas. Los cristeros no tenían modo de entablar combate directo con el ejército federal y, pese al llamado de su dirigente para levantarse en armas el primero de enero de 1927, los rebeldes nunca formaron un ejército organizado: operaban a modo de grupos clandestinos cuya estrategia era atacar tropas federales y retirarse a los territorios que conocían.

Los años de 1927 y 1928 fueron los más intensos en lo que respecta a este conflicto. Ambos bandos se caracterizaron por el uso de la violencia contra sus oponentes. La confrontación se desató en la zona del Bajío, ya fuera mediante emboscadas tendidas al ejército por parte de los rebeldes o mediante la ejecución de los sublevados, sacerdotes y seguidores por parte de los militares. Varias de las acciones fueron registradas por el medio fotográfico, principalmente por el bando federal,⁸ lo cual permite acercarse al estudio del conflicto desde los documentos visuales tomados por las autoridades gubernamentales.

En noviembre de 1927 se dio el atentado en el Bosque de Chapultepec en contra del general Álvaro Obregón, del que hablaremos más adelante, ello evidenció el peligro que representaban las células rebeldes que operaban en el Distrito Federal; por esta razón, el gobierno vislumbró la necesidad de dismantelarlas. De no ser así, la violencia se extendería al centro político y económico del país, lo cual podría generar inestabilidad a nivel nacional.

El 17 julio de 1928, el fanático cristero José de León Toral asesinó en el restaurante La Bombilla, ubicado en el barrio de San Ángel, al general Álvaro Obregón. Este acontecimiento marcó la historia del país tanto por lo que Obregón representaba

acasillados que habían quedado excluidos del sistema de retribución de tierras y hombres devotos que buscaban reformar los artículos constitucionales que consideraban persecutorios.” Véase: Alicia Olivera, *Aspectos del conflicto*, *op. cit.*, p. 211.

⁸ En la fototeca del Fideicomiso Calles-Torreblanca se encuentran fondos que contienen fotografías que dan cuenta del registro visual que las tropas federales realizaban del conflicto. Aunado a esos documentos, el fondo del general Joaquín Amaro también contiene documentos fotográficos que documentaron varias de las ejecuciones de rebeldes y las detenciones que llevaban a cabo.

para la Revolución, como por el hecho de que semanas atrás había resultado electo para el cargo de presidente por un nuevo periodo. Cabe apuntar que entre los objetivos del caudillo se encontraban los planes de pacificación con los rebeldes.

En octubre de 1928 se designó a Enrique Gorostieta como jefe de los rebeldes. Gorostieta era un antiguo militar conservador mexicano que apoyó la contrarrevolución huertista en 1913. Luego de ser expulsado tras la caída de Huerta, regresó al país en 1919, años después se integró a la Liga y fue nombrado jefe del movimiento cristero. El líder rebelde fue asesinado el 2 de junio de 1929. Para ese momento ya se encontraban avanzados los acuerdos de paz entre autoridades eclesiásticas y el gobierno encabezado por Emilio Portes Gil, quien asumió la presidencia provisional luego de la muerte del caudillo. El embajador estadounidense Dwight Morrow fungió como mediador entre los bandos rebeldes y las autoridades mexicanas. Los acuerdos de paz se firmaron el 21 de junio del mismo año con la aprobación papal al episcopado mexicano.⁹ Muchos rebeldes, principalmente los miembros de la Liga, consideraron que los arreglos de paz representaban una derrota debido a que el gobierno no hizo concesión alguna respecto a la aplicación del contenido constitucional. Cabe apuntar que dicho acuerdo se dio entre el gobierno y el alto clero, lo cual provocó el enojo de los cristeros. Pero tampoco era posible continuar la lucha debido a las pérdidas que habían sufrido los cristeros.. Lo acuerdos acabaron con las hostilidades, pero pequeños grupos fanáticos siguieron operando de manera clandestina incluso años después de firmados los convenios.

De la violencia producto del conflicto Estado-Iglesia quedaron innumerables documentos, tanto escritos como visuales, que dan cuenta de la crueldad de los enfrentamientos. Son varias las imágenes de rebeldes ejecutados y colgados a lo largo de los caminos. Se conservan también fotografías de sacerdotes involucrados en el conflicto y que fueron fusilados por los federales. Toda esa producción de imágenes nos da pauta para entender que el miedo como estrategia de intimidación se utilizó en los años del conflicto. En este sentido, retratar el daño sobre los cuerpos de los rebeldes fue una manera de atemorizarlos —o, por lo menos, a modo de amplificar el alcance del mensaje que implica un castigo—; con ello se pretendía desmoralizar su ímpetu combativo. Muchas de la imágenes son de cuerpos baleados, ensangrentados, colgados y destrozados por efecto de las balas y torturas. En principio, las imágenes tenían la intención de registrar los hechos, servir de escarmiento. Representar el dolor y la muerte

⁹ Alicia Olivera, *Aspectos del conflicto... op. cit.*, p. 233.

del enemigo también implica la emisión de un mensaje caracterizado por la crueldad visual a modo de aleccionamiento. El *inconveniente visual* o, mejor dicho, el límite de la estrategia basada en fotografías para atemorizar surgió cuando el bando cristero hizo una interpretación distinta de las imágenes, en la cual los referentes visuales del catolicismo determinaron lo que la comunidad católica rebelde veía en las imágenes de sus cómplices abatidos. Además, la obsesión con el martirio por parte de los cristeros, hizo que la estrategia de terror visual implementada por el gobierno se volviera una práctica que, lejos de amedrentar, terminó por motivar a los rebeldes a continuar la lucha. La foto cristera marcó un antes y después en las estrategias de violencia visual implementadas desde el poder, por lo menos en lo que respecta a los usos del miedo y la violencia retratada cuyos orígenes encontramos en el porfiriato y su punto más álgido en la Revolución mexicana.¹⁰

Para entender la interpretación que los rebeldes católicos hicieron de las imágenes que retratan la ejecución de Miguel Agustín Pro y de José de León Toral, es necesario, en primer lugar, definir qué es la fotografía cristera. Este tipo de documentos se produjeron entre los años de 1926 y 1929, periodo en que ocurrió el conflicto entre el Estado mexicano y la Iglesia católica. Las fotografías se tomaron principalmente por las autoridades y la prensa mexicanas para registrar e informar el combate a la rebelión. Las ejecuciones y represión se debían al actuar ilegal de los rebeldes católicos; en este sentido, las fotos documentaban el castigo de las autoridades, quienes consideraban a los cristeros como bandidos y criminales que desafiaban el orden constitucional y a la Revolución misma.

Sin embargo, algunas de las fotografías producidas por la prensa oficialista, fueron utilizadas por los fanáticos católicos para reivindicar su lucha. Los rebeldes se apropiaron de las imágenes y las hicieron circular de manera clandestina con un sentido propagandístico para “legitimar” su actuar. En varias ocasiones, los cristeros realizaron fotomontajes que develan la manera en que interpretaban los hechos retratados y cómo pretendían imponer una lectura de los mismos. La mirada católica se caracterizó por la atribución de una idea de martirio a las imágenes que retrataban la ejecución de sus miembros. De esta manera, la apropiación de las imágenes implicó también la

¹⁰ En la actualidad, las imágenes de violencia utilizadas como instrumento de temor continúan produciéndose, siendo principalmente usadas por los grupos del crimen organizado. Sin embargo, la historia da cuenta de la violencia visual ha tenido varios promotores, por lo menos en lo que respecta al medio fotográfico. En consecuencia, es menester acercarse a la historia de esta práctica para comprender el desarrollo y las múltiples aristas de la violencia visual en el México contemporáneo.

atribución de un sentido en donde se exaltaba la idea del sacrificio; por lo menos, así es como entendían el daño retratado sobre los cuerpos.

Una buena parte de la fotografía que da cuenta del conflicto también se caracterizó por la violencia que retrata. De igual modo, hubo interpretaciones opuestas que se hacían de esos contenidos por parte de los bandos enfrentados.¹¹ Así, la diferencia fundamental de la fotografía cristera que produjo el gobierno y las fotos apropiadas por parte de los rebeldes consiste en la interpretación y los usos. En el caso de las autoridades, la fotografía del conflicto cristero se interpretaba desde una perspectiva ideológica fundamentada en la separación Estado-Iglesia y el mantenimiento de un orden constitucional; es decir, las fotos registran un acto que castiga la ilegalidad. Por otro lado, la interpretación de los católicos, más allá de una ideología, se fundamentaba en aspectos emotivos y sentimentales cuya intención es encaminar hacia el dogma católico; de esta manera, la violencia retratada funge como elemento de testimonio y prueba que reivindica la fe mediante el sacrificio; esto es, las fotos registran un sacrificio “voluntario”. En consecuencia, las lecturas que se hicieron entre los bandos enfrentados eran muy dispares, lo cual daría pauta para inaugurar una guerra de imágenes y, en varios casos, la exaltación de la violencia, el dolor y la muerte desde la legalidad y el poder, por un lado, y, por otro, desde el sacrificio y el martirio entendido desde los sectores más conservadores y radicales del catolicismo.

Pese a los diversos usos y significados atribuidos a las fotografías, en ambos bandos se mantuvo el mismo principio: *fotografiar para registrar*. No obstante, la interpretación es distinta; como señala Aurelio de los Reyes, para unos la fotografía adquiere un sentido sacro, registro de supuestos mártires que defienden la religión; para el bando gubernamental, las fotos muestran un registro que se enfoca en mostrar el cumplimiento del deber, destacando el vigor del escarmiento y castigo para la ilegalidad del movimiento cristero.¹²

La fotografía publicada en prensa también es importante: mediante ella no solo se pretendía informar sobre los principales eventos del conflicto religioso, sino que se buscaba generar una interpretación de los hechos. Al estar principalmente alineada al gobierno de Calles y reiterar el apoyo a Obregón como candidato y como presidente

¹¹ No toda la que se considera fotografía cristera retrata ejecuciones o violencia. Existen imágenes que muestran como los bandos en conflicto fotografiaron la movilidad de las tropas. También se hicieron fotografías a modo de testimoniar el bando al cual pertenecían, ya fueran federales o rebeldes católicos.

¹² Aurelio de los Reyes, “Fotografía cristera” en *Alquimia*, No. 47, 2013, p. 9.

electo, podemos incluir la fotografía de prensa como parte de la fotografía del bando gubernamental. A pesar de ello, la fotografía en periódicos no estuvo exenta de padecer la apropiación de los cristeros con fines propagandísticos. Cabe apuntar que la fotografía publicada en prensa que daba cuenta del conflicto disminuyó luego de la ejecución de los responsables en el atentado contra Álvaro Obregón en noviembre de 1927. Lo anterior se debió a que el gobierno de Plutarco Elías Calles evitó la circulación de imágenes que posteriormente podrían utilizarse por los católicos para exaltar su causa.¹³

Resulta necesario precisar la idea del martirio que hicieron los cristeros de las fotografías. Lo anterior se debe a que los años del conflicto religioso coincidieron con los años en que se comenzaron a exaltar los héroes de la Revolución mexicana, a quienes en diversas ocasiones también se les consideraba como mártires de las causas por las cuales lucharon.¹⁴

Mártir proviene del griego *μάρτυρας* y significa testigo. Mediante este concepto es que los fanáticos religiosos interpretaban las fotografías y también las ejecuciones de sus miembros.¹⁵ Para los cristeros, el martirio era la legitimación de su causa; es decir, las fotografías tenían sentido al imitar los sufrimientos de Cristo y otros santos de su religión. De este modo, los rebeldes buscaban exaltar y defender su actuar mediante la asimilación del dolor y el sufrimiento como prueba de fe. Se trataba de una interpretación dogmática y afectiva que difería de la lectura intencionada e ideológica de las autoridades. Para los cristeros, el dolor y el sufrimiento tenía una connotación distinta: más allá de un castigo, representaba una forma de culminar su testimonio de fe. Así, los católicos reinterpretaron la violencia otorgándole un sentido diferente al castigo.¹⁶ En gran medida, el catolicismo recurrió a las imágenes como una forma de

¹³ El que disminuyera la publicación de fotos del conflicto, no significa que se dejara de tomar fotografías. El gobierno de Calles, muy consciente de la distribución clandestina de fotografías que hacían los cristeros, fue recopilando esas imágenes mediante el espionaje de los cuerpos de seguridad. Lo anterior puede constatarse en los archivos del Fideicomiso Plutarco Elías Calles-Fernando Torreblanca. En su fototeca es posible encontrar propaganda cristera hecha a modo de fotomontajes o mediante la colocación de textos que buscan determinar la interpretación de las fotos.

¹⁴ Casos concretos fueron los de Francisco I. Madero, Aquiles Serdán, exaltados como mártires de la democracia. Más tarde, principalmente hacia los años treinta, la figura de Emiliano Zapata también recibiría esa categorización pero enfocada hacia la reforma agraria y el contexto del reparto de tierras realizado por Lázaro Cárdenas.

¹⁵ Véase: A. G. Hamman, *El martirio en la antigüedad cristiana*, España, Editorial Desclée de Brouwer, 1998, p. 15-17.

¹⁶ Habría que mencionar que el cristianismo reinterpretó prácticas de suplicio provenientes del paganismo antiguo, interpretando aversión a estas debido a la persecución que padecieron en el Imperio Romano, esto es crucial para entender la idea del martirio vigente hasta nuestros días y para entender la Guerra Cristera. Stefano Di Fiore señala que:

difundir su dogma y con ello la forma de entender el dolor y el sufrimiento desde el impacto emotivo que causa en su comunidad;¹⁷ de esta manera, construyeron una cultura visual muy particular. Las representaciones de la Pasión de Cristo son un buen ejemplo para entender la función didáctica de la violencia sobre los cuerpos y el sentido que los rebeldes les otorgaron a las fotos.¹⁸

Un aspecto importante de las representaciones católicas es que muchas de ellas buscan conmover, causar un impacto emotivo y sentimental que resulte legible y didáctico al espectador. Por medio de las representaciones se transmite la sufriente y dolorosa experiencia de Cristo y sus seguidores en aras de reivindicar la fe en la religión o, en su defecto, de dar testimonio de la fe mediante la separación del cuerpo y el alma. El cuerpo como algo finito y el alma como algo que permanece; el primero podía ser destruido y torturado, pero si se afrontaba esta situación, la segunda trascendía. Las representaciones de Cristo buscan dar el ejemplo del dolor y sufrimiento como prueba de fe y con ello transmitir una enseñanza. Susan Sontag menciona al respecto:

las incontables versiones pintadas o esculpidas de la Pasión de Cristo y el inagotable catálogo visual de las desalmadas ejecuciones de los mártires cristianos, sin duda están destinadas a conmover y a emocionar, a ser instrucción y ejemplo. El espectador quizá se conmiserere del dolor de quienes lo padecen —y, en el caso de los santos cristianos, se sienta amonestado e inspirado por una fe y fortaleza modélicas—, pero son destinos que están más allá de la lamentación y la impugnación.¹⁹

Para entender la “interpretación cristera” de las fotografías, también es importante considerar el sincrético catolicismo mexicano y la relación de los mexicanos con la muerte.²⁰

“Los Padres de la Iglesia heredaron la aversión que sentían los primeros cristianos por los espectáculos paganos, en especial por los del circo romano, donde algunos de ellos habían sido condenados a ofrecer al público el suplicio de sus cuerpos desgarrados por las fieras, crucificados y quemados vivos.” Stefano Di Fiore, *Nuevo diccionario de la espiritualidad*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1983, p. 87.

¹⁷ Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario*, México, FCE, 2015, p. 189.

¹⁸ Véase: Serge Gruzinski, *La guerra de imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner, 1492-2019*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

¹⁹ Susan Sontag, *Ante el dolor... op. cit.*, p. 51.

²⁰ La presencia de la muerte en la cultura mexicana le dio al catolicismo un rasgo peculiar, y con ello, la cultura visual y las manifestaciones religiosas destacaron la muerte como sacrificio y martirio, y el dolor y sufrimiento como algo pasajero en la vida material. Sin duda, una dualidad muy compleja de entender pero que iba a exaltarse en la guerra cristera. El dramatismo y lo trágico que definió esta mezcla de religiones se plasmó en la cultura mexicana y principalmente en las clases populares, caracterizándose por utilizar a la tragedia y pasajes emotivos para causar impacto en los espectadores. Aniceto Aramoni menciona desde el psicoanálisis lo siguiente al respecto:

“Aparece en canciones y corridos más o menos dramatizadas; también en la religión, sea la azteca o bien la heredera de la colonia y el Virreinato. Ambas impregnadas de tragedia, de severidad, de color rojo o morado intenso; de herida cruenta y sanguinaria, de crucifixión dolorosa, exagerada y traumática. Los

El catolicismo mexicano se alimentó de dos concepciones religiosas en las cuales el sacrificio y la muerte tenían tanta importancia para la vida y el equilibrio de su cosmovisión mediante la realización de rituales y el uso de la imagen como prueba — casi fidedigna— de lo ocurrido. Por esta razón, la reproductibilidad técnica de la fotografía les brindó a los cristeros amplias posibilidades para masificar sus mensajes.

La circulación que los cristeros hicieron de las imágenes se realizaba de manera clandestina, las fotografías se pasaban de mano en mano como una forma de propaganda. Desde luego, era necesario aclarar que los personajes cuyas muertes habían sido retratadas, más allá de un castigo por rebelarse contra el gobierno, representaban un “sacrificio²¹ voluntario” por parte de las víctimas. Es por ello que recurrieron a la elaboración de mensajes o leyendas colocados en las fotos y mediante las cuales se determinaba el contenido de las mismas. A continuación, veremos el análisis de dos casos concretos y muy representativos del conflicto.

El dogma de la figura sufriente: la ejecución de los hermanos Pro

El 13 de noviembre de 1927, fanáticos cristeros intentaron acabar con la vida del general Obregón, quien en ese momento se encontraba en la Ciudad de México preparando su regreso a la presidencia. El atentado fue perpetrado en el Bosque de Chapultepec y fueron utilizados artefactos explosivos fabricados de manera casera por los miembros de la Liga.²² En el atentado participaron Nahúm Lamberto Ruiz, quien

aztecas sacrificaban innumerables prisioneros o enemigos, hasta convertir aquello en algo monstruoso, con un vaho sanguíneo, acre y pestilente, a lo que se agregaba ocasionalmente antropofagia de tipo ritual. Los españoles trajeron algo distinto, igualmente dramático, de Cristos sacrificados de modo doloroso, llenos de heridas sangrantes, excesivas, de un realismo insuperable. La mezcla indígena y español produjo los Cristos de cañita, de un matiz de tragedia que golpea directamente las vísceras y el epigastrio, que afloja las corvas y llena de calosfrío. De estos últimos podría hablarse como representativo en gran medida de la actitud hacia la vida y hacia la muerte, del mestizo habitante actual del país.” Aniceto Aramoni, *El mexicano... op. cit.*, p. 114.

²¹ El investigador Hugo José Suárez considera que el sacrificio es una de las claves para entender la imagen desde la perspectiva cristera y apunta: “La muerte sacrificial es un paso a través del cual se llega a Dios. La redención es el resultado del martirio. Así, la muerte abre un espacio de encuentro entre lo terrenal y lo sagrado, la línea divisoria entre los dos mundos se diluye: Dios está en la tierra en el momento de la ejecución, y el ejecutado pasa a la protección —y membresía— divina.” Hugo José Suárez, “Ensayo del análisis estructural de la fotografía cristera” en *El sentido y el método, sociología de la cultura y análisis del contenido*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, El Colegio de Michoacán, 2008, p. 294.

²² El atentado contra Obregón tuvo una preparación tanto en lo logístico como en lo religioso. Matar es un acto prohibido y muy condenado en el catolicismo, por lo que los involucrados en el ataque contaron con la participación de estudiosos del cristianismo, sacerdotes y demás miembros fanáticos de la Liga caracterizados por su radicalismo. Estos últimos juzgaban a Obregón y a Calles como las principales figuras de lo que consideraban persecución religiosa. Influidos por el relato bíblico de Judith y Holofernes, consideraban el acto como un tiranicidio, de esta manera se justificaba el asesinato. Véase: Mario Ramírez Rancaño, *El asesinato de Álvaro Obregón: la conspiración y la madre Conchita*, México,

resultó herido durante la persecución y murió poco después; Juan Tirado Arias fue detenido tras intentar escapar y Luis Segura Vilchis, quien luego de la persecución y para tratar de evitar sospechas, se presentó en la plaza de toros, lugar al cual asistiría Obregón, dejando ver el rotundo fracaso de las intenciones homicidas de los cristeros.

Tras las pesquisas policiacas, fueron ubicados y detenidos los hermanos Miguel Agustín y Humberto Pro, este último propietario del automóvil Essex desde donde fueron lanzados los explosivos contra el caudillo sonoreense. Poco después fue detenido Luis Segura Vilchis, quien libró a la justicia solo unos cuantos días. Tras su arresto, Vilchis se declaró culpable del atentado en un intento por evitar la muerte de los hermanos Pro. No hubo un juicio formal en contra de los implicados en el atentado dinamitero. A los pocos días de haber sido detenidos, los cuatro fueron sentenciados a muerte por órdenes del presidente Calles. Cabe apuntar que el intento de asesinato del general Obregón generó alerta y escándalo tanto entre las autoridades como en la sociedad. El caudillo no solamente era el candidato a la presidencia, era el principal representante del proceso revolucionario y la figura de mayor peso en la política nacional. En términos prácticos, atentar contra Obregón era atentar contra la revolución misma, acto que no perdonaría la dinastía sonoreense en el poder.

El general Roberto Cruz, destacado miembro del grupo sonoreense y entonces jefe de la policía, fue el encargado de preparar la ejecución de los implicados en el atentado. El 23 de noviembre fue la fecha en que se realizó el fusilamiento dentro de las instalaciones de la Inspección General de Policía.²³ Al evento se dieron cita miembros de la élite política del país. Calles no hizo acto de presencia. Para ampliar el mensaje y el uso del miedo como estrategia de intimidación, Roberto Cruz permitió la entrada de periodistas y fotógrafos, es probable que el presidente Calles haya dado esas indicaciones al jefe de la policía. Los familiares de los sentenciados también tuvieron acceso al fusilamiento.

El primero en pasar frente al pelotón fue el sacerdote Miguel Agustín Pro, quien antes de su ejecución se hincó a rezar en el lugar en el cual sería ejecutado. Antes de recibir los disparos que acabarían con su vida, el padre Pro extendió los brazos en un acto muy simbólico para los católicos involucrados en el conflicto y que sería interpretado como una imitación de la figura de Cristo en la cruz. Se tomaron varias

UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2014. p. 140.

²³ Julio Scherer, *El indio que mató al padre Pro*, México, Fondo de Cultura económica, 2006, p. 13.

fotografías de la ejecución del sacerdote, mismas que se encuentran resguardadas en distintos repositorios.²⁴

Que el padre Pro haya sido el primero en ser fusilado bien pudo deberse a dos factores: primero, que se dictara así por órdenes de Plutarco Elías Calles o por Roberto Cruz, pues el sacerdote pudo representar el pilar moral no solo de los demás condenados, sino en general del movimiento cristero, por lo menos en ese momento. Por otro lado, también existe la posibilidad de que el padre Pro eligiera pasar primero como una forma de afrontar, más que el castigo, su idea de sacrificio y motivar así tanto a sus compañeros como al movimiento en general, todo esto con una actitud con la cual ritualizaba su muerte y, de alguna manera, el control sobre su cuerpo como objeto del dolor.²⁵ Sabía que habría un testimonio visual de ello: no solo le apuntaron los rifles, sino las múltiples cámaras de los fotógrafos que buscaban la toma precisa de los disparos. Por esta razón, el condenado dramatizó su ejecución, con la intención de mandar un mensaje.

Tras ser fusilado el padre Pro, se procedió a asestarle el tiro de gracia en la sien derecha. De todo ello existe registro fotográfico.

²⁴ Las series más completas se encuentran en el Archivo Histórico de la UNAM, más precisamente en el fondo Miguel Palomar y Vizcarra. Otra de las mejores series se encuentra en la fototeca del Archivo General de la Nación, en el fondo Enrique Díaz.

²⁵ La ascesis, que sigue el asceta, es un proceso clave con relación al dolor en el cuerpo, que es practicada en principio por aquellos que ejercen la vocación sacerdotal, implica una disciplina sobre el cuerpo que en ocasiones utiliza al dolor como prueba de fe, llegando incluso a excesos. Con ello se muestra que el dolor y la asimilación del mismo es ciertamente parte de la preparación para ejercer el sacerdocio. Stefano di Fiore lo cual explica con el ejemplo concreto de San Ignacio:

“El rechazo del cuerpo y de la sexualidad lleva a asumir actitudes exageradas, duras e incontroladas. Pues bien los maestros espirituales que advirtieron el peligro y la ambigüedad de los excesos de la penitencia, insistieron en la medida que debe observar la mortificación corporal, San Ignacio, por ejemplo, se muestra sumamente reservado en relación a las mortificaciones relativas al sueño [...] y pone en guardia también contra las exageraciones en la penitencia corporal ‘lo que parece más cómodo y más seguro en la penitencia es que el dolor sea sensible en la carne y no penetre en los huesos de modo que dé dolor y no enfermedad, por lo cual parece más conveniente lastimarse con cuerdas delgadas que dan dolor de fuera que no de otra manera que cause dentro enfermedad que sea notable.’” Stefano Di Fiore, *Nuevo diccionario... op. cit.*, p. 97. Los corchetes son míos.



Imagen 1 Autor no identificado, *Ejecución del R.P. Miguel A. Pro*, 23 de noviembre de 1927, Archivo Histórico UNAM, Fondo Miguel Palomar y Vizcarra.

En esta imagen se observa el instante previo a los disparos. El condenado extendió los brazos como una manera simbólica de imitar a Cristo en la cruz, dejando a la posteridad una imagen con connotación simbólica para los rebeldes católicos. Como señala Hugo José Suárez: “El padre Pro, al recibir las balas con los brazos abiertos, evoca el crucifijo cristiano y vincula su martirio con el de Jesucristo”.²⁶ Lo anterior es muy relevante porque es lo que marcaría la pauta para hacer una interpretación distinta del evento, por lo menos en lo que respecta a los usos posteriores que hicieron los cristeros de la ejecución de uno de sus miembros más sobresalientes.

²⁶ Hugo José Suárez, “Ensayo del análisis estructural...” *op. cit.*, p. 294.

Los brazos levantados tienen diversos significados dependiendo de la religión o aspectos ideológicos, en el caso del Cristianismo Jean Chevalier indica: “Los brazos levantados significan en la liturgia cristiana la imploración de la gracia de lo alto y la apertura del alma a los beneficios divinos. Sin perder nada de su originalidad propia en cada religión y procedente de las interpretaciones de la fe, este gesto pertenece sin embargo a una simbólica general.” Jean Chevalier, *Diccionario... op. cit.*, p. 198.



Imagen 2 Autor no identificado, *Tiro de gracia al Padre Pro*, 23 de noviembre de 1927, AHUNAM, Fondo Miguel Palomar y Vizcarra.

Esta fotografía resulta de particular interés: en ella se observa el cuerpo de Miguel A. Pro en el piso luego de recibir los cinco tiros del pelotón de fusilamiento. A su lado se observa un militar que está a punto de dar el tiro de gracia sobre la cabeza del sacerdote. La imagen resulta muy interesante pues las dos figuras retratadas representan a los bandos en conflicto: por un lado, la autoridad representada por el militar con el rifle apuntando en la cabeza del sacerdote; por el otro, Miguel Agustín Pro, representante de la Iglesia católica y quien en ese momento era uno de los pilares de la rebelión cristera en la capital del país.

No olvidemos que un fusilamiento de esta índole era, ante todo, un ritual de ejecución de justicia que castigaba la ilegalidad del movimiento católico, pero principalmente el haber atentado contra la vida del general Obregón, máximo representante de la Revolución mexicana. Esta imagen nos ayuda a comprender que a siete años de haber culminado la Revolución, tanto los ideales como los personajes que de ella habían surgido victoriosos, y principalmente la Constitución de 1917, se defendían mediante las armas. Además, se trataba de un país laico en donde la Iglesia debía detener su injerencia en asuntos políticos; de no ser así, la muerte sería la consecuencia. Ese era el mensaje que se pretendía dar con las fotografías de la ejecución del padre Pro. Aunque no debe soslayarse el carácter triunfalista y aleccionador.

La escena debió de ser impresionante para los ahí presentes, especialmente para quienes serían los ejecutados y sus familiares. Roberto Cruz describió el fusilamiento del sacerdote en la siguiente entrevista:

No se mostraba erguido ni tampoco humilde. Veía de frente e iba vestido de negro. Era trigüeño, moreno pálido, de figura agradable, con rostro de hombre inteligente y culto. No me dijo nada cuando pasó cerca de mí. Yo tampoco me dirigí a él. Luego lo vi en el paredón, demacrado, sin una gota de sangre, con los labios que parecían de papel. Y segundos después escuché la descarga cerrada de los cinco soldados que lo ejecutaron.

—¿Se conmovió?

—Nada.²⁷

Tras ser fusilado el primero de los condenados, fueron pasados por las armas los tres acusados de participar en el atentado contra Álvaro Obregón: Luis Segura Vilchis, Humberto Pro y, por último, Juan Tirado Arias. Cada una de las ejecuciones fue ampliamente fotografiada, incluidos los tiros de gracia a cada uno de ellos.

Es posible ubicar a varios fotógrafos que estuvieron presentes y que dejaron interesantes testimonios visuales, que permiten aproximarnos al análisis del conflicto. Llama la atención la presencia de Agustín Víctor Casasola y Fernando Sosa, quienes en ese momento trabajaban para *El Universal*. Además, Enrique Delgado dejó testimonio del proceso.²⁸

La circulación que tuvieron las imágenes es de gran relevancia, pues es a través de ella que se podrá entender mejor la oscilación interpretativa entre el concepto de justicia y registro elaborado por el gobierno, así como el dolor y sufrimiento retratados como prueba de martirio. La circulación de estas y otras fotografías fue amplia entre la sociedad, y con esto se dio pauta para las interpretaciones dispares del acontecimiento, en donde las imágenes tuvieron notable preeminencia.

La información en torno al atentado y ejecución generó gran difusión en la prensa. *Excélsior* y *El Universal*, dos de los periódicos con mayor circulación de la época, hicieron énfasis en el desarrollo del proceso reglamentario, destacando que hubo una minuciosa investigación policiaca, lo cual tenía la intención de mostrar un ambiente de legalidad que culminó con la ejecución. *Excélsior* incluyó el relato visual del

²⁷ Julio Scherer, *El indio que mató... op. cit.*, p. 61-62.

²⁸ Este fotógrafo pertenecía a la agencia "Fotografías de actualidad", donde laboraba con Luis Zendejas y Enrique Díaz. Las fotografías de Delgado se encuentran en el fondo Enrique Díaz de la fototeca del AGN y, como señala Rebeca Monroy, sus fotografías se distinguen de otras tomas debido a un defecto en su cámara que permitía la entrada de luz, resultando imágenes ligeramente veladas. Véase: Rebeca Monroy Nasr, *Historias para ver: Enrique Díaz fotoreportero*, México, UNAM, 2003, p. 117.

fusilamiento, lo cual se atribuye a la voluntad manifiesta del general Roberto Cruz. Dicho periódico señala: “Uno de nuestros redactores se presentó instantes antes de llevarse a cabo la ejecución, acompañado por nuestro fotógrafo, pues el señor general Cruz manifestó sus deseos de que *Excélsior* tuviese las mayores facilidades para poder dar una minuciosa información del caso, así como también una información gráfica completa”.²⁹ Lo anterior muestra la importancia que el gobierno, representado en este caso por el general Cruz, daba a la difusión visual del evento.

Luego del fusilamiento, la propaganda gubernamental tuvo en *Excélsior* y *El Universal* a dos de sus mejores difusores, ello pese a la tensa relación que en ocasiones ocurrió entre ambos periódicos y los gobiernos de Obregón y Calles. El 24 de noviembre de 1927 comenzaron a circular los reportajes que detallaban la ejecución de los inculpados en el atentado contra el general Obregón. Ambos periódicos mostraron notas muy semejantes en donde se destaca el uso de la fotografía como medio informativo y no solamente como ilustración: hubo una intención de relatar el hecho de manera visual. Las fotografías ocupan un mayor espacio en la página y, en ocasiones, la información escrita solo consiste en pies de foto a las imágenes.

²⁹ *Excélsior*, 24 de noviembre de 1927, p. 8.

BELO! BELO! BELO!
CIGARRO EGIPCIO ELABORADO
CON LOS MEJORES TABACOS
VEINTE CENTAVOS CAJETILLA

EXCELSIOR
EL PERIÓDICO DE LA VIDA NACIONAL
SEGUNDA SECCION

Con artículos, historias, novedades y
fotografías de actualidad en las
Hojas EVER-READY
Distribuidor:
DE M. ALBERTO,
Avenida 100. México, D. F.
MEXICO, FERRETERIA, MEXICO
Ever Ready
BATTERY
E.L.A.D.E.

AÑO XI.—TOMO VI. Fundador, RAFAEL ALDUCIN MEXICO, D. F., JUEVES 24 DE NOVIEMBRE DE 1927. NUMERO 3,902.

**CUATRO PERSONAS FUERON EJECUTADAS AYER
POR EL ATENTADO CONTRA EL GRAL. OBREGON**
INFORMACION EN LA PRIMERA PLANA DE LA PRIMERA SECCION



1.—El Sr. Ingeniero Luis Segura Vilchis, descarga que iba a asegurar la existencia. A su izquierda yace el cuerpo del Pbro. Miguel Agustín Pro Juárez. 2.—El Sr. Humberto Pro Juárez se contrae al recibir la descarga. A sus pies aparece el cadáver del Ing. Segura Vilchis. 3. Juan Tirado, el último de los ejecutados ayer, dobla el cuerpo bajo el estrago de las balas para caer entre los cadáveres del Pbro. Pro Juárez y del Ing. Segura.— 4.—El Sr. Gral. Roberto Cruz, Inspector General de Policía, presenciando las ejecuciones, acompañado de fes militares, agentes policíacos y periodistas. 5.—Luis Segura Vilchis marchando hacia el paredón, acompañado de uno de los agentes de la policía. 6.—Momentos antes de morir el Pbro. Pro Juárez solicitó permiso para orar breves instantes. El sacerdote dobló rodillas y muscó una plegaria. A su lado aparece el comandante de pelotón ejecutor.

"SOSA LAXANTE DE ARRIOJA"
ES UNA MEDICINA DE CONFIANZA PORQUE CLEVA
MAS DE MEDIO SIGLO RESOLVIENDO

Imagen 3 *Excelsior*, 24 de noviembre de 1927. Segunda sección p. 1.

Excelsior no mostró fotografías en la primera plana, pero colocó un encabezado que informa del fusilamiento e indica que la información del acontecimiento continúa páginas más adelante. En la segunda sección del veinticuatro de noviembre de 1927 aparecen las fotografías; se debe destacar que no se muestran en el orden en que ocurrieron los fusilamientos. Se colocaron otras tomas, como es el caso de la foto uno de esta edición, que retrata el momento de los disparos a Luis Segura. Esta fotografía es muy importante debido a que fue realizada ligeramente atrás del pelotón de

fusilamiento, mostrando a los soldados apuntando los rifles hacia el condenado y dirigen la mirada hacia este. Es una toma que resulta un tanto inusual considerando que las fotografías de fusilamientos generalmente se tomaban desde un costado. Esto nos deja ver que para esta época los fotógrafos comenzaron a buscar nuevas formas de retratar una ejecución y con ello comenzó a construirse una nueva forma de visualizar —e incluso dramatizar— la muerte de algún personaje. De esta manera, se destaca a las figuras de autoridad, en este caso, los soldados en primer plano, lo cual enfatiza el sentido de una muerte como acto de justicia.

El fotorreportaje tiene una intención evidente: narrar en imágenes un acto de justicia. No debía haber elementos para interpretar algo distinto: por esta razón, el encabezado es lo que define el relato visual; el texto no menciona los nombres de los ejecutados pero deja en claro que fueron sentenciados y fusilados por atentar contra el general Obregón. No se incluyó la fotografía del padre Pro con los brazos abiertos, pues la intención del periódico es fortalecer la acción del gobierno y enfatizar un acto de castigo ante la ilegalidad. Por esta razón se evitaron imágenes que propiciaran una lectura apologética de los condenados. En su lugar, el reportaje de *Excélsior* utilizó fotografías de las ejecuciones que retratan figuras de poder, sean soldados y autoridades que realizaron los disparos o que presenciaron el acto.

En la parte inferior de la página se ubica la fotografía número cuatro, que muestra un retrato del general Roberto Cruz y otros jefes policiacos quienes presenciaron el evento. Al final de la página solo se encuentra la descripción de las fotos que fueron impresas. Es muy importante destacar que en esta nota no se incluye ningún tipo de crónica, son las fotografías las que hacen un relato visual bien estructurado y con una intención clara: exaltar el poder y aminorar el papel de los ejecutados.

edición de esta página nuevamente muestra cómo la intención del periódico orienta la interpretación del hecho, es decir, no aparece el momento de la ejecución de Luis Segura y Miguel A. Pro, pero sí sus cadáveres: cuerpos en donde la justicia del gobierno actuó. El dolor y el sufrimiento están enmarcados en un entorno de justicia y poder político, casi sin margen para otras interpretaciones. La evidencia visual en la prensa, muestra el manejo que se hizo del fusilamiento mediante las fotografías, colocando y editando aquellas que proporcionaban pocos elementos para la causa cristera. Además, en esta misma nota se colocan fotografías de los familiares de los hermanos Pro; la mujer en la izquierda es Ana María Pro Juárez, hermana de ambos, y en el lado derecho aparecen dos mujeres más. Una de ellas es la misma anteriormente retratada, pero en esta foto con indicios de llanto. En la mitad inferior de la página aparece el relato del fusilamiento, en donde se detalla de manera muy precisa cómo fueron ejecutadas las víctimas, lo cual se contrapone al relato visual previo. Al parecer se le otorga un peso mayor a la información que proporcionan las fotografías que a la información escrita, aunque ambas operan en conjunto para mostrar que el ejercicio de justicia es la clave para entender el hecho. Mediante el uso de la fotografía, el mensaje se hace más claro y, de la misma forma, busca llegar a más ojos considerando que la sociedad de aquella época era en su mayoría analfabeta, por lo cual las imágenes cumplen una función informativa determinada.

En el caso de *Excelsior*, hay un drama visual elaborado para exaltar la labor del gobierno, evitando el tono trágico del acontecimiento. La estrategia parece enfatizar en el propósito de no generar interpretaciones de un sacrificio o martirio. Si hay dolor y sufrimiento retratados, estos tenían un sentido de legalidad, incluso el encabezado de esta página menciona que se fusiló al ingeniero Luis Segura y otras tres personas, no hace referencia al vínculo de ellos con la iglesia.

Un Número de Verdadera Renovación le Ofrece hoy "El Universal Ilustrado"

REALIZAMOS
LAMINA Y TUBERIA
PIECOS INCREIBLES
GRANDES EXISTENCIAS
HUERTA HERMANOS
PERRALVILLO 17

EL UNIVERSAL

EL GRAN DIARIO DE MEXICO
SEGUNDA SECCION

Una Alita Limpia, Agradable y Perfecta se Obtiene
solo con las Hojas
"EVER-READY"
Ever-Ready
"RADIO STEEL"
Distribuidor:
M. D. ALBERTO
Sociedad Anonima
MERCADERES, FERRERIA, MAYORDO.

ARO XII—TOMO XLV

LIC. MIGUEL LANZ DURET

MEXICO, D. F., JUEVES 24 DE NOVIEMBRE DE 1927

JOSE GOMEZ UGARTE

NUMERO 4,047

LOS FUSILAMIENTOS DE AYER EN LA INSPECCION DE POLICIA



Imagen 5 *El Universal*, 24 de noviembre de 1927, segunda sección, p. 1 .

El Universal presentó fotografías en primera plana de su segunda sección y estas ocupan la página casi en totalidad. Las primeras cuatro dan cuenta de la ejecución de cada uno de los sentenciados y están en el orden en que se llevaron a cabo los fusilamientos. Se muestran más imágenes de los instantes previos a los disparos y parece hacer cierto énfasis en la muerte de Miguel A. Pro, dado que aparecen tres fotografías suyas. La fotografía colocada en la parte central muestra otra toma del padre

Pro arrodillado junto al militar. Este último parece mirar hacia la cámara, casi como ignorando el acto de plegaria del sacerdote. Como señala Nasheli Jiménez, el orden de las ejecuciones fue respetado por *El Universal*, lo cual tenía la intención de acabar primero con el representante simbólico de los cristeros: Miguel A. Pro.³⁰ Las fotografías que componen esta página muestran otra manera en que se exalta la presencia del poder político, pues, a excepción de tres de las imágenes ubicadas en la parte superior, en todas aparecen militares o policías. Esto es más claro en las dos fotos colocadas a los costados de la parte inferior de la página: en la del lado izquierdo aparecen militares y policías, quienes —se menciona— presenciaron la ejecución, observan los cadáveres que fueron colocados juntos y no como cayeron tras los disparos. Esta fotografía es muy interesante porque por el ángulo y la altura a la que fue tomada la foto, ligeramente en contrapicado, le otorga una posición de poder a los miembros de los cuerpos de seguridad, quienes observan los cadáveres, los cuales son apenas visibles. Nuevamente se aminora el papel de las víctimas.

³⁰ Véase: Nasheli Jiménez del Val, “El martirio del Padre Pro” en Renato González Mello, *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen*, México, Patronato Museo Nacional de Arte, INBA, 2003, p. 110.

del relato visual, muestra la ambulancia que trasladó a los cadáveres para realizar la autopsia. Las cuatro imágenes restantes resultan interesantes pues se centran en los familiares de los hermanos Pro. En el lado derecho aparece Miguel Pro, padre de los fusilados, retratado caminando con serenidad y colocado en el reportaje al lado de Ana María Pro. Se presenta otra imagen de esta última, sentada en las afueras de la Inspección de policía llorando por la ejecución de sus hermanos. Esta imagen es muy particular porque la violencia retratada en los cuerpos constituye una referencia al sufrimiento tras la pérdida de los hermanos Pro. Esta imagen otorga un sentimiento de tragedia en el fotoreportaje, pero canaliza el acto de justicia hacia el lamento de Ana María Pro; sin embargo, si bien retrata el llanto de la hermana, todas las fotografías funcionan en conjunto, es decir: si hubo algo trágico y sufriente en la ejecución, solo recae en la familia de las víctimas y las imágenes fueron editadas para guiar esa interpretación. Es un uso del sufrimiento que solo tiene sentido en torno a la aplicación de un castigo merecido tras el actuar de los ejecutados. Además, se sabe que los familiares de los fusilados, más precisamente de los hermanos Pro, solo se enteraron de la ejecución cuando llevaron alimentos a los condenados. El crédito de las fotografías de *El Universal* son para Fernando Sosa y Agustín Víctor Casasola, quienes eran fotógrafos acreditados de dicho periódico.

En el caso de la ejecución de los implicados en el atentado, *retratar el daño* es un acto que va en función de mostrar la penosa consecuencia de haber atentado contra el general Obregón. Al atacar al presidente electo no solo se atentaba contra el país, sino contra los ideales de la Revolución. El escarmiento visual fue una estrategia mostrada principalmente por los periódicos: el daño retratado y la emotividad que buscaba detonar tenían como fin ejercer disciplina e intimidar a los rebeldes mediante la ejecución del castigo ampliamente fotografiado.³¹

En contraste con el mensaje y la interpretación implementada desde el poder político, los cristeros hicieron su propia lectura de la muerte de los implicados en el atentado contra el caudillo.

No se sabe con certeza cómo es que las fotografías del fusilamiento llegaron a manos de la propaganda cristera. Las posibilidades son muchas, pero es probable que alguno de los fotógrafos presentes en el fusilamiento les hayan entregado copias del evento. En consecuencia, se empezó a reelaborar una visión martirizante de los

³¹ *Ibid.*, p. 109.

ejecutados. Es bien sabido que Manuel Ramos, fotógrafo con notable trayectoria, tenía vínculos con la causa cristera, al grado de encargarse de la reprografía de la propaganda cristera en la que se incluyeron las fotografías del padre Pro, realizadas a modo de estampas religiosas que circularon de manera clandestina.³² Y aunque el mencionado fotógrafo no estuvo en el ajusticiamiento, sí asistió al velorio de los fusilados y colaboró con la edición y propaganda fotográfica cristera.



Imagen 7 Autor no identificado, *Cuatro mártires más*, , 23 de noviembre de 1927, Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles, Fernando Torreblanca, *Rebelión cristera*, exp. 78, inv. 136.

Esta fotografía muestra un caso concreto de la reinterpretación que los cristeros hicieron de las imágenes del fusilamiento del padre Pro. Es una toma hecha desde un costado y retrata el tiro de gracia que se le asestó en la sien derecha. La fotografía, más allá de mostrar una escena que resulta impactante, exhibe el poder de la autoridad y el castigo. Abajo aparecen los cadáveres de los cuatro ejecutados y el oficial con su rifle colocado en la cabeza de uno de los fusilados es representante de la autoridad política. Lo que llama la atención es el número 17 que aparece en la esquina superior derecha,³³ lo cual nos da pauta para comprender que esta imagen se integró como parte de una

³² Alfonso Morales, “Los evangelios...”, *op. cit.*, p. 32.

³³ En distintos acervos en donde se encuentran imágenes de propaganda cristera, una buena cantidad de imágenes están numeradas en la parte superior derecha.

colección o serie. Como se observa en la siguiente imagen, en el reverso fue escrita una frase que incluye el mismo número, la fecha de la ejecución y sobresale abajo el título “Cuatro mártires más”. Este tipo de formas de apropiación son las que en un primer momento se comenzaron a difundir entre los rebeldes involucrados. Con esta leyenda, se despojó a la imagen del sentido del castigo consecuencia de la ilegalidad del movimiento y se le atribuyó la idea de sacrificio y martirio como forma de propaganda. Este tipo de apropiaciones también muestra igualmente la intención de los rebeldes de cambiar la versión de los hechos interpretando a los ejecutados como víctimas; no obstante, no debe olvidarse que fueron castigados por un intento de homicidio contra el general Obregón.

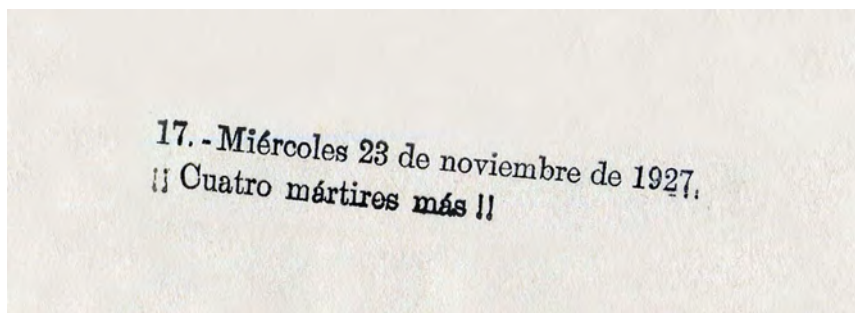


Imagen 8 Autor no identificado, *Cuatro mártires más* (Reverso), 23 de noviembre de 1927, Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles, Fernando Torreblanca, Rebelión cristera, exp. 78, inv. 136.

La interpretación emotiva y sentimental de los bandos rebeldes les permitía entender la violencia de una manera particular. Es decir, difundir clandestinamente imágenes de cadáveres baleados o fusilados como forma de incentivar su rebelión, resulta difícil de entender dado que nuestro horizonte interpretativo es muy distinto. Sin embargo, nos muestra que en la fotografía, el papel de la víctima no siempre tiene la sola función de intimidar, sino que en una circunstancia como lo fue el conflicto religioso de 1926 a 1929, la violencia y el dolor retratados tuvieron funciones opuestas a partir de las mismas fotografías. En este sentido, no es que la estrategia del miedo o el escarmiento desaparezca, sino que fue reelaborada por los cristeros para *reconstruir* su papel a modo de víctimas y perseguidos.

Otro tipo de apropiaciones también se dieron mediante la realización de fotomontajes, cuya principal característica fue borrar los elementos que representan la autoridad gubernamental mediante los procesos de positivado y reproducción de fotos. En cambio, fueron colocadas imágenes religiosas o elementos de iconografía católica, mediante los cuales buscaban imponer una visión del conflicto desde su mirada.

Llama la atención que, luego de la beatificación del Miguel Agustín Pro en la década de los ochenta, comenzaron a comercializarse imágenes del fusilamiento, muchas de las cuales aún están en venta. Esto nos habla de que esa forma de entender la violencia sobre los cuerpos, tornados en mártires, mantiene una vigencia para los creyentes. Desde luego, tales imágenes incluyen leyendas en las cuales se victimiza a los fusilados y las despoja de la idea de justicia aplicada por el gobierno. De esta manera, las fotos del fusilamiento fueron integradas dentro de la construcción del martirologio cristero haciendo toda una revaloración del daño contra los cuerpos a partir del fanatismo católico y la emotividad a la que refieren.

Fotografiar el cuerpo como sacrificio: el caso de José de León Toral.

José de León Toral se involucró en la rebelión a principios de los años veinte. Era un joven originario de San Luis Potosí, a temprana edad se allegó a los movimientos religiosos caracterizados por su conservadurismo ante los cambios políticos y sociales que había traído la Revolución mexicana. Fue educado en la religión católica y su personalidad fue muy influenciada por personajes pertenecientes a los círculos radicales del catolicismo, quienes expresaban su inconformidad con la Constitución de 1917. Además, Toral fue amigo cercano a los hermanos Pro, principalmente de Humberto.

Tras el fallido atentado en contra del general Obregón en 1927, Toral se involucró más en las pláticas clandestinas en donde se discutían las acciones de los miembros pertenecientes a la Liga por la Defensa de la Libertad Religiosa. En dichos encuentros, uno de los temas centrales fue la viabilidad de asesinar a Álvaro Obregón, siempre y cuando el acto fuera considerado como un *tiranicidio*.³⁴ Los miembros de la Liga consideraban al sonoreense como la mente detrás de la “persecución” religiosa implementada por Plutarco Elías Calles. Además, tenían como antecedente los diversos

³⁴ Un ejemplo con diversas representaciones pictóricas de un tiranicidio y que aparece en la Biblia es la decapitación de Holofernes por parte de Judith. Diversos autores han estudiado éstas representaciones, que en general se caracterizan por la violencia plasmada por varios de sus creadores como Boticelli, Caravaggio o Donatello, por mencionar a algunos de los más representativos. Las representaciones muestran la idea de un asesinato el cual al ser considerado como tiranicidio, puede ejecutarse sin condena de Dios, pues se hace en defensa de la religión. La familia de Toral recurrió a ese concepto y ejemplo cuando hicieron la petición al Arzobispado para canonizar a León Toral en el año 2001, pese a ello, fueron rechazados.

actos calificados como profanación e injuria por parte de Álvaro Obregón,³⁵ muchos de ellos databan de los años más convulsos de la Revolución mexicana.

El 17 de julio de 1928, José de León Toral entró al restaurante La Bombilla ubicado en San Ángel. Realizó dibujos a lápiz de algunos de los presentes, y posteriormente hizo un retrato del presidente electo Álvaro Obregón. Con este propósito, se acercó al general sonoreense para mostrarle su trabajo. León Toral sacó la pistola *Star* calibre .32 que llevaba bajo su brazo y la descargó contra su víctima, misma que murió inmediatamente. Los acompañantes de Obregón se abalanzaron sobre el asesino y tras asestarle varios golpes, alguno de los allí presentes alertó al resto, diciendo que no mataran a Toral, pues este podría dar las pistas para aclarar el asesinato. El magnicida fue trasladado a la Inspección de Policía para ser interrogado. Incluso se entrevistó brevemente con el presidente Plutarco Elías Calles. Luego de declararse culpable y confesar que actuó de manera solitaria, Toral fue sometido a torturas múltiples para declarar quiénes eran los involucrados. Ante la negativa del homicida, se realizó la detención de algunos de sus familiares, así como de la madre Concepción Acevedo de la Llata —la “Madre Conchita”—, quien fue acusada como autora intelectual del asesinato.³⁶

Durante su detención, Toral declaró que la ejecución de sus amigos tuvo un impacto emocional muy fuerte en él, principalmente luego de ver los cadáveres.

Yo fui a la casa el mismo día que lo llevaron ya muerto; estuve un rato viendo el cadáver de Humberto, que quedó completamente desfigurado, como hay fotografías que lo certifican. El tiro de gracia fue con una bala expansiva y le voló el cráneo completamente, tanto que estaba descompuesto, vamos, las personas, entre ellas la hermana de Humberto, es decir, Anita, que vio el cadáver en el hospital, dice que era una cosa tremenda.³⁷

Era necesario aclarar quién se encontraba detrás del asesinato y evitar una mayor inestabilidad con varios actores políticos, principalmente con los obregonistas, quienes consideraban a Luis N. Morones como uno de los posibles responsables. El presidente

³⁵ Para entender mejor al anticlericalismo de Obregón que se remonta a sus orígenes regionales en el estado de Sonora, mismo que se incrementó luego del cisma revolucionario de 1915, Véase: Linda B. Hall, *Álvaro Obregón, poder y revolución op. cit.*, p. 15.

³⁶ Años atrás del conflicto, José de León Toral tuvo acercamiento con los grupos religiosos que luego terminarían por involucrarse en la *guerra cristera*, por ejemplo, se unió a la Liga Por la Defensa de la Libertad Religiosa, al parecer con la previa invitación de los hermanos Pro, a quienes conoció en el Club Alvarado de Fútbol, y con quienes estableció una amistad muy cercana, al grado de que, mientras estaba en la cárcel, Toral nombró Humberto a su tercer hijo en honor de su amigo. Véase: Ángeles Magdaleno Cárdenas, “¿Qué hacemos? Matar a Obregón”, en Gerardo Villadelángel (coord.) *El Libro Rojo*, vol. II, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 7.

³⁷ *El jurado de Toral y la madre Conchita (lo que se dijo y lo que no se dijo en el sensacional juicio)*, vol. I, p. 88. Citado en Mario Ramírez Rancaño, *El asesinato de... op. cit.*, p. 162.

Calles destituyó al general Roberto Cruz y nombró a Antonio Ríos Zertuche — reconocido obregonista— como jefe de la policía y encargado de esclarecer el crimen.

El juicio comenzó el 2 de noviembre, terminó tres meses después. Durante todo el proceso Toral se declaró culpable del asesinato. Tenía una obsesión con el sacrificio religioso y dejó testimonios tanto escritos como visuales —principalmente dibujos— de lo que el consideraba “su martirio”. Era un fanático y su lectura de los acontecimientos relativos al conflicto estaba impregnada de una voluntad casi suicida en su afán de ser considerado un mártir.

Luego de tres meses de su proceso, el fanático potosino fue sentenciado a la pena capital. El 9 de febrero a las 12:30 horas se llevó a cabo la ejecución. Por procedimientos legales hubo un retraso de media hora, aunque *Excélsior* señala que fue dos minutos más tarde: “Una descarga simultánea, uniforme puso fin a las 12:32 a la vida de José de León Toral, sentenciado a la pena capital por haber dado muerte al Presidente Electo de la República, general de división Álvaro Obregón.”³⁸

El gobierno anunció la ejecución mediante la colocación de carteles en el lugar en donde se realizaría, así como otros más colocados en el domicilio del condenado. En dichos carteles fue colocado el nombre y el delito que se había cometido.³⁹ De esta manera, se dejaba en claro que el fusilamiento era un castigo por el magnicidio perpetrado y no como parte de una persecución religiosa. Por otra parte, se convocó a representantes de la prensa, quienes tendrían acceso con la acreditación correspondiente, ya fueran nacionales como extranjeros.⁴⁰

Al cumplirse un año del fusilamiento de José de León Toral, se elaboró un álbum fotográfico conmemorativo. El álbum estuvo a cargo de Luis Manuel Billot y contiene fotografías inéditas del magnicida,⁴¹ incluyendo algunas del propio

³⁸ *Excélsior*, 9 de febrero de 1929, p. 1.

Cabe señalar que una copia la constancia de la ejecución que resguarda la familia de José de León Toral indica que el fusilamiento se dio a las 12:30. Además, dicho documento indica lo siguiente: “El suscrito, Director de la Penitenciaría de Distrito Federal, hace constar que el reo José de León Toral fue ejecutado en este establecimiento hoy a las 12:30 h.; habiendo sido entregado el cadáver a sus familiares, para los efectos de la inhumación.

Por lo que, a pedimento del señor Aureliano de León, padre del reo, se da esta constancia en la ciudad de México, a los nueve días del mes de febrero de mil novecientos veintinueve.”

Constancia de la ejecución de José de León Toral, 9 de febrero de 1929. Dicho documento carece de catalogación y se encuentra en el archivo familiar que resguarda el Centro Cultural e Histórico José de León Toral.

³⁹ Ángeles Magdaleno, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁴¹ El álbum fue elaborado de manera artesanal y no existen más copias del mismo. Está compuesto en su mayoría por fotografías del personaje, aunque también lo acompañan imágenes de algunas otras personas. Incluso, hay una foto de la máscara mortuoria de Álvaro Obregón y una copia del retrato que Toral hizo

fusilamiento. Tomando en cuenta que las fotos de ajusticiamiento fueron prohibidas por el gobierno, llama la atención la existencia de las mismas y el hecho de que la familia las haya podido recuperar. Cabe señalar que el álbum da cierto énfasis a las torturas a las que el magnicida fue sometido, lo cual nos habla de la manera en que los cristeros consideraban al dolor representado desde una mirada más emotiva.



Imagen 9 Autor no identificado, *Su fusilamiento el 9 de febrero de 1929*, en *Álbum fotográfico conmemorativo del primer aniversario de la ejecución de José de León Toral*, México, 1930, Colección particular, Centro Cultural e Histórico José de León Toral.⁴²

En esta imagen se observa la serie de fotografías que retratan el fusilamiento de León Toral. La ejecución se llevó a cabo en la Penitenciaría de Lecumberri, en el lugar que coloquialmente era conocido como *el jardín*.

previo al magnicidio. Incluye fotos de los hermanos Pro y también una imagen tomada inmediatamente después de la muerte de la madre Conchita, lo cual indica que el álbum ha tenido inserción de fotografías en distintos momentos. En este sentido, se trata de un documento “vivo”; es decir, se le continúan agregando fotografías de años más recientes, incluidos recortes de periódicos. El álbum está resguardado por los familiares de José de León Toral, depositarios de la memoria del personaje. A grandes rasgos, se trata de una hagiografía apócrifa que busca integrar al magnicida dentro del martirologio cristero. Agradezco la confianza y el haberme permitido analizar su contenido.

⁴² El Centro Cultural e Histórico José de León Toral es una asociación de carácter familiar que conserva documentos del magnicida. Está a cargo del licenciado Jorge Antonio de León, sobrino de Toral.

La serie consta de cinco fotografías que narran el hecho. Se inicia con la foto en la parte superior del lado izquierdo: en ella solo aparece el paredón de fusilamiento con los costales de arena colocados para evitar el rebote de las balas, la sombra proyectada del lado izquierdo nos indica que fue tomada con varios minutos de antelación a la orden de fuego. La imagen es sugerente, pues en el recuadro blanco pintado sobre uno de los muros (el paredón), es posible observar una gran cantidad de agujeros de bala, indicativos de un lugar que refiere a la muerte.

La segunda imagen de la serie se ubica en la parte inferior del lado izquierdo. En ella aparece José de León Toral frente al pelotón de fusilamiento. Se observa también un soldado en el lado derecho, se alcanza a ver la sombra de otro fusil en el piso. El pelotón apunta sus rifles hacia el condenado, las sombras de las armas dirigen la mirada en la fotografía, la ejecución está por ocurrir.

La tercer imagen muestra que los disparos fueron realizados, el cuerpo de León Toral yace en el piso, hay dos personas que observan desde el lado izquierdo y detrás de estos aparece la figura del capitán José Rodríguez Rabiela, mismo que daría el tiro de gracia con una pistola *Colt* .45, de la cual —se presumía— había sido un obsequio del general Obregón.

La cuarta imagen se ubica en la parte superior del lado derecho: se observa el cadáver de León Toral en el piso, una mancha de sangre de considerable tamaño proviene de la cabeza del ejecutado. Ya se ha dado el tiro de gracia, lo cual se infiere por la sangre antes mencionada y por la postura del capitán Rodríguez Rabiela, quien mantiene la pistola en su mano derecha al momento de tomar distancia del ejecutado y contemplar el resultado de su disparo.

Finalmente, la quinta foto muestra al médico y al sacerdote que se acercaron al cadáver: el primero para testimoniar la muerte y el segundo para otorgar los santos óleos al ejecutado. En la parte media de la página en que se colocaron las fotografías, fue escrito a mano: “Su fusilamiento el 9 de febrero de 1929”.

Este relato visual, al igual que el de los hermanos Pro, le otorga un sentido muy distinto al desenlace de la vida de José León Toral, pues las fotografías que lo suceden en el álbum, muestran a los familiares del fusilado cuando asistieron a recoger el cadáver. Luego, las imágenes de los tumultos presentados durante el velorio y la gran asistencia que acompañó al cadáver rumbo al panteón. Mediante las fotografías, se elaboró un drama visual que expone lo que pareciera ser una forma de devoción hacia el

personaje inmediatamente después de su muerte,⁴³ todo ello desde una mirada que acentúa el destino y victimización de Toral.

La serie fotográfica del fusilamiento nos permite concluir que pese a la prohibición de tomar fotografías del evento, existía una necesidad de registrarlo mediante el acto fotográfico, lo cual, a su vez, da cuenta del valor de la fotografía como testimonio de los hechos, tanto para autoridades como para los rebeldes y periodistas.⁴⁴ Asimismo, al ser colocadas las fotografías dentro del álbum, el acto de castigo fue entendido y reinterpretado a partir de una comunidad emotiva particular: los familiares del magnicida y los cristeros. Al igual que la prensa que construyó una visión de la ejecución desde la perspectiva del poder —sin fotografías—, el álbum construye una narrativa propia y el papel de la víctima fue representado desde la óptica religiosa de los católicos involucrados en el movimiento. En ese sentido, las fotografías insisten en retratar el dolor y el daño físico como un acto de castigo, y más aún, las fotos se enmarcan en la mirada y la intención católica radical que se identifican con el concepto del martirio.

⁴³ El álbum se encuentra dividido en dos partes, la primera dedicada a la vida de José de León Toral, con un carácter biográfico, a manera de homenaje; la segunda parte es dedicada a la vida de la madre Conchita, centrándose en los momentos de su detención y el relato de su vida luego de salir de prisión, concluyendo con su muerte; esta sección se fue elaborando en distintos momentos, incluyendo recortes de periódico y revistas, por lo que es difícil concluir que fue elaborado por el mismo Luis Manuel Billot. Es posible conjeturar que la segunda parte haya sido elaborada por varias personas para dar seguimiento a la vida de Concepción Acevedo.

⁴⁴ En 1940 se publicaron en la revista *Hoy* pocas imágenes de la serie del fusilamiento contenida en el álbum conmemorativo con una crónica de los últimos días de Toral, realizada por Felipe Islas, quien era el director de la penitenciaría cuando se realizó el fusilamiento. Alfonso Morales, *op. cit.*, p. 128. Esto bien pudo deberse a la censura que hubo sobre el caso en 1929, y para evitar la circulación de imágenes de la muerte de Toral, mismas que pudieran impulsar a otros fanáticos para realizar más atentados.

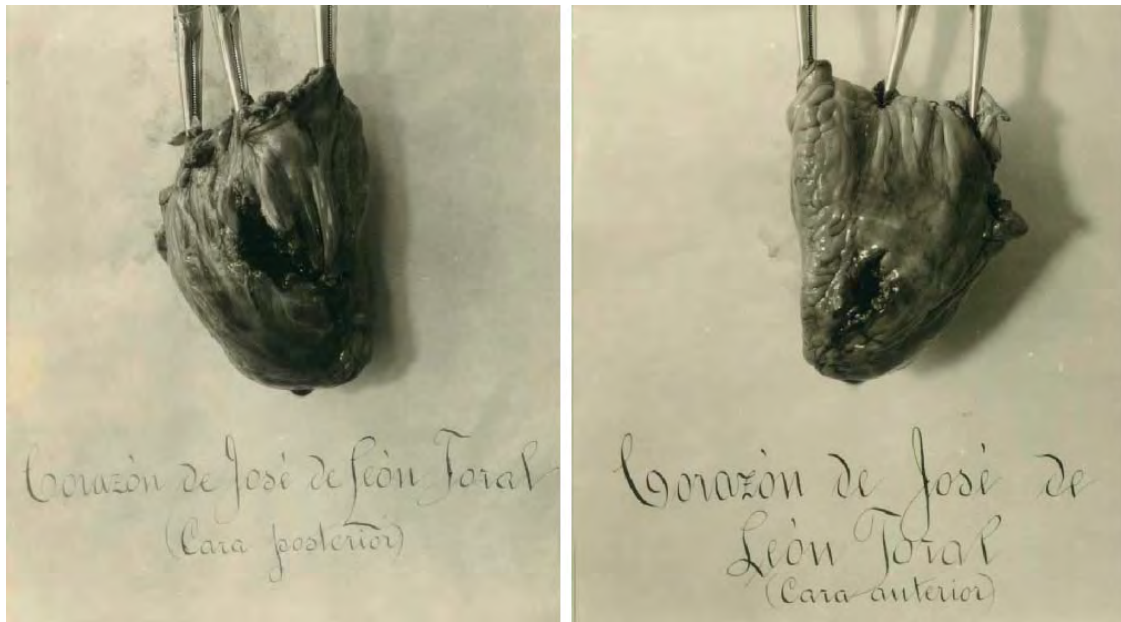


Imagen 10 Manuel Ramos, *Corazón de José de León Toral*, México, 9 de febrero de 1929, Archivo Manuel Ramos. Tomada de <http://murderpedia.org/male.T/t/toral-jose-de-leon-photos.htm>

El cadáver de José de León Toral fue trasladado a su casa para ser velado según el ritual católico. Sin embargo, antes de llevarlo al cementerio, los familiares del magnicida autorizaron la extracción del corazón para ser fotografiado. Las imágenes que se observan en la imagen diez fueron las tomas realizadas al corazón de Toral. La extracción del corazón estuvo a cargo de un médico primo del ejecutado, Julio Toral.⁴⁵ El órgano aparece sujetado con pinzas quirúrgicas. Se observan cada una de las arterias coronarias del órgano. Colocado sobre un fondo de color claro y en la parte inferior aparece la leyenda “Corazón de José de León Toral (cara posterior)”. La siguiente toma, del otro lado, también lleva inscrito: “Corazón de José de León Toral (cara anterior)”.

El encargado de realizar las fotografías fue Manuel Ramos, fotógrafo que por su trayectoria conocía bien la iconografía católica desde años atrás, cuando realizó diversos reportajes de templos, haciendo fotos que se caracterizaban por los juegos de luz y destacando los simbolismos católicos expresados en el arte.⁴⁶

⁴⁵ Alfonso Morales, “Los evangelios...” *op. cit.*, p. 128.

⁴⁶ Manuel Ramos tomó parte del cortejo fúnebre que llevó el cuerpo de León Toral al Panteón Español. Alfonso Morales menciona que “Las imágenes del corazón baleado de Toral, que no pudo haber tomado sin el contar con el aval y la confianza de los deudos del mártir cristero, son acaso las reliquias más extrañas y perturbadoras entre la vasta iconografía religiosa que Ramos acumuló y recreó a lo largo de su vida. *Ibid.*, p. 32

Manuel Ramos conocía los escenarios de la violencia y crueldad de la muerte cuando realizó distintas tomas de los cadáveres ensangrentados y atravesados por las balas durante la Decena trágica en febrero de 1913, posteriormente también realizó copias de los montajes del fusilamiento del padre Pro, quien fuera la mayor inspiración de Toral para realizar su martirio y cuyas fotos servirían como propaganda cristera y una suerte de reliquias detonantes de la emotividad y sentimentalidad de los

Llama la atención la perforación que produjo la bala que atravesó el órgano en su totalidad, entrando por la cara anterior y saliendo por la posterior. Retratar el órgano extraído en ese estado ya implica una interpretación de la muerte de Toral, en donde el concepto de reliquia⁴⁷ es fundamental, pero, principalmente, al igual que con la ejecución del padre Pro, en este caso refiere a la muerte de Jesús y su corazón perforado por la lanza del centurión Longino.

La foto del corazón de Toral tiene una intención fundamental: imitar la representación del Sagrado Corazón de Jesús⁴⁸ y, con ello, atribuir un sentido sacro y de culto basado en una imagen devocional muy particular, todo ello desde la óptica radical del catolicismo mexicano.

Habría que agregar, sin duda, que retratar un corazón tiene una connotación específica. Históricamente, en Occidente este órgano se ha caracterizado por ser considerado como el centro vital del cuerpo.⁴⁹ También se le considera como depositario de las emociones y los sentimientos; por esta razón, al corazón del Toral se le realizó un retrato cuyo valor simbólico fue recuperado de una imagen con un carácter sacro, representación de un símbolo cristiano y, de alguna manera, como depositario de la fe del movimiento.

católicos adheridos a la lucha. El mismo fotógrafo fue el único que contó con el visto bueno de la familia para realizar las fotografías referentes a la muerte y velación de Toral. *Ibid.*, p. 128.

También se debe considerar la posibilidad de que algunas de las fotografías contenidas en el álbum sean autoría de Ramos debido a la cercanía que mantuvo con los familiares del magnicida.

⁴⁷ No solo el corazón de José León Toral fue considerado una reliquia por los cristeros, como menciona Ramírez Rancaño:

“Francis Patrick Dooley menciona una anécdota singular: relata que después del fusilamiento de Toral, un doctor le quitó cuidadosamente el corazón y lo colocó en un recipiente de cristal para conservarlo como reliquia. Suturó las heridas de bala, y colocó el cuerpo en el féretro. La sábana blanca utilizada para cubrir el cadáver fue convertida en la bandera de la Liga. Uno de los que la utilizaron durante sus servicios religiosos fue el padre Jiménez. Para él y para sus feligreses, León Toral era un mártir.” Mario Ramírez Rancaño, *El asesinato...*, *op. cit.*, p. 281-290.

⁴⁸ El culto al Sagrado Corazón se oficializó en 1765, la primera representación pictórica se realizó por Pompeo Batoni en 1763, a raíz de las visiones que tuvo la monja francesa Marguerite-Marie Alacoque (1647-1690) y que relató en 1674. Sin embargo, Alice B. Kehoe, expone la hipótesis de que la idea del corazón como algo divino fue retomada por teólogos en la época de la colonia y provenía del sincretismo tras la conquista de México, con el afán de orientar la conversión de los mexicas, retomando un símbolo sagrado del cuerpo y los sacrificios en el México antiguo, en donde se extraía el corazón de los inmolados. Alice B. Kehoe, “The sacred heart: a case for stimulus diffusion”, en *American ethnologist*. *Journal of the american ethnologist society*, USA, vol. 6, num. 4 november 1979, pp. 763-761.

⁴⁹ Sobre el corazón, Chevalier explica que: “El corazón es efectivamente el centro vital del ser humano, en cuanto asegura la circulación de la sangre. Por esta razón se ha tomado como símbolo –y no por supuesto como sede afectiva- de las funciones intelectuales.” Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, *op. cit.*, p. 341.

El mismo autor menciona el valor del corazón en la tradición bíblica:

“En la tradición bíblica, el corazón simboliza el hombre interior, su vida afectiva, la sede de la inteligencia y la sabiduría. El corazón es al hombre interior lo que el cuerpo es al hombre exterior. Es en el corazón donde se encuentra el principio del mal; el hombre se arriesga siempre a seguir a su corazón malvado: *sherirut leb*. La perversión del corazón proviene de la carne y de la sangre.” *Ibid.*, p. 342.

La imagen es un claro ejemplo de la reelaboración que los cristeros hacían de los castigos impuestos por las autoridades. Esto no significa que haya sido visto o interpretado de la misma manera por todos los feligreses, pues la extracción del corazón y las fotografías se volvieron un tabú dentro de la misma familia de León Toral, un tema controversial caracterizado por el silencio entre sus miembros.⁵⁰ Tampoco hay evidencia de que esta imagen se haya distribuido a modo de postal o como propaganda cristera, pues en el mismo año en que se realizó la ejecución, los acuerdos entre gobierno y la Iglesia decidieron el cese de hostilidades. El 21 de junio se reanudó el culto tras los arreglos entre Emilio Portes Gil y la jerarquía católica mexicana, el embajador estadounidense Dwight Morrow fungió como mediador entre las partes involucradas.⁵¹

Estas imágenes caracterizadas por la violencia sobre los cuerpos, nos muestran que, en el ámbito católico mexicano, el dolor y sufrimiento tienen interpretaciones que reorientan el sentido de la violencia y, a su vez, despojan el factor del miedo. Mediante el concepto de reliquia, las fotografías pasaron de ser un artefacto del terror a íconos de la fe y el ofrecimiento de lo más valioso de la vida, como hicieron los antiguos mexicanos.⁵²

Pese a su obsesión por alcanzar el martirio y su actuar caracterizado por una auto dramatización luego de su captura,⁵³ José de León Toral cometió un asesinato que acabó con la vida del hombre que, hasta ese momento, era la principal figura de la Revolución mexicana. Su ejecución se dio a modo de ajusticiamiento por atentar contra el orden constitucional del México posrevolucionario, y así quedó marcada una época de violencia selectiva como fueron los años veinte.

⁵⁰ Probablemente también fue un acto controversial debido a que durante la Conquista de México, los españoles consideraron los sacrificios como un acto pagano y diabólico en su afán por argumentar la necesidad de imponer su visión del mundo y principalmente su religión. La familia prefiere no hablar del asunto del corazón y no conservó la fotografía ni copias de la misma.

⁵¹ Renato González Mello, “La reanudación del culto católico” en *Los pinceles de la historia*, *op. cit.*, p. 79.

⁵² “El corazón y el agua preciosa, *chalchihílatl*, que es la sangre, se conciben inextricablemente ligados a la vida. [...] Podemos así visualizar el valor que atribuían los antiguos mexicanos al yóllotl, corazón, y a la sangre, el líquido precioso. El corazón era, según lo muestran la lengua misma y a literatura indígena, la fuerza vital por excelencia. Ofrecerlo a la divinidad —como lo reconocieron los frailes misioneros, entre ellos fray Bernardino de Sahagún y fray Bartolomé de las casas— fue acción de religiosidad, la más grande y profunda.” Miguel León Portilla, “Significados del corazón en el México prehispánico” en *Archivos de cardiología de México*, México, vol. 74, núm 2, abril-junio de 2004. p. 99-103, p. 103.

⁵³ Los familiares del magnicida intentaron obtener la canonización de Toral, sin embargo, fueron rechazados por la iglesia católica. Véase: Rodrigo Vera, “El mártir asesino”, en *Proceso*, 7 de febrero de 2012. Versión electrónica. <http://www.proceso.com.mx/297307/el-martir-asesino> Consultado en febrero de 2017.

De la guerra cristera quedan múltiples fotografías que nos hablan de distintos modos de entender la violencia retratada. Fotografías de fusilamientos y de carne destrozada por las balas dan cuenta de que las representaciones del dolor no siempre son homogéneas en la sociedad mexicana. En este caso, las fotografías nos muestran que el terror visual impulsado desde la política tuvo límites cuando sus destinatarios fueron grupos que tendían a sacralizar la violencia sobre los cuerpos desde lecturas fanáticas, y quienes utilizaron a la fotografía como medio didáctico emotivo, dejando de lado, pero sin desaparecer, el mensaje ideológico del castigo.

Capítulo 6

Usos, apropiaciones y pugnas visuales por la tragedia.

El papel de las víctimas en las representaciones fotográficas no tiene un significado unívoco, pero sí tiene múltiples usos y apropiaciones. En ocasiones, los cadáveres plasmados se tornan íconos disputados por facciones ideológicamente opuestas. Así, las representaciones de muertes y asesinatos padecen una serie de despojos; se hace uso de imágenes de los cadáveres para reivindicar causas y luchas o, en su defecto, para condenarlas. En este sentido, pareciera que las vidas importan poco, pero en el plano ideológico y visual, la disputa por los cadáveres —*ciertos* cadáveres— es intensa, siempre y cuando los retratos de estos sean simbólicos para la sociedad.

El acto fotográfico es también una forma de despojo cuyo resultado genera otras disputas por las imágenes. Dentro de esas pugnas los muertos ya no son personas, sino, como señala Marina Azahua, “algo nuevo”; en este caso, se trata de cadáveres o representaciones con un valor significativo para quienes usan las imágenes. Las fotos se vuelven monumentos mortuorios cuyo sentido es reivindicado por aquellos que comprenden los estados emotivos que dichas imágenes pueden provocar y, a su vez, pretenden ser usados para enarbolar alguna causa.

Las circunstancias históricas nos dan la pauta para entender cómo un cadáver fotografiado adquiere una nueva identidad como objeto, en ocasiones con un valor casi sacro o ideológico para quienes se apropian del asesinado o asesinados. Además, una muerte retratada es punzante porque alarga su fin, “petrifica” a los cadáveres salvándolos de su deterioro, hace casi infinito y vuelve atemporal un proceso que en realidad es muy corto.¹ Al retratar circunstancias fúnebres, la imagen atrapa el temor de observar por largo tiempo algo que sabemos era mortal y finito. La fotografía salva al cuerpo de su desaparición y lo conserva en la materialidad del soporte, lo captura y con ello también atrapa la emotividad de la pérdida.

El cadáver retratado como ícono de denuncia

Luego de institucionalizarse la Revolución mexicana, la cultura visual se vio muy influida por un nacionalismo exacerbado cuya intención era la unificación y la reconstrucción de un país después de una larga guerra fratricida. Las imágenes tuvieron

¹ Véase: Marina Azahua, *Retrato involuntario: el acto fotográfico como forma de violencia*, México, Tusquets, 2014.

un papel significativo como un medio difusor de las ideas del régimen, en especial tomando en cuenta una población mayoritariamente analfabeta. La finalidad era recalcar los logros del movimiento iniciado en 1910. De esta manera, se legitimaba la presencia de los revolucionarios que tomaron el poder a partir de Álvaro Obregón.

Dentro de la cultura visual impulsada por el nacionalismo revolucionario, las figuras del obrero y del campesino fueron temas relevantes. El discurso visual posrevolucionario se caracterizó por exaltar el papel de las clases populares en la Revolución y su protagonismo en la construcción de un nuevo Estado. Como resultado del impulso nacionalista, fue común que diversos pintores y, en menor cantidad, los fotógrafos se encargaran de representar al obrero como un agente de cambio en la sociedad mexicana.² Más allá de lo que la cultura visual impulsada por el gobierno pretendía promover, es menester considerar aspectos de la situación política para comprender la realidad de los obreros y las problemáticas que contrastaban con la visión oficial fomentada en la cultura.

En la década de 1930, México se enfrentó a dificultades de diversa índole, principalmente económicas y políticas. La transición de poder había sido un problema constante desde los años de la lucha armada de 1910; no obstante, con la formación del Partido Nacional Revolucionario en 1929, Plutarco Elías Calles creó un instrumento político que le permitiera unificar a las facciones revolucionarias; de esa manera aminoró la posibilidad de otra guerra luego del asesinato de Álvaro Obregón.

Al controlar al PNR, Plutarco Elías Calles se erigió como Jefe Máximo, por sobre la autoridad presidencial; de esta forma se inauguró un periodo conocido como Maximato. Entre los años que van de 1928 a 1935, Calles controló las riendas del país durante las siguientes tres presidencias: Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez. Con ello el sonoreense centralizó el gobierno. Tras el gobierno interino de Emilio Portes Gil, luego el de Pascual Ortiz Rubio y finalmente el de Abelardo Rodríguez, los esfuerzos de Calles se centraron en escoger al candidato presidencial del PNR, a fin de dar continuidad a su proyecto. Fue así que inclinó la

² En el ámbito fotográfico, algunas imágenes de Tina Modotti dejan ver como mediante la representación de herramientas de trabajo de obreros y campesinos, se estableció un marco de referencias iconográficas e ideológicas en torno a la efigie de las clases trabajadoras dentro de la construcción del nuevo Estado mexicano. Sin embargo, se debe considerar que Modotti fue militante comunista y sus imágenes estaban principalmente dirigidas a este sector ideológico y no como parte del impulso gubernamental a la cultura visual posrevolucionaria.

balanza a favor de uno de sus más cercanos colaboradores: el general Lázaro Cárdenas,³ quien resultaría electo para poner en marcha el primer Plan Sexenal. Este proyecto había sido impulsado por Calles desde mayo de 1933, y contó con el apoyo del entonces jefe del ejecutivo Abelardo L. Rodríguez. Al ser también creador de dicho plan de gobierno, Cárdenas lo encaminó más acorde a sus intereses y visión política que a la de Calles.⁴ Si bien el michoacano tenía una profunda admiración por el general Calles y todo parecía indicar que al llegar al poder nuevamente se encontraría bajo el control del Jefe Máximo, se fue gestando un distanciamiento cada vez mayor entre ambos luego de la llegada del michoacano a la presidencia. La intención de Calles de someter al presidente a su voluntad política hizo que la ruptura se diera en 1935. A partir de entonces Cárdenas se dio a la tarea de expulsar a los elementos callistas que se encontraban en su gabinete y con ello minimizar la fuerza de Plutarco Elías Calles.

La ruptura entre Calles y Cárdenas fue, como apunta Lorenzo Meyer, “resultado del choque entre la derecha y la izquierda dentro del régimen de la Revolución”,⁵ y este conflicto entre la élite revolucionaria también tuvo implicaciones en la cuestión obrera. El debilitamiento de la CROM a principio de los años treinta produjo un cisma en la organización obrera que permitió el ascenso de Vicente Lombardo Toledano⁶ como nuevo dirigente obrero. Este mismo contexto sería aprovechado por Lázaro Cárdenas para perfilar uno de los pilares en que basó su gobierno: los obreros. El reacomodo de poder en el ámbito de los trabajadores trajo como consecuencia que, al entrar Cárdenas a la presidencia, debió hacer frente a una numerosa cantidad de huelgas y manifestaciones obreras que se venían incrementando desde el gobierno de Abelardo L. Rodríguez. La inestabilidad en el gremio de los trabajadores también se debía a que estos últimos consideraban que el presidente Cárdenas se encontraría sometido a la tutela política de Calles y su otrora poderoso dirigente obrero Luis N. Morones; por esta

³ Como señala Tzvi Medin, la candidatura de Cárdenas mostró dos aspectos principales de esa coyuntura; por un lado, la radicalización de elementos tendientes hacia el socialismo tanto dentro como fuera del partido y, por otro lado, la división en la cúpula del poder bajo el mando de Calles. Tzvi Medin, *El minimato presidencial: historia política del Maximato*, (1928-1935), México, Ediciones Era, 1982, p. 134.

⁴ Lorenzo Meyer, *Historia de la Revolución mexicana, 1928-1934. El conflicto social y los gobiernos del Maximato*, México, Colmex, 1978. p. 96.

⁵ Lorenzo Meyer, “Calles vs Calles. “El Jefe Máximo” con la República, el exiliado con Franco. Contradicciones de la élite revolucionaria mexicana” en *Historia Mexicana*, núm. LVIII, enero-marzo de 2009, p. 1006. Versión electrónica, consultado el 1 de octubre de 2018. <http://uaemex.redalyc.org/articulo.oa?id=60012798002>

⁶ En 1933 Vicente Lombardo Toledano creó la Confederación General de Obreros y Campesinos de México, que para el año de 1934 ya rivalizaba con la CROM y que en breve tiempo se consolidaría a Toledano al frente de los obreros. *Ibid.*, p. 101-102-

razón, las nuevas agrupaciones proletarias se lanzaron a la vía pública impulsadas tanto por Vicente Lombardo Toledano como por otros líderes más, varios de ellos con el auspicio del Partido Comunista Mexicano.

Lorenzo Meyer señala que las huelgas obreras eran la “única forma que tenían estos grupos emergentes de hacer ver a los dirigentes políticos que constituían una fuerza que era necesario recuperar y a la que se debía devolver a su lugar dentro de la coalición revolucionaria”,⁷ algo que Cárdenas pareció comprender muy bien y por lo cual terminaría por integrar a los obreros como una fuerza vinculada al gobierno.

Los obreros habían comenzado a reorganizarse con mayor ímpetu a finales del gobierno de Abelardo L. Rodríguez; no obstante, desde años atrás dependían en gran medida del vínculo y reconocimiento del gobierno mediante la relación establecida con los líderes de los trabajadores y sus organizaciones.⁸ Además, el proletario también encontró trabas con Ley Federal del Trabajo de 1931, mediante la cual el gobierno había logrado el control jurídico de los trabajadores,⁹ situación que agudizó las tensiones, mismas que no serían resueltas en su mayoría hasta la aparición de la CTM en 1936.

A lo largo de 1935 los obreros criticaron la presencia política de Calles y Morones, y luego del desmoronamiento de la CROM, los trabajadores vieron una oportunidad de independizarse del férreo control gubernamental que años atrás se había establecido mediante la central moronista. De esta manera, los obreros se incorporaron en grandes bloques a la Confederación General de Trabajadores y en la Confederación General de Obreros y Campesinos de México (CGOCM).¹⁰ Este empuje unificador, independiente y a veces desafiante por parte de los trabajadores fue, en varias ocasiones, respondido mediante el uso la fuerza por el gobierno de Abelardo L. Rodríguez, quien se vio incapaz de controlar a los obreros ante la desbandada *cromista*. La represión,

⁷ *Ibid.*, p. 109.

⁸ Alberto Aziz Nassif explica a continuación la relación construida entre obreros y gobierno en los años veinte: “Por otra parte, la década de los veinte se caracterizó por el inicio de una nueva forma de relación entre el Estado y el movimiento obrero; la alianza entre los caudillos y los líderes sindicales marcó el eje fundamental del colaboracionismo de clase que se dio entre las grandes organizaciones obreras como la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM) y el gobierno central en manos de los caudillos, sobre todo con Calles. Con este mecanismo de relación, el movimiento obrero se ve impedido, desde muy temprano, de lograr una conciencia independiente del poder estatal.” Alberto Aziz Nassif, *El Estado mexicano y la CTM*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1989, p. 54.

⁹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁰ La CGCOM se formó en octubre de 1933, en 1936 esta organización se transformaría en la Confederación de Trabajadores de México, la cual se caracterizaría por su cercanía con el gobierno de Cárdenas. *Ibid.*, p. 62.

lejos de callar y someter a los obreros, empeoró los conflictos y las críticas a Calles se hicieron más constantes.

Hacia mediados de 1935, Plutarco Elías Calles en diversas declaraciones instaba a Cárdenas a ponerle punto final a las huelgas y manifestaciones. El Jefe Máximo argumentó que la difícil situación política y laboral era, en gran parte, culpa de las constantes huelgas. Los obreros no tardaron en responder públicamente a Calles, acción que agudizó el problema.¹¹ Para fortuna de Cárdenas, el ex presidente sonorense salió nuevamente del país, lo cual le permitió al michoacano debilitar al aparato político callista separando del gabinete a varios de los hombres de confianza de Calles. Este último regresó a finales de 1935; sin embargo, se encontró con un panorama político diferente en donde su poder se vio disminuido luego de las acciones del presidente para librarse de la tutela de su otrora mentor político. Como apunta Lorenzo Meyer, para la segunda mitad de 1936, Plutarco Elías Calles era “un líder político bajo asedio y a quien entre 1935-1936 el presidente Cárdenas eliminó del panorama político nacional”.¹² Por su parte, los obreros reorganizados acentuaron las críticas al Jefe Máximo, a quien comenzaron a tildar de fascista dada la coyuntura internacional en donde el fascismo comenzó a emerger como un fuerte —y también criticado— movimiento político en Europa, desde luego este entorno político mundial tuvo sus repercusiones en México. Aunado a esto, la mayoría de la prensa, otrora colaboradora del sonorense, evitó la publicación de opiniones del expresidente.

Al tiempo que los obreros se reagrupaban en contra de Calles y el aparato político de este se encontraba debilitado tras la depuración organizada por el presidente Cárdenas, el Partido Comunista Mexicano también comenzó a posicionarse dentro de la política, pero, principalmente, dentro de los grupos de trabajadores. Entre las críticas realizadas al emergente fascismo internacional y en un afán de redirigir el rumbo que consideraban debía seguir la Revolución, los comunistas empezaron a elevar sus críticas al Jefe Máximo, considerándolo como un promotor del fascismo dado el viraje político del sonorense y los vínculos que estableció con regímenes europeos como el de Benito

¹¹ Del conflicto entre Calles y los obreros Raquel Sosa explica que: “Al día siguiente de las declaraciones de Calles, un conjunto de organizaciones obreras, encabezadas por el Sindicato Mexicano de Electricistas, manifestó su repudio a la prepotencia del *Jefe Máximo*. Dos días más tarde se formó un Comité Nacional de Defensa Proletaria, cuyos objetivos serían la defensa de los intereses y derechos obreros y la resistencia en contra de manifestaciones de carácter fascista o de cualquier otra índole que pudieran ponerlos en riesgo.” Raquel Susana Elízaga, *Los códigos ocultos del cardenismo: un estudio de la violencia política, el cambio social y la continuidad institucional*, México, UNAM, Plaza y Valdés, 1996, p. 69

¹² Lorenzo Meyer “Calles vs Calles...” *op. cit.*, p. 1016.

Mussolini y más tarde con la España franquista.¹³

Tras el debilitamiento político del expresidente la relación con Cárdenas se encontraba en un punto insostenible ante las acciones realizadas por ambos y, como apunta Meyer: “A partir de 1935, la ruptura Cárdenas-Calles, la presidencia no solo mantuvo el control del ejército, del partido y de la burocracia federal, sino que además logró el apoyo activo de las organizaciones de masas agrarias y de los trabajadores sindicalizados.”¹⁴ Finalmente, por orden directa del presidente Cárdenas, su otrora mentor político fue expulsado del país y enviado a los Estados Unidos el 10 de abril de 1936. Junto con el Jefe Máximo, se desterró a otros de sus más cercanos colaboradores, entre ellos Luis N. Morones. La decisión fue celebrada por los obreros, quienes comenzaron a estrechar lazos corporativos con el presidente.

En el complicado año de 1934, el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo se encontraba en Tehuantepec, Oaxaca. En dicha localidad, el fotógrafo colaboraba con la filmación de *¡Que viva México!*, del cineasta soviético Sergei Eisenstein. Desde la década de 1920, Álvarez Bravo mostró un talento especial para la fotografía: una de sus primeras influencias la adquirió mientras trabajó fotografiando los murales de José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, lo cual le permitió comprender la representación visual del nacionalismo revolucionario.¹⁵ John Mraz apunta sobre Álvarez Bravo que “los pintores ejercieron una gran influencia en él, quien declaraba haber aprendido composición al fotografiar sus pinturas.”¹⁶ Varias de las fotografías de murales tomadas por Álvarez Bravo se publicaron en la revista *Mexican Folkways*,¹⁷ mostrando la gran capacidad del fotógrafo para reproducir los murales con su cámara. Otra de las influencias decisivas de Álvarez Bravo fue, sin duda, el contacto y los años de aprendizaje al lado de Hugo Brehme, Edward Weston y Tina Modotti, quienes marcaron la carrera del mexicano desde sus inicios. De hecho, fue la fotógrafa italiana

¹³ La relación de Calles con la España se fortaleció luego de que el país europeo se declarara República, pero tras el inicio de la Guerra civil española y el ascenso del franquismo, Calles intentó reposicionarse políticamente desde el exilio y para ello buscó el apoyo de Franco en vías de fortalecer la candidatura y posición política de Juan Andrew Almazán. *Cfr.* Lorenzo Meyer, *op. cit.*, p. 1024.

¹⁴ *Ibid.*, p. 1017.

¹⁵ La relación de Álvarez Bravo con los pintores fue cercana, incluso, en 1931 el fotógrafo junto con su esposa Lola Álvarez Bravo (Dolores Martínez de Anda), abrieron una galería en su casa ubicada en Tacubaya, en dicho espacio se exponían pinturas de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Carlos Mérida y Rufino Tamayo entre otros. Laura González Flores, “Sílabas de luz” en *Manuel Álvarez Bravo*, Madrid, Fundación Mapfre, Jeu de Paume, TF Editores, 2012, p. 22.

¹⁶ John Mraz, *México en sus imágenes*, México, Artes de México, CONACULTA, 2014, p. 144.

¹⁷ La revista *Mexican Folkways* era editada por la etnógrafa estadounidense Frances Toor. *Cfr.* Roberto Tejada, *Manuel Álvarez Bravo: Parábolas ópticas/materia metropolitana*, México, CONACULTA, 2002, p. 27-28.

quien obsequió a Álvarez Bravo una cámara *Graflex* con la que el mexicano desarrollaría buena parte de su obra.¹⁸

El impulso para representar visualmente a la Revolución mexicana databa del gobierno de Álvaro Obregón, quien con la colaboración de José Vasconcelos como Secretario de Educación Pública, sentaron las bases para impulsar el discurso visual y legitimador de la lucha armada. Auspiciados por los líderes de la fracción triunfante de la Revolución, los muralistas retrataron a los obreros y campesinos como agentes de cambio, concibiendo así una iconografía de carácter nacionalista y popular.¹⁹ Para los años treinta la visualización de ese nacionalismo ya se encontraba bien consolidada; sin embargo, Álvarez Bravo, lejos de adaptarse e imbuirse dentro del discurso visual posrevolucionario, retrató aspectos de la situación nacional desde su propia perspectiva. El fotógrafo capitalino evitó los lugares comunes de representación y se opuso al pintoresquismo que predominaba en la época.²⁰ Al resistirse a la vorágine visual de la posrevolución, Álvarez Bravo no solo puso en cuestión el discurso implementado desde el poder, sino que estableció una estética propia para criticar tanto la realidad nacional como el modo de representarla. Desde luego, esa resistencia de Álvarez Bravo implicaba una postura política que discutía la visión oficialista de la Revolución. Sin dejar de lado elementos referentes a la cultura mexicana, Álvarez Bravo no aceptó los planteamientos gubernamentales para representar la Revolución. En consecuencia, pese a retratar ciertos temas como el obrero o las clases populares, el mencionado fotógrafo captó a los mismos como una forma de interrogar y discutir al nacionalismo oficialista llevado a las artes visuales, como señala Abraham Nahón:

al resistirse al compromiso ideológico del Estado posrevolucionario, Álvarez Bravo pudo representar aspectos distintos de la vida nacional, pues abordaba en sus temáticas la cultura evidenciada en la arquitectura, en los signos y textos entreverados de la metrópoli, pero también en las rupturas y escenarios superpuestos entre tradición y modernidad. En las ciudades, transita y documenta asimetrías, colisiones y realidades sociales a través de personajes, creando imágenes singulares de las clases populares.²¹

¹⁸ Amanda Hopkinson, *Manuel Álvarez Bravo*, London, Phaidon, 2002, p. 7.

¹⁹ Enrique Florescano, *Imágenes de la patria a través de los siglos*, México, Taurus, 2006, p. 364.

²⁰ El acercamiento a la pintura de Pablo Picasso fue otra de las influencias de Manuel Álvarez Bravo para ir en contra del pintoresquismo característico del nacionalismo revolucionario. Laura González Flores, *op. cit.*, p. 19.

²¹ Abraham Nahón, *Imágenes en Oaxaca. Arte, política y memoria*, México, Universidad de Guadalajara, 2017, p. 231.

Manuel Álvarez Bravo desarrolló una mirada que, por encima de lo pintoresco, se caracterizó por ser más abstracta y sugerente. Mientras realizaba algunas tomas en Tehuantepec, en los alrededores se escucharon disparos que interrumpieron la labor del fotógrafo, mismo que, con cámara en mano, se trasladó al lugar de donde provenía el alboroto. Al llegar, se encontró con una manifestación de trabajadores que protestaban a favor de mejorar sus condiciones laborales, mismos que fueron reprimidos con armas de fuego por los dueños de la instalación, lo cual dejó como resultado un obrero asesinado cuyo cuerpo quedó tendido entre los inconformes. Al ver la escena, Álvarez Bravo activó el obturador de su cámara y tomó la que probablemente sea una de sus fotos más famosas: *Obrero en huelga, asesinado*.²²

¿Qué llevó a Álvarez Bravo a tomar dicha imagen? Desde luego, ver un cadáver es un evento impactante, y lo es más cuando la frescura y brillo de la sangre se petrifica con el golpe fotográfico. Como señala Marina Azahua: “La experiencia de ver un cadáver es tan singular como único es el evento de cada muerte. Uno observa un cadáver por primera vez, dos veces; quizás la tercera vez le siga atormentando, pero después uno ya no lo ve, sabe que verá muchos más y la costumbre avasalla.”²³

Hay elementos que se deben tomar en cuenta para explicar esta fotografía si tratamos de entender al fotógrafo en su circunstancia; en este caso, Álvarez Bravo como espectador. Es decir: es posible que no haya sido el primer cadáver que vio el joven fotógrafo, pues su juventud se desarrolló durante la Revolución mexicana y los violentos años veinte. Probablemente, el hecho de ver un cadáver no era algo nuevo para Álvarez Bravo, pero también se debe considerar al fotógrafo como creador: para este momento la cámara en sus manos era una herramienta con la capacidad de atrapar una imagen que contiene el peso de una muerte retratada y el breve tiempo en que esta ocurre. Esto último es uno de los factores más importantes de la imagen, puesto que el acto fotográfico que materializó la foto lleva implícito el reconocimiento del otro a través de su muerte y el impacto emocional que resulta de observar un cadáver.

Álvarez Bravo seleccionó lo que posteriormente sabríamos de esa huelga

²² Recientemente, Francisco Mata presentó un trabajo de investigación mediante la comparación de fotografías de distintas épocas y con significados semejantes. Mencionó que existe la posibilidad de que el hombre muerto retratado por Álvarez Bravo fuera un personaje que murió luego de un accidente y no se tratará de un asesinato. No considero necesario ahondar en esa posibilidad dado que mi trabajo se centra en el uso político de la imagen y sus repercusiones posteriores como herramienta de crítica al poder en los años treinta. Pero yo creo que sí importa si el contexto de la imagen fue inventado porque entonces tiene una intencionalidad política de achacar la muerte a una huelga reprimida.

²³ Marina Azahua, *Retrato involuntario*, op. cit, p. 184.

mediante la imagen de una víctima y, pese a la multiplicidad de copias de la foto, el obrero asesinado se mantiene en el anonimato. Así, en una década en que determinados cuerpos asesinados y representados se exaltaban a modo de mártires de la patria, este, el del obrero *anónimo* asesinado en la protesta, quedó ante los pies de los ahí presentes; el fotógrafo no solo da cuenta de ello, sino que lo *estetiza* mediante la foto y con ello inmortaliza su cuerpo inerte. La fotografía señala la existencia del obrero: sabemos qué era, pero no quién era. Resulta aún más punzante que lo único que conocemos de una vida es el momento de su muerte y, en este sentido, la fotografía cobra un valor primordial, es decir, hace atemporal y perpetuo un instante mortuorio.



Imagen 1 Manuel Álvarez Bravo, *Obrero en huelga, asesinado*, 1934 Ford Motor Company Collection, Gift of Ford Motor Company and John C. Waddell, 1987. Tomada de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265454>

Mucho se ha dicho sobre esta fotografía; no obstante, es preciso apuntar que la imagen destaca por varios elementos. Circunstancia definitiva es el hecho de que Álvarez Bravo lo haya retratado casi inmediatamente después de ser asesinado. Ello le permitió capturar el cuerpo inerte, la sangre aún fresca, el rostro sin expresión de dolor o alguna mueca particular y sin la rigidez de un cadáver. Lo muestra como un hombre con los ojos abiertos y de los cuales brota sangre. Este es el elemento principal en la fotografía, el *punctum* al que se refiere Barthes. La sangre, cuya presencia en la imagen

es punzante, aparece en varias partes del cuerpo y de la ropa, indica que quizá el obrero herido no cayó fulminado por el o los disparos. Hay manchas de sangre principalmente en el rostro y la cabeza, pero también en el pantalón y en el brazo. Podemos suponer algún tipo de agonía antes de quedar finalmente en esa posición. Una vez tendido, la sangre brotó por la boca, la nariz y por la cabeza, formando un charco que escurrió en dirección hacia donde la toma fue realizada. Además, en el blanco y negro de la imagen, la sangre parece mezclarse con el cabello del obrero, dando la apariencia de que el cuerpo se desintegra o se destiñe hasta mezclarse con la tierra. La toma tiene un ligero ángulo en picada y la mirada se dirige hacia el rostro del obrero mediante tres “líneas” que la conducen: primero, el cuerpo del obrero con su ropa rayada. Luego, el brazo que forma otra línea y se dirige también hacia él. La sangre en el piso también envía la mirada hacia su origen que es la cabeza del obrero. Finalmente, detrás del cuerpo se observa un elemento que se asemeja a una bandera, por los tonos que muestra y tomando en cuenta que se trataba de una huelga, bien pudo haber sido una bandera rojinegra, un importante símbolo de la huelga y el movimiento obrero. Esta manta retratada, forma un pequeño triángulo que imita a una flecha apuntando a la cabeza del obrero.

Hasta ahora no hay evidencia de que Álvarez Bravo haya realizado más tomas al cadáver, y por la situación violenta en que la foto fue presuntamente tomada, es probable que solo pudiera realizar una a sabiendas del riesgo que implicaba permanecer ante la escena, sobre todo, con una cámara y el testimonio de un asesinato en sus manos.²⁴ La composición de la imagen tiene como elemento principal el rostro del obrero, aunque la vestimenta de color claro y las manchas de sangre le otorgan mayor impacto.

Desde luego, la foto del obrero muestra un conjunto de elementos que definen el cadáver de un modo particular e impactante. Tomando en cuenta que en la década de 1930 se exaltaba el papel del trabajador como agente de cambio, esta imagen presenta al sujeto abatido en su lucha, representa la difícil situación de la clase proletaria a finales del Maximato pero, principalmente, cuestiona a la figura del obrero fomentada en la

²⁴ Se sabe que el funeral fue filmado por Álvarez Bravo, pero al desconocer la existencia del filme *Disparos en el Istmo*, es poco lo que se puede argumentar hasta no encontrar el material. Véase: Marina Azahua, *op. cit.*, p. 187.

iconografía posrevolucionaria. La foto, al ser *índex*,²⁵ señala que el obrero existió y fue asesinado, la imagen mantiene una relación con el cuerpo y la muerte de este. A diferencia de varios de los obreros exaltados en la pintura, aparece como un sacrificio *real* y por ello adquiere un fuerte sentido como ícono de denuncia y, al mismo tiempo, representa el dolor de un movimiento en conflicto con el poder. En esta imagen, el obrero adquiere su aspecto dramático a causa de la sangre derramada sobre su cuerpo; histórica y culturalmente, en Occidente la sangre tiene un significado particular, en esta fotografía, el líquido vital es una referencia visual al dolor, a la herida mortal sobre el cuerpo.

En el caso de *Obrero en huelga, asesinado*, el daño retratado no se utilizó como una forma de intimidación, sino que ante las pugnas entre obreros y gobierno, el dolor de una muerte se volvió un simbolismo, un fenómeno de apropiaciones y reclamos de la clase trabajadora. De esta manera, la representación del dolor fue utilizada por un sector para reivindicar causas de los trabajadores mediante la atribución de una idea de martirio. Se trata del acto fotográfico como acto político y de denuncia. Aunque, según Nissan Pérez:

En esta imagen el trabajador no es ni un héroe ni un mártir. Al igual que en el México antiguo el sacrificio humano era completamente normal, su muerte no es más que una ofrenda ritual a los dioses de la sociedad, una mera necesidad para el bienestar del pueblo mexicano y el avance de una doctrina socialista. Un sacrificio como este puede o no mejorar las condiciones sociales, de hecho, no tiene importancia. Lo que importa es el acto y su implicación para la imagen más que sus connotaciones sociales obvias.²⁶

Es cierto que la fotografía en sí no muestra un mártir o un héroe; sin embargo, al titular la imagen, Manuel Álvarez Bravo le otorgó un carácter político en específico. La foto no solo documenta uno de los temas iconográficos del nacionalismo revolucionario, sino que define la circunstancia en que fue asesinado: una huelga.²⁷ El título de la foto

²⁵ Dubois considera que la fotografía es *índex* en tanto que señala la existencia de un referente real, en palabras del autor: “los *índex* (o *índices*) sin signos que mantienen o mantuvieron en un momento determinado del tiempo, con su referente (causa), una relación de conexión real, de contigüidad física, de co-presencia inmediata.” Philippe Dubois, *El acto... op. cit.*, p. 56.

²⁶ “According to Nissan Perez, Director of Photography at the Israel Museum: “In this image the worker is neither a hero nor a martyr. Just as in ancient Mexico human sacrifice was enteraly normal, his death is but a ritual offering to the gods of society, a mere necessity for the wellbeing of the mexican people, and the advance of a socialist doctrine. A sacrifice such as this may or may not improve social conditions; in itself this is no importance. What matters is the act and its significance for the image rather tan its obvious social connotations.” Amanda Hopkinson, *Manuel Álvarez Bravo*, London, Phaidon, 2002, p. 50. La traducción es mía.

²⁷ Los títulos que Álvarez Bravo colocaba a sus fotografías definen por mucho el sentido que el autor quería para sus fotos, en el caso específico de esta fotografía, el título, como bien apunta Jesse Lerner:

da la pauta para la interpretación de la imagen y su vida como documento visual e ideológico; es así que la foto retrata al obrero cuya muerte cobra sentido tomando en cuenta la razón y circunstancia en la que fue asesinado. No es posible identificar a la víctima ni al victimario; a través del tiempo ha quedado en la incógnita; por ello no podemos argumentar que fue el gobierno. Sin embargo, la imagen nos puede ayudar para elaborar una historia a contrapelo del nacionalismo visual de los años treinta. La fotografía del obrero muerto muestra una imagen que interactúa con la iconografía nacionalista sin imbuirse en ese discurso; en ese sentido, reivindica al obrero no como héroe ni como mártir, sino como sujeto activo en la lucha social de los años treinta.

Vivo o muerto, el obrero se hace presente mediante la imagen; en el caso de esta fotografía de Álvarez Bravo, el trabajador fue asesinado y ello es lo relevante. Es decir: en una época en que se exalta al obrero como un elemento fundamental del México posrevolucionario, el obrero es retratado asesinado, inerte, pero no por eso es menos activo o carece de presencia, pues este obrero anónimo ofrece su sangre y su cuerpo como símbolo de lucha. La foto del obrero tiene la capacidad de incitar estados emotivos que a su vez reivindican una causa: la lucha obrera. Si bien se suponía que la Revolución era el punto de partida para la justicia de las clases trabajadoras, campesinas y populares, la imagen es significativa porque documenta la muerte de un obrero; en este sentido, la fotografía cuestiona el discurso oficial de la Revolución; desde luego, esto último se debe a que la imagen lleva una intención política. Más allá de reivindicar un sujeto iconográfico, la fotografía lo discute.

Cabe mencionar otros elementos que definen a esta fotografía como “política”: la militancia de Manuel Álvarez Bravo en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, la LEAR,²⁸ lo cual deja ver que el autor tenía una postura ideológica al momento en que realizó esta toma. Luego, el título de la fotografía da cuenta del sentido que el fotógrafo buscaba al tomar el cuerpo del obrero.²⁹ La composición de la

“añade información acerca del contexto político de la muerte del obrero: una huelga [...] el hecho de que la imagen fuera reproducida cuando aún era reciente deja claro que su referente era algo mucho más inmediato y con mayor carga política.” Jesse Lerner, *El impacto de la modernidad*, op. cit., p. 66.

²⁸ La Liga De Escritores y Artistas Revolucionarios surgió en marzo de 1934, aunque es posible encontrar sus orígenes desde años atrás por la influencia del John Reed Club estadounidense en varios de sus miembros y fundadores como Leopoldo Méndez y Pablo O’Higgins, Fernando Gamboa, Luis Arenal y David Alfaro Siqueiros. Véase: Elizabeth Fuentes Rojas, *La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida*, tesis para el grado de doctor en historia del arte, México, UNAM, 1995, p. 62.

²⁹ No es posible homogeneizar la postura ideológica de los miembros de la LEAR, menos aún en 1938, año en que ocurrió su desintegración debido a la gran cantidad de personajes que se incluyeron en ella. Sin embargo, hay un punto de partida para entender la ideología de sus integrantes; en su estudio sobre la

fotografía permite observar un cadáver que, más allá de la crueldad retratada, invita a pensar en el obrero como víctima pero, principalmente, como un ícono o símbolo del movimiento proletario. Para entender mejor la imagen como acto político que recurre a la representación del dolor con la finalidad de elaborar un ícono o bandera de lucha, es importante analizar la circulación de la fotografía.



Imagen 2 Frente a Frente, Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, Número 1, marzo de 1936, Tomada de Jesse Lerner, *El impacto de la Modernidad: fotografía criminalística en la Ciudad de México*, México, Turner, 2007.

La fotografía apareció publicada por primera vez en el número uno de la revista *Frente a frente*, publicación de la LEAR,³⁰ en la cual, como bien sabemos, militó Manuel Álvarez Bravo. No se publicó en la portada sino en el interior, dispuesta a dos

LEAR, Elizabeth Fuentes Rojas muestra documentos que exponen dicha postura, y se menciona lo siguiente: "Primero, desde sus orígenes, la Liga se planteó el papel que debía desempeñar, como asociación intelectual, en los problemas nacionales e internacionales. Segundo, como transmisora de la cultura -artística, literaria y científica- se propuso combatir a través de ella al fascismo, el imperialismo y la guerra. Tercero, desde sus inicios la Liga brindó su apoyo a los trabajadores en su lucha social y se interesó en promover la aculturación de las masas populares. Cuarto, se propuso apoyar los movimientos progresistas de los gobiernos." *Ibid.*, p. 97.

³⁰ La revista *Frente a frente* se publicó de 1934 a 1938, tuvo algunos cambios tanto en la dirección de la misma y en ocasiones dejó de publicarse debido a los problemas económicos de la LEAR. La revista tenía una postura de izquierda radical y a lo largo de su existencia mantuvo un enfoque antifascista y anticallista. En un principio criticaron el gobierno de Cárdenas, sin embargo, luego del apoyo del presidente a la clase obrera, reconocieron la labor del michoacano. Véase: Elizabeth Fuentes Rojas, *op. cit.*, p. 126.

páginas a modo de *collage*. Aparece en la parte inferior del lado derecho, en un montaje fue elaborado por Manuel Álvarez Bravo y Enrique Gutmann.³¹ En esta publicación, la foto aparece con un pie que indica otro hecho retratado, al mencionar que se trataba de un “campesino asesinado por las guardias blancas en la lucha por la tierra.”³² El fotomontaje está estructurado de tal forma que en la parte superior se colocaron fotografías que retratan la vida lujosa de Plutarco Elías Calles, mientras que en la parte inferior se observan imágenes de la miseria en las clases populares. Jesse Lerner apunta sobre este *collage* que:

El diseño gráfico le debe mucho al *Arbeiter Illustrierte Zeitung* y a la estética radical de la vanguardia alemana del periodo entreguerras. Los obreros en huelga y las escenas de la miseria del lumpen-proletariado son contrastadas con imágenes del presidente Plutarco Elías Calles al lado de otros funcionarios. El mensaje aquí es de conflicto de clases: la yuxtaposición de los ricos cenando lujosamente junto a los pobres luchando por la más ínfima subsistencia y la voz irónica de los pies de foto nos obligan a tomar partido.³³

Como podemos percatarnos, en su primera publicación *Obrero en huelga asesinado* no pretendió mostrar el retrato de un obrero, sino de un campesino asesinado. Pese al cambio en el título y, por ende, del hecho retratado, el sentido político de la imagen es el mismo: criticar la presencia del grupo de Calles como el causante de los males en las clases populares. Pero lo más interesante es que no se publicó en portada, sino al interior; esto pudo deberse a que, si bien a principios de 1936 la ruptura Calles-Cárdenas ya era inminente, existía la posibilidad que los editores de la revista temieran una represalia del Jefe Máximo o de sus allegados, dado que en el *collage* la condena visual es directa a Calles. Por otra parte, el tiraje de la revista era muy limitado —entre 2000 y 3000 ejemplares—, lo cual hacía que la difusión de esta imagen no tuviera un

³¹ Enrique Gutmann (originalmente Heinrich Gutmann), fue un periodista, activista, fotógrafo y escritor alemán que migró a México en 1934, luego del ascenso de Adolf Hitler al poder. Gutmann era un comunista y fue parte de los primeros exilios que surgieron tras el ascenso del fascismo en Europa. En Alemania colaboró con el *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, publicación de izquierda en la cual laboró como ilustrador. Al poco tiempo de llegar a México, Gutmann se allegó a los miembros de la LEAR desde los primeros años de esta, posteriormente colaboró con la revista *Frente a frente*, y años más tarde fue fundador de la Liga pro Cultura Alemana (Liga für Deutsche Kultur), asociación de carácter anti-nazi. Véase: Jean-Michel Palmier, *Weimar en exilio. The antifascist emigration in Europe and America*. London, Verso, 2017, p. 575-576. Versión electrónica, <https://thecharnelhouse.org/wp-content/uploads/2018/03/Jean-Michel-Palmier-Weimar-in-Exile-The-Antifascist-Emigration-in-Europe-and-America-1987.pdf> Consultado el 28 de septiembre de 2018.

³² *Frente a frente*, núm. 1, marzo de 1936. p. 13.

Las “guardias blancas” eran grupos paramilitares encargados de contener las protestas campesinas. Fueron utilizados por caciques locales y latifundistas para reprimir movimientos agraristas.

³³ Jesse Lerner, *El impacto de la modernidad... op. cit.*, p. 67.

impacto masivo, pues estaba principalmente dirigida a los suscriptores de la revista y miembros de la LEAR.



Imagen 3 *Frente a Frente*, Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, Número 3, mayo de 1936, portada. Colección particular. (Fotografía proporcionada por Francisco Linares).

La segunda vez que la fotografía apareció publicada fue en la misma *Frente a frente*, correspondiente al mes de mayo de 1936. A diferencia de la primera impresión, en este número aparece en portada, mediante un fotomontaje que incluye fotografías de Hitler, Mussolini y Calles. El fotomontaje implica sacar de su contexto a la fotografía para darle otro sentido y otra función. La edición fotográfica de este número consiste en

un eje vertical cuyo resultado es la muerte de la clase trabajadora, representada por el obrero de Álvarez Bravo. En este sentido, la misma foto cumple una función más definida como instrumento de crítica política que identifica a Calles un fascista. En el montaje, la víctima es el obrero y el verdugo es un eje visual que representa el poder político. El manejo de las imágenes en esta portada de *Frente a frente* contiene una interpretación maniquea de la historia y de los actores políticos del momento; de esta manera, en la portada se exponen víctimas y victimarios. La intención del montaje es mostrar la sufriente y mortal consecuencia de haber sido oprimidos por un sistema político implementado por Calles.

Los comunistas consideraban a Calles como un fascista, tomando en consideración las declaraciones que Calles había realizado desde 1934 en contra de los obreros, y sumando al creciente antifascismo en varias partes del mundo, es posible que una mayor parte de la sociedad viera al Jefe Máximo y su grupo político como personajes con tendencias fascistas o por lo menos autócratas. Es también significativo que los editores de la LEAR construyeran un mensaje visual en donde generalizan una muerte para condenar a Calles como victimario, equiparándolo con Hitler y Mussolini, lo cual resulta una comparación imprecisa tomando en cuenta el debilitamiento del sistema político callista hacia 1936. Además, para el momento en que esta edición de la revista fue publicada, Calles ya había sido expulsado del país. Tanto la LEAR como algunas organizaciones obreras habían tenido un mayor acercamiento con el gobierno de Cárdenas, la intención de condenar al ex presidente sonoreense y atacarlo mediante incisivas críticas como la contenida en la portada de este número es un acto que se legitima como acto obrero-político. Para llevar a cabo lo anterior, se recurrió a la apropiación y manipulación de una fotografía cuya intención es condenar a un personaje político, mediante la representación de una víctima frente a su retrato.

Los miembros de la Liga, y principalmente los editores de *Frente a frente*, utilizaron la imagen de un muerto como forma de propaganda y le otorgaron el sentido del martirio para defender sus intereses e ideología. Es cierto que la foto de Álvarez Bravo lleva implícita una intención documental y política, pero el montaje radicaliza el sentido de la imagen al grado de ubicar a Plutarco Elías Calles como fascista, algo que podemos cuestionar si comparamos la historia política italiana, alemana y mexicana. No es posible tildar de fascistas a los gobiernos del Maximato, en consecuencia, el fotomontaje tenía intenciones precisas y bien montadas visualmente, pero histórica y políticamente muy limitadas.

Por otro lado, casi con certeza se puede afirmar que el fotomontaje en portada de *Frente a frente* fue realizado por Álvarez Bravo y Enrique Gutmann.³⁴ Esto se puede concluir si tomamos en cuenta que dos números anteriores, habían utilizado la misma foto de Bravo para el *collage*. Seguramente Gutmann influyó en la decisión de colocar los retratos de Hitler y Mussolini, ya que como exiliado político y antifascista alemán, pretendió hacer una lectura de la realidad mexicana comparándola con dictadores europeos que eran sus referentes del autoritarismo político.

En este caso, la foto da cuenta de la tragedia de la clase trabajadora mediante la representación de uno de sus miembros. Que el obrero asesinado se haya mantenido anónimo permitió a los editores de *Frente a Frente* apropiarse de su muerte para darle un uso propagandístico bastante radical. No es necesario conocer más del asesinado para usar su imagen como *víctima, testimonio y estandarte* de una causa. Basta con saber que era un obrero asesinado para transformarlo en una representación con un propósito específico, todo ello en la coyuntura de los movimientos obreros en las postrimerías del Maximato y la entrada de Cárdenas al poder. Con el uso que la LEAR hizo de *Obrero en huelga, asesinado*, la foto dejó de ser un retrato de muerte para volverse un cadáver simbólico para un movimiento obrero que se encontraba en proceso de reintegración. Sin embargo, debemos señalar que en *Frente a frente* la foto es una imagen fuera de contexto, usada con la intención de victimizar y reivindicar la causa del movimiento obrero entendida desde la LEAR. El fotomontaje cumplió una función política y ese significado y uso atribuido es el que parece haber predominado a lo largo de varios años. Para la familia del obrero es la imagen de una tragedia; para el movimiento obrero de los años treinta, lo es de un sacrificio. La apropiación del dolor retratado otorgó identidad a un muerto anónimo para integrarlo como ícono de denuncia.

³⁴ Sobre los fotógrafos miembros de la LEAR, Elizabeth Fuentes Rojas menciona que: “En la revista *Frente a Frente*, de abril de 1936, se mencionaba esta sección, sin embargo a partir del siguiente número, ya no se registró con el resto de las secciones de la Liga.

En la lista de invitaciones a la exposición del congreso, realizado en 1937, citaron en el apartado de fotografía a las siguientes personas: Gutmann, Manuel Álvarez Bravo, Lola Álvarez Bravo, Adán Ruvalcaba, Ixca Farías y a un tal Jiménez. En una nómina de la LEAR proporcionada por Juan de la Cabada, se enlistan en esta sección, además de los anotados, a Emilio Amero. El nombre de una persona apellidada Díaz aparece también al calce de varias fotografías de la revista.

Este grupo fue el más reducido de la Liga, posiblemente a eso se debe que no se volvió a mencionar, a pesar de que la fotografía se convirtió en el medio de ilustración más importante de la revista.” *Ibid.*, p. 179.



Imagen 4 1946, *Revista mensual hecha por pintores, grabadores, escritores, dibujantes, fotógrafos en defensa del progreso social de México*, número 1, enero de 1946. p. 1. Tomado de Laura González Flores, “Epopéya de una revista política de imagen y palabra: 1945-1946”, en *Alquimia*, número 26, enero-abril de 2006. p. 11.

Otro ejemplo más de cómo a la imagen se le atribuyó una interpretación de martirio y un sentido político, la encontramos en *1946, Revista mensual hecha por pintores, grabadores, escritores, dibujantes, fotógrafos en defensa del progreso social de México*, publicación dirigida por Federico Silva y David Alfaro Siqueiros, cuya intención era la crítica política y la condena hacia el fascismo y la ideología de

derecha.³⁵ En el número uno, correspondiente al mes de enero de 1946, se publicó en portada la foto de Álvarez Bravo. No se trata de un montaje como el realizado por *Frente a frente*; sin embargo, la foto es nuevamente sacada de su contexto. En la portada se hace referencia a los trabajadores asesinados en las huelgas de Cananea y Río Blanco. Debajo de la imagen se presenta el pie de foto, el cual indica cómo debe ser leída la fotografía: “Homenaje a los mártires de Río Blanco y Cananea”; y en la parte inferior de la portada aparece la leyenda “Hoy, como ayer, reaccionarios, los asesinos son ustedes...!”³⁶ Lo anterior también implica una interpretación maniquea y anacrónica de la historia. Al mostrar la imagen del asesinado se victimiza a los obreros tomando como referencia a los trabajadores reprimidos en las huelgas ocurridas en las postrimerías del Porfiriato. Tanto en *Frente a frente* como en *1946*, la foto nunca refiere al conflicto o momento en que *Obrero en huelga, asesinado* se tomó, pero sí fue usada para condenar otros acontecimientos con una distancia temporal notable, lo cual deja ver que la imagen refiere a hechos con los que no mantiene relación histórica precisa. La foto fue utilizada por grupos de izquierda para fortalecer una interpretación particular de la historia valiéndose para ello de una imagen a la cual le otorgaron el sentido de protesta.

Con la descontextualización de la foto realizada por *1946* —a la cual también podemos considerar la tercera apropiación o reivindicación de la foto—, el cadáver se volvió una herramienta para la condena política y se apropiaron de la imagen para forzarla a criticar el contexto de *1946*.³⁷ Aquí cabe preguntarnos: ¿en qué momento un cadáver cobra tal importancia para contextos tan dispares en la historia mexicana?, ¿por qué un cadáver retratado mantiene su sentido para movimientos de izquierda? Desde luego, para responder tales cuestionamientos es menester comprender que la fotografía

³⁵ La revista tuvo solo seis números, se publicó entre noviembre 1945 y abril de 1946. El título de la revista cambió según el año en que hizo aparición, en consecuencia, tuvo dos nombres a lo largo de su corta vida: *1945* y *1946*. La idea inicial de la revista fue de Federico Silva, quien le planteó a Siqueiros el proyecto y este último aceptó desarrollar la publicación. Invitaron a varios artistas provenientes de grupos de izquierda, entre ellos, algunos miembros del Taller de Gráfica Popular como Leopoldo Méndez y José Chávez Morado, entre otros. Incluso, *Frente a frente* compartió varios de sus colaboradores con *1946*, aunque esta última dio mayor prioridad al uso de la imagen. Véase: Laura González Flores, “Epopeya de una revista política de imagen y palabra: 1945-1946”, en *Alquimia*, número 26, enero-abril de 2006. p. 8.

³⁶ Laura González señala que en la revista participaron también un grupo de fotógrafos de entre quienes destacan los Álvarez Bravo y los hermanos Mayo, quienes cedían sus fotografías para ser publicadas. *Ibid.*, p. 8.

³⁷ La investigación realizada por Laura González y Gerardo Mosquera para la exposición Manuel Álvarez Bravo: un fotógrafo al acecho, da cuenta de que la fotografía del obrero tuvo diversos usos incluso para una exposición surrealista. *Manuel Álvarez Bravo*, catálogo de la exposición *Manuel Álvarez Bravo. Un fotógrafo al acecho*, Madrid, Fundación Mapfre, Jeu de Paume, TF Editores, 2012.

de Álvarez Bravo también tiene su historia, la cual, hasta el presente, es una historia vinculada a la izquierda, dada la postura ideológica del creador. Este último, utilizó la foto en dos ocasiones en *Frente a frente*, y refirió a dos hechos distintos: un obrero asesinado y un campesino, que son dos de los sujetos iconográficos más importantes de la posrevolución; de esta manera, la foto refiere al asesinato real y simbólico de dos sectores populares, retratando el dolor de una lucha que hasta tres décadas luego de terminada la Revolución se presenta como testimonio de una lucha sin terminar. Al mismo tiempo, la fotografía *Obrero en huelga, asesinado* también sugiere que, más allá de retratar el daño, el dolor también es un acto político y simbólico atrapado por el obturador de la cámara, y cuyo valor es amplio para la izquierda. Así, la fotografía se presenta como un elemento significativo y en ocasiones necesario que reivindica a los movimientos de izquierda en la historia mexicana, todo ello, mediante la apropiación de un cadáver fotografiado y la manipulación de la imagen, fuera esta por fotomontaje o por el cambio del título de la imagen.

Sesenta y siete años después la fotografía fue nuevamente utilizada como modelo para una imagen de *stencil* realizada por el colectivo *Arte Jaguar*, el sentido de dicha imagen era protestar durante el conflicto en Oaxaca del año 2006.³⁸ La multiplicidad de usos, apropiaciones y re-significación permiten concluir que la imagen de un muerto tiene varios sentidos y resonancias, siempre y cuando haya quienes se identifiquen como parte del mismo grupo social, dejando ver que el dolor y la tragedia es cuestión de identidades y conflictos, que establecen una relación particular con íconos mortuorios del pasado atrapados en nitratos de plata y para realizar una crítica a su presente.

Obrero en huelga, asesinado nos deja ver que el anonimato del muerto y sus múltiples reproducciones visuales sugieren que podría tratarse de cualquiera de nosotros: la foto establece la posibilidad apropiarse del cadáver.³⁹ En su vida como documento, esta foto se ha identificado como una imagen política y de protesta, un ícono sufriente de la causa obrera. Se trata de un cadáver que mediante la imagen se vuelve un objeto incorruptible al tiempo y, en ese sentido, conserva al acto fotográfico como un acto político.

³⁸ Abrahám Nahón, *op. cit.*, p. 234-235.

³⁹ Véase: Marina Azahua, *Retrato involuntario... op. cit.*, p. 189-190.

Con esta fotografía y los usos a los que fue sometida, es posible hacer una lectura a contrapelo del nacionalismo revolucionario y las formas de autoritarismo entre las postrimerías del Maximato, el inicio del régimen de Lázaro Cárdenas, el contexto de la posguerra y el comienzo de presidencialismo civil que inauguró Miguel Alemán. Finalmente, podemos concluir que la fotografía muestra la contradicción del nacionalismo revolucionario frente a la realidad y las luchas de la clase obrera. Quizá ese es el sentido último de la imagen: mostrar la incongruencia trágica de un país surgido de una revolución popular y cuyos actores más representados en la cultura visual —en este caso el obrero— fueron representados en escenas muerte, sangre y violencia que, lejos de enaltecerlos, mostraban los problemas de un problema que, aún ya finalizada la Revolución, continuaba sin ser resuelto, esto es: la desigualdad social.

La piedad moderna o el asesinato de Luis Morales

Una madre llora ante su infante muerto.

“Ahora, ¡vete! No vuelvas más puesto que estás muerto.

No vuelvas a tomar mi pecho por la noche. ¡Vete y no vuelvas!

*TOM LUTZ, *El llanto: historia cultural de las lágrimas.**

Al término de la Segunda Guerra Mundial, el mundo se dividió en dos grandes áreas de influencia debido al surgimiento de dos superpotencias. Una parte quedó bajo el influjo de la política estadounidense y el capitalismo como sistema económico predominante; en contraparte, el espectro de influencia soviético y su impulso al comunismo determinaron la dirección que este bloque tendría en las cuatro décadas siguientes. Fue entonces que empezó la llamada Guerra Fría.

México no se encontró ajeno a este contexto: la Guerra Mundial había favorecido a la economía nacional al recurrir a la producción mexicana como proveedora de materias primas y fuerza laboral para Estados Unidos. En el contexto de la posguerra se sentaron las bases para un nuevo proyecto nacional que apuntaba al desarrollo industrial del país en los años posteriores. Sin embargo, el inicio de la Guerra Fría también influyó en el panorama nacional. Como consecuencia de todo ello, los gobiernos mexicanos evitaron caer en radicalismos, lo cual se tradujo en una condena a la presencia de comunistas vinculados al poder, una postura que iba acorde a los intereses ideológicos y económicos de los países occidentales. Pese a la situación,

Miguel Alemán tuvo el apoyo del Partido Comunista Mexicano, cabe mencionar que dicha entidad política no se encontraba en la clandestinidad para ese momento.

Miguel Alemán también encabezó la transformación política del país, lo cual se tradujo no solamente en un cambio generacional, sino en la integración de más civiles preparados en el gobierno y la salida de una gran parte de militares del poder. Alemán, un civil que no había participado en la Revolución, se rodeó de una nueva generación de políticos que mostraban un cambio respecto a quienes habían ejercido el poder en décadas pasadas.⁴⁰ El proyecto de este nuevo grupo tenía dos objetivos primordiales, acorde a las circunstancias inmediatas luego de la guerra: 1) democratización política, 2) crecimiento económico basado en la industrialización.⁴¹

Desde 1945, Miguel Alemán comenzó su campaña con miras a la contienda electoral del año siguiente. Fue nombrado candidato por el entonces Partido de la Revolución Mexicana el 28 de diciembre de 1945, pero dicho organismo tendría un proceso de reestructuración en enero de 1946, luego del cual quedó oficialmente establecido como Partido Revolucionario Institucional.⁴² El proyecto de Alemán tuvo un apoyo mayoritario durante su campaña, incluidos sectores de gran relevancia como campesinos y obreros. Cabe apuntar que, la oposición comenzó a tener un papel más relevante, pero no determinante en la contienda. Ejemplo de ello fue el Partido Acción Nacional, encabezado por Manuel Gómez Morín.⁴³

Tras la disputa electoral de julio de 1946, Miguel Alemán resultó electo presidente y tomó protesta el primero de diciembre del mismo año. El abogado veracruzano consideró que se debía aprovechar el reacomodo económico mundial y las ventajas que esto podía traer a México como socio de Estados Unidos y las potencias europeas.

⁴⁰ La generación de Miguel Alemán fue resultado de la estabilidad en los años siguientes a la lucha revolucionaria. Fueron jóvenes con educación superior que representaban la modernización de la sociedad y el pensamiento político. Fue esta generación la que comenzó un proyecto político caracterizado por el predominio de los tecnócratas y civiles en el poder. Véase: Ryan M. Alexander, *Sons of the Mexican revolution: Miguel Alemán and his generation, 1920-1952*, tesis doctoral, Arizona University, 2011, p. 21.

⁴¹ Blanca Torres, *Historia de la Revolución mexicana, Periodo 1940-1952. Hacia la utopía industrial*, México, El Colegio de México, 1984, p. 13.

⁴² El 18 de enero de 1946 se declaró disuelto el PRM al considerarse que la misión de este partido había concluido. Con un afán de renovar al partido oficial y encomendarle las tareas de la revolución, se formó el PRI. Rafael Pascacio Gamboa fue el primer presidente del nuevo partido que inmediatamente adoptó la candidatura de Alemán. Luis Medina Peña *Civilismo y modernización del autoritarismo*, México, Colmex, 1979. p. 76.

⁴³ Gómez Morín fue uno de los principales críticos de Alemán. Como apunta Blanca Torres, para el líder del PAN, el mayor problema era una “renovación política y moral de las cúpulas gobernantes”. Blanca Torres, *Historia de la revolución... op. cit.*, p. 24.

Para llevar a cabo el plan de modernización e industrialización nacional, fue necesario que el gobierno fomentara el consumo del mercado interno y apoyara la inversión privada nacional y extranjera. Más allá de continuar con el reparto agrario como sus antecesores, el presidente Alemán favoreció la inversión en el desarrollo de obras de irrigación; con ello se dieron los primeros pasos para dejar de ser un país rural y transformarse en un país impulsado por su industria. Además, el petróleo y la minería se presentaron como dos pilares fundamentales de la economía.⁴⁴ De hecho, uno de los grandes logros del gobierno de Miguel Alemán fue el acuerdo con los británicos respecto al petróleo, conflicto que databa de la expropiación impulsada por Lázaro Cárdenas.⁴⁵

Con la estabilidad económica de los primeros años de Alemán en la presidencia, las ciudades comenzaron un rápido desarrollo, principalmente la capital del país. Derivado de la urbanización, se inició una migración masiva a las ciudades, los habitantes buscaban nuevas oportunidades y la ciudad se volvió un núcleo laboral.⁴⁶ No obstante, si bien hubo apertura y crecimiento de nuevos espacios urbanos, también hubo una gran desigualdad y población en condiciones de hacinamiento producto de los grandes flujos migratorios. Era una ciudad en proceso de modernización, pero también se reflejaron fuertes contrastes sociales.⁴⁷

Durante el gobierno de Miguel Alemán, el PRI se consolidó como partido hegemónico; en consecuencia, fue necesario hacer una purga y reordenamiento al interior del mismo. Luego del fin de la guerra no tenía sentido mantener la unidad nacional impulsada por Ávila Camacho; por ende, se procuró la salida de elementos radicales de las filas del partido.⁴⁸ Un caso concreto fue el distanciamiento con Vicente Lombardo Toledano, quien formó el Partido Popular hacia 1948 y, con ello, permitió que Alemán tuviera un mejor control del PRI y de la CTM, que entonces comenzó a

⁴⁴ Las inversiones extranjeras fueron controvertidas debido a que los empresarios mexicanos argumentaban que sus pares extranjeros –principalmente estadounidenses– violaban las leyes mexicanas y no tenían intención de formar empresas mixtas. *Ibid.*, p. 223.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 270.

⁴⁶ Un ejemplo concreto fue la construcción de Ciudad Universitaria; si bien el proyecto se aprobó en el gobierno de Manuel Ávila Camacho, fue Miguel Alemán quien dio el impulso y los recursos para su realización. Con ello, el gobierno alemán impulsaba a la educación, de la cual él mismo y varios de sus allegados habían surgido, primero en la Escuela Nacional Preparatoria y después en la Universidad Nacional. Además, con la concentración de estudiantes en las afueras de la ciudad, se logró un mejor control de la actividad política estudiantil, aminorando los problemas de las manifestaciones que anteriormente se desarrollaban en el llamado “Barrio universitario”, ubicado en el centro de la ciudad. Ryan M. Alexander, *Sons of the Mexican...*, op. cit., p. 232.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁸ Luis Medina Peña *Civilismo y modernización....* op. cit., p. 114.

funcionar como un bloque obrero allegado al gobierno. Por otra parte, dentro de su fortalecimiento, el PRI se dio a la tarea de integrar a más jóvenes a la labor política,⁴⁹ lo cual podemos considerar como una forma de darle continuidad a su proyecto en los años venideros. Del mismo modo, la CTM se integró como un grupo muy fuerte del partido oficial luego de ver aminorado el radicalismo ideológico que Lombardo Toledano le había otorgado a la organización obrera, de la cual él mismo había sido cofundador en 1936; así, esta organización fue dominada por la presencia de dos personajes clave en el futuro de la misma: Fernando Amilpa y Fidel Velázquez.

Miguel Alemán consideraba que las centrales obreras y campesinas eran necesarias para el plan político nacional; sin embargo, los organismos sindicales debían estar disciplinados al poder o de lo contrario se podía precipitar un conflicto entre trabajadores y gobierno que obligaría a detener el programa político y económico nacional. A esto debemos agregar que, desde el inicio de su mandato, varios empresarios levantaron quejas, pues consideraban que el sector obrero estaba sobreprotegido por el gobierno, situación que se vería reflejada en un crecimiento mínimo de las empresas, tanto nacionales como extranjeras.⁵⁰ Al tomar protesta como presidente, Miguel Alemán advirtió en su discurso que “No deben realizarse paros ilícitos”, dejando ver que no toleraría manifestaciones obreras y campesinas fuera de las formas que permitiera el gobierno; es decir, toda concentración popular debía estar respaldada por las corporaciones y centrales vinculadas al partido gubernamental. De no ser así, la protesta sería disuelta mediante la fuerza.

Para lograr el control de los grupos y centrales obreras, incluidos los sectores que buscaban independencia sindical, el presidente implementó una estrategia que consistía en llegar a acuerdos con los dirigentes o, en su defecto, colocar en las dirigencias sindicales a personajes adeptos a la política del presidente. Destacaron personajes como Fidel Velázquez y el líder ferrocarrilero Jesús Díaz de León, conocido como el *Charro*,⁵¹ mote del cual posteriormente derivaría el calificativo de *charrismo* a

⁴⁹ El PRI fue también un instrumento mediante el cual el gobierno buscó acrecentar la participación juvenil, así, en 1950 se formó el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana. *Ibid.*, p. 193.

⁵⁰ Blanca Torres, *Historia de la Revolución... op. cit.*, p. 49.

⁵¹ Jesús Díaz de León fue clave en la política anticomunista del gobierno de Miguel Alemán. Barry Carr menciona lo siguiente sobre el personaje:

“El ‘charrazo’ tenía un tono marcadamente anticomunista acorde con las actitudes propias de la Guerra Fría adoptadas por el gobierno de Alemán. Dos semanas después del ataque al sindicato, Díaz de León declaró que él era anticomunista y que siempre lo había sido. La comisión Moralizadora Ferrocarrilera del sindicato, que había lanzado la campaña de difamación contra los izquierdistas, declaró a la prensa que continuaría sus operaciones de limpieza y aseguraría que ningún comunista volviera a tener un puesto en

la práctica de colocar a personajes afines al poder como representantes de los trabajadores para asegurar el control y apoyo de las organizaciones.⁵²

Por otra parte, el gobierno debió enfrentar a sus opositores para llevar a cabo el proyecto modernizador. Tomando en cuenta el contexto de la Guerra Fría, y con una línea política que gradualmente fortaleció su carácter anticomunista, se realizaron actividades de espionaje de los grupos opositores más radicales. El régimen alemanista se valió de dos instancias para vigilar a la oposición: la Dirección General de Investigaciones Políticas y Sociales, y la Dirección Federal de Seguridad. Ambas instancias gubernamentales se encontraban bajo la autoridad del mismo Alemán.⁵³

El presidente no vaciló en su estrategia de contención a los opositores, particularmente con la izquierda radical. Si no era mediante un “arreglo” con ellos, lo era mediante el uso de la fuerza para acallar el desafío y la protesta.⁵⁴ Hubo varios ejemplos que muestran la represión gubernamental alemanista, por ejemplo: la solución del problema con los petroleros entre 1946 y 1947, en donde Miguel Alemán recurrió al ejército para controlar a los trabajadores del petróleo; además, el ataque a las oficinas del sindicato de ferrocarrileros en octubre de 1949, llevado a cabo por miembros de la DFS. Aunado a esto, se dio la marginación y debilitamiento del Partido Comunista, con la detención del secretario general del partido, Dionisio Encina, encarcelado en abril de 1947.⁵⁵

los comités seccionales. En abril de 1949, después de que una convención secreta eligiera a un nuevo ejecutivo nacional con Díaz de León a la cabeza, la dirección del sindicato exigió colectivamente que el gobierno disolviera al Partido Comunista.” Barry Carr, *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, México, Ediciones Era, 2000, p. 178.

Para comprender mejor la estrategia de control obrero implementada por Miguel Alemán, véase: Tzvi Medin, *El sexenio alemanista. Ideología y praxis política de Miguel Alemán*, México, Ediciones Era, 1990, p. 35.

⁵² Ryan M. Alexander realizó un análisis del periodo de gobierno de Miguel Alemán basado en un estudio generacional de los actores políticos que acompañaron al veracruzano desde décadas antes de llegar al poder. Dicho autor considera que si bien el gobierno de Alemán ha sido condenado por la corrupción en su gobierno – fenómeno que venía gestándose desde décadas atrás–, se debe considerar que el sexenio alemanista también tuvo amplios logros; por ejemplo, sentar las bases para la industrialización, algo que permitió el desarrollo estabilizador de los sexenios posteriores. El gobierno de Miguel Alemán creó la base para el sistema político que siguió por las siguientes cuatro décadas, por ello, es necesario estudiarlo en su justa dimensión, analizando los logros y los errores en su administración. Véase: Ryan M. Alexander, *Sons of the Mexican...* *op. cit.*, p. 14-21.

⁵³ Las actividades de espionaje pusieron especial atención en los miembros del partido comunista y el seguimiento a Lombardo Toledano tras su salida de la CTM. *Ibid.*, p. 212.

La Dirección Federal de Seguridad tuvo como referente el funcionamiento del FBI en Estados Unidos. Al frente de la DFS estaba el coronel Carlos Serrano, personaje cercano a Miguel Alemán. De entre las principales funciones estaban la vigilancia de “disidentes” del movimiento obrero y la izquierda mexicana, particularmente los comunistas. Barry Carr, *op. cit.*, p. 153-154.

⁵⁴ Tzvi Medin, *op. cit.*, p. 50.

⁵⁵ Barry Carr, *op. cit.*, p. 155.

Si bien el Partido Comunista Mexicano había apoyado la candidatura de Alemán en 1946, el giro anticomunista del gobierno fue desplazando al PCM de su participación política. La campaña anticomunista se agudizó a partir de la segunda mitad de 1947 tras anular los intentos de independencia sindical que pretendían formar nuevas centrales obreras.⁵⁶ Mucho de esto se debe a que Alemán recibía apoyo económico y tecnológico de Estados Unidos para la modernización mexicana, por lo cual evitó confrontarse a la política estadounidense y, por el contrario, fue apartando a los simpatizantes comunistas del gobierno. Por otro lado, las pugnas internas en el PCM dividieron al partido hacia 1949 y 1950, años que coincidieron con la formación del Partido Popular y el Partido Obrero-Campesino Mexicano, todo ello derivado del sectarismo predominante en la izquierda mexicana. Al iniciar la década de 1950, la izquierda se encontraba dividida y comenzaron los años más difíciles para el Partido Comunista Mexicano, debilitado tanto por la escisión de sus miembros como por la presión y espionaje gubernamental.⁵⁷ El PCM tuvo un permiso para participar en las elecciones de 1946, que debía renovar en 1949; sin embargo, el 25 de mayo de 1949,⁵⁸ la Secretaría de Gobernación le negó el registro al partido y, con ello, los excluyó de manera formal para las elecciones de 1952.

El anticomunismo de Miguel Alemán estuvo en gran medida determinado por las relaciones establecidas con el gobierno estadounidense, situación que los marxistas y comunistas no veían con agrado. Alemán nunca se pronunció comunista pese a haber contado con el respaldo de estos grupos durante su campaña; el veracruzano matizó esta situación argumentando estar en contra de radicalismo ideológicos.⁵⁹ Como medida de contrapeso a los grupos de izquierda, Alemán impulsó un nacionalismo mediante la cultura combinado con una política anticomunista que le sirvió como contención y debilitamiento de los grupos de izquierda. Como apunta Blanca Torres:

El anticomunismo fue utilizado por el gobierno de Alemán para enfrentar el reto de los grupos opositores de izquierda nacionalista y, de paso, el de los propios comunistas. Le fue especialmente útil para dismantelar las facciones que dentro de los grandes sindicatos de industria luchaban por la independencia de sus organizaciones frente al Estado. No hay

⁵⁶ Blanca Torres, *Historia de la revolución... op. cit.*, p. 173.

⁵⁷ Barry Carr realizó su estudio de la izquierda mexicana en el periodo de Alemán, analizando la correspondencia entre el presidente mexicano, diplomáticos estadounidenses y el papel del FBI. Véase: Barry Carr, "El frenesí del desarrollismo: Miguel Alemán y la izquierda domada, 1946-1950." *op.cit.*, p. 151.

⁵⁸ Tzvi Medin, *El sexenio alemanista... op. cit.*, p. 61.

⁵⁹ Blanca Torres, *Historia de la Revolución... op. cit.*, p. 169-170.

duda de que varios de los dirigentes de estos grupos tenían una filiación comunista, pero de ningún modo eran la mayoría.”⁶⁰

Por otro lado, el impulso a la cultura hizo énfasis en la promoción a la mexicanidad como una forma de consolidar el nacionalismo. Este auspicio cultural se reflejó en la pintura y otras expresiones como la literatura, destacando la reflexión en torno a la mexicanidad hecha por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*. Del mismo modo, la llamada época de oro del cine mexicano coincidió con el gobierno del veracruzano, exaltando las expresiones de lo mexicano con un tinte muy romántico en torno al pasado nacional, y en donde también se reivindicaba la presencia de figuras populares de la cultura mexicana como el charro y las chinas poblanas.

En otro orden de cosas, los medios de comunicación —principalmente periódicos y revistas— tuvieron un amplio desarrollo y crecimiento, aprovechando la estabilidad económica alemanista. En su mayoría, la prensa estaba alineada al proyecto modernizador de México implementado por el presidente. En este mismo sexenio, la figura presidencial tomó un papel principal en la prensa, ya fuera para destacar su labor en el gobierno o para lanzar notas de carácter adulator a la figura presidencial, aunque en ocasiones también crítico.⁶¹

Desde finales de los años treinta, comenzó el surgimiento de revistas ilustradas como *Hoy*, *Mañana* y *Siempre!*, encabezadas por el conservador José Pagés Llergo. Desde ese momento hasta final de los años cincuenta, incluido el sexenio de Miguel Alemán, comenzó la época dorada de las revistas ilustradas en México. Este tipo de publicaciones marcarían el uso de la fotografía como documento informativo aunque, como señala John Mraz, el presidencialismo fue la piedra angular de estas revistas.⁶²

La relación entre el presidente Alemán y los periodistas fue muy cercana: hubo distintas reuniones a lo largo del sexenio. El 7 de junio de 1951, los líderes y dueños de

⁶⁰ *Ibid.*, p. 170.

⁶¹ Las revistas ilustradas tuvieron su auge durante el gobierno de Ávila Camacho y Miguel Alemán, aunque es posible encontrar sus antecedentes en varias décadas atrás. *Cfr.*, John Mraz, *México y sus imágenes*, *op cit.*, p. 245-246.

⁶² John Mraz señala sobre las revistas ilustradas y José Pagés Llergo lo siguiente: “Las revistas que dominaron el periodo que va de 1937 a 1960 son *Hoy*, *Mañana* y *Siempre!*, todas resultado de la iniciativa del gran maestro de la prensa ilustrada mexicana, José Pagés Llergo. Este y su primo, Regino Hernández Llergo, fundaron *Hoy* en 1937. Su modelo fue la revista *Life* que había empezado a publicarse en 1936; prometieron que *Hoy* sería ‘la revista moderna que hacía falta en nuestro país, con información objetiva y fundamentalmente gráfica.’ Pagés fue jefe de redacción del periódico, pero sus simpatías por las causas fascistas –en sus viajes a Europa y Japón declaraba su adhesión a ‘los nuevos creadores de la historia’– lo metieron en problemas en los momentos en que se acercaba la guerra.” John Mraz, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, CONACULTA, Océano, 1999. p. 21-22.

la prensa realizaron una invitación al presidente para agradecer y destacar lo que consideraban un gobierno comprometido con la libertad de expresión. Un año después, en 1952, se instauró el “Día de la libertad de prensa”, acto auspiciado por el gobierno y que contó con el apoyo de más de un centenar de gerentes y editores de periódicos. Sobra decir que esta libertad estaba enfocada a las publicaciones alineadas al gobierno.⁶³

En este México de mitad de siglo, clave para el desarrollo del fotoperiodismo, se encontraba laborando una agencia de fotógrafos conocida como Foto Hermanos Mayo, la cual estaba integrada por los hermanos Souza Fernández —Francisco, Cándido y Julio—, y los hermanos del Castillo Cubillo —Faustino y Pablo—. El 13 de junio de 1939, el grupo de fotógrafos llegó a Veracruz procedente de España, luego de la derrota del bando republicano y el ascenso del general Franco. En un primer momento, los Mayo aprovecharon su conocimiento y práctica en el mundo de la fotografía para dedicarse al registro de los refugiados españoles que arribaron a tierras mexicanas. No se sabe con certeza cuándo se le dio a la agencia el nombre de Mayo, anteriormente llamada Foto Souza. Incluso había versiones distintas entre los mismos integrantes. Faustino señaló que dicho nombre se debía a la realización de fotos de una represión ocurrida en mayo de 1931; por su parte, Julio indicó que fue Francisco quien cambió el nombre de la agencia en 1934, tomando en cuenta aspectos ideológicos de la celebración del Día del trabajo.⁶⁴

Los hermanos Mayo colaboraron a redefinir el fotoperiodismo en México desde su llegada: tenían compromisos ideológicos que se vieron reflejados en varias de sus tomas; en España, su labor fotográfica se había inclinado hacia el bando republicano y colaboraron activamente en periódicos de izquierda.⁶⁵ Además, mostraron destreza en el manejo de sus cámaras, tomando fotos del país que los acogió y dejando un amplio testimonio tanto de los problemas sociales como también de la vida cotidiana en México.

⁶³ Rafael Rodríguez Castañeda, Rafael Rodríguez Castañeda, *Prensa vendida: los periodistas y los presidentes, cuarenta años de relaciones*, México, Grijalbo, 1993. p. 24.

⁶⁴ Todos los miembros arribaron en 1939 con excepción de Julio, quien había sido enrolado en el ejército y se trasladó a México hasta 1947. John Mraz y Jaime Vélez Storey, *Trasterrados: braceros vistos por los Mayo*, México, UAM, 2005, p. 14-15.

⁶⁵ Véase: María Luisa Hernández Ríos, Guadalupe Tolosa Sánchez, “La imagen fotográfica como documento de lo perdurable: el discurso visual de las instantáneas de los Hermanos Mayo”, en *Discurso visual*, Cendiap, septiembre-diciembre de 2011, <http://discursovisual.net/dvweb18/agora/agoristolosa.htm> Consultado en octubre de 2017.

Los Mayo se sentían identificados con las clases populares, trabajadores y migrantes, a quienes fotografiaron ampliamente a lo largo del territorio nacional. Tenían una posición ideológica de izquierda. Estaban conscientes del valor de la fotografía ya fuera a modo de documento, testimonio o como de herramienta de denuncia, aspecto que se ve reflejado en varias de las tomas que realizaron en lo que respecta a protestas y movimientos sociales de izquierda.⁶⁶ La medida en el activismo político de los Mayo respondió a su situación como extranjeros, situación de la cual estaban conscientes, pese a que todos se nacionalizaron mexicanos.⁶⁷ Sin embargo, ello no significó que dejaran de lado su postura ideológica, como demuestran sus numerosas fotografías de movimientos como las huelgas de finales de los cincuenta y del movimiento estudiantil de 1968.

La censura había sido una constante desde los primeros años del fotoperiodismo mexicano, y el sexenio de Miguel Alemán también se caracterizó por fustigar publicaciones y contenidos incómodos para el gobierno. En primer lugar, impulsó el alineamiento de la mayoría de la prensa al gobierno. Por ello, la administración de Alemán también puso limitantes para la labor de los fotógrafos de prensa, lo cual se tradujo en la negativa a publicar fotos que cuestionaran o criticaran la política gubernamental, o que mostraran que el desarrollo del país auspiciado por Alemán y el PRI también tenía sus contrastes.⁶⁸ En caso de criticar las labores políticas gubernamentales, la estrategia de censura implicaba —en la mayoría de los casos— la restricción en la venta de papel a las imprentas de los periódicos.⁶⁹

⁶⁶ Carlos Monsiváis considera que no se les puede definir como fotógrafos de protesta o de denuncia debido a que “antes de los años sesenta es difícil hallar fotógrafos de prensa, conscientes de los valores artísticos, ideológicos y simbólicos.” Carlos Monsiváis, *Maravillas que son, sombras que fueron. La fotografía en México*, México, CONACULTA, Ediciones Era, 2012, p. 92. No concuerdo con la postura de Monsiváis, ya que varias de sus tomas sí muestran su postura ideológica, recordemos que la fotografía no es inocente y lo que muestra es una decisión que depende del autor de la misma. No es posible separar la obra de su productor.

⁶⁷ En entrevista con John Mraz, Faustino declaró lo siguiente: “siempre buscamos lo político en la gráfica, pero yo no me meto en política porque soy español y no debo” John Mraz, *Nacho López, y el fotoperiodismo... op. cit.*, p. 21-21.

⁶⁸ El fotoperiodista Rodrigo Moya explica en las siguientes líneas la relación entre prensa y gobierno durante los gobiernos de Miguel Alemán y de Adolfo Ruiz Cortines.

“Durante la presidencia de Miguel Alemán y de Adolfo Ruiz Cortines, la relación entre la prensa y el Estado fue casi idílica. [...] En esta imagen complaciente, los fotoperiodistas también tuvieron lo suyo: sobres cerrados en actos políticos importantes; boletos de avión, buenos hoteles y comodidades con cargo a las cuentas de los gobiernos federal y estatales; gratificaciones de fin de año, y casas obtenidas a créditos fáciles cuando pertenecían a asociaciones que colocaban anuncios pagados apoyando al régimen.” Rodrigo Moya, “Las imágenes prohibidas”, citado en John Mraz, *México en sus imágenes, op. cit.*, p. 251. Los corchetes son míos.

⁶⁹ Un caso que ejemplifica la censura periodística en el sexenio de Miguel Alemán, fue el del semanario *Presente*, publicación nacida en 1948. Este semanario recibió presiones de distinto tipo que iban desde ataques de pistoleros a las instalaciones de la publicación hasta el control a la venta del papel en que era

Sin duda alguna, los años de gobierno de Miguel Alemán fueron claves para entender los años de estabilidad económica de los sexenios que le sucedieron. La figura presidencial adquirió una nueva aura que lo situaba como el personaje central, rector de las decisiones más importantes del país, pero, a diferencia de las décadas pasadas, se caracterizaba por un proyecto que se adaptaba y aprovechaba las circunstancias de la posguerra. Fue un sexenio en que se modernizó al país en muchos ámbitos como la industria y la agricultura. México dejó de ser un país rural para integrarse al bloque occidental como una nación en proceso de industrialización y con ello al anticomunismo característico de la Guerra Fría. De igual forma, dicho sexenio habría de caracterizarse por la corrupción que permitió el enriquecimiento de los políticos mexicanos.

Para reivindicar la legitimidad de su gobierno, Miguel Alemán continuó con una serie de rituales políticos que caracterizarían a la figura presidencial en los años posteriores. Un ejemplo concreto fue su participación en manifestaciones obreras controladas por la CTM.

El 1 de mayo de 1952 se llevó a cabo la marcha para conmemorar el día del trabajo. Era el último año de gobierno de Miguel Alemán y una gran cantidad de trabajadores se dieron cita en el centro de la ciudad. La mayor parte de los obreros ahí presentes pertenecían a la CTM o a los diversos sindicatos de allegados al PRI. El presidente encabezó la marcha cuyo destino era el Zócalo, lugar en donde se realizaría un discurso del ejecutivo y de los líderes obreros. *El Nacional* describió el evento como “La más grandiosa concentración obrera de la historia, aclamó a Miguel Alemán”,⁷⁰ lo cual nos permite considerar el mayoritario apoyo que el sector proletario manifestaba al presidente en tanto que este último era considerado el máximo representante de la clase obrera.

Sin embargo, no todos los participantes se encontraban cobijados por las organizaciones de filiación alemanista o cetemista. En la marcha se hicieron presentes elementos incómodos al gobierno, principalmente los miembros pertenecientes al proscrito y mermado Partido Comunista Mexicano. Destacó la presencia de David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Luis Arenal, José Chávez Morado; además de Vicente

impreso, lo cual obligó a los directores a disminuir el tiraje e incrementar su costo, situación que finalmente hizo insostenible su publicación. Véase: Rafael Rodríguez Castañeda, *Prensa vendida... op. cit.*, p. 22.

⁷⁰ *El Nacional*, 3 de mayo de 1952, p. 1.

Lombardo Toledano, quien, distanciado del gobierno, preparaba su candidatura a la presidencia en ese mismo año.

Consciente de la participación de críticos y opositores políticos en la marcha, el gobierno de Miguel Alemán implementó una estrategia para evitar la llegada de los miembros del PCM y sus organizaciones afines al Zócalo, lugar en donde se realizaría un discurso del presidente. Mediante la intervención de agentes encubiertos del servicio secreto, se intentó frenar la columna de los comunistas dentro del contingente obrero. Los *rojos* respondieron los intentos de desestabilización y el resultado fue una serie de choques durante el recorrido. Al llegar frente al Palacio de Bellas Artes, el conflicto se volvió más ríspido. Empezó una pelea campal entre los comunistas, los miembros de la Asociación Revolucionaria Mexicanista —grupo de ultraderecha conocido como *los dorados*—⁷¹ y los golpeadores del gobierno, estos últimos armados con palos y pistolas. Iniciada la trifulca, no tardaron en escucharse los disparos; frente a Bellas Artes quedó tendido el cuerpo de una víctima. Se trataba de un joven estudiante del Instituto Politécnico Nacional, afiliado al Partido Comunista y habitante de la colonia Guerrero. Su nombre: Luis Morales.⁷²

Los hermanos Mayo se encontraban presentes en la manifestación y realizaron varias tomas que van desde las filas de trabajadores marchando, los choques entre comunistas y agentes encubiertos, hasta el discurso del presidente en el Zócalo.⁷³ De entre las fotografías destaca la del cadáver de Luis Morales frente a Bellas Artes; alrededor de él se sitúan varias personas que parecen mantener la distancia frente al cuerpo. En el mismo sobre también están las tomas hechas a uno de los agentes encubiertos que fue detenido y golpeado por miembros del Partido Comunista, pero la serie de imágenes que más destaca es, sin duda, la que contiene las fotos del cadáver de

⁷¹ El anticomunismo también tuvo como actores a otros grupos políticos e incluso a la iglesia católica. Sobre esto, Blanca Torres apunta: “Surgieron varios grupúsculos anticomunistas, cuyos líderes en algunos casos habían estado ligados con actividades profascistas. Pero organizaciones de más peso, como los sinarquistas y los panistas, también comenzaron a reconsiderar su actitud frente a los Estados Unidos, a la par que acentuaban sus ataques a los comunistas.” Blanca Torres, *La revolución... op. cit.*, p. 170.

⁷² Durante los sucesos violentos también resultaron heridos Marco Antonio Borregui, José García Diego, Luciana Mercado Llarga, Daniel Castillo Vega, Tirso Rivera Ibarra, Cuauhtémoc Sarabia Campos, Mauro Flores Salazar, Lucio Arciniega Gómez, Ramón Olivares, miembro de la Cruz Verde, y Concepción Gómez Ibarra; además el agente del Servicio Secreto, Carlos Salazar Puebla. *El Nacional*, 2 de mayo de 1952, p. 4.

⁷³ La fotos se encuentran en el Fondo Hermanos Mayo en la Fototeca del Archivo General de la Nación. El sobre que las contiene las imágenes dice: *Zafarrancho, frente a Bellas Artes, disparando la policía entre los manifestantes y escondiéndose en el Teatro Bellas Artes, linchamiento de un agente por los manifestantes, un muerto en Ángela Peralta y heridos. La madre y el muchacho del partido comunista en la delegación*. Es bien sabido que los Mayo ordenaban y archivaban muy bien tanto las fotos como los negativos producto de su labor.

Luis Morales; su madre posando su cara sobre la de él, sosteniendo la cabeza de su vástago en una imagen que evoca el dolor de la pérdida. La serie consta de alrededor de seis o siete tomas de la escena; se realizaron en lo que parece ser una morgue o probablemente la Cruz Roja, lugar donde fueron trasladados varios de los heridos. Dicha serie fotográfica fue realizada por Julio Mayo. El hecho de que en el mismo expediente se encuentren fotos de la marcha en el Zócalo, en donde todo giraba en torno a la presencia de Miguel Alemán y los obreros aclamándolo, nos permite conocer la labor fotográfica de los Mayo y cómo se distribuían en distintas partes de la zona para documentar la marcha.

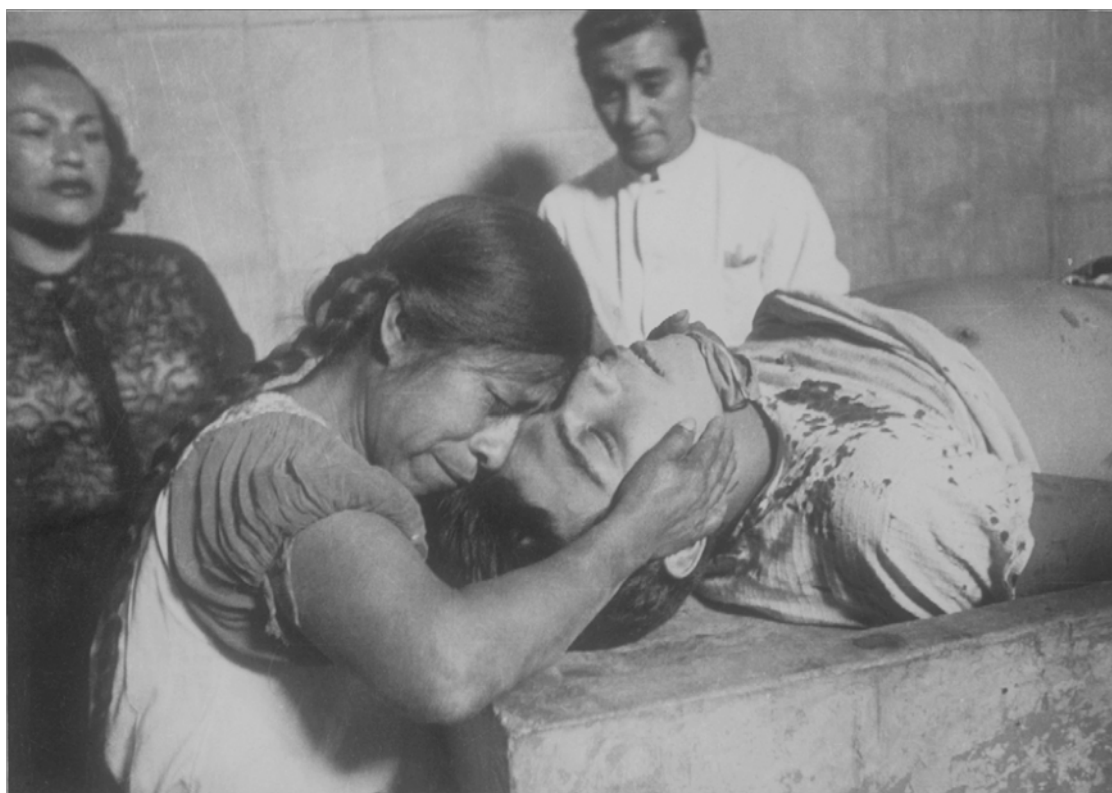


Imagen 5 Hermanos Mayo, Zafarrancho, frente a Bellas Artes, disparando la policía entre los manifestantes y escondiéndose en el Teatro Bellas Artes, linchamiento de un agente por los manifestantes, un muerto en Ángela Peralta y heridos. La madre y el muchacho del partido comunista en la delegación. Acetato, 34 tiras 182 imágenes, Fototeca del Archivo General de la Nación, Fondo Hermanos Mayo, Número 5595.

La imagen impacta por varias razones. En primer lugar, de todas las fotos contenidas para analizar las representaciones del dolor, esta fotografía es la única da cuenta de una figura femenina. Se trata de una representación de la mujer como madre, cuyo principal referente iconográfico es la Virgen, la Piedad o la Dolorosa.⁷⁴ La foto

⁷⁴ Santiago Ramírez hace una reflexión interesante sobre el papel y la actitud de la mujer en la cultura mexicana y su relación con la maternidad. Dicho autor señala que: “La desvalorización que el padre hace

tomada al cuerpo de Luis Morales destaca porque representa a la mujer de una manera muy particular: una madre sufriente, cuya connotación en la cultura mexicana tiene ecos diversos.

La trifulca en donde resultó muerto Luis Morales ocurrió al mismo tiempo que la marcha llegaba al Zócalo para escuchar al presidente Alemán. De la violencia ocurrida frente a Bellas Artes también resultaron heridas más personas, principalmente miembros del Partido Comunista aunque también elementos de la policía encubierta.

El día 2 de mayo se realizó el funeral de Luis Morales y contó con la participación de miembros del PCM. Los hermanos Mayo asistieron y fotografiaron el evento.⁷⁵ Mediante los testimonios dejados por los fotógrafos, es posible percatarse de que el féretro fue cubierto con una bandera del Partido Comunista. Con dicha acción daban a entender que asumieron la muerte de Luis Morales como una pérdida y probablemente querían mostrar que su movimiento estaba siendo asesinado. Se trataba de un asesinato político y los comunistas enfatizaron eso durante el sepelio.

Desde luego, los hechos violentos ocurridos durante la marcha tuvieron eco en la prensa, y esta generalmente condena a los miembros del Partido Comunista como los provocadores y culpables de lo ocurrido. Cabe señalar que la trifulca siempre es presentada al margen de la masiva participación obrera que aclamaba a Miguel Alemán. La mayoría de la prensa mantuvo una postura maniquea de lo ocurrido.

El mismo 2 de mayo la prensa informó sobre lo ocurrido frente a Bellas Artes. En la mayoría de las notas se señaló a los miembros del Partido Comunista como los culpables de iniciar los actos violentos y provocar a los demás obreros a la par que repartían periódicos y propaganda en cuyo contenido destacaba la efigie del líder soviético Iosif Stalin.⁷⁶ *El Universal*, al igual que *Excélsior* y *El Nacional*, apuntaron que los obreros celebraban su día en compañía del presidente cuando los agitadores —

de ella, el rechazo que recibe del mundo social, mundo de hombres, hace que se refugie y exprese a través de los hijos. La única forma de *reparar* el abandono en el cual se encuentra colocada, es dándole amor a sus hijos; en esta forma, identificada con ellos recibe el amor del cual le priva la cultura; por otra parte, a ella no se le prohibieron las identificaciones femeninas con la madre sumisa y abnegada; desde pequeña aprendió, y le resulta natural, su papel en la vida y la manera de derivar las tensiones y frustraciones a través de una maternidad, exuberante en todos los aspectos.” Santiago Ramírez, *El mexicano... op. cit.*, p. 117.

⁷⁵ Dichas imágenes se contienen en un sobre que se titula “Manifestación sepelio del obrero muerto en la manifestación del 1 de mayo frente a Bellas Artes, 2 de mayo de 1952”. En este sentido, al resguardar las fotos calificando a Luis Morales como *obrero muerto*, ya implica una interpretación del asesinato, muy semejante a la fotografía de Álvarez Bravo, pero en este caso realizada por los Mayo; es decir, hay una postura política en el hecho de dejar a la víctima como anónima, pero sí se le atribuye la identidad de un obrero.

⁷⁶ *El Universal*, 2 de mayo de 1952, p. 1.

comunistas— arribaron. Tras comparar distintos periódicos, podemos observar que en ocasiones se define a Luis Morales como estudiante, otras veces como obrero y, en el caso de *Excelsior*, este último se refiere a la víctima como “un humilde operario”, lo cual dota a la víctima de identidades diversas y, con ello, abre la posibilidad de mostrar a la víctima como *inocente* o, en su defecto, como víctima de la agitación comunista.

En la información proporcionada por *El Nacional*, órgano oficial del PRI, se menciona que hubo varios ataques realizados por miembros del Partido Comunista, pero que “en todas estas ocasiones, los trabajadores organizados de México, repelieron la provocación.” Además, este periódico señala que: “los comunistas salieron muy mal librados, ya que las organizaciones obreras sumaban una mayoría abrumadora, y no permitieron la conducta hostil de esos núcleos.”⁷⁷ Esta información tiene la intención de mostrar que la mayoría de los manifestantes repudiaban la conducta de los comunistas. Se trata de una información que elabora una versión particular de lo ocurrido y que, al mismo tiempo, señala a los comunistas como un grupo violento y, en pocas palabras, como el victimario.

El Universal realizó un reportaje más amplio de los sucesos. Llama la atención que este periódico destaca la presencia de David Alfaro Siqueiros y José Chávez Morado, de quienes dice que portaban armas, además de Diego Rivera y Carlos Noble, este último dirigente comunista y líder de los habitantes de la colonia Guerrero, de donde provenía Luis Morales, a quien este periódico define como estudiante. En este diario también se culpa a los comunistas y a sus dirigentes de incentivar a la violencia, pero destaca una entrevista a la señora Elena Domínguez Anaya, tía del joven victimado. En dicha entrevista declara que fueron invitados a la marcha por miembros del Partido Comunista, buscando justicia y apoyo del gobierno para arreglar sus hogares luego de una inundación. Una vez en la marcha, la testigo mencionó: “Cuando llegué al lado de mi sobrino, el ahora extinto Luisito Morales Jiménez, ahí estaban ya los señores Alfaro Siqueiros, el Dr. Noble, el señor Diego Rivera y otros más de nuestros dirigentes.” Sobre la muerte de su sobrino apunta que, al estar en la marcha sobre la calle de Ángela Peralta, se acercaron unos individuos que golpearon a Luis Morales, lo tiraron al piso y entonces empezó la balacera; indica que “el que mató a mi sobrino me quiso matar a mí pero ya no tenía balas en la pistola y por eso solamente me dio el

⁷⁷ *El Nacional*, 2 de mayo de 1952, p. 4.

cachazo”. La mujer también declaró que un soldado proporcionó municiones a los atacantes que se quedaban sin balas.⁷⁸

Por su parte, *Excélsior* publicó en primera plana un encabezado en donde señala que “comunistas y rivales ensangrentaron el día del trabajo”.⁷⁹ En esta misma edición incluyó un fotoreportaje de los hechos ocurridos el primero de mayo. Se mezclan imágenes del presidente Miguel Alemán en el Zócalo y los trabajadores celebrándolo, fotos de los disturbios, la llegada de policías, y también se muestra una imagen muy interesante: una foto del cuerpo de Luis Morales tendido en la calle. De este último menciona que se trata de “un humilde operario cuyo nombre no pudo ser obtenido.”⁸⁰ Además, destaca la intervención de agentes secretos y guardias presidenciales, mismos que evitaron que hubiesen más víctimas. La manera en que las imágenes fueron distribuidas en el fotoreportaje tiene la intención de generar una interpretación de los hechos; es decir, jerarquiza los elementos que retratan las fotografías.

En el fotoreportaje de *Excélsior*, aparece en primer plano la foto de Miguel Alemán con su comitiva caminando en el Zócalo; al lado derecho, se colocó una foto de obreros con sombreros y manos en alto saludando al presidente; en la parte media de la página se ubican las fotos de los disturbios, luego las que retratan la llegada de policías y el ejército; al final, se colocó la foto de cuerpo de Luis Morales. Los pies de foto, más allá de describir las imágenes, establecen la forma en que deben ser entendidas por el lector: indican que los trabajadores celebraban su día con el presidente y que la llegada de los alborotadores comunistas trajo como resultado una víctima inocente, anónima, lo cual contrasta con lo presentado en texto en la portada de esa edición, en donde sí se menciona la identidad de la víctima: Luis Morales, estudiante de 17 años. Desde luego la intención del fotoreportaje es clara: establecer culpables y víctimas.

Lo anterior implica un uso de la imagen de Luis Morales —miembro del PCM— que funciona en conjunto con todo el fotoreportaje. La finalidad también es condenar a los comunistas por causar su asesinato y librar de culpa a los agentes gubernamentales. Es también interesante que *Excélsior* señala que los *Dorados* —rivales de los

⁷⁸ *El Universal*, 2 de mayo de 1952, p. 14.

⁷⁹ *Excélsior*, 2 de mayo de 1952, p. 1.

⁸⁰ *Excélsior*, 2 de mayo de 1952, p. 29 de la tercera parte de la sección A.

comunistas— eran quienes iban armados. En este sentido, también señala a otros posibles victimarios.



Imagen 5 *Excelsior*, 2 de mayo de 1952, p. 29, tercera parte de la sección A.

La fotografía de Luis Morales y su madre no fue publicada en la prensa para ilustrar las notas referentes al zafarrancho del primero de mayo. Se debe considerar que la prensa se encontraba bajo presión gubernamental, mostrar imágenes de este tipo no

favorecía la imagen del saliente gobierno de Miguel Alemán. Este tipo de fotografías tan impactantes establecían la posibilidad de mostrar al régimen como un gobierno represor en la coyuntura del proceso electoral de 1952.⁸¹ Un cadáver en vía pública tenía amplias repercusiones en medio de un ritual político-obrero y, más aún, dentro de la coyuntura electoral. En consecuencia, era poco conveniente para el gobierno que se publicaran imágenes que dieran testimonio de las víctimas en una manifestación encabezada por el presidente. Esto podía tener lecturas muy diversas entre la sociedad, pero, principalmente, podía radicalizar a los detractores del gobierno y, de algún modo, darle legitimidad a sus críticas.

La fotografía de Luis Morales y su madre es una imagen fuerte y desgarradora. Se trata de una fotografía que es punzante porque retrata una *inversión*; es decir, muestra que la madre observa al hijo muerto, cuando *por naturaleza* son los hijos quienes deben presenciar la muerte de los padres. Además, la fotografía se relaciona visualmente con “La Piedad”, tema iconográfico de índole religiosa en que María sostiene en sus brazos el cuerpo de Jesús, por lo que en un país eminentemente católico, la imagen podía tener interpretaciones muy dispares. Aunado a esto, se debe tomar en cuenta que la imagen representa una doble víctima: en primer lugar, Luis Morales; en segundo y también importante, su madre retratada como una mujer sufriente. En este sentido, hay que insistir que esta fotografía se refiere a un dolor que la gran mayoría podemos comprender y que, al mismo tiempo, como señala Javier Moscoso, en el drama del dolor, el espectador tiende a compadecerse de la víctima —en este caso la madre y el hijo—. Esta fotografía tiene una fuerza estética que por sí misma evoca estados de ánimo en donde, si bien uno no siente ni puede sentir el dolor de la madre, podemos inferirlo, comprenderlo y, con ello, el espectador establece un posicionamiento moral y sentimental ante la escena, a la cual casi desde un principio interpretamos como un hecho trágico. Cabe apuntar que la fuerza de la imagen también se encuentra en los estados de ánimo que genera, por lo tanto, uno como espectador se compadece ante la escena y, con ello, asume una posición que condena el asesinato que ha traído el

⁸¹ Tzvi Medin considera que en el proceso electoral de 1952 el PRI enfrentó a otros tres candidatos que si bien no tenían la fuerza y el apoyo de la maquinaria electoral priísta, sí podían ejercer un contrapeso considerable. Por el PAN se presentó Efraín González Luna, por el Partido popular Vicente Lombardo Toledano y por la Federación de Partidos del Pueblo Mexicano estaba la candidatura del general Miguel Henríquez Guzmán. Además, el mismo autor considera que existía la posibilidad de que Toledano y el general Henríquez unieran sus fuerzas, aunado también a la posible reaparición política de Cárdenas, “al que el alemanismo había desafiado a lo largo de todo el sexenio, se decidiera a dar su apoyo política al militar Henríquez.” Tzvi Medin, *El sexenio alemanista... op. cit.*, p. 168.

sufrimiento a la mujer. Además, se trata de una mujer de clase trabajadora con cuya efigie se podía identificar un gran número de personas en la sociedad mexicana.

Por otra parte, la imagen también muestra que el cadáver como tema y referente visual de la lucha armada iniciada en 1910 ciertamente era un elemento válido para la iconografía revolucionaria. Tiene además otra connotación y significado para un gobierno que había impulsado el desarrollo y la modernización mexicana y que, además, se asumía como heredero de la revolución. Por esta razón, se debe considerar que las herencias visuales de la Revolución mexicana no siempre han tenido un significado unívoco, y este siempre depende de las circunstancias históricas en que fotografiar el daño se mantiene como acto político. Para esto último, desde luego, debemos considerar el posicionamiento ideológico del fotógrafo —en este caso Julio Mayo—, quien como personaje vinculado a la izquierda, no retrató el daño a modo de intimidar, sino a modo de señalar un acto de violencia orquestado por las fuerzas de seguridad gubernamentales, motivo por el cual, las repercusiones emotivas y sentimentales a las que refiere la pérdida y el sufrimiento de una madre, podían tener connotaciones muy agudas para las clases populares.

Debido a la carga emotiva y sentimental a la que la fotografía refiere y, además, el evento en el que ocurrió el asesinato de Luis Morales, la imagen era susceptible a padecer de lecturas ideológicas por parte de ciertos grupos. No debemos olvidar que, aunado a lo anterior, el joven asesinado era un miembro del Partido Comunista. Se trata de una fotografía que también representa el conflicto entre el gobierno y sus detractores. Por tal razón, la imagen de Luis y su madre fue un documento que padeció cierto tipo de pugnas por politizar o despolitizar el papel de la víctima como a continuación se verá.

En lo que parece un intento de despolitizar a la imagen de Luis Morales y su madre, otra fotografía de la misma serie se publicó el 3 de septiembre de 1955, tres años después de los sucesos violentos del primero de mayo. La revista *Mañana*⁸² celebró su duodécimo aniversario con una edición especial e incluyó un reportaje titulado “13 instantáneas”, dedicado a la labor fotoperiodística de los hermanos Mayo. En esta

⁸² La revista *Mañana* surgió en 1943 y fue un proyecto más de José Pagés Llergo. Tenía una línea muy conservadora que iba acorde a los intereses del editor quien simpatizaba con los líderes fascistas europeos. Esta publicación dio una amplia cobertura a la figura presidencial y además condenó en general al movimiento obrero. Sobre esto John Mraz apunta:

“Los ataques de la revista a la clase obrera fueron un corolario de su apoyo a la extrema derecha: los líderes sindicalistas Vicente Lombardo Toledano y Fidel Velázquez fueron acusados de ser comunistas y se publicó una extensa crítica de lo que se describía como “la absurda política imperante en muchos años: todo para el trabajador”. John Mraz, *México en sus... op. cit.*, p. 248.

edición la fotografía de Luis Morales fue fechada en 1950 y le da créditos a Julio Mayo como su autor, pero no hace referencia a los hechos del primero de mayo de 1952, en donde ocurrió el asesinato. El pie de foto hace una sugerencia de cómo debe ser leída la imagen, destaca que se trata de una madre y su dolor ante la pérdida del hijo, sin embargo, saca del contexto a la fotografía y, con ello, recupera lo punzante y conmovedor en la imagen pero la hace políticamente superflua.



Imagen 6 *Mañana*, México, 3 de septiembre de 1955, p. 102.

En contraparte al uso que *Mañana* hizo de la fotografía de Luis Morales, David Alfaro Siqueiros la utilizó como modelo para realizar su mural *Historia del teatro en México*, ubicado en el interior de las instalaciones de la ANDA —actualmente Teatro Jorge Negrete—. Con ello, el pintor intentó reivindicar el sentido político de la imagen tomada por los Mayo.⁸³ Pero la interpretación de Siqueiros también sacó de contexto a la fotografía de Luis Morales para apuntar una visión particular de la historia y utilizar

⁸³ Renato González Mello realizó un análisis muy acertado del mural de Siqueiros, en dicho trabajo el autor menciona que “La exhibición del cadáver era un tópico viejo en la obra de Siqueiros. Su primera obra mural, en la Escuela Nacional Preparatoria, incluía el entierro de un obrero, y el tema se repitió con variantes en la mayoría de sus murales. No podríamos decir que el tópico solo fue suyo. La exhibición de cadáveres fue práctica común de todas las facciones revolucionarias de México, ya fuese con fines policiacos o políticos”. Renato González Mello, “La provocación y la exhibición del cadáver”, en Olivier Debrouse, *et. al. Otras rutas hacia Siqueiros*, México, CONACULTA, INBA, Munal, 1996. P. 75.

el *punctum* de la imagen para reivindicar el papel de la víctima y los victimarios en la visión política del pintor a finales de los años cincuenta.

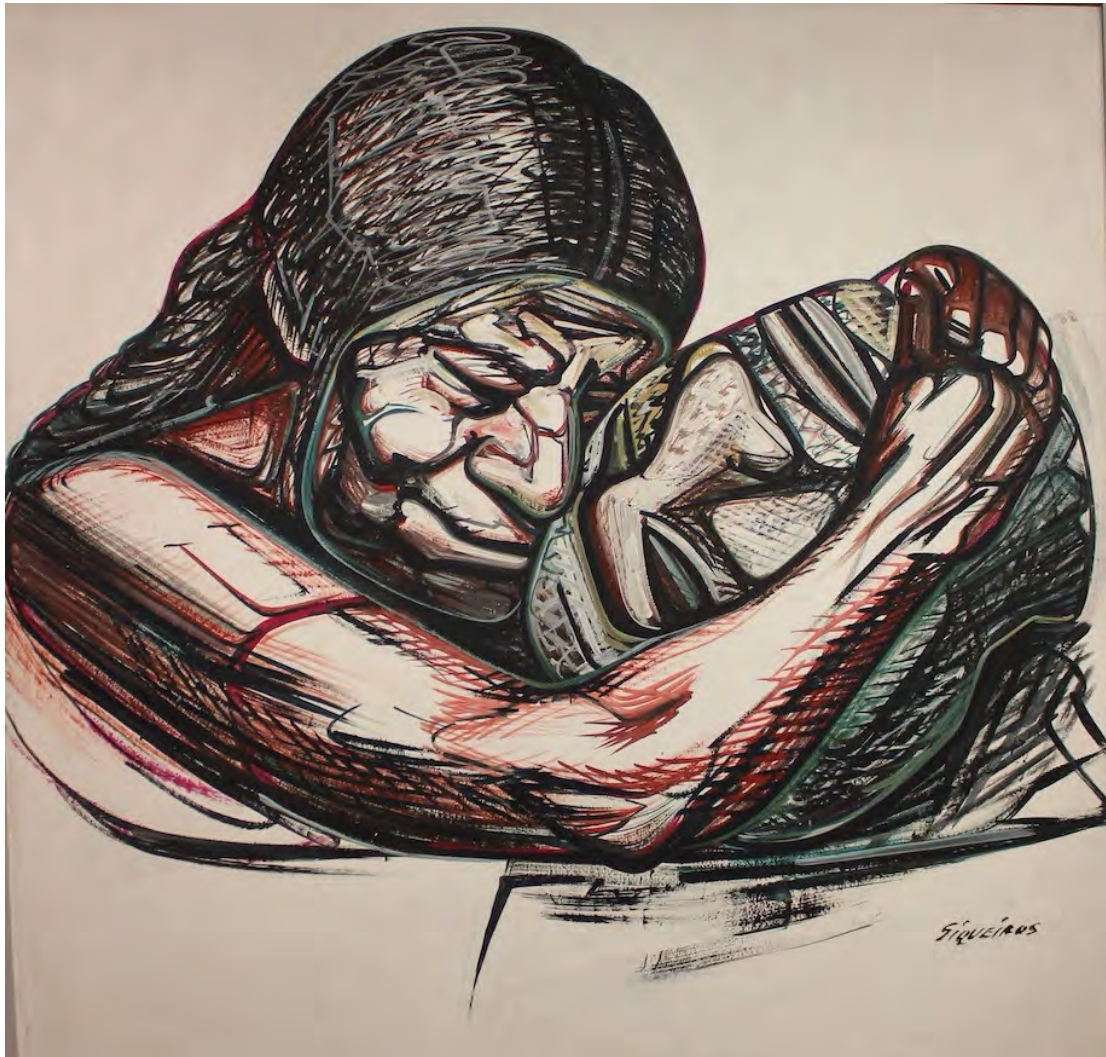


Imagen 7 David Alfaro Siqueiros, Boceto para *Historia del teatro en México*, 1958. Colección Sala de Arte Público Siqueiros. (Fotografía de Víctor Reyes Rodríguez)



Imagen 7 David Alfaro Siqueiros, *Historia del teatro en México*, (Detalle) Teatro Jorge Negrete, acrílico, 1958-1959. (Tomado de <http://ermundodemanue.blogspot.mx/2012/03/david-alfaro-siqueiros.html>)

La fotografía de Luis Morales y su madre no significa un martirio y en los años próximos a la toma no hay evidencia de que se le haya intentado atribuir ese significado.⁸⁴ No obstante, la foto representa a la madre sufriente cuyo sentido es de amplio valor en la cultura mexicana y, por ende, hubo usos de la fotografía que buscaron manipular lo impactante y conmovedor de la imagen, ya fuera para despolitizar o reivindicar interpretaciones particulares de la historia mexicana. Una imagen siempre tiene una intención desde que el fotógrafo decide tomarla. No hay fotografía inocente. Sin embargo, también, es posible rastrear el significado y valor de una foto en los usos que de ella se hacen. En este caso particular, la foto nos da la pauta para reflexionar la relación de una sociedad con las imágenes de sus muertos —*ciertos* muertos y cadáveres— a través de su historia y la sensibilidad que generan en el espectador, ello con la finalidad de apuntalar maniobras políticas e ideológicas en los usos de la imagen. De esto último es de donde las culturas del dolor retoman sus

⁸⁴ Carlos Monsiváis también consideró que la imagen no tiene un sentido de martirio, menciona lo siguiente sobre la foto: “En otra foto de los Mayo., una madre (la madre universal) se aferra al cadáver del hijo, asesinado en la manifestación obrera del primero de mayo de 1952. El joven era comunista, pretendió con algunos de sus compañeros reivindicar el contenido proletario de la fecha, y fue atacado por pistoleros ‘desconocidos’. No es un mártir, porque nadie reivindica su identidad concreta, ni es una ‘víctima de los poderes represivos’, y su imagen no la acompañan nombres o explicaciones jurídicas. Quizás no hagan falta. En la historia de este siglo mexicano, se han desvanecido, por la censura o por la desidia, los centenares de fotos de obreros, campesinos y estudiantes abatidos al ejercer su disidencia o por estar ahí en el instante del escarmiento.” Carlos Monsiváis, *Maravillas que son... op. cit.*, p. 95.

elementos iconográficos y, de esta manera, nos deja ver que la sociedad mexicana se ha venido rodeando de imágenes cuyo significado emotivo y sentimental ha trascendido como íconos del poder y, paradójicamente, íconos de quienes buscan la eliminación del mismo. Entre ambos extremos se encuentra la sociedad mexicana, cuyas conmociones son precisamente el péndulo que establece los parámetros del dolor y el sufrimiento en México y sus múltiples violencias fotografiadas.

Conclusiones

Han pasado cuatro años desde que este proyecto se inició de manera formal, aunque las ideas que dieron pie al mismo se gestaron tiempo atrás. A lo largo de este tiempo, intenté mantener una postura propia de un historiador; es decir, acercarme al estudio del pasado desde una manera lo más objetiva posible y, con ello, abonar a su estudio con una propuesta que innovara. No obstante, he de reconocer que en ocasiones no fue algo sencillo de realizar, ya fuera tanto por la temática del trabajo como por el tipo de fuentes —principalmente fotografías— con las que emprendí mi tarea. El común denominador que se presentó, fue establecer algún tipo de “vínculo” —en ocasiones empatía— con los casos de ciertas víctimas analizados en esta tesis. Es cierto, hay personajes en la historia de México que resultan fascinantes, conocerlos a través de su muerte y de las imágenes que de esos eventos quedaron, así como los usos que de esas fotografías se realizaron en su momento, fue una tarea que me permitió entender a dichas figuras fuera del pedestal de la historia de bronce, arrancarles esa aura romántica y heroica tan cuidadosamente elaborada por versiones oficialistas y que ha sido tan arraigada en la sociedad mexicana.

En este sentido, la investigación fue algo sumamente provechoso. Por otro lado, hubieron otros casos que no lograron “engancharme”, sin embargo, dado su peso y valor, era menester trabajarlos, a fin de entregar un análisis equilibrado en mi estudio. A final de cuentas, se trataba de hacer historia de emociones y sentimientos, del dolor y el sufrimiento y, entender todo esto, como parte de una estrategia política. Por esta razón, fue necesario comprender que todos los personajes padecieron sus pérdidas, al tiempo que enfrentaron su circunstancia de modo peculiar. Téngase en cuenta que las víctimas también eran sus seguidores, a quienes principalmente eran dirigidas varias de las imágenes. Aunque, cabe señalar que el papel de la víctima-espectador no es secundario¹ y, en este caso, también sobrepasa el momento histórico en que se dio la toma fotográfica.

En consecuencia, se presentaron diversas discusiones con el comité asesor; muchas de esas reuniones fueron intensas —incluidos los llamados de atención cuya característica siempre fue atender el profesionalismo propio de un historiador—. Pese a ello, creo que la asesoría fue la correcta e incluso, hasta digna de presumir ante otros

¹ Cfr. Javier Moscoso, *Historia cultural...* p. 315.

colegas. El resultado de la investigación queda a juicio del lector y desde luego abierto al debate.

De entre las tareas más interesantes e intensas de la investigación, se encuentra la labor de archivo. Varias de las imágenes que aquí fueron utilizadas ya las había visto con anterioridad, las tenía “en la mente”, lo cual, facilitó su búsqueda y localización en distintos repositorios. Esto último me parece digno de destacar; es decir, ¿por qué algunas imágenes fotográficas se quedan en nuestra memoria? ¿qué tienen esas imágenes que se esculpen en nuestra mente como parte de la interpretación e imaginación del pasado? Veamos un caso concreto:

Al releer el clásico de John Womack, *Zapata y la revolución mexicana*, en el apartado que reconstruye la muerte del caudillo, imaginaba la escena en blanco y negro, fui recreando los hechos hasta culminar en mi mente con las fotografías de la exhibición del cadáver del rebelde suriano. Esto me hace pensar que muchos historiadores tendemos a generarnos imágenes del pasado y, para ello, tomamos como referentes las fuentes fotográficas que hemos visto con anterioridad. Pero no guardamos en nuestra memoria todas las fotografías, sino solo aquellas que nos resultan significativas. Me parece que una respuesta a estas interrogantes la vislumbró adecuadamente Susan Sontag. En su libro *Ante el dolor de los demás*, la autora considera que este tipo de imágenes de muerte y violencia generan una *conmoción* en el espectador. Tomando como punto de partida la reflexión de la autora, creo que la intención de conmocionar no solo se encontraba en el positivo de la fotografía, en su colocación en algún periódico o en la fuerza estética de la misma. Tampoco estaba en la persona retratada luego de ser asesinada, sino en el acto fotográfico mismo, es decir, en la intención de transformar una muerte impactante para otros y para el mismo fotógrafo, en un mensaje caracterizado por retratar el dolor y, con ello, hacer que este fuese lo más comprensible para todos, ya fuera a modo de miedo, afrenta, recuerdo o tragedia. Así, la fotografía tenía un valor singular como detonador emotivo y sentimental del espectador, lo cual, a su vez, también le otorga un aura particular a estas fotografías, —y no es el aura de unicidad a la que se refiere Walter Benjamin—, sino aquella que hace de una fotografía un documento histórico que siempre mantiene un vínculo con su referente real, al tiempo que nos proporciona una verosímil imagen de una muerte. Se trata del aura emotiva que depositamos en casi cada foto al interpretarla. En efecto, en este sentido la fotografía siempre ha mantenido su relación metafórica con la muerte, con aquello que ya no está. Es una ausencia que, por el simple hecho de representar el pasado de una

manera tan mimética, se vuelve depositario de la sensibilidad del espectador que comprende el papel trágico de la víctima. A ello, es menester agregar la intención de quienes hicieron circular la imagen, ya fuera a modo de postal o publicada en la prensa, de ahí la importancia y necesidad de elaborar un marco histórico adecuado para entender el uso de la imagen y los modos en que circuló, pero también, situarse como sujeto histórico que contempla la imagen. No debe soslayarse la relación entre el fotografiado y el fotógrafo, la cual, en la mayoría de los casos no era fortuita, sino que estaba mediada por el poder que las instituciones y prensa le otorgaban a los retratos de las víctimas. Se trató de una relación de poder emanada antes y después del acto fotográfico.

Pero volviendo al trabajo de archivo, debo mencionar que los resultados de esa labor de investigación fueron mejores de lo esperado, lo cual, era algo que en principio me resultaba emocionante, porque la búsqueda arrojó documentos desconocidos o en su defecto poco explotados, aspecto que se traduce en la posibilidad de realizar nuevos proyectos de investigación. A las imágenes más conocidas fue necesario hacerle otro tipo de preguntas. Pero, por otro lado me preguntaba ¿cómo puede haber en este país tantas muertes retratadas? En efecto, siendo sincero, no era grato saber que la historia de México se ha “escrito” —y también *registrado*— con sangre. En principio, cada historiador se congratula cuando encuentra una vasta cantidad de documentos útiles para emprender su labor, en mi caso así ocurrió, pero otra parte de mi reaccionaba pensando “qué mal que haya tantas fotografías que dan cuenta de la violencia”; y peor aún, ¡qué mal que se sigan produciendo imágenes de este tipo! ¡qué siniestro que las muertes y tragedias sigan teniendo usos políticos! Lo anterior, demostraba que la política del terror, el miedo y sus representaciones visuales ha sido una de las más exitosas en toda la historia.

El asunto se complicó cuando había que seleccionar los materiales para incluir en el trabajo. Dada la amplitud del periodo trabajado (1910-1952), fue necesario decidir qué casos se abordarían y sustentar el porqué de los mismos, es decir ¿cuáles muertes fotografiadas sí se van a trabajar y cuáles no, pero ¿no son acaso todas las vidas importantes para alguien? En todo caso, eso es un problema más ético el cual no me correspondía analizar en este trabajo. No obstante, ahí quedan las imágenes de otros muchos asesinados en el periodo, y quedan así, como las masas, como un conglomerado de cuerpos quemados, colgados, fusilados, despedazados y, desde luego, también retratados. Ahí están, como residuos y fragmentos trágicos del pasado en espera de que

alguien decida interrogarlos para darles un uso y valor, más allá del objeto histórico y la reliquia que para muchos otros representan. Queda también la pregunta: ¿por qué unas muertes importan más que otras? La respuesta obvia sería: porque fueron los líderes, los dirigentes, los que encabezaron las luchas en la Revolución y fueron protagonistas en los años posteriores. Sin embargo, esas luchas no las libraron solos y muchos más actores también sufrieron la violencia y el dolor que siempre trae una guerra. Insisto, ahí, en el archivo —y también en la mente— quedan las fotografías, *ciertas fotografías*. ¿Qué hacemos con esas muertes anónimas y ampliamente fotografiadas? Sin duda, el historiador no debe juzgar el pasado, no obstante, hay tantas voces a quienes escuchar en la historia. Para ello, se debe emprender un estudio con reformulaciones teóricas e historiográficas acordes al problema de los muertos anónimos en las fotografías, una ruta de investigación muy interesante para desarrollar.

Por otro lado, también quisiera plantear cómo ha cambiado la interacción del historiador con sus fuentes en el archivo, es algo que se ha vuelto una problemática constante en la actualidad. Se trata de una inquietud que, a mi juicio, todas las generaciones de los *fotohistoriadores* comienzan a discutir ampliamente en espacios académicos. Con lo anterior, me refiero a la digitalización de las fuentes documentales, ya sean fotografías, dibujos, periódicos e incluso, libros que de otra manera no podríamos consultar. A lo largo del trabajo en archivo, se consultaron fotografías en positivo, impresas a modo de postal, placas de cristal, álbumes fotográficos, periódicos y también negativos. Pero, también, una buena porción de las fuentes se consultaron en formato digital, expuestas en una pantalla de computadora, lo cual, cambia de modo significativo la interacción del historiador con la fuente. Por ejemplo, en mis visitas a los archivos, solía llevar una pequeña lupa cuentahílos con el cual buscaba detalles en las fotografías, algo imposible de hacer en fotografías digitales, y si bien existe una herramienta informática para ampliar la imagen (*zoom*), al aplicar al máximo para observar detalles, estos se pierden entre los píxeles. Resultaba paradójico, ¿cómo era posible que una tecnología que en principio sirve para resguardar una foto la hiciera perder su calidad y, con ello, limitara la interpretación y las posibilidades para el historiador? Desde luego, toda esta situación depende de la calidad digital de la fotografía. En el caso de las imágenes proporcionadas por el SINAFO, es justo reconocer que se ha realizado una ardua labor y esfuerzo por entregar copias digitales de una calidad impecable, algo que en absoluto se agradece.

No siempre las imágenes digitales son de mejor calidad y eso repercute en la labor de los llamados *fotohistoriadores*. A veces, uno debe hacer un esfuerzo mayor para tratar de revisar fotografías y documentos digitalizados con menor calidad, caso concreto fueron varias imágenes proporcionadas por la Hemeroteca Nacional. En ocasiones, en sus archivos digitalizados resulta imposible leer los pies de foto o los textos que sugieren y determinan la interpretación de la fotografía. Debemos tomar en cuenta que, dado el estado físico de varios de los periódicos, ya no es posible consultarlos directamente. Se puede decir que, hasta cierto punto, la digitalización implica trabajar con *vestigios* de un *vestigio*. ¿Qué hacer ante tal situación? De modo particular, en el caso de la hemerografía, sugiero comparar siempre todos los periódicos posibles de manera que podamos ir reconstruyendo los hechos a partir de *fragmentos* periodísticos, que a su vez, utilizan *fragmentos* visuales (fotografías) para enriquecer el estudio del pasado. Es una tarea lenta, pero de momento es la única forma de hacer un mejor análisis de las fuentes digitalizadas.

Otra dificultad que se refiere a la calidad de las imágenes digitales, lo cual no implica que no estén disponibles las copias con una buena definición; se trata más bien de un problema de índole monetaria. Algunos archivos privados, como es el caso de la hemeroteca de *El Universal*, solicitan un pago significativo para obtener la imagen y los permisos para utilizarla en la investigación. En ocasiones, un par de imágenes puede rondar los tres mil pesos. Sin embargo, es justo mencionar que el archivo y la facilidad para consultar sus materiales bien catalogados se agradece.

La experiencia es totalmente distinta en el caso de los negativos que consulté. Uno debe ingeniarse estrategias para *ver* la imágenes. Caso especial son algunos negativos contenidos en el fondo Propiedad Artística y Literaria y en el fondo Hermanos Mayo, ambos bajo resguardo de la fototeca del Archivo General de la Nación. En el caso de los fotógrafos Mayo, debemos comprender que la labor de digitalización resulta titánica si consideramos que el acervo cuenta con alrededor de cinco millones de fotografías. En consecuencia, uno debe seleccionar las imágenes que va a utilizar a partir de una lenta y cuidadosa revisión del catálogo y, posteriormente, de los negativos sobre las mesas de luz. Para facilitar la labor que implica revisar negativos de 35 mm, recurrí a una cámara *pocket*, que al ponerla el modo “negativo” y observar a través de su diminuta pantalla, uno puede ver el positivo, un poco de álgebra básica aplicada a la labor del historiador de la fotografía. Fue un trabajo desgastante para los ojos, pero se tradujo en el ahorro monetario y, sobre todo, en la experiencia que un

historiador adquiere trabajando en acervos tan distintos; porque, en efecto, cada archivo es un mundo y debemos aprender a reconocerlo y recorrerlo con preguntas y estrategias diversas.

La historia siempre debe reinventarse, recurrir a otras fuentes o, en su defecto, hacerle otro tipo de preguntas a las fuentes ya trabajadas, ello con la finalidad de analizar otras problemáticas y obtener respuestas diferentes. Se trata de ir más allá de los lugares comunes. En este caso, la propuesta que desarrollé, surgió como una manera de aportar otro enfoque al estudio del pasado desde las posibilidades de la fotografía. En este caso, hacer historia de emociones y sentimientos —o lo que Javier Moscoso define como historia de las pasiones o de las experiencias— consistió en un acercamiento con otras disciplinas como la filosofía, la antropología, la sociología, la psicología y también ciencias como la medicina y la neurobiología. En gran medida, esto fue un acierto, pues me permitió ampliar la perspectiva y, de forma paralela, cuestionar a las fotos de otros modos. Pero, por momentos, el problema y la hipótesis central se difuminaba entre intereses e inquietudes personales, por lo cual siempre fue necesario regresar a mi enfoque: la historia.

Actualmente, un buen número de historiadores se han acercado al estudio de las emociones y sentimientos, sin embargo, el camino aún es largo y, dado que cada sociedad tiene un desarrollo histórico particular, fue necesario recurrir a una amplia gama de autores que han trabajado temas semejantes. Un problema particular radicó en que cada uno de los autores a quienes consulté, piensa en la historia de la sociedad que analiza. Sin embargo, en su gran mayoría, no pensaban en el estudio del dolor y el sufrimiento a partir de la historia mexicana y las fuentes a las que yo pude acceder. En consecuencia, fue necesario establecer paralelismos —principalmente conceptuales— pero no perder de vista la historia mexicana y, esencialmente, el uso político de las imágenes, pues esa era la clave para elaborar mis propios conceptos. Debo señalar que la propuesta teórica fue una de las labores más complejas y es totalmente discutible. Si bien una de mis motivaciones sustantivas era construir una propuesta novedosa para el estudio de la historia mexicana y el trabajo con fotografías, corresponde al lector hacer crítica el contenido y señalar sus límites, mismos que pueden aclararse si consideramos que en este trabajo se estudian los usos políticos de representar el dolor y el sufrimiento, no va más allá de eso y tampoco pretende hacerlo. Lo anterior, se realizó mediante el análisis de cuidadosas e intencionadas elaboraciones de dramas visuales, cuyo propósito era usar el miedo como estrategia de poder. Tanto el trabajo de archivo, como los

apartados teóricos y el análisis de las fotos, se engloban en la idea central del trabajo: *fotografiar el daño* como acto político.

De modo particular, no considero que este trabajo se incluya propiamente en la corriente de historia de las emociones, pese a que de esa propuesta se extrajeron varios de los pronunciamientos teóricos. Se trata más bien de un híbrido que oscila entre la historia social, cultural y política, pero que también recurre a conceptos teóricos de otras disciplinas. La finalidad tenía como destino responder a problemas vigentes, cuyo origen va a la par de la historia de la fotografía, el fotoperiodismo y el desarrollo de violencia visual en el México contemporáneo. Es una manera de hacer historia y como tal, considero que tiene puntos sólidos y otros más que deben fortalecerse.

Por otro lado, el estudio de fotografías con contenido de violencia permite entender parte de la cultura visual y material de una época, así como las herencias y los usos que de esas imágenes han quedado. Del mismo modo, analizar este tipo de fuentes permite acercarse a la mentalidad de una sociedad sumamente heterogénea como lo es la mexicana. Asimismo, con este tipo de fuentes es posible comprender mejor las sensibilidades retratadas en foto y el valor que cada grupo social le otorgó y le otorga a la imagen. Como vimos a lo largo de los capítulos de análisis de las fotografías, para unos, una foto representaba un despliegue de poder y buscaba detonar el miedo, mientras que para sus antagonistas, la misma foto era una forma de reliquia que rememoraba a determinado personaje o evento.

El problema de la violencia que actualmente circula de manera masiva por medio de las imágenes —incluido el video—, no es algo que se originó hace doce años en México con la guerra librada contra el narcotráfico; esta última solo fue el contexto de reactualización. En realidad, el fenómeno se remonta a más de cien años y va de la mano con la historia del fotoperiodismo en nuestro país, así como de las diversas formas de ejercicio del poder. Por lo tanto, comprender el valor y usos actuales de representar el dolor de los demás, necesariamente debía tener un estudio histórico para entender las formas y circunstancias que permiten la materialización visual —ya sea química o digital— de las tragedias como estrategias políticas.

Luego de realizar este estudio, puedo concluir que la violencia en la historia de México ha estado más presente de lo que en principio podemos imaginar. Asimismo, cada vez más actores intervienen en la producción de imágenes que retratan esas formas del dolor y sufrimiento. Esto último, repercute en los modos de socializar, puesto que detrás de esa violencia fotografiada, se encuentra la terrible estrategia de intimidar a los

otros mediante la generación de estados emotivos que desmoralizan no únicamente a individuos, sino a grupos sociales mucho más amplios y diversos. Lo anterior, nos deja ver que *retratar el daño* sigue siendo un acto político con orígenes muy lejanos pero con herencias muy vigentes y, en ocasiones, fortalecidas en lo que respecta a las estrategias del terror cuyo soporte es la fotografía.

Por otra parte, debo apuntar que la propuesta que elaboré, estuvo pensada para analizar representaciones del dolor y sufrimiento únicamente como estrategias políticas. En este sentido, lo aquí presentado no puede ser utilizado para tratar otro tipo de violencias visuales, por ejemplo, la nota roja, pues el sentido de esta última, si bien también tiene vínculos políticos, a mi parecer tiene otras funciones. Es también importante aclarar que, en un principio, había considerado el trabajo con nota roja en el periodo, ello con la intención de hacer un estudio más integral de la cultura visual caracterizada por representaciones del dolor; sin embargo, resultaba algo inmanejable y poco viable para los efectos de un trabajo doctoral.

Otro de los problemas y críticas que he podido detectar en mi trabajo, consiste en el sustento teórico. Esto se debe a que los autores consultados tienen otro tipo de referencias históricas para sus propuestas sobre emociones y sentimientos, lo cual, mantiene poca relación con la cultura mexicana. Cabe señalar que existe una carencia de trabajos teóricos desde la historia mexicana que permitan el estudio de estos temas, y dicho aspecto se ve reflejado en el momento en que intentamos estudiarlos. Por esta razón, recurrí a otros autores que desde la filosofía e incluso desde el psicoanálisis brindan propuestas, no obstante, no son los textos más adecuados, sin embargo, me permitieron elaborar una propuesta de estudio y, principalmente, ver la historia mexicana de otra manera. Intenté solventar esa carencia de estudios en el capítulo dos mediante la realización de apartados que tratan de enfatizar el estudio del dolor y el sufrimiento, considerando peculiaridades de la cultura mexicana. Pero, reitero, su alcance está enfocado a un problema muy preciso. Pese a ello, me parece que actualmente están surgiendo más grupos de estudios de este tipo, mismos que recurren mucho al análisis de la imagen; por esta razón, considero que mi trabajo, no es pionero, pero sí aporta para la creación de una historia más amplia y que en poco tiempo habrá de tener más sólidos sus fundamentos teóricos.

Por otro lado, actualmente, México está considerado como el segundo lugar de los países más violentos, situación que se ve reflejada en la numerosa violencia visual producida. Nos encontramos ubicados después de Siria, que encabeza el triste y penoso

lugar.² El segundo lugar no es menos doloroso y triste. Los dramas retratados y grabados en video van desde ejecuciones de grupos delictivos, pasando por el problema de los migrantes tanto nacionales como extranjeros que cruzan nuestro país, la delincuencia y crímenes de diversa índole que, en conjunto, van trazando y redefiniendo las culturas del dolor y el sufrimiento en México. Años atrás, mi postura como historiador era analizar el problema desde la historia con la finalidad de proporcionar argumentos para contrarrestar la violencia —real y visual— en México, sin embargo, ahora me parece que no se trata de hacer una lucha contra las imágenes, sino comprender que nuestro presente se está registrando y testimoniando mediante formas de representación muy diversas. El problema no son las imágenes del dolor y el sufrimiento de nuestra sociedad, sino qué estamos dispuestos a hacer con ellas y, por ende, cómo podemos posicionarnos de una manera crítica y consciente ante un particular fenómeno de descomposición social.

Cada época histórica ha tenido sus formas de representar la violencia y con estas va trazando su cultura del dolor, mediante las imágenes también se puede establecer y conocer cuáles son los valores atribuidos al sufrimiento, la muerte y la tortura. Mediante las fotografías, las sociedades también se van educando en el ámbito emotivo y sentimental. En gran medida, con las fotos también decidimos qué nos parece tolerable y qué nos parece mórbido y monstruoso. Anteriormente, la pintura y el grabado eran medios de representación con mayor uso para utilizar la imagen como forma de dominio o hegemonía política, pero luego de la aparición, desarrollo y consolidación de la tecnología fotográfica en los siglos XIX y XX, actualmente, son justo las fotografías y el video lo que coadyuva a gestar una idea del dolor, la injusticia y la tragedia. Por lo tanto, no se trata de borrar las imágenes y tampoco de cerrar los ojos ante el horror retratado, eso no soluciona ni aporta nada. Se trata de entender que su producción nos habla de problemas mucho más severos. En este sentido, la fotografía también funciona a modo de síntoma como de denuncia. En unos años, la historia nos dirá si nuestra postura fue la adecuada o si terminamos por aceptar el dolor y el sufrimiento como una las formas de control político y social más eficiente en nuestro presente.

² Los datos se revelaron en 2018, a partir de un estudio encabezado por el Instituto Internacional de Estudios Estratégicos de Londres. Se tomaron en cuenta varios datos, entre ellos la tasa anual de homicidios. Véase: <https://www.dw.com/es/estudio-méxico-es-el-segundo-pa%C3%ADs-más-violento-del-mundo/a-38770281>

Consideraciones finales

Quisiera cerrar con una reflexión que engloba toda mi labor como historiador de la fotografía, pero que, ciertamente, hace énfasis en la presente tesis. Con ello me refiero a la manera en que la fotografía es una fuente que nos acerca al conocimiento del pasado, pero que, al mismo tiempo, nos marca una distancia que se debe a la propia característica del medio, por lo menos, de la fotografía en los años que abarca mi periodo de estudio, esto es: el blanco y negro.

Líneas atrás, señalé que al imaginar los hechos del pasado, por lo menos en los periodos que he estudiado —el porfiriato, la Revolución mexicana y la posrevolución— siempre recreo imágenes de dichos periodos; todas ellas son en blanco y negro. Esto se debe a que, principalmente, he realizado mi acercamiento y estudio de la historia a través de la fotografía. Luego de varios años haciendo historia con este medio de representación, mis referencias a los periodos son creadas de esa manera, con una ausencia de color. Desde luego, es probable que los historiadores que trabajan los mismos periodos con otro tipo de fuentes imaginen el pasado de otra forma. El meollo radica en que mi fuente primaria —la fotografía— nos permite hacer una lectura muy particular del pasado, nos acerca a los hechos, los rostros, los gestos, todo ello desde una mimesis y verosimilitud que en gran parte determina la comprensión del pasado, pero que está determinada por los alcances tecnológicos del medio. A esto debemos insistir en que ninguna foto es inocente: se encuentra mediada por la selección que el fotógrafo hizo al encuadrar su imagen y el posterior disparo del obturador que atesora el evento en el interior de su máquina.

La imagen fotográfica nos aproxima al pasado con una peculiaridad que me resulta cautivadora, emotiva y también estremecedora. Es tal su fuerza y valor como testimonio y documento que, luego de casi dos siglos de haberse registrado el primer daguerrotipo, seguimos produciendo imágenes para registrar y atesorar momentos. Recorro a un párrafo que expone esta reflexión sobre el blanco y negro, y el dolor y sufrimiento. Es una referencia que a mi juicio resulta precisa, clara y a la vez desgarradora:

Siempre había pensado que la guerra sería en blanco y negro. Pero es en color. No es cierto que los pájaros no canten y los árboles no crezcan. En realidad, la gente era asesinada en medio de colores brillantes, entre el verde de los árboles y el azul del cielo. A nuestro alrededor la vida brotaba esplendorosa, los pájaros gorgojeaban y las flores crecían. Había muertos sobre la hierba, y sin embargo no daban miedo, porque formaban

parte de ese mundo de color. Podías reír y conversar animadamente cerca de ellos; la humanidad no se detiene ni enloquece ante unos cuantos cadáveres. Lo único que nos daba miedo era que nos dispararan a nosotros. Era tan extraño que la guerra fuera en color...³

Al igual que Babchenko, pero guardando distancia entre los temas y temporalidades que cada uno refiere, me resulta complicado pensar la Revolución mexicana en color. Ese es uno de los límites de la fotografía que resulta más simbólico para el presente, en donde no solo vemos el sufrimiento de las personas en coloridas imágenes, sino —en ocasiones— acompañadas del sonido de su llanto o bien terrible silencio.

Si comparamos las imágenes de la Revolución con fotografías de la violencia contemporánea —la cual, sobra decir, nos llega también a modo de imagen, pero en una amplia mayoría llena de color—, ninguna resulta más real que la otra: a fin de cuentas, la fotografía no es la realidad. Lo interesante del ejercicio comparativo es que al ver las fotos de Zapata o Villa asesinados me resulta complicado concebir que aquellos tonos grises oscuros sobre sus ropas era su sangre derramada y seca. ¿Cuán roja y brillante pudo ser su sangre? Resulta complicado pensar que ellos, y los demás personajes analizados en esta tesis, fueron figuras asesinadas en medio de ese mundo de color que también fue el pasado. Ahora, en el presente, los estudiamos y tratamos de comprenderlos mediante los dramas visuales que sirvieron para atemorizar a sus seguidores, documentos que en este momento se resguardan como prueba de sus muertes dentro de un archivo catalogado y ordenado, despojado de color. El blanco y negro nos marca una distancia, pero no aminora el valor de lo retratado. Son fotografías que, pese a la ausencia de color, no pierden su fuerza como indicadores de lo terrible que fue una guerra. Asimismo, su importancia como documentos también reside en que son imágenes en donde muchos mexicanos depositan sus esperanzas, mirando y contemplando el dolor de ciertos revolucionarios en el pasado. Ante esas imágenes, aún hoy, muchos esperan que nuestro mundo de color sea uno diferente y más justo, y que con ello sea posible concebir las heridas —y ciertas fotografías— como cicatrices simbólicas en la historia.

³ Arkadi Babchenko, *La guerra más cruel*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008 p. 159.

Índice de imágenes

Capítulo 2

Imagen 1 A. V. Mendoza, *Incineración de cadáveres en Balbuena*, 13 de marzo de 1913, Archivo General de la Nación, Fondo Propiedad Artística y Literaria, núm. 1895.

Imagen 2 Casasola, *Cadáver de un hombre recargado en un árbol, ca.*, 1905-1910, SINAFO, INAH Fondo Casasola, núm. 63689.

Imagen 3 Casasola, *Revolucionarios ahorcados y decapitados junto a un árbol*, México D.F, ca. 1910-1915, SINAFO, INAH, núm. 63955.

Capítulo 3

Imagen 1 Autor no identificado, *Cadáver de Aquiles Serdán en un camastro*, 20 de noviembre de 1910, Archivo Casasola, Sistema Nacional de Fototecas. Inv. 34424.

Imagen 2 Autor no identificado, *Cadáver de Aquiles Serdán en un camastro*, 20 de noviembre de 1910, Archivo Casasola, Sistema Nacional de Fototecas. Inv. 34424.

Imagen 3 Autor no identificado, *Cadáver de Aquiles Serdán en un camastro*, 20 de noviembre de 1910, Archivo Casasola, Sistema Nacional de Fototecas. Inv. 34434.

Imagen 4 *El Imparcial*, México, 19 de noviembre de 1910, p. 1.

Imagen 5 *El Imparcial*, 20 de noviembre de 1910, p. 1, (detalle).

Imagen 6 *El Imparcial*, 20 de noviembre de 1910, p. 6.

Imagen 7 *La Semana Ilustrada*, México, 25 de noviembre de 1910.

Imagen 8 *La Semana Ilustrada*, 25 de noviembre de 1910, p. 10.

Imagen 9 *El Imparcial*, 23 de febrero de 1913.

Imagen 10 Autor no identificado, *Reporteros muestran el pantalón de Francisco I. Madero el día que fue asesinado*, SINAFO, INAH, Inv. 39031

Imagen 11 Autor no identificado, *Agustín Víctor Casasola y otros periodistas sostienen las ropas de Madero y Pino Suárez*, SINAFO-INAH, Inv. 39032

Imagen 12 Autor no identificado, *Cuerpo de Carranza con médicos luego de la autopsia*, 22 de mayo de 1920, Archivo Histórico UNAM, ISSUE, Fondo Francisco L. Urquiza, caja 13, exp. 17, número 0144.

Imagen 13 M. Márquez, *Grupo de generales y oficiales ante el cadáver del Presidente Carranza*, 22 de mayo de 1920. Archivo Histórico UNAM, ISSUE, Fondo Francisco L. Urquiza, caja 13, exp. 17, número 0145.

Imagen 14 *Excélsior*, México, 24 de mayo de 1920, p. 1.

Imagen 15 *El Universal*, México, 24 de mayo de 1920, p. 11.

Imagen 16 Autor no identificado, *Cadáver de Venustiano Carranza*, postal, s/f, Archivo Histórico UNAM, ISSUE, Fondo Francisco L. Urquiza, caja 13, exp. 17, número 0146.

Capítulo 4

Imagen 1 Casasola, *Cadáver del general Bernardo Reyes*, 9 de febrero de 1913, SINAFO-INAH, inv. 287561.

Imagen 2 *El Imparcial*, 10 de febrero de 1913, p. 1.

Imagen 3 Casasola, *Cadáveres de dos rebeldes colgados de un árbol*, ca 1914. Inv. 553255.

Imagen 4 Casasola, *Fusilados por tropas zapatistas en Ayotzingo*, ca, 1913-1917, SINAFO, Inv. 63752.

Imagen 5 José Mora, *Gente rodea el cadáver de Emiliano Zapata*, 10 de abril de 1919. SINAFO, INAH, Inv. 63471.

Imagen 6 José Mora, *El pueblo ante el cadáver de Zapata*, 11 de abril 1919, SINAFO, INAH, Inv. 4709.

Imagen 7 *El Universal*, 11 de abril de 1919, p. 1.

Imagen 8 *Excélsior*, 11 de abril de 1911.

Imagen 9 *El Universal*, 12 de abril de 1919.

Imagen 10 *Excélsior*, 12 de abril de 1919.

Imagen 11 *Excélsior*, 14 de abril de 1919, p. 1.

Imagen 12 *El Universal*, 14 de abril de 1919, p. 1.

Imagen 13 A. González y F. Tolentino, *Francisco Villa y Miguel Trillo acribillados a balazos a bordo de un automóvil*, 20 de julio de 1923, SINAFO, Inv. 68186.

Imagen 14 López E., *Cadáver de Francisco Villa sobre una cama del hospital de Parral*, 20 de julio 1923. Inv. 287653.

Imagen 15 López E., *Cadáver de Francisco Villa en cama del hospital de Parral*, 20 de julio de 1923, SINAFO, Inv. 287655.

Imagen 16 *Excélsior*, 24 de julio de 1924, p. 1.

Imagen 17 *El Universal*, 24 de julio de 1923, segunda sección, p. 1.

Imagen 18 *Excélsior*, 18 de julio de 1928, p. 1.

Imagen 19 *El Universal*, 19 de julio de 1928, segunda sección, p. 1.

Capítulo 5

Imagen 1 Autor no identificado, *Ejecución del R.P. Miguel A. Pro*, 23 de noviembre de 1927, Archivo Histórico UNAM, Fondo Miguel Palomar y Vizcarra.

Imagen 2 Autor no identificado, *Tiro de gracia al Padre Pro*, 23 de noviembre de 1927, AHUNAM, Fondo Miguel Palomar y Vizcarra.

Imagen 3 *Excélsior*, 24 de noviembre de 1927. Segunda sección p. 1.

Imagen 4 *Excélsior*, 24 de noviembre de 1927, p. 8.

Imagen 5 *El Universal*, 24 de noviembre de 1927, segunda sección, p. 1 .

Imagen 6 *El Universal*, 24 de noviembre de 1927, segunda sección p. 2.

Imagen 7 Autor no identificado, *Cuatro mártires más*, , 23 de noviembre de 1927, Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles, Fernando Torreblanca, Rebelión cristera, exp. 78, inv. 136.

Imagen 8 Autor no identificado, *Cuatro mártires más* (Reverso), 23 de noviembre de 1927, Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles, Fernando Torreblanca, Rebelión cristera, exp. 78, inv. 136.

Imagen 9 Autor no identificado, *Su fusilamiento el 9 de febrero de 1929*, en *Álbum fotográfico conmemorativo del primer aniversario de la ejecución de José de León Toral*, México, 1930, Colección particular, Centro Cultural e Histórico José de León Toral.

Imagen 10 Manuel Ramos, *Corazón de José de León Toral*, México, 9 de febrero de 1929, Archivo Manuel Ramos. Tomada de <http://murderpedia.org/male.T/t/toral-jose-de-leon-photos.htm>

Capítulo 6

Imagen 1 Manuel Álvarez Bravo, *Obrero en huelga, asesinado*, 1934 Ford Motor Company Collection, Gift of Ford Motor Company and John C. Waddell, 1987. Tomada de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265454>

Imagen 2 *Frente a Frente, Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, Número 1, marzo de 1936, Tomada de Jesse Lerner, *El*

impacto de la Modernidad: fotografía criminalística en la Ciudad de México, México, Turner, 2007.

Imagen 3 *Frente a Frente, Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, Número 3, mayo de 1936, portada. Colección particular. (Fotografía proporcionada por Francisco Linares).

Imagen 4 *1946, Revista mensual hecha por pintores, grabadores, escritores, dibujantes, fotógrafos en defensa del progreso social de México*, número 1, enero de 1946. p. 1. Tomado de Laura González Flores, “Epopéya de una revista política de imagen y palabra: 1945-1946”, en *Alquimia*, número 26, enero-abril de 2006. p. 11.

Imagen 5 Julio Mayo, *Zafarrancho, frente a Bellas Artes, disparando la policía entre los manifestantes y escondiéndose en el Teatro Bellas Artes, linchamiento de un agente por los manifestantes, un muerto en Ángela Peralta y heridos. La madre y el muchacho del partido comunista en la delegación*. Acetato, 34 tiras 182 imágenes, Fototeca del Archivo General de la Nación, Fondo Hermanos Mayo, Número 5595.

Imagen 6 *Excélsior*, 2 de mayo de 1952, p. 29, tercera parte de la sección A.

Imagen 7 *Mañana*, México, 3 de septiembre de 1955, p. 102.

Imagen 8 David Alfaro Siqueiros, Boceto para *Historia del teatro en México*, 1958. Colección Sala de Arte Público Siqueiros. (Fotografía de Víctor Reyes Rodríguez)

Imagen 9 David Alfaro Siqueiros, *Historia del teatro en México*, (detalle), Teatro Jorge Negrete, acrílico, 1958-1959. Tomado de <http://ermundodemanue.blogspot.mx/2012/03/david-alfaro-siqueiros.html>

Bibliografía

Sobre fotografía

- Arnal, Ariel, *Atila de tinta y plata, fotografías del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México entre 1910 y 1915*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.
- Azahua, Marina, *Retrato involuntario: el acto fotográfico como forma de violencia*, México, Tusquets, 2014.
- Berumen, Miguel Ángel, *México: fotografía y revolución*, México, Lundberg, Fundación Televisa, 2009.
- Didi-Huberman, Georges, *Arde la imagen*, México, Ediciones Ve, Fundación Televisa, 2014.
- _____, *Peuples en larmes, peuples en armes*, France, Les Editions de Minuit, 2016.
- Escorza, Daniel, *Agustín Víctor Casasola, El fotógrafo y su agencia*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014.
- Fajardo Tapia, David, *Bandidos, miserables, facinerosos*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro de la Imagen, 2015.
- Gautreau, Marion, *De la crónica al ícono. La fotografía de la Revolución mexicana en la prensa ilustrada capitalina (1910-1940)*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2016.
- _____, “La Ilustración Semanal y el archivo Casasola. Una aproximación a la desmitificación de la fotografía de la Revolución mexicana”, México, *Cuicuilco*, vol. 14, núm., 41, septiembre-diciembre 2007, p.112-142.
- González Flores, Laura, “Sílabas de luz” en *Manuel Álvarez Bravo*, Madrid, Fundación Mapfre, Jeu de Paume, TF Editores, 2012.
- Hernández Ríos, María Luisa, Tolosa Sánchez, Guadalupe, “La imagen fotográfica como documento de lo perdurable: el discurso visual de las instantáneas de los Hermanos Mayo”, en *Discurso visual*, Cenidiap, septiembre-diciembre de 2011, <http://discursovisual.net/dvweb18/agora/agoristolosa.htm>
- Hopkinson, Amanda, *Manuel Álvarez Bravo*, London, Phaidon, 2002.
- Jiménez, Blanca y Villela, Samuel, *Los Salmerón. Un siglo de fotografía en Guerrero*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998.
- Lerner, Jesse, *El impacto de la modernidad: fotografía criminalística en la Ciudad de México*, México, Turner, 2007.
- Linares González, Francisco, *La construcción del discurso visual de los trabajadores en México a través de la revistas CROM y LUX, 1925-1932*, tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- Meyer, Eugenia, (coord.), *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1978.
- Monroy Nasr, Rebeca, *El sabor de la imagen: tres reflexiones*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2004.
- _____, “Fotógrafos de la decena trágica, a la luz”, Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia, versión electrónica, Revisado el 20 de

- mayo de 2016. <http://inah.gob.mx/es/boletines/2684-fotografos-de-la-decena-tragica-a-la-luz>
- _____ *Historias para ver: Enrique Díaz fotorreportero*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- Monsiváis, Carlos, *Maravillas que son, sombras que fueron. La fotografía en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ediciones Era, 2012.
- Morales, Alfonso, “Los evangelios según Manuel Ramos” en *Manuel Ramos: fervores y epifanías en el México moderno*, México, Archivo Fotográfico Manuel Ramos, La Casa de los Árboles de Apizaco, 2011.
- Mraz, John, *Fotografiar la revolución mexicana. Compromisos e íconos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.
- _____ *México en sus imágenes*, México, Artes de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014.
- Mraz, John y Jaime Vélez Storey, *Trasterrados: braceros vistos por los Mayo*, México, UAM, 2005.
- Nahón, Abraham, *Imágenes en Oaxaca. Arte, política y memoria*, México, Universidad de Guadalajara, 2017.
- Noble, Andrea, “El llanto de Pancho Villa” en *Archivos de la filmoteca, Revista de estudios históricos sobre la imagen*, núm. 68, octubre 2011.
- Palacios Suárez, Guillermina, “Foto cristera. Al servicio de la guerra” en *Cuartoscuro*, México, año VIII, núm., 52, enero-febrero de 2002.
- Reyes, Aurelio de los, *Con Villa en México, testimonios sobre fotógrafos norteamericanos en la Revolución, 1911-1916*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- _____ “Fotografía cristera” en *Alquimia*, No. 47, 2013.
- _____ *Boletín 60: Fotografía cristera*, México, Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles – Fernando Torreblanca, enero-abril de 2009.
- Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, México, Alfaguara, 2004.
- Suárez, Hugo José, “Ensayo del análisis estructural de la fotografía cristera” en *El sentido y el método, sociología de la cultura y análisis del contenido*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales, El Colegio de Michoacán, 2008.
- Tagg, John, *El peso de la representación, ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- Tejada, Roberto, *Manuel Álvarez Bravo: Parábolas ópticas/materia metropolitana*, México, CONACULTA, 2002.
- Vanderwood, Paul y Frank Samponaro, *Los rostros de la batalla: furia en la frontera México-Estados Unidos, 1910-1917*, México, Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- Villela, Samuel, “La decena trágica: la usurpación en imágenes”, en *Dimensión Antropológica*, vol. 59, septiembre-diciembre, 2013, pp.197-2015. Versión electrónica. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/dimension/article/view/773>

Bibliografía general

- Aramoni, Aniceto, *El Mexicano, ¿un ser aparte?*, México, Editorial Offset, 2008.
- Áries, Phillippe, *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, Barcelona, El Acantilado, 2000.
- Alexander, Ryan M., *Sons of the Mexican revolution: Miguel Alemán and his generation, 1920-1952*, tesis doctoral, Arizona University, 2011.
- Armengol, Rogeli, *Felicidad y dolor: una mirada ética*, Barcelona, Ariel, 2010.
- Arnold, David, *La naturaleza como problema histórico: el medio, la cultura y la expansión de Europa*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Ávila, Felipe Arturo, *Los orígenes del zapatismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de México, 2010.
- Babchenko, Arkadi, *La guerra más cruel*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008.
- Barrón, Luis, *Carranza, el último reformista porfiriano*, México, Tusquets, 2009.
- Berumen, Miguel Ángel, *Pancho Villa, la construcción del mito*, México, Editorial Océano, 2009.
- Burkholder, Arno, *La red de los espejos. Una historia del diario Excélsior, 1916-1976*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Cabrera, Luis, *La herencia de Carranza*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos sobre las Revoluciones de México, 2015.
- Camargo de la Mora, Laura Carolina, “Breve historia del dolor en México” en *El Universal*, 25 de marzo de 2016. Versión electrónica, <http://www.eluniversal.com.mx/blogs/observatorio-nacionalciudadano/2016/03/25/breve-historia-del-dolor-en-mexico>
- Cárdenas García, Nicolás, *Los hermanos Serdán*, México, INEHRM, 1985.
- Castilla del Pino, Carlos, *Teoría de los sentimientos*, Barcelona, Tusquets, 2000.
- Castro, Pedro, *Álvaro Obregón. Fuego y cenizas de la Revolución Mexicana*, México, Ediciones Era, 2009.
- Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1986.
- Damasio, Antonio, *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*, Barcelona, Crítica, 2007.
- Debroise, Olivier, *et. al. Otras rutas hacia Siqueiros*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1996.
- Di Fiore, Stefano, *Nuevo diccionario de la espiritualidad*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1983.
- Elías, Norbert, *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- _____ *Humana conditio. Consideraciones en torno a la evolución de la humanidad en el cuadragésimo aniversario del fin de la guerra*, Barcelona, Península, 1988.
- Elízaga, Raquel Susana, *Los códigos ocultos del cardenismo: un estudio de la violencia política, el cambio social y la continuidad institucional*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Plaza y Valdés, 1996.
- Elizondo, Salvador, *Farabeub*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

- Escalante, Fernando, *La mirada de Dios: estudio sobre la cultura del sufrimiento*, México, Paidós, 2000.
- Fernández Poncela, Anna María, “Antropología de las emociones y los sentimientos” en *Revista Versión Nueva Época*, junio 2011, número 26.
- Florescano, Enrique, *Imágenes de la patria a través de los siglos*, México, Taurus, 2006.
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 2009.
- Freud, Sigmund, *Duelo y melancolía*, p. 1, versión electrónica, [http://www.alejandriadigital.com/wpcontent/uploads/2016/01/Duelo%20y%20melancol%C3%ADa%20\(1915\).pdf](http://www.alejandriadigital.com/wpcontent/uploads/2016/01/Duelo%20y%20melancol%C3%ADa%20(1915).pdf)
- Fuentes Rojas, Elizabeth, *La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida*, tesis para el grado de doctor en historia del arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- González Flores, Laura, “Epopéya de una revista política de imagen y palabra: 1945-1946”, en *Alquimia*, número 26, enero-abril de 2006.
- González Mello, Renato, *La máquina de pintar*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- _____, *Los pinceles de la historia. La arqueología del régimen*, México, Patronato Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2003.
- González Ramírez, Sergio, *El hombre sin cabeza*, México, Anagrama, 2011.
- Gruzinsky, Serge, *La colonización de lo imaginario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- _____, *La guerra de imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner, 1492-2019*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Hall, Linda B., *Álvaro Obregón, poder y revolución en México, 1911-1920*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Hamman, A. G. *El martirio en la antigüedad cristiana*, España, Editorial Desclée de Brouwer, 1998.
- Heller, Agnes, *Teoría de los sentimientos*, México, Fontamara, 1989.
- Hobsbawm, Eric, *Bandidos*, México, Editorial Ariel, 1974.
- Jünger, Ernst, *Sobre el dolor*, Barcelona, Tusquets, 1995.
- Katz, Friedrich, *Pancho Villa*, México, Ediciones Era, 2 vol. 2012.
- Kehoe, Alice B., “The sacred heart: a case for stimulus diffusion”, en *American ethnologist. Journal of the american ethnologist society*, USA, vol. 6, num. 4, november 1979.
- Knight, Alan, *La Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Krauss, Arnoldo, *Dolor de uno, dolor de todos*, México, Debate, 2015.
- Krauze, Enrique, *Álvaro Obregón. El vértigo de la victoria*, México, Fondo de Cultura Económica 1987.
- _____, *Francisco I. Madero. Místico de la libertad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

- _____ *Francisco Villa, entre el ángel y el fierro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Le Breton, David, *Antropología del dolor*, Barcelona, Seix Barral, Los Tres Mundos, 1999.
- Lutz, Tom, *El llanto: una historia cultural de las lágrimas*, México, Taurus, 2001.
- Madero, Francisco I., *Plan de San Luis*, 5 de octubre de 1910, en Torre, Ernesto de la, *et. al. Historia documental de México*, vol. 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Magdaleno Cárdenas, Ángeles, “¿Qué hacemos? Matar a Obregón”, en Gerardo Villadelángel (coord.) *El Libro Rojo*, vol. II, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Masini Aguilar, Bernardo, *Sonaba el limoncito, Álvaro Obregón y la prensa en el marco de su reelección y su asesinato (1927-1928): los casos de El Universal y El Informador*. Tesis doctoral, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2014, p. 78-79.
- Mauleón, Héctor de, “La ciudad que nos reinventa”, en *Nexos*, 1 de abril de 2015, versión electrónica: <http://www.nexos.com.mx/?p=24543>
- Medin, Tzvi, *El minimato presidencial: historia política del Maximato*, (1928-1935), México, Ediciones Era, 1982.
- _____ *El sexenio alemanista. Ideología y praxis política de Miguel Alemán*, México, Ediciones Era, 1990.
- Meyer, Eugenia, Pastor, María Alba, *et. al.*, “La vida de Villa en Canutillo” en *Secuencia*, núm. 5, mayo-agosto de 1986.
- _____ *Gregorio Walerstein, hombre de cine*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Meyer, Lorenzo, *Historia de la Revolución mexicana, 1928-1934. El conflicto social y los gobiernos del Maximato*. México, Colmex, 1978.
- Meyer, Jean, *La Cristiada*, 3v, v.1. México, Siglo XXI, 2013.
- Monsiváis, Carlos, *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*, México, Debate, 2010.
- Moscoso, Javier, *Historia cultural del dolor*, México, Taurus, 2011.
- _____ y Zaragoza, Juan Manuel, “Historias del bienestar. Desde la historia de las emociones a las políticas de la experiencia”, en *Cuadernos de historia contemporánea*, vol. 36, 2014.
- Nasio, Juan David, *El dolor físico*, Argentina, Gedisa, 2007.
- Niemeyer, Víctor, *El general Bernardo Reyes*, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2008.
- Olivera Sedano, Alicia, *Aspectos del conflicto religioso en México de 1926 a 1929. Sus antecedentes y consecuencias*, México, INAH, 1966.
- Palarés Querol, Miguel, *Emociones y sentimientos: dónde se forman y cómo se transforman*, Barcelona, Marge Books, 2010.
- Palmier, Jean-Michel, *Weimar en exile. The antifascist emigration in Europe and America*. London, Verso, 2017,
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

- Ramírez Rancaño, Mario, *El asesinato de Álvaro Obregón: la conspiración y la madre Conchita*, México, UNAM, INEHRM, 2014.
- Ramírez, Santiago, *El mexicano, psicología de sus motivaciones*, México, Grijalbo, 2000.
- Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Espasa-Calipe Mexicana, 1976.
- Reyes, Alfonso, *Oración del 9 de febrero*, México, Ediciones Era, 2013.
- Robin, Corey, *El miedo, historia de una idea política*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Rodríguez Castañeda, Rafael, *Prensa vendida. Los periodistas y los presidentes, cuarenta años de relaciones*, México, Grijalbo, 1993.
- Romero Flores, Jesús, *Don Francisco I. Madero, "Apóstol de la democracia"*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 1973.
- Rosenwein, Barbara H., *Emotional communities in the Early Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 2006.
- _____ "Worrying about emotion in history", en *The American Historical Review*, 107.2, 2002. Versión electrónica: <http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Rosenwein,%20Worrying%20about%20Emotions%20in%20History.htm>
- Ross, Stanley R., *Francisco I. Madero, Apostle of Mexican democracy*, New York, Columbia University Press, 1955.
- Salmerón, Pedro, *La División del Norte, la tierra, los hombres y la historia de un ejército del pueblo*, México, Editorial Planeta, 2006.
- Scherer, Julio, *El indio que mató al padre Pro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Torres, Blanca, *Historia de la Revolución mexicana, Periodo 1940-1952. Hacia la utopía industrial*, México, El Colegio de México, 1984.
- Urquiza, Francisco L., *Carranza, el hombre, el político, el caudillo, el patriota*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2015.
- Vanderwood, Paul, *Del púlpito a la trinchera. El levantamiento religioso de Tomochic*, México, Taurus, 2003.
- Varios autores, *El Universal, Espejo de nuestro tiempo, 90 años de El Gran Diario de México*, México, El Universal Compañía, MVS Editorial, 2006.
- Vera, Rodrigo, "El mártir asesino", en *Proceso*, 7 de febrero de 2012. Versión electrónica. <http://www.proceso.com.mx/297307/el-martir-asesino>
- Vidal Naquet, Pierre, *Los asesinos de la memoria*, México, Siglo XXI, 1994.
- Womack, John, *Zapata y la revolución mexicana*, México, Siglo XXI, 2014.
- Yerushalmi, Yosef, et. al. *Usos del olvido*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1998.

Hemerografía

El Imparcial, Rafael Reyes Spíndola, director.

El Universal, Félix Palavicini, director.

Excélsior, Rafael Alducín, director.

El Demócrata, Rafael Martínez, director.

La Semana Ilustrada, Ernesto Chavero, director.

La Ilustración Semanal, Ezequiel Álvarez Tostado
y J.M. Cuéllar, directores.

Mañana, José Pagés Llergo, director.

Archivos y fondos consultados

Fototeca del Archivo General de la Nación.

- Fondo Propiedad Artística y Literaria
- Fondo Hermanos Mayo.

Fototeca Nacional del Sistema Nacional de Fototecas.

- Fondo Casasola.

Fototeca del Fideicomiso Plutarco Elías Calles-Fernando Torreblanca

- Fondo Guerra cristera.
- Fondo Joaquín Amaro.
- Fondo Plutarco Elías Calles.

Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México

- Fondo Francisco L. Urquiza
- Fondo Miguel Palomar y Vizcarra

Acervo del Centro de Estudios Históricos y Culturales José de León Toral (Colección familiar).