

DOS MIRADAS A LOS SECTORES POPULARES: FOTOGRAFIANDO EL RITUAL Y LA POLÍTICA EN MÉXICO, 1870-1919

Daniela MARINO
El Colegio de México

I

PRODUCCIÓN Y SACRALIZACIÓN DE IMÁGENES DE LA MUERTE: LA FOTOGRAFÍA DE ANGELITOS

Porque la Fotografía debe tener, históricamente, alguna relación con la “crisis de muerte” que comienza en la segunda mitad del siglo XIX; y yo preferiría por mi parte que en vez de volver a situar una vez más el advenimiento de la Fotografía en su contexto social y económico, nos interrogásemos también sobre el vínculo antropológico de la Muerte con la nueva imagen.

Roland BARTHES, *La cámara lúcida*, p. 160.

HE UTILIZADO LA CITA DE BARTHES de manera tramposa. Barthes se refiere a la laicización de la sociedad moderna, cuando la fotografía comenzó a captar “una Muerte asimbólica, al margen de la religión, al margen de lo ritual”. No me ocupo en estas páginas de ese caso, en que la fotografía se incorpora al ritual popular del angelito: el rito de paso de los niños muertos después del bautismo a la vida en el más allá. Ese rito no apareció con la fotografía, pues hunde alguna de sus raíces en el pasado prehispánico, aunque se construyera en los procesos sincréticos mediante los cuales los pueblos

indígenas se incorporaron al catolicismo; proceso paralelo al experimentado por el ritual que elaboraron los grupos de origen africano cuya mutua influencia es indudable.

En esa expresión religiosa que continúa hasta nuestros días, la fotografía fue incorporada tempranamente, primero por las clases altas y medio-altas —en la época del daguerrotipo— que ya pintaban a sus muertitos; luego por las clases menos pudientes, tanto urbanas como rurales. Pero para estas últimas no sería sólo un recuerdo de aquel que pasó tan fugazmente por la vida familiar, sino que la fotografía se integró al ritual como uno de sus momentos, tomada durante o después del velorio, y como una renovación del ritual, transformada en altar doméstico del pequeño angelito ofrendado a Dios por su familia.

Decía que el ritual tiene raíces muy antiguas, a diferencia del fotógrafo, quien sí es hijo de ese siglo del vapor y del progreso. Aprendió el oficio en una ciudad mediana o grande, tenía algunos conocimientos científicos, sabía leer y trataba de actualizarse sobre los adelantos que se producían en ese arte en pleno desarrollo. Podía participar emocionalmente del ritual o bien criticarlo, aunque no se negaba a la continua e importante fuente de ingresos que representaban las fotos de bodas y velorios.

A partir del análisis de 62 fotografías de angelitos tomadas por Juan de Dios Machain (Ameca, Jalisco), José Bustamante Martínez (Fresnillo, Zacatecas), Rutilo Patiño (Jaral del Progreso, Guanajuato), Romualdo García (Guanajuato), A. Martínez (México, D.F.) y algunas anónimas,¹ trataré de reflexionar sobre las siguientes preguntas: ¿de qué manera participa el fotógrafo en ese rito de paso?, ¿cuánto se involucra?, ¿cuánto conoce y comparte y lo refleja y cuánto intenta transformar en aras de su propia estética, o de su moral?, ¿cómo reaccionaba cuando una familia

¹ Las fotografías de Machain, reproducidas en ACEVES, 1992 y 1988; las de José Bustamante Martínez en BUSTAMANTE MARTÍNEZ, 1992; las de Patiño en G. LÓPEZ, s.f., y en *Cuartoscuro. Revista de fotógrafos*, 1997, núm. 23; las de García en CANALES, 1980, MENDOZA, s.f. y en YAMPOLSKY y HEITMANN, 1990; un retrato de A. Martínez en ORTIZ MONASTERIO, 1991. Otros retratos anónimos en DEBROISE, 1994, CASANOVA y DEBROISE, 1989 y HOOKS, 1996.

llegaba a su estudio con el cadáver primorosamente adornado?

La antropología ha descrito el ritual; la historia del arte ha indagado sobre los orígenes, préstamos y desplazamientos de su representación en diversas manifestaciones. La fotografía, lejos de conformarse con ser herramienta o documento para una y otra, nos obliga a sumergirnos en un discurso diferente, nos provoca nuevas y distintas preguntas suscitadas por la imagen, pero también por ese nuevo mediador en el ritual: el fotógrafo, personaje importante o anónimo, de pueblo o de gran ciudad, que en la segunda mitad del siglo XIX se ha convertido en “maestro de ceremonias” de los grandes acontecimientos familiares.

El fotógrafo tenía estrecha relación con los hechos determinantes en el ciclo de vida de las familias, y en éste la muerte era un acontecimiento frecuente, especialmente la de los hijos, que siguió siendo altísima hasta mediados del siglo XX. Durante todo el porfiriato —un periodo de “progreso” en muchos aspectos— la esperanza de vida se mantuvo alrededor de los 30 años y la mortalidad infantil era de 30%. Gracias a la extensión de los servicios médicos y educativos a los pueblos, ésta descendió a 22% para 1920 y era de 13% en 1940. Pero a pesar de haber mejorado —un poco— las condiciones de vida en los pueblos, este periodo se caracterizó por una alta tasa de crecimiento urbano, consecuencia de la fuerte movilidad del campo a la ciudad.²

EL RITUAL

La resurrección es un hecho [...] que ha cambiado la naturaleza de todo el tiempo. Hizo teatral el tiempo mundanal [...] Es un tiempo que será dejado a un lado como muchos disfraces y escenarios. Los cristianos llaman al nuevo tiempo la Vida Eterna o la resurrección de la vida. Es una vida fuera del escenario, que

² Para conocer las cifras nacionales y de varias ciudades véase DAVIES, 1994.

vivimos aun cuando todavía estamos en la escena, aunque totalmente invisible para los otros actores.

J. CARSE, *Muerte y existencia...*, p. 278.

El ritual funerario infantil es una forma popular cuyos orígenes directos se encuentran en el catolicismo español. De acuerdo con el dogma católico los niños bautizados mueren sin pecado mortal y por ello se van directamente al cielo para convertirse en ángeles, sin pasar por el purgatorio. De ahí que la muerte de un angelito, a pesar del dolor personal y egoísta de los padres, fuera una ocasión de regocijo. Por ello en el centro y sur de España se realizaba, el “baile de los angelitos”, en que amigos y parientes del niño muerto cantaban y bailaban toda la noche al son de guitarras y castañuelas. Son elementos característicos, tanto en España como en México, vestir al niño de blanco (signo de pureza) y colocar una palma en su ataúd (denotando su virginidad), aunque en el ritual español el angelito se hallaba “vestido como si fuese a ir a una fiesta”.³ Es importante este detalle del vestir porque será el más distintivo del ritual popular mexicano.

Sin embargo, si bien la transferencia, como la de todos los demás bienes y elementos culturales europeos, llegó a América desde España —lo que se hace evidente en la difusión del ritual a todo el continente iberoamericano y en su mención en la legislación colonial—,⁴ existen retratos de niños difuntos del renacimiento y el barroco en Italia, Inglaterra, Holanda y Francia y en la Norteamérica colonial, si bien éstos no implican necesariamente la presencia de un ritual funerario.⁵

³ FOSTER, 1962, citado en ACEVES, 1988, pp. 39-40.

⁴ Hemos visto fotografías de niños muertos e ilustraciones sobre el ritual de diversos países hispanoamericanos e incluso una fotografía tomada en Wisconsin, Estados Unidos, hacia fines del siglo pasado. La mención más temprana al rito colonial está en una cédula real de 1693 donde se reglamenta el uso del luto, que hace referencia a la misa de ángeles y al permiso a utilizar colores en los ataúdes de niños; en *Disposiciones complementarias...*, 1930, p. 259.

⁵ SULLIVAN, 1992, p. 69.

Por otra parte, sabemos que el ritual del día de muertos también tenía raíces prehispánicas. El cronista fray Diego Durán relata que el noveno mes del año era dedicado, entre los mexicas, a la “Miccaihuiltontli el cual vocablo es diminutivo y quiere decir fiesta de los muertecitos y a lo que ella entendí según la relación fue ser fiesta de niños inocentes muertos”.⁶ El décimo mes del año se celebraba la fiesta de los muertos adultos, que después se subsumió al 2 de noviembre, el día de muertos de la tradición católica. El Miccaihuiltontli comenzaría entonces a celebrarse, bajo un nuevo ropaje, el 1º de noviembre de cada año.

Existen varias descripciones de velatorios de angelitos en México que siguen básicamente la misma forma, aunque presentan algunas variaciones regionales y otras entre poblaciones indígena o negra.⁷ El clásico trabajo de Aguirre Beltrán sobre la comunidad afro mexicana de Cuijla (Guerrero) brinda amplios detalles sobre los funerales de adultos y niños. Sin duda ese ritual tiene el mismo origen católico y español que el de las comunidades campesinas indígenas, pues son evidentes las muchas similitudes entre ambos, pero también están presentes ciertas “adiciones” de clara connotación ritual africana, algunas de las cuales pueden haber permeado al rito indígena.

El cuerpo muerto, así tratado [bañado], ha adquirido un carácter sacro y el vestido o mortaja que se le pone debe corresponder a esa nueva naturaleza [...] Cuando de niños se trata, las mortajas reproducen la indumentaria del Niño Dios, con su bastón y su canastita; la de San José, con su vara y su bule o la de San Miguel, con su banda, sus alas y su espada al cinto. El vestido se completa con una bata larga, de *flat* o *charmeusse* blanco, esto es, de la tela más fina que tienen, dadas sus posibilidades; se los adorna con una banda roja cruzada al pecho y un cinturón fabricado con listón del mismo color. En el caso de los niños no se despoja a las imágenes sagradas de su indumentaria. Divina, la costurera del

⁶ DURÁN, 1951, tomo II, p. 289.

⁷ Véanse los diferentes artículos incluidos en *Artes de México*, 15, 1992 y BUSTAMANTE MARTÍNEZ, 1992, p. 30.

pueblo, se encarga de hacer el ropaje tomando como modelo los cromos que reproducen la vestimenta de esos santos [...] El padrino del niño corre a cargo de los gastos de la hechura de la mortaja y con gran parte del costo de los funerales. Al ser informado de la muerte del ahijado va por él y lo lleva a su casa, donde permanece el cuerpecito hasta que es vestido. Entonces reúne a sus familiares y, en procesión con ellos, se dirige al *redondo* del padre del infante y ceremoniosamente entrega el cuerpo[...]»⁸

Después de 24 horas de producido el deceso, se da por finalizado el velatorio rezando un último rosario y realizando el “despedimiento”, coplas que en el caso de los niños se llaman “parabienes”, pronunciadas por el padrino, en vez de un pariente. Entonces,

Salen de la casa cargando al niño sobre la misma mesa en que se hallaba expuesto, cubierto de flores, listones y papel de China. El cortejo se encamina a la iglesia, anunciándose por medio de cohetes, que un pariente va arrojando a la cabeza de la comitiva. Atrás sigue el pequeño cadáver en la mesita floreada, descubierto o bajo palio. Viene luego la música que toca minués y sones alegres. En seguida van los niños, con banderitas rojas y verdes en las manos y, junto a ellos, hombres y mujeres rezando y cantando alabanzas y letanías. El último personaje del desfile es quien lleva la pequeña caja en que habrá de colocarse, finalmente, el cuerpecito.⁹

El cuerpo es colocado en la caja en el cementerio, antes de ser bajado a la fosa. Luego, el día de muertos, se recuerda a estos angelitos y se les ofrenda comidas regionales, frutas, dulces, etcétera, en el altar doméstico.

Entre los particularismos propios del ritual de los grupos negros se encuentran, el baile con tambor, la creencia en la transmigración de las almas —de donde viene la costumbre de tapar todos los orificios del cuerpo del muerto con cera o algodones para evitar que se escape su alma—, las ofrendas de comida sagrada, etcétera.

⁸ AGUIRRE BELTRÁN, 1985, pp. 166-167.

⁹ AGUIRRE BELTRÁN, 1985, p. 172.

Las únicas imágenes que hemos visto del velorio en grupos de origen africano son grabados realizados por viajeros del siglo pasado y fotografías actuales de carácter etnográfico, lo que nos sugiere que estos grupos probablemente no incorporaron la fotografía al ritual.

En la ceremonia indígena suele aparecer también la ofrenda de comida (elotes, nopales y fruta de la cosecha local) que vemos en algunas fotografías. Ofrendas que se repiten los días 1º y 2 de noviembre, cuando en cada casa se recuerda a los ausentes: se dispone una mesa con flores, comida, dulces de alfeñique si eran niños, las fotos de los muertos y objetos que fueron de su pertenencia o de su agrado; se quema copal y se bebe a su salud lo cual se reitera sobre las tumbas.¹⁰ En realidad —más allá de los préstamos europeos— el particular acercamiento a la muerte, la aceptación de la desaparición de los seres más cercanos y su reproducción ritual todos los dos primeros días de noviembre tienen una fuerte impronta mexicana.

Los elementos más importantes que intervienen en el rito son entonces: la vestimenta característica (generalmente de ángel, Niño Dios, virgen María o algún santo o santa particular), aunque no faltaron el vestido blanco o el de fiesta —especialmente entre las clases medias y bajas urbanas—; los accesorios de significado religioso: palma, cruz, rosario; las flores —sobre la mesa o el ataúd, sobre el cuerpo, en la habitación—; a veces los alimentos —elotes generalmente—, o las imágenes religiosas y las velas. También hay elementos concurrentes que identifican los momentos del ritual: música, bailes, oraciones y juegos especiales.¹¹

Según la hipótesis de Aceves, el origen de los atributos iconográficos del ritual funerario infantil puede encontrarse “en los textos y en las imágenes pictóricas que dan cuenta del ciclo de la muerte y la glorificación de la Virgen”, tema muy popular dentro de la tradición cristiana y con una importante presencia en la iconografía del arte

¹⁰ VARGAS G., 1971.

¹¹ *Artes de México*, 15, 1992, *passim*.

sacro.¹² Específicamente hace referencia a la palma y la corona que llevan los muertitos, la prohibición de llorar expresando la creencia en la resurrección, la utilización de la música y las flores en los cortejos, y el canto de las alabanzas marianas durante el velorio.

Estas semejanzas en el ritual y en la iconografía devenirían, por un lado, de la asimilación de la muerte de los niños bautizados a la de la virgen como “tránsito gozoso hacia la Gloria” —ya que tanto una como los otros están libres de pecado, y por tanto de los castigos divinos que aguardan a los demás mortales—; por el otro, de la profusión en los templos, a partir del siglo XVII, de pinturas que aluden a la ascensión de la virgen; asimismo, a la manera en que se celebraba este pasaje del culto mariano cada 14 y 15 de agosto, y a la difusión popular de los libritos de piedad que contenían oraciones a la virgen, los santos, etcétera.

Para el autor mencionado, estas representaciones pictóricas y literarias se hicieron más frecuentes a partir del siglo XVII, la difusión del culto y de la iconografía cristiana es anterior, incluso en el ámbito rural. Desde 1525 los evangelizadores apelaban a las posibilidades de multiplicación que les brindaba el grabado para difundir las imágenes católicas entre los indígenas; además narraban las vidas de los santos en sus sermones. Esas imágenes no tardaron en ser apropiadas, copiadas y reelaboradas por los feligreses, de ahí que el culto a la virgen cobrara impulso hacia 1550.¹³

Pero más allá de su datación, las semejanzas entre ambos ritos pueden comprobarse hoy al asistir a los festejos de la dormición y ascensión de la virgen en los pueblos que continúan celebrando el ritual. En la iglesia principal de Tonantzintla (Cholula, estado de Puebla), disponen delante del altar la estatua de la virgen tendida sobre una mesa con mantel blanco, rodeada por una ofrenda de manzanas, con los brazos cruzados sobre el pecho sosteniendo una hoja de palma; luego la mesa es rodeada por adornos florales y, durante la misa, por las vírgenes del pueblo, vestidas de

¹² ACEVES, 1992, pp. 34 y ss.

¹³ GRUZINSKI, 1994, láminas centrales, y 1991, pp. 235-244.

blanco y sosteniendo un cirio cada una. Después de la misa se reparte comida y bebida a los presentes. El ritual continúa al día siguiente, cuando se recuerda la ascunción de la virgen con otra misa, soltando palomas, etcétera. El mayordomo y la gente del lugar confirmaron que en los pocos velorios de niños que actualmente se realizan, el patrón es bastante similar.

ICONOGRAFÍA DE ANGELITOS, ICONOGRAFÍA DE LA INFANCIA

Cada familia deseaba poseer los retratos de sus hijos cuando éstos eran todavía niños. Esta costumbre nace en el siglo XVII y no cesará aunque en el siglo XIX la fotografía haya reemplazado a la pintura: el sentimiento no ha cambiado.

P. ARIÈS, *El niño...*, p. 69.

LOS NIÑOS EN LA PINTURA

La pintura de los niños muertos —en sus tres variantes: como angelito, como si el niño estuviera vivo (generalmente representando una mayor edad), o llegando al cielo— es característica de fines del periodo colonial y del siglo XIX. Continúa desarrollándose en este siglo, aunque con otro sentido: ya no se realiza a pedido de los padres, sino que obedece a la sensibilidad o el asombro del artista y en ella sí aparecen angelitos de sectores populares.

Es posible observar la evolución en las representaciones de los niños mexicanos muertos y prestar atención, por un lado a los cambios en el lugar que ocupaba el niño en la familia y en la sociedad, y por el otro, a las variaciones en las técnicas y escuelas iconográficas.

Los cuadros coloniales de angelitos —hasta los primeros años del siglo XIX— destacaban, más que la individualidad del niño, su pertenencia a una familia acaudalada o a un linaje noble. Esto se lograba mediante la representación

del escenario, los objetos, las ropas, las joyas, etcétera. En este sentido el niño era también un objeto, o mejor, un modelo gracioso, “un mero pretexto para mostrar la importancia del apellido”.¹⁴

Se los representaba yacentes, con los ojos cerrados y las manos sobre el pecho sosteniendo una palma o una flor; o bien como si estuvieran vivos, de pie —aun cuando el muertito sólo tuviera meses de vida— y con los ojos abiertos; estaban vestidos de caballeros, sacerdotes, damas de sociedad, representado el papel que habrían llegado a cumplir de haber alcanzado la edad adulta. Esto puede significar que la niñez era considerada sólo como un periodo de tránsito hacia la vida adulta y no tenía un valor en sí misma, o bien que el dolor de los padres se debía más al fracaso de las expectativas puestas en sus sucesores que al valor afectivo del hijo perdido.

En el siglo XIX, a medida que se difundían las ideas liberales y románticas, los niños eran pintados con más frecuencia y de manera conceptualmente distinta. Ocupaban un lugar más importante en la sociedad: los grupos ilustrados y luego los liberales los convirtieron en sujeto de sus preocupaciones. También adquirió más importancia su papel dentro de la familia: “los padres lo aman, se sienten dichosos de tenerlo y, al mismo tiempo, temen que cambie o que muera y acuden al retrato como testimonio de esos años felices”.¹⁵ El romanticismo propicia los retratos familiares y las tiernas escenas infantiles.

En cuanto a los retratos de niños muertos (ilustración 1), se observa un cambio en las vestimentas y la ausencia de joyas y otros elementos suntuarios. La muerte es aquí un momento austero. El atuendo es importante, pero mucho más sencillo, sin ninguno de los recargados accesorios que adornaban los retratos coloniales, a lo sumo una flor entre sus manos. Como en el siglo anterior, en el XIX se continúa representando a los niños yacentes, pero el plano se acerca, y más que el cuerpo entero se retrata el rostro, ele-

¹⁴ OBREGÓN, 1970, pp. 20-21.

¹⁵ ARMELLA DE ASPE, 1970, pp. 36-37.

mento fundamental para captar al niño en su individualidad. A veces los ojos y la boca están abiertos, fijando el realismo de la muerte. También los pintaban como si estuvieran vivos, de pie y con algún objeto en la mano —juguete, abanico, sombrero—, además de la flor.

Muchas de estas representaciones pictóricas de los niños yacentes del siglo XIX son contemporáneas a las primeras experiencias fotográficas: daguerrotipos, ambrotipos, ferrrotipos, etcétera, que por su costo retrataron a los niños de los mismos sectores altos y medio-altos de la sociedad mexicana. No es sorprendente entonces que la postura, la vestimenta, y los rostros sean los mismos (ilustración 2).

UNA NUEVA FISONOMÍA PARA EL OLVIDO¹⁶

The photographic image [...] was introduced very early [...] because it came to fulfil functions that existed before its appearance, namely the solemnization and immortalization of an important area of collective life.

P. BOURDIEU, *Photography...*, p. 20.

En enero de 1840 ingresó el primer daguerrotipo a México. Pronto los arqueólogos, viajeros y daguerrotipistas profesionales surcaban el país tomando vistas, paisajes y retratos. El precio que cobraban por sus obras era elevado, lo que las tornaba objetos de lujo; sin embargo, la gente comenzó a familiarizarse con la máquina, el personaje, los procedimientos y la nueva imagen. Comenzó también a desear la imagen.¹⁷

¹⁶ “La fotografía inventó una nueva fisonomía para el olvido, un olvido encubierto, mitigado alrededor de la imagen emanada de los muertos [...]”, MIER, 1995, p. 83. Sobre todo, es nueva para las familias populares, que no tuvieron una imagen de sí mismas, sino hasta que pudieron acceder a la fotografía —sí tal vez los exvotos, pero no como retrato si se compara con el obtenido por medio de la pintura y la fotografía.

¹⁷ En 1840, el cacique de un pueblo camino a Uxmal pidió al arqueólogo Stephens que retratara a su esposa; luego varios indígenas lo asediaron para obtener su propia imagen. CASANOVA y DEBROISE, 1989, pp. 19-20 y 27.



Ilustración 1. Anónimo. Siglo XIX, en ACEVES, 1992.



Ilustración 2. Romualdo García, Guanajuato, ca. 1910. Museo Alhóndiga de Granaditas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Guanajuato.

La ambrotipia y la fotografía llegaron al país diez años después. Eran menos costosas, de ahí que el público se ampliara para abarcar a las clases medias, la naciente burguesía comercial, profesional y administrativa; el oficio comenzaba a ser rentable, especialmente en el ramo de los retratos. A fines de esa década el *boom* de la fotografía entre dicho sector social y la crecida competencia obligaron a remozar y dotar más lujosamente los estudios, e incluso a perfeccionar las técnicas y el estilo. En ese momento los fotógrafos comenzaron a ofrecerse a pasar por los domicilios particulares para retratar grupos familiares, así como a enfermos y difuntos. A partir de 1865, la “tarjeta de visita”, que permitía obtener varias copias, facilitó la circulación de imágenes y la conformación de un álbum familiar. Muy pronto los sectores populares, tanto urbanos como rurales, se incorporaron a la moderna tecnología del retrato y pudieron sumar a las imágenes religiosas con que ya contaba el altar doméstico “un culto extendido, ‘sincrético’, a la fotografía” de los héroes familiares, entre los que destacaban sus “angelitos”.¹⁸

LA FOTOGRAFÍA DE ANGELITOS COMO NEGOCIO

Latapi y Martel, únicos miembros mexicanos agregados a la Sociedad Fotográfica de París. Retratos sobre papel [...] Los retratos de muertos, enfermos o de las personas que no se quieran molestar, iremos a su domicilio mediante un aumento en el precio, el cual será amigablemente fijado.

El Monitor Republicano
(27 sep. 1855).

Según López Mondéjar “el culto a la muerte propio del siglo [XIX] y la frecuencia de los tránsitos irreversibles —especialmente en la infancia— ofreció a la boyante industria del retratismo un campo más para su desarrollo”. El caso

¹⁸ DEBROISE, 1994, pp. 27 y 38.

de Bustamante Martínez parece coincidir con esta apreciación, por cuanto decidió cambiar su empleo de maestranza por la fotografía, que le permitió incluso dejar su estudio de Fresnillo para montar uno más importante, El Gran Lente, en el Distrito Federal. También García mantuvo simultáneamente su recién inaugurado estudio (1884) y su plaza de músico en la banda de Guanajuato, hasta que las ganancias y el prestigio que ganaba con el primero lo llevaron a dejar la música para ocupar todo su tiempo en el oficio que lo haría famoso.

El retrato fue la principal fuente de ingresos del fotógrafo; y el desarrollo y abaratamiento de la fotografía permitió en poco tiempo que la gran mayoría de las familias pudiera conservar imágenes no sólo de los grandes hitos de la historia familiar, sino también como recuerdo de sus desaparecidos y

[...] cientos de niños de todas las clases sociales se ganaron el derecho a sobrevivir en el milagro de las placas impresionadas [...] el testimonio de los rígidos cuerpecitos, de los rostros acicalados, convertidos por el prodigio de la técnica en ilusión de vida, por encima de la evidencia de la muerte.¹⁹

El desarrollo de la fotografía de la muerte en España no fue exclusivo de dicho país; aconteció lo mismo en otras naciones europeas y americanas y tuvo también un desarrollo paralelo en México donde, más que a lo que ocurría en España, se prestaba atención a lo que estaba pasando en París. Fue preciso el dominio de técnicas apropiadas, hecho que revelan los manuales de la época en donde se ilustra, con qué sustancias se deben pintar los labios y cómo maquillar el rostro para disimular la impresión cadavérica.

Sin embargo, considero que la participación de los fotógrafos mexicanos en el ritual del angelito no fue meramente comercial, ya que con su voluntad o contra ella se involucraron de distinta manera, contribuyendo a las modificaciones o adiciones que el ritual popular experimentó con la introducción de la imagen.

¹⁹ LÓPEZ MONDÉJAR, s.f., p. 66.

LA FOTOGRAFÍA DE ANGELITOS COMO OFICIO

Entonces cae en la cuenta el fotógrafo de que la muerte, y por tanto su representación funeraria tan de esta tierra, son precedidas de los últimos hálitos de vida. El nacer y el morir son los extremos [...]: quien más ha vivido posee más vida y, si se muere desde el nacer, más muerte.

B. VALDIVIA, "Mirar el tiempo".

Trazaré una clasificación básica de las fotografías de angelitos: por una parte están aquellas que fueron realizadas en ámbitos rurales y por la otra las que corresponden a los espacios urbanos. A las primeras las dividiré entre las que fueron tomadas en exteriores y las que se captaron en un estudio. Las fotos realizadas en ciudades son generalmente de estudio.

El mayor interés que ofrecen los retratos de exteriores reside en que reflejan en mucha mayor medida el ritual, ya que han sido tomados durante el velorio. Con referencia en esto, una limitación es que por razones de iluminación, en lugar de tomar la foto en la habitación preparada para tal ceremonia se solía sacar la mesa al patio, mostrando por tanto sólo una parte de la escenografía y los elementos dispuestos por la familia para despedir al angelito. Otra limitación consiste en que, aun cuando estén tomadas en la habitación dispuesta para el funeral, las fotografías que retratan sólo al angelito acercan el plano para captarlo en su individualidad. Las que incluyen a familiares del muertito amplían el plano para atender a esta necesidad, aunque en general son de estudio o se han tomado fuera de la casa.

En la foto de estudio, en cambio, la escena es montada por el fotógrafo, quien tiene por tanto, una mayor injerencia en los elementos que aparecerán en el retrato. Estos elementos (telón, muebles y ornamentos) ya existían en el estudio y eran utilizados también en otros tipos de fotografías, lo que confiere, por un lado, cierta impersonalidad y homogeneidad al retrato de angelitos y, por el otro, una mayor influencia del criterio artístico del profesional y de

las tendencias dictadas por la moda: el estilo de los muebles, los paisajes naturalistas del telón de fondo, pero también las poses y técnicas sancionadas en París.

Esto último es muy evidente en García (quien fue premiado en exposiciones en París, se escribía con Lumière, y recibía material impreso de las academias fotográficas francesas), cuyos característicos retratos de los padres sentados con sus angelitos en el regazo (ilustración 3) son idénticos a los retratos murcianos reproducidos por López Mondéjar y a otros tomados en Buenos Aires.²⁰ De las otras fotografías en que baso este trabajo, sólo una de Machain reproduce esa pose.

OJOS QUE NO MIRAN, OJOS QUE NO VEN

¿Cómo aparece el angelito en las fotos? Como dijimos, a veces es retratado solo, sobre una mesa o en su pequeño ataúd pintado de blanco, con el vestido y accesorios confeccionados para su funeral: vemos un niño Cristo, con cruz y corona; varios San José, algunas vírgenes; otros vestidos blancos sembrados de estrellas doradas de papel, que ya los ubican en el cielo; un vestidito de tul, etéreo como su nueva condición; gorritos, coronas de flores, dorada corona de rey, guarachitos de papel; rodeados de flores y macetas con plantas, o tan sólo delante de un telón vegetal, acompañados de elotes y otras ofrendas, de velas encendidas e imágenes religiosas. Otras veces, el vestido de fiesta elegido para la sobria foto de estudio o tomada yaciendo en su cama, emparenta social y estéticamente esta fotografía con la contemporánea pintura de angelitos.

En ocasiones ese protagonismo se desdibuja un poco por la imagen religiosa que sirve de fondo, generalmente un cuadro de la virgen con el niño, o de la asunción; asociación llevada al extremo en el caso de una foto guatemalteca, en que el angelito está remplazando a Jesús en los

²⁰ VALLEDOR y PRIANO, 1995, p. 77.



Ilustración 3. Romualdo García, ca. 1910. Museo Alhóndiga de Granaditas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Guanajuato.

brazos de una estatua de María.²¹ Más frecuentemente se comparte con los miembros vivos de la familia: algunas veces, sobre todo en la ciudad, es retratado sólo con un adulto (padre, madre o padrino) o un hermanito, a lo sumo con dos personas; en otras ocasiones, casi siempre en el medio rural, aparece la familia ampliada: dos o tres hombres adultos, igual cantidad de mujeres y algún niño.

Esta compañía es una innovación de la fotografía, pues la pintura mexicana representaba siempre a los angelitos solos.²² Podemos pensar que, por una parte, el costo de la fotografía —justificado en este caso por el carácter dispendioso de todo ritual— admitía que se aprovechara la ocasión para retratar a uno o más miembros de la familia que no tendrían muchas otras oportunidades de obtener su imagen impresa. Por otra parte, el argumento de Bourdieu sobre la función ceremonial y social de la fotografía, permite interpretar el hecho de que en el medio rural se retrate a la familia ampliada (los parecidos físicos entre algunos adultos fotografiados permiten esta aseveración), mientras que en el urbano sólo aparezcan uno o a lo sumo dos de los miembros de la familia nuclear. Siguiendo la interpretación de Bourdieu, esta diferencia provendría de que en el medio rural la familia, como grupo ampliado, está más integrada en sí y en la comunidad; mientras que entre los emigrados a las ciudades la preponderancia de la familia nuclear y las características de la vida urbana propician un vuelco hacia la vida íntima, un relajamiento de los lazos con la familia amplia y un abandono de sus funciones tradicionales. La función familiar de la fotografía es, para este autor, precisamente reforzar la integración del grupo familiar, al expresar tanto su existencia como su unidad en aquellos momentos clave de la vida social de una familia: nacimientos, casamientos y muerte.²³

²¹ Reproducida en LEVINE, 1989, p. 95.

²² No así en los monumentos funerarios y cuadros de familias donantes europeos del siglo XVI, donde aparecen integrando el grupo familiar, pero representados desnudos o bien de tamaño más pequeño y con una cruz o calavera en sus manos para diferenciarlos de los hijos vivos; ARIÈS, 1988, pp. 57-77.

²³ BOURDIEU, 1990, pp. 19-20 y 28.

Así como la foto funeraria infantil se convirtió no sólo en testimonio sino en momento importante del rito, del mismo modo la de boda pasó a formar parte de su propio ceremonial y, como tal, impuso una gestualidad y unas pautas.

Si observamos las fotos grupales de matrimonio (ilustración 4) y las comparamos con las de angelitos rodeados por sus deudos (ilustración 5), podemos advertir en los retratos una similar inexpresividad y distancia emotiva con el acontecimiento familiar que están protagonizando. La importancia de este señalamiento es que ya no se trata de la insensibilidad o resignación frente a la muerte de los hijos pequeños; esta comparación nos permite hablar de una similar actitud ante los acontecimientos más determinantes en la vida de una familia, actitud extraña a nuestra sensibilidad presente que nos indica que hubo en el pasado una diferente manifestación de las emociones. Tal vez vivían esos acontecimientos con mayor seriedad y formalidad, de allí la represión de su expresión pública —al menos durante un momento tan importante de la ceremonia—; quizás se trataba de la pose, el gesto, las formas impuestas por el fotógrafo o asumidas por ellos mismos como las que “debían ser”.

Para Bourdieu, la solemnidad imperante en las fotos familiares deviene sólo en parte de las instrucciones marcadas por el fotógrafo. La foto es solemne porque el acontecimiento lo es. Los retratados consideran un honor haber sido incluidos en ella, lo que obedece a su lugar en el grupo y constituye una fuente de prestigio. Por tanto serían impropios un gesto o una postura no acordes con el significado social que tiene el acontecimiento. Sólo las conductas que han sido solemnizadas por el grupo pueden —deben— ser fotografiadas y, en este sentido, el objeto real de la fotografía no son los individuos, sino los roles sociales que desempeñan.²⁴

²⁴ BOURDIEU, 1990, pp. 19-21 y 23-24. Esto también ha sido señalado por Ernst Gombrich, en su clásico estudio “La máscara y la cara”: “[...] nosotros mismos estamos atrapados por la máscara y nos resulta difícil percatarnos de la cara [...] la diversidad de concepciones de porte y corrección, *la máscara social de la expresión*, dificultan la consideración de la persona como individuo”, GOMBRICH *et al.*, 1993 (las cursivas son mías).



Ilustración 4. C. B. Waite, “La boda”, ca. 1900. Fototeca Instituto Nacional de Antropología e Historia, Pachuca.



Ilustración 5. Juan de Dios Machain, ca. 1900, en ACEVES, 1992.

Bourdieu refiere otra función familiar de la fotografía: la de mantener los lazos entre los emigrados y el grupo de origen mediante el intercambio de retratos que dan cuenta de las transformaciones por las que transitan los núcleos ahora distanciados. De acuerdo con esto, la inclusión del adulto en la foto del angelito sirve como referencia para dotar de identidad al pequeño. Como además el álbum de fotos da cuenta de la historia familiar al hilvanar a los individuos y los grupos valiéndose de su participación en los grandes acontecimientos, la edad del progenitor o hermano que acompaña al muertito es el hito temporal que permite ubicarlo en esa historia.²⁵

La expresión de los retratados estaba marcada en parte por la pose, sobre todo en el estudio, donde el fotógrafo adquiriría un mayor control de la situación. En el caso de los angelitos, obviamente no había ninguna otra posibilidad. Ya mencioné que por lo general se les retrataba acostados, sobre una mesa o en su ataúd; aunque también acunados en los brazos de un adulto, sentado en su regazo o incluso de pie sobre una mesa, sostenidos por un familiar. Cuando se fotografiaban acostados, a veces se colocaba el cuerpo de perfil o sólo el rostro, los ojos cerrados, la boca abierta o cerrada, simulando que dormían. La mayoría de las veces están boca arriba, con sus bracitos a ambos lados del cuerpo, o más frecuentemente cruzados sobre el pecho, casi siempre sosteniendo una flor o ramo, una cruz o un rosario, o entrelazando sus dedos.

Cuando tienen los ojos y la boca cerrados una posición relajada, representan el sueño eterno; con la boca y los ojos abiertos nos muestran el crudo realismo de la muerte. Otras veces han maquillado su rostro y les han abierto los ojos: pareciera que sus padres quisieran seguir viéndolos vivos, que no se resignan a su pérdida. Estas representaciones fotográficas, si bien repiten la postura y la gestualidad de la pintura de los niños muertos de los siglos XVIII y XIX, así como la presencia de ciertos elementos, como flores, velas, palmas y coronas, toman el vestuario directamente de la iconogra-

²⁵ BOURDIEU, 1990, pp. 22-23.

ña religiosa, la misma en que se ha basado la pintura funeraria. Más aún, la fotografía de angelitos refleja el ritual popular en sí mismo —nos muestra su particular uso de la iconografía, su propia muerte—, que no es tributario de los funerales de los niños de las clases altas.

En cuanto a las posturas y gestos adoptados por los deudos, es complejo determinar en qué medida se deben a la solemnidad del momento, a la imposición del fotógrafo o a la individualidad de los sujetos que pudieron filtrar sus sentimientos y resistencias (en la mirada, en el abandono o tensión corporal) por entre los resquicios que dejaban los distintos “deber ser” que marcaban simultáneamente ambos ceremoniales: el funerario y el fotográfico.

Observamos esto en dos retratos del fotógrafo colombiano Benjamín de la Calle, uno de los cuales nos muestra a una mujer junto al angelito (ilustración 6), el otro es una imagen muy similar de un hombre con otro muertito. Los dos fueron tomados en su estudio, delante del mismo telón, los angelitos colocados sobre la misma banqueta, los adultos sentados en la misma silla, en la misma situación respecto del niño, en idéntica pose dictada por el fotógrafo. Sin embargo, el hombre enfrenta la cámara con dolor, preguntándole ¿por qué la docilidad aparente trasluce una resistencia interior?; la mujer baja la vista, abandona el cuerpo, obedece al fotógrafo sin pensar, ya nada importa.

En el caso de la mujer, la pose impuesta por el fotógrafo tal vez fue el movimiento más fácil en un momento tan doloroso, la mente aturdida por los sentimientos obligaba a una economía de la acción. Muchas veces el gesto serio y solemne podía ser la máscara ideal para resguardar la intimidad de los sentimientos. Es en los retratos grupales, donde todos recibieron las mismas instrucciones del fotógrafo, en las que se tornan más evidentes las expresiones individuales y los alejamientos del canon. En última instancia, si bien el retrato se ordenaba con el fin de conservarlo para la familia, quien lo tomaba era un extraño, mutua y deliberadamente extrañado por medio del contrato y del dinero.



Ilustración 6. Benjamín de la Calle, ca. 1925, en LEVINE, 1989.

INCORPORACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA AL RITUAL

Because, while seeming to evoke the past, photography actually exorcizes it by recalling it as such, it fulfils the normalizing function that society confers on funeral rites, namely at once recalling the memory of the departed and the memory of their passing, recalling that they lived, that they are dead and buried and that they continue on in the living.

P. BOURDIEU, *Photography...*, p. 31.

Siqueiros cuenta en sus memorias que su cuadro *Retrato de niña viva y de niña muerta* surge del reclamo de una niña que, confundiénolo, le dice: "Señor fotógrafo, señor fotógrafo, venga usted conmigo, mi papá quiere que usted venga a retratar a mi hermanita que se murió ayer, porque mañana temprano tienen que enterrarla".²⁶ Esto es importante, porque prueba que las fotografías de angelitos que han llegado hasta nosotros no son un producto artístico autónomo del fotógrafo, sino que surgen de la voluntad y la necesidad de la familia, de un contrato entre los deudos y el profesional y, por tanto, de una negociación entre las expresiones simbólicas del rito, establecidas por la tradición, y los cánones artísticos del retratista, marcados por la moda, por su sensibilidad individual y por la técnica.

En este sentido, la presencia del fotógrafo, a la vez que es necesaria e imprescindible para cumplir acabadamente con el ritual, introduce un elemento de tensión. El grupo necesita la foto para seguir adelante con la ceremonia y para ello debe someterse a los dictámenes de un individuo ajeno a las regulaciones, alguien que puede —o no— entender su significado pero no participa de él, pertenece a otra clase social, tiene otro acercamiento al culto, otra experiencia religiosa.

Por su parte, el fotógrafo acepta el encargo, cobra por él, poco a poco se perfecciona en los retratos de angelitos,

²⁶ Citado en ACEVES, 1992, p. 47.

domina la técnica, establece un estilo. Sin embargo, hay una distancia cultural —con seguridad diferente en cada fotógrafo— que impone opiniones intelectual, moral y estética sobre lo que está retratando, y por tanto, también un diferente ejercicio de su ocupación. Sin duda la representación que él se hacía del ritual, de su práctica y de su significado —y que influía en la representación que iba a plasmar— fue variando a medida que se internaba en esta veta retratística y, al mismo tiempo, fue distinta en cada caso particular, cada foto era producto de un único equilibrio, de una única tensión de fuerzas entre el o los retratados y el retratista.

La incorporación de la fotografía al ritual incluía varios momentos: en primer lugar, la producción de la imagen. Ésta, o se hacía en el mismo lugar donde se estaba celebrando el funeral, para lo cual se mandaba llamar al fotógrafo, o bien se tomaba en el estudio, que entonces se convertía en escala obligada en el camino del velorio al cementerio; en ambos casos la foto solemnizaba el ritual, ayudada por el ceremonial dispuesto para tal fin. En un segundo momento, estando ya la familia en poder de la imagen, la instituía en un lugar privilegiado de la casa, sacralizándola al incluirla en el altar doméstico, donde ya existían otras imágenes religiosas —cruces, cromos, reliquias— que recibían sus plegarias. Aunque ante este altar se oraba y ofrendaba cotidianamente, adquiriría un significado y una intensidad particulares en el ritual específico del 1º de noviembre, día de los angelitos.

CONCLUSIÓN

Teniendo en cuenta la fragilidad de la niñez mexicana casi hasta la mitad de este siglo, cuando se produjo una importante disminución de la mortalidad infantil, puede causar sorpresa que la frecuencia de la muerte de los hijos no anulara la sensibilidad de los padres al respecto.²⁷ Por una par-

²⁷ ARIÈS, 1988.

te, el ritual y la conservación de la imagen del niño muerto están indicando que éste tenía valor en sí mismo —cuando vivo—, sobre todo a partir del siglo XIX y aun en los sectores más humildes: los padres lloran su pérdida, a pesar de la brevedad de su vida. Por otra parte, el ritual y el uso posterior de la imagen no sólo exorcizaban la pérdida, sino también sacralizaban la ofrenda, reforzando su vínculo con Dios en un particular ejercicio popular de la religiosidad católica. Es decir, el niño también tenía un valor —muy otro— cuando muerto.

En cuanto a la iconografía, considero que la fotografía no reemplaza ni continúa la pintura de niños muertos, excepto en el caso de la pintura decimonónica y las primeras experiencias fotográficas que retrataron angelitos de las mismas clases media-alta y alta con muy similares cánones estéticos. La pintura dieciochesca, encargada por la aristocracia colonial, reiteraba los motivos de la iconografía religiosa, en particular —como ha demostrado Aceves—, de aquella de la Dormición y el Tránsito de la Virgen y de santos y mártires, a la vez que se recargaba de elementos suntuarios; pero fue sustituida en el siglo XIX por una pintura y una fotografía laicas y austeras en la representación de los niños muertos de sectores altos y medios.

Por su parte, la fotografía que retrata angelitos de clases bajas, tanto rurales como urbanas, no se nutre en la pintura de niños de clase alta, sino que cita la misma iconografía religiosa que aquélla, que como vimos estaba ampliamente difundida y arraigada en estos sectores sociales —prueba de ello, que las mismas imágenes aparecen en las fotos—, y la lleva a su extremo, al copiar, incluso, elementos (como el vestido) que no habían sido incorporados en las imágenes producidas para las clases altas, y agrega otros de su existencia cotidiana (como la ofrenda de alimentos). Por último, si bien ambas expresiones abrevan en la misma fuente y por tanto comparten muchos elementos, he descrito cómo el uso social que se hace de ellas es fundamentalmente distinto.

Si como señala Carse, el cristianismo propició una actitud teatral hacia la historia en el sentido de que los cristianos ven su historia terrena como provisional y creen

que viven bajo un disfraz y en un escenario que abandonarán al entrar en la verdadera vida, los rituales de la muerte, en particular el del angelito no hace sino comprimir toda la teatralidad que no podrán vivir esos niños y, al mismo tiempo, subvertir el concepto, al manifestar teatralmente para los vivos cómo será su vida eterna. La fotografía, testimonio de esa puesta en escena, acentúa el carácter teatral (al agregar una escenografía, un telón, luces y maquillaje) que permitirá revivir ese momento ritualizado, sacralizado de la historia familiar en el altar doméstico y brindará el argumento a la representación posterior de cada 1º de noviembre.

En una línea que parece llevarnos de la foto grupal en la comunidad rural a la foto individual en el estudio urbano, la etapa siguiente —¿final?— es, para Bourdieu, el momento en que la familia puede acceder a comprar su cámara portátil para retratarse a sí misma en los acontecimientos familiares y construir su propia historia, prescindiendo del profesional. En lo que atañe al ritual del angelito, esto pudiera haber sido así si no fuera porque ese momento coincidió con —o incluso fue posterior a— el pronunciado descenso de la mortalidad infantil, una mayor migración del campo a la ciudad que propició la ruptura de muchas comunidades tradicionales, y la pérdida del significado ritual del funeral infantil. Cuando algunas familias de los sectores populares pudieron finalmente comprar su cámara, la usaron para retratar a los niños vivos: para dar cuenta de su crecimiento, sus juegos, su ingreso a la escuela, su primera comunión... su normal abandono de la infancia para entrar en la vida adulta.

II

REPRESENTACIONES DEL ZAPATISMO EN LA CIUDAD DE MÉXICO:
LOS DISCURSOS FOTOGRAFICOS Y DEL RUMOR

Dice 'El Imparcial' que sólo tres muertos tuvo el gobierno aguerrido y de los demás suma cuatrocientos entre muertos y heridos; que barbaridad! si de esos sucesos yo no fuera un fiel testigo tendría que aceptar ese triunfo incierto como un hecho positivo.²⁸

La prensa capitalina —escrita e ilustrada— de la década 1910-1919 da cuenta del discurso oficial, en el que los movimientos revolucionarios no siempre cabían y cuando lo hacían era para ocupar una posición estigmatizada. Salvo por alguna excepción,²⁹ prácticamente no existió una prensa zapatista que divulgara las ideas de dicho movimiento y contestara el discurso oficial, probablemente por el analfabetismo de la gran mayoría de sus partidarios. Pero ello no significa que los dirigentes del zapatismo y los mismos zapatistas y sus simpatizantes no tuvieran acceso a la información contenida en las notas periodísticas y las imágenes producidas sobre ellos, y que no las circularan y contestaran de alguna manera. Ellos también contaban con medios escritos, gráficos y orales de transmisión de las noticias, y fundamentalmente de su versión de éstas, como lo demuestra el fragmento de corrido que encabeza esta página.

Considero que la composición social mayoritaria de las fuerzas zapatistas —campesina, indígena y analfabeta— influyó, por una parte, en la mayor estigmatización que la prensa ilustrada de la capital otorgó a movimiento revolucionario alguno en el decenio 1910-1919 y, por la otra, en que el

²⁸ "La toma de Cuautla por Zapata", corrido de Marciano Silva en GIMÉNEZ, 1991, p. 281.

²⁹ *La Revolución*, periódico zapatista de la Convención, y *El campo* publicación prozapatista editada en Seattle. Debo las referencias a Aurelio de los Reyes y Nacho Gutiérrez, respectivamente.

discurso de oposición construido por los grupos zapatistas se difundiera mediante formas tradicionales, no escritas.

Por ello, para acercarnos a la particular relación de dominación imperante y a cómo era percibida por los distintos actores, estimo imprescindible el estudio de fuentes no convencionales —al menos desde la perspectiva del análisis del discurso. En particular, propongo en este trabajo el análisis de los discursos fotográficos, del rumor y la canción popular sobre el movimiento zapatista, que fueron creados y difundidos, principalmente en el Distrito Federal y pueblos adyacentes a lo largo del periodo 1910-1919. Estos cuerpos discursivos se fueron creando y modificando como reflejo de la evolución de la política interna de los sucesivos gobiernos, de los temores de las clases dominantes y de las expectativas de los grupos campesinos en los distintos momentos de la revolución y, específicamente, del zapatismo como crítica abierta o amenaza cierta a la relación de dominación imperante.

Para este estudio apelaré a la postulación teórica de James Scott —sobre considerar los diferentes discursos o transcripciones en que una determinada relación de dominación es representada y reelaborada en los planos público y privado por cada una de las dos clases antagónicas en dicha relación—, y a la propuesta analítica de los discursos pro y contrainsurgentes de Ranajit Guha —y su énfasis en la crítica de los materiales producidos desde el gobierno o los sectores dominantes y, añadido, los producidos por los subordinados.³⁰

Según Scott, un proceso de dominación genera una conducta pública hegemónica y discursos ocultos donde se expone aquello que no puede ser dicho abiertamente frente a la clase antagónica.³¹ Hasta ahora las ciencias sociales se han ocupado principalmente de estudiar las relaciones de poder valiéndose de lo que este autor ha denominado su “transcripción pública”, es decir, la que describe la interacción abierta entre los subordinados y aquellos que ejer-

³⁰ SCOTT, 1990; GUHA, 1983.

³¹ SCOTT, 1990, p. xii.

cen el poder, la representación en escena de una particular relación de dominación.³²

Este trabajo analizará el discurso oficial difundido por la prensa ilustrada de la década 1910-1919, producido no solamente desde el gobierno sino desde los sectores dominantes en general, que se impuso como parte de la transcripción pública de la relación de dominio. Para ello se discernirá el discurso que construyó sobre el zapatismo, a diferencia con el que produjo sobre federales y rurales y sobre los otros focos rebeldes. Se tomarán en cuenta las notas gráficas, conformadas por fotografías, título de página y pies de fotografía.³³

Sin embargo, la transcripción pública no es el único plano en que puede analizarse una relación de dominación. Según el modelo de Scott es del interés de ambas partes falsear la representación, que por eso mismo es estereotipada y engañosa. La crítica al poder y al discurso oficial, al no poder ser proclamada abiertamente, se difundirá en los

³² SCOTT, 1990, p. 2. "*Public* here refers to action that is openly avowed to the other party in the power relationship, and *transcript* is used almost in its juridical sense of a complete record of what was said. This complete record, however, would also include nonspeech acts such as gestures and expressions." Más adelante, el autor aclara que para mayor claridad del análisis utiliza estos términos en singular, aunque en realidad debiera hablarse de la pluralidad de transcripciones públicas y privadas, acorde con la gran variedad de espacios donde éstas son generadas (pp. 25-26).

³³ Decidí trabajar sobre la prensa ilustrada porque en ella las notas fotográficas —si bien no tienen todas las características de lo que luego se denominará "fotorreportaje"— tienen unidad y coherencia internas, aunque carecen de texto que las explique, a excepción del título y un breve epígrafe; mientras las fotografías que aparecen en los diarios se publican en mayor medida para ilustrar un texto, del que dependen para obtener un sentido en cuanto discurso. Esta característica de la prensa ilustrada da cuenta además de la información básica que circulaba sobre el movimiento zapatista —al menos entre su público lector— ya fuera obtenida de la prensa escrita o de otros medios, como el rumor. Por último, dado el alto nivel de analfabetismo, considero que la información difundida mediante la imagen impresa tenía mayor circulación en los diferentes grupos sociales que la prensa escrita, si bien esta última también alcanzaba a grupos no alfabetizados: Robert Darnton divide al público de los libros en lectores individuales, en voz alta para un público, y "libroescuchas"; DARNTON, 1996.

espacios sociales protegidos de la mirada de los dominadores.

El segundo objetivo de este estudio será analizar ciertos discursos que critican esta versión de la transcripción pública, y que fueron motivados por el zapatismo y generados como parte de la transcripción oculta de los subordinados, a quienes identifico con los campesinos del centro de México.

El discurso oficial no podía ser públicamente negado o criticado —ni siquiera por cierta prensa opositora— sin provocar cuando menos una sospecha y enfrentar un proceso judicial por rebeldía. Sin embargo, aunque no todas las fotos encontradas fueron producidas originalmente para la prensa, es mi hipótesis —basada en el material fotográfico hasta ahora conocido sobre el zapatismo— que no existió lo que podríamos llamar un discurso fotográfico proinsurgente.³⁴ En principio cabe mencionar que existían ciertas limitaciones técnicas para la fotografía de ese periodo, pero nuestro estudio se centrará especialmente en el sustrato ideológico de los discursos fotográficos. En este sentido analizaré las fotografías de Hugo Brehme, quien fue contratado por Emiliano Zapata para que lo retratara, pero que también produjo otras imágenes de la Revolución en el sur.³⁵

Otro caso interesante lo constituyen las fotografías tomadas por Cruz Sánchez, quien ocupaba el cargo de presidente municipal de Yautepec, Morelos, cuando era cuartel general de los zapatistas y que decide convertirse en el cronista fotográfico “imparcial” de lo que acontecía en su pueblo para que quedara memoria de ello a las futuras generaciones.³⁶ Esta pretensión de imparcialidad e infalibilidad de la fotografía, que retrata la realidad minuciosa-

³⁴ Excepto, claro está, la cobertura de la prensa a zapatistas y villistas cuando pactaron en Xochimilco y cuando entraron a la ciudad México; pero aún en este caso se puede caracterizar como un discurso oficialista, referido al fortalecimiento y entronización de los convencionalistas.

³⁵ DEBROISE, 1994, pp. 55 y 151.

³⁶ Catálogo del fondo *Gildardo Magaña*, Centro de Estudios Sobre la Universidad-Universidad Nacional Autónoma de México, tomo 1, comentario a la foto # 470, véase también pp. 76 y 96.

mente tal cual es, apareció con ella y se explica dentro del contexto positivista en que surgió.

Por el contrario, este trabajo parte de la premisa de que el discurso histórico que presenta un corpus fotográfico es también —como el escrito, como el de la memoria oral— una construcción y es en la intencionalidad y selección previa del fotógrafo —o de quien encargó el trabajo— donde se debe buscar su andamiaje ideológico y político. En este sentido, y de acuerdo con Alan Trachtenberg, mi propósito será

[...] to ask what the pictures presented in sequences say about their subjects, how the images reflect upon the “opaque mass of facts” of their time. [...] is to uncover [...] an “attitude toward history”, an intelligible view of society implicit in the internal dialogue of images and texts, and their external dialogue with their times.³⁷

Una característica importante de los discursos que se analizarán, no importa el fotógrafo que se considere, es que, excepto en muy pocas fotografías el pueblo aparece como tropa, en un segundo plano o semicubierto en los retratos de sus jefes, o como espectador en la toma de una ciudad o el descarrilamiento de un ferrocarril. La excepción a este “segundo plano”, a esta escasa visibilidad de la gente común que participó en la Revolución la constituyen unas escasas fotos de estudio de alguna pareja, familia o individuo, que trataré por separado.

No encontrar un discurso fotográfico contestatario por parte del movimiento zapatista me llevó a buscar otros posibles medios de expresión de los campesinos surianos. Según Scott, puesto que es muy difícil acceder a la transcripción oculta de los subordinados e interpretarla —ya que es de su interés producirla de manera críptica y codificada— debemos dirigir el análisis hacia una tercera esfera de la política de los grupos subalternos, constituida por una parte de la transcripción oculta que se expresa públicamente, pero disimulada tras un deliberado doble senti-

³⁷ TRACHTENBERG, 1995, p. xv.

do, o bien ocultando la identidad individual de los actores: esto es, una gran parte de la cultura popular de los grupos subordinados que Scott divide en formas elementales y complejas. Entre las primeras ubica al rumor y al chisme como algunas de las formas del anonimato, así como la eufemización; mientras que formas culturalmente más elaboradas son las historias y canciones populares y los rituales y parodias que aparecen en carnavales, fiestas y ferias.³⁸

Decidí analizar los corridos y buscar en entrevistas y memorias de vida³⁹ las huellas de la circulación del rumor, como transcripción que confirmaba o incluso exacerbaba el discurso fotográfico oficial —especialmente entre las clases medias y altas de la capital—, o como transcripción que desafiaba y negaba dicho discurso —sobre todo entre poblaciones indígenas y campesinas en los alrededores de la ciudad— otorgando al zapatismo un significado completamente diferente.⁴⁰

Una aproximación al análisis del discurso oficial ha sido propuesta por Ranajit Guha, quien se centra en el discurso historiográfico producido sobre motines y rebeliones y apunta a sus diferentes niveles y sentidos. Sin ser asimilables, las categorías que propone Guha de discurso histórico primario —documentos oficiales de uso restringido—, secundario —memorias y crónicas— y terciario —historiografía—, los dos últimos para el consumo público y a su vez como prosa contra o proinsurgente, pueden combinarse con las categorías de análisis definidas por Scott.⁴¹

³⁸ SCOTT, 1990, cap. 6. La eufemización es desarrollada con más amplitud por Guha. Ambos, sin embargo, se valen de las herramientas analíticas de Roland Barthes. Retomaré este concepto para analizar los títulos y pies que acompañan a las fotografías publicadas en la prensa ilustrada.

³⁹ Entre las memorias consultadas: *Mi pueblo*, 1985; *Con Zapata*, 1991; GONZÁLEZ y PATIÑO, 1994; LOERA, 1987; HORCASITAS, 1974; RUEDA SMITHERS, 1983; y 30 entrevistas del Archivo de la Palabra del Instituto Mora. Los corridos, en GIMÉNEZ, 1991 y FIGUEROA TORRES, 1995.

⁴⁰ Como explicaré más adelante, esta distinción no es necesaria ni solamente clasista; hubo pueblos campesinos partidarios de la causa federal, que muchas veces eran vecinos y tradicionalmente “enemigos” de algún pueblo mayoritariamente zapatista.

⁴¹ GUHA, 1983, *passim*.

Los discursos sobre el zapatismo que pretendo estudiar —el fotográfico y el rumor—, son tipos específicos no incluidos por Guha en su esquema. A pesar de que este autor se centra en el análisis del discurso escrito, considero que aquel que fue producido con base en imágenes fotográficas puede estudiarse sin problemas desde su perspectiva, aun si carecieran de la apoyatura de los títulos y pies con que aparecen publicadas en la prensa. Como ya señalé, trato tanto al corpus fotográfico publicado en una revista —aunque producido por distintos profesionales— como a aquel producido por un sólo fotógrafo —lo haya publicado o no— no como meras ilustraciones sino como un discurso: es decir, con un mensaje, un propósito, una opinión y una toma de partido sobre el tema que está tratando; en resumen, con una ideología subyacente.

El análisis del rumor presenta mayores dificultades por cuanto es menos orgánico, menos aprehensible, debido a que, por sus características de volatilidad, anonimato y continua transformación, no adquiere una forma fija, no tiene un único ni discernible autor ni muchas veces, deja registro. Sin embargo, indagando en las memorias de vida recogidas varias décadas después, es posible encontrar indicios sobre la visión del zapatismo que algunos hombres y mujeres tuvieron antes de incorporarse a la lucha revolucionaria, personas en su mayor parte campesinas que no tenían más acceso frecuente a otros medios de información que la comunicación de boca en boca. Asimismo, entrevistas y recuerdos de vecinos de la capital plasman en cierta medida los rumores sobre Zapata y sus rebeldes que circulaban en la ciudad.

El otro medio por el cual me acercaré a la producción y circulación de la información y la propaganda es el de los corridos. Por una parte, es necesario distinguir los corridos que se crearon en el momento del suceso a que se refieren y aquellos que son muy posteriores. Por la otra, también hay que diferenciar entre los corridos populares, surgidos espontáneamente, y aquellos que se crearon y difundieron desde el poder como propaganda contrarrevolucionaria.

Es decir, me acercaré a la producción y circulación oral de las noticias y la propaganda zapatista valiéndome de versiones del rumor escritas muchos años después por quienes los escucharon y luego retransmitieron —lo que presenta algunas dificultades—; y a partir de los corridos que han pervivido —transformados— en la memoria oral y los que fueron impresos en su época.

DISCURSOS FOTOGRÁFICOS

La prensa ilustrada

Como señalé, me interesa discernir, valiéndome del análisis iconográfico de algunas páginas tomadas de la prensa ilustrada del periodo, el discurso oficial sobre el zapatismo. Es decir, la prensa ilustrada nos dará cuenta de la transcripción pública de la relación de dominio y del significado que tenía el movimiento zapatista como crítica y como amenaza —según los momentos— a dicha transcripción de la relación de poder.

Considero que el discurso fotográfico sobre la Revolución producido por la prensa ilustrada puede ser incorporado a la categoría secundaria propuesta por Guha, pues su producción es contemporánea al hecho, de claro contenido ideológico y elaborada para el consumo público. Asimismo considero que por su ideología puede caracterizarse como discurso contrarrevolucionario. Mediante el análisis del discurso que propone Guha analizaré no sólo las imágenes sino también los títulos y pies que acompañan a las fotografías, descubriendo los procedimientos de estigmatización y eufemización presentes.

1) *La Semana Ilustrada* (21 ago. 1912): “Víctimas del zapatismo”. Vemos en esta fotografía dos retratos importantes, en cuanto al lugar que ocupan en la página y el tamaño que se les ha dado: son los retratos de dos periodistas (de traje y corbata, sombrero y espejuelos) que se dirigían a Morelos en un tren atacado por los zapatistas, hecho en el que perdieron la vida.

Este acontecimiento marcó una flexión en la cobertura que el zapatismo recibiría de la prensa, pues hasta entonces los únicos acontecimientos destacados habían sido el pacto y luego la ruptura con Madero. Antes y después de ésta sólo había merecido notas ocasionales y era considerado como un movimiento prácticamente sin dirigencia política y que no afectaba al centro del poder.

La muerte de los periodistas suscitó una serie de notas en relación con sus funerales y sobre la marcha organizada por Casasola, pero también otras en las que se daba a conocer al público quiénes habían cometido tal acto.

La composición de la página continúa con una foto —abajo, a la derecha— de los ferrocarrileros que conducían el tren atacado y, a la izquierda, uno de los retratos más famosos de los hermanos Zapata (publicado por el mismo periódico el 6 de marzo), en un formato más reducido en comparación con las otras tres fotos, en pose desafiante con las manos sobre las armas, que recuerda la de los *cowboys*. En síntesis, al colocar esta foto y compararla con la de los obreros y, sobre todo, las de los periodistas —tanto las siluetas de aquéllos como las de estos últimos han sido recortadas, descontextualizando las imágenes de tal modo que fuerzan la comparación por el aspecto físico— la condena aparece como evidente, reforzada por el título, que utiliza la palabra “víctimas”, y por el pie, que nos habla de “asesinato”.

Sin embargo, no hay descripción de cómo acontecieron los hechos, si hubo premeditación en la muerte de los periodistas, si éstos dispararon contra los zapatistas, etcétera. Esta página se complementa con otras fotografías que aparecieron en el mismo ejemplar y en los siguientes: fotos del maquinista y el fogonero heridos en sus camas de hospital (nota titulada “El zapatismo en acción” —donde la “acción” es siempre violenta y cobarde—, que menciona a las “hordas zapatistas”); foto en doble página central de la manifestación “En honor de los periodistas asesinados”; nota sobre el “Zapatismo en el estado de México” que hace referencia a los “alzados”; una portada dedicada a las “Honras fúnebres a los periodistas”, y en el interior fotos de “El



Ilustración 7. “Vida íntima de los zapatistas”, en *La Semana Ilustrada* (29 abr. 1913).

crimen de Ticumán”, al que bautizaron “el campo de la muerte”; etcétera.

2) *La Semana Ilustrada* (29 abr. 1913): “Vida íntima de los zapatistas” (ilustración 7). Esta curiosa composición nos muestra, en la parte superior, la foto de una fila de zapatistas delante de lo que parece, por las columnas, una casa de hacienda o el centro de un pueblo, descrita al pie como “una guerrilla típica de las hordas zapatistas”. La foto está tomada desde bastante distancia por lo que no se observan los rostros, aunque se puede ver que están todos a caballo, vestidos con ropa de manta y sombrero, algunos con sus cananas cruzadas sobre el pecho, uno de ellos apuntando al fotógrafo. Detrás, de pie en el portal, se distingue un grupo de mujeres.

Abajo, a la derecha, una foto menos nítida aún, de un par de zapatistas hechos prisioneros por un grupo federal. Luego, la página se completa con tres fotografías de grupos familiares campesinos, parados en fila, afuera y delante de sus casas. En realidad estas fotografías muestran muy poco la “vida íntima” de las familias zapatistas; a lo sumo se podría especular sobre el tamaño promedio de la familia de un hombre de unos 30 y tantos años y de la de otro de unos 45, así como describir su vestimenta “dominguera”. Sin embargo, son las únicas de este tipo que pude encontrar.

La falta de identificación del fotógrafo con los retratados así como su lejanía —no tanto de la lente como emocional—, nos hablan de la postura ideológica de la prensa sobre el zapatismo. Los pies de las fotografías, más apropiados para el escaparate de un museo, recalcan esta impresión: “Familia característica zapatista a la puerta de su choza” y “Familia de un jefe subalterno”. Por otra parte, esas dos familias parecen haber sido retratadas delante de la misma casa.

Nuevamente, los pies se refieren a los zapatistas como “guerrilla” y “hordas”, y cuestionan su organización al mencionar a “uno de los más temibles generales (?) zapatistas”.

3) *La Ilustración Semanal* (2 dic. 1913): “Las hordas que merodean por Morelos”. Esta página se compone de tres fotografías que intentan mostrar a los lectores cómo es un

grupo de soldados zapatistas. La primera de ellas —similar a la descrita anteriormente aunque tomada más cerca— nos muestra una fila de zapatistas a caballo y algunos de pie en posición de firmes; también uno de ellos apunta al fotógrafo. Casi todos visten ropa de manta, sólo uno usa traje de charro —probablemente un jefe—, algunos portan cananas, todos están armados con rifles.

La segunda fue tomada en el mismo lugar, pero enfocando muy cerca a un grupo reducido que posa para el fotógrafo: el pie nos advierte que se trata de su jefe “el ‘Orejón’ y su Estado Mayor (?)”. Otra vez el signo de pregunta cuestiona la organización del movimiento zapatista, relegándolo al estado semisalvaje de “hordas”. También aquí el pie sirve para acentuar la distancia con los retratados, catalogándolos: “Tipos de zapatistas” [...]

La última foto ha tomado a otra fila de rebeldes, esta vez desde atrás, lo que nos permite ver a un par de mujeres a caballo como parte del grupo.

Fotografías como las que nos muestra esta página son las imágenes que más comúnmente aparecieron en la prensa ilustrada —aunque algunas fueron captadas en movimiento—⁴² alternadas con otras, más frecuentes, de atmósfera distendida y tomadas en un plano más cercano, donde se aprecia a las tropas federales abordando un tren que las llevaría a combatir a los zapatistas. Hay además fotografías de su armamento.

Obviamente estas últimas cumplían con un fin disuasivo y, además, reforzaban la transcripción pública de cuál era el uso legal de la violencia, añadiendo títulos y pies que resaltaban la aprobación y el respeto hacia las tropas del

⁴² “Al centro el bandido Eufemio Zapata, que según rumores corridos ayer, fue muerto por los federales”, en *La Ilustración Semanal* (30 mar. 1914); “Aspectos del tren y rieles volados por los zapatistas que merodean en las cercanías de Veracruz”, *La Ilustración Semanal* (11 mayo 1914); “El zapatismo amaga la capital de Morelos”, seis fotos en doble página, en *La Semana Ilustrada* (8 mayo 1912); “Tropas de los cabecillas Salazar, Limón y Neri”, *La Semana Ilustrada* (19 jun. 1912); “En pleno campo zapatista”, cuatro fotos en una página, *La Semana Ilustrada* (14 ago. 1912); etcétera.

gobierno que iban a restaurar el orden y la tranquilidad públicos, ya manifiesto en las imágenes.⁴³ La más amedrentadora de estas fotos, es sin duda una de página completa aparecida en *La Semana Ilustrada* el 29 de mayo de 1912, titulada “Lucha contra el bandidaje en Morelos” y que muestra un acercamiento a un soldado federal detrás de una ametralladora apuntando a la cámara.

4) *La Semana Ilustrada* (6 ene. 1914): “Los escarmientos terribles” (ilustración 8). Otra imagen, bastante recurrente, mostraba el castigo que esperaba a los rebeldes. Así como solían aparecer con frecuencia las fotografías de zapatistas colgados de un árbol, esta nota muestra el otro “escarmiento”: los fusilamientos.

La nota se compone de tres fotografías. En la mitad superior, a la derecha una foto tomada desde lejos, muestra a uno de los condenados leyendo un papel —¿su sentencia?—, momentos antes de su muerte. A la izquierda, un primer plano del mismo personaje ya fusilado, acomodado al pie de un árbol para la foto. En la mitad inferior, la tercera fotografía nos muestra el mismo cadáver rodeado de otros cuatro igualmente ejecutados por ser zapatistas. El pie de foto también los condena, aprobando el castigo: “En la plaza principal de Atlixco fueron ejecutados últimamente algunos *feroces* zapatistas que estaban *sembrando la desolación* en aquella comarca. Aprehendidos en una de sus *irrupciones* [...] esos *bandidos*...” (las cursivas son mías).

⁴³ “El 17º batallón va a Morelos” y “Las tropas federales en la Revolución zapatista”, en *La Semana Ilustrada* (29 mayo 1912); “Desembarco de tropas federales en Culiacán”, en *La Semana Ilustrada* (29 dic. 1911); “Dos grupos de tropas de las fuerzas rurales de nueva creación, designadas para perseguir a Zapata en el Estado de Morelos”, *La Semana Ilustrada* (24 ene. 1912); “La Cruz Blanca en Cuernavaca” y “El campamento del Coronel Naranjo en Morelos”, *La Semana Ilustrada* (7 feb. 1912); “Maniobras y operaciones militares en la ciudad de Cuernavaca”, nueve fotos en dos páginas, en *La Semana Ilustrada* (21 feb. 1912); “La columna Jiménez Castro: El General Jiménez Castro, gobernador de Morelos, salió rumbo a Cuernavaca el viernes último, al frente de una columna para combatir al zapatismo”, en *La Ilustración Semanal* (20 ene. 1914); etcétera.



Ilustración 8. “Los escarmientos terribles”, en *La Semana Ilustrada* (6 ene. 1914).

Es claro que las fotos de colgados y ejecutados en los pueblos, así como un par de notas sobre zapatistas aprehendidos y juzgados en la capital, refuerzan el impacto disuasivo que transmitían las imágenes de tropas y armamento federales enviadas a combatirlos. Por lo tanto, si bien estas fotos —como parte del discurso oficial— intentaban comunicar a las clases medias y altas que leían este tipo de prensa, que el Estado mantenía su capacidad de control, y si no el monopolio, al menos la superioridad en el uso de la violencia considero que las clases populares tenían acceso a la imagen impresa que difundían estas revistas, de allí que se incluyera el objetivo disuasivo y de prevención por el miedo, que también cumplían.

5) *La Ilustración Semanal*, portada del (7 dic. 1914). Reproduzco esta foto (ilustración 9) ya muy difundida de los zapatistas y un observador estadounidense en Xochimilco, donde acordaron con Villa la entrada a la ciudad México, porque considero que ejemplifica el cambio en el balance de poder y, paralelamente, el que experimentara por entonces la prensa en el tratamiento que daba a los rebeldes.

La portada de *La Semana Ilustrada* del (28 jul.) de ese año había estado dedicada a los federales que combatían a los “bandoleros” en Xochimilco, “durante los últimos días de alarma en los que se llegó a asegurar que los zapatistas estaban a las puertas de México”. Es decir, todavía no había cambiado su imagen, mientras que Francisco Villa, como los demás jefes del norte, ya era descrito como “jefe revolucionario” (21 jul.), “jefe constitucionalista” y “famoso guerrillero” (28 jul.), “valiente guerrillero”, “arrogante y audaz” y “famoso revolucionario” (4 ago.), y su imagen integraba páginas dedicadas a los “Hombres [...]”, “Jefes [...]” y “Héroes de la revolución”, todos del norte (agosto y septiembre).

Paralelamente, *La Ilustración Semanal* también dedicó una portada a los combates en Xochimilco, pero ya empezaba a matizar su versión y nos mostraba las “Peripecias de la guerra” (27 jul.) o, en el número siguiente (3 ago.), “El paso de la revolución”, filosofando que “La guerra es la



Ilustración 9. *La Ilustración Semanal* (7 dic. 1914), portada.

guerra” al retratar a los heridos por los disparos zapatistas, describiendo una “Excursión fotográfica por los campos zapatistas” que remataba un retrato del otrora “Atila” con el pie siguiente: “El general Emiliano Zapata, jefe de la revolución en el sur” y otro de un grupo de zapatistas con el de “Revolucionarios del sur”. Curiosamente ya no se parecían a bandidos ni a hordas ni sus actos eran salvajes.

El 26 de octubre esta misma revista dedicó su portada a la “Ultima fotografia del Jefe de la División del Sur, General Emiliano Zapata en las calles de Cuernavaca”, que lo retrataba a caballo, con traje charro de gala, sonriendo —sin embargo, el retratado parece no ser Zapata, lo que podría indicar que la demanda de una imagen más adecuada a su actual cercanía al poder no se correspondía con los retratos existentes o con la facilidad para obtener uno.

Durante los meses de noviembre y diciembre la prensa acusó las consecuencias del fracaso de las negociaciones en la Convención y el difícil pronóstico sobre lo que fuera a ocurrir. Así, en un mismo número de *La Ilustración Semanal* (14 dic.), una foto de “El asedio a Puebla” llevaba por pie: “Puebla defendida por carrancistas y asediada por tropas de Villa y Zapata”, mientras que un retrato de estudio era descrito como “El señor general Emiliano Zapata, jefe de la división del sur, rodeado de su Estado Mayor, poco antes de salir a batir las fuerzas carrancistas”, todo sin ningún signo de pregunta encorchetado.

Algo similar ocurrió en febrero de 1915 con las disputas entre constitucionalistas y zapatistas en la ciudad México, para finalmente celebrar la entrada de los surianos en marzo y retratar a “la multitud vitoreando a un grupo de zapatistas que enarbolaba la bandera de la patria” *La Ilustración Semanal* (13 mar.). También *Revista de Revistas* publicó varias fotos de metropolitanos y zapatistas en las calles de la ciudad (21 mar.) y, en los números siguientes, de los actos de gobierno de la Convención. En julio y agosto se incluyeron algunas fotos de nuevos combates entre convencionistas y constitucionalistas.

En los números del 17 y el 31 de octubre apareció en *Revista de Revistas* un par de fotografías sobre la rendición

de algunos jefes y tropa zapatistas, acogiéndose a la amnistía. Desde entonces, no se editó ninguna imagen alusiva y apenas apareció alguna velada mención sobre el zapatismo en dos o tres editoriales que versaban acerca de la situación nacional; fue hasta el 27 abril de 1919, cuando publicó la famosa foto del cadáver de Zapata. En el número anterior había dado cuenta en breve gaceta de la muerte de “el jefe rebelde Emiliano Zapata [...] levantado en armas acaudillando la insurrección en esa región”, “tristemente célebre cabecilla”, “terror del estado de Morelos”.

Para apoyar esta visión del zapatismo construida por la prensa ilustrada de la segunda década de este siglo —excepto en el periodo de mediados de 1914 a octubre de 1915—, listaré los estigmas que cumplen el rol de *índices* (epítetos o adjetivos ideologizados) en el discurso que aparece en los títulos y pies publicados en la prensa ilustrada para acompañar las fotografías sobre el zapatismo, así como los eufemismos dedicados a las actividades represivas del Estado, y los decodificaré según el esquema planteado por Guha.⁴⁴ Como señala Scott, la eufemización generalmente se usa para suavizar los aspectos más desagradables de la dominación, en particular para oscurecer el uso de la coerción, pero también se suele utilizar en sentido contrario, para estigmatizar a quienes cuestionan la relación de dominio y sus actividades.⁴⁵

<i>Eufemismo</i>	<i>Por</i>
Combatir al zapatismo	Represión
Pacificación	Represión
Actividad militar en Morelos	Represión
Fuerzas rurales de nueva creación	Aumento del aparato coercitivo
Prestar garantías a los habitantes	Aumento del aparato coercitivo
Suspensión de garantías	Pérdida del control de una zona
Rendición de zapatistas	Aceptación de la dominación

⁴⁴ GUHA, 1983, pp. 9-15.

⁴⁵ SCOTT, 1990, pp. 52-55.

<i>Estigma</i>	<i>Por</i>
Hordas	Tropas
Merodean	Pérdida del control federal y probable victoria zapatista
Asedian	Campesinos disconformes
Rebeldes	Campesinos inconformes
Bandidos	Campesinos inconformes
Alzados	Combate perdido, con muertos
Sangrienta tragedia	Combate perdido, con muertos
Sangrienta campaña	Víctimas inocentes
Horrible suceso	Ejército zapatista
Miserable horda destructora	Zapatistas
Merodeadores que infestan el estado	Temeridad
Ferocidad	Acto con víctimas inocentes
El zapatismo en acción	Actos contra la propiedad
Fechorías	Actos contra la propiedad
Depredación	Actos contra la propiedad
Salvajismo	Jefes zapatistas
Feroces cabecillas	Emiliano Zapata
Atila suriano	Reforma agraria
Despojar para repartir	

Como expresé antes, esta eufemización y estigmatización del zapatismo apareció en la prensa ilustrada de la ciudad de México entre 1911 y mediados de 1914; luego siguió un año en que la prensa modera estos procesos, utilizando adjetivos no ideologizados o, en algunos casos, un franco discurso proinsurgente (véase cuadro anterior). Por último vino un largo periodo de silencio —al menos en las publicaciones que consulté— hasta la muerte del líder, cuando éste es nuevamente estigmatizado por la prensa. Se puede presumir que este último hiato fue determinado por una férrea censura oficial a la publicación de información sobre disturbios internos, remplazada por la cobertura de los acontecimientos europeos.

En cuanto al espacio que le otorgó la prensa ilustrada a Zapata, fue abundante en los momentos en que se acercó al Distrito Federal así como en épocas en que el norte estaba relativamente tranquilo. En los demás momentos, sólo apareció esporádicamente y nunca mereció tanto espacio

como el dedicado a la revolución norteaña o a la represión federal a ambos acontecimientos.

Sobre el tratamiento que la prensa ilustrada de la capital dio al zapatismo, puedo concluir que en general lo consideró un movimiento campesino con caudillos populares, poco organizado, sin motivaciones políticas, que no amenazaba a los centros de poder, pero lo acusó, como vimos, de dedicarse al “bandidismo”, a la “depredación” y le adjudicó todo tipo de estigmas. Esta visión contrainsurgente cambió durante el lapso comprendido entre agosto de 1914 y octubre de 1915, cuando el zapatismo dejó de ser una crítica a la transcripción pública de la relación de dominio imperante, para convertirse en una amenaza cierta al centro del poder —en conjunción con el villismo— y luego, al participar en el poder con la conformación del movimiento conventionista. Cabe decir en relación con esto que la prensa siempre concedió más espacio a la Revolución en el norte, más prestigio a sus líderes y a su programa político, y mayor respeto a su fuerza opositora.

Finalmente, creo haber demostrado el carácter rotundamente oficialista de la prensa ilustrada de aquel periodo y su participación al sostener la transcripción pública de la relación de dominio. Su oficialismo fue mucho más evidente en el periodo de frecuentes mudas de los gobiernos, cuando el que hasta ayer era bandido pasaba a ser jefe revolucionario y viceversa; más decididamente, cuando la revolución dejó de ser la oposición del norte y la infrapolítica del sur para convertirse en poder, primero, y en gobierno después.

HUGO BREHME, CRUZ SÁNCHEZ

Y LOS ANÓNIMOS RETRATOS DE ESTUDIO

En la producción de Hugo Brehme podría ser hallado un posible discurso fotográfico contestatario o proinsurgente, pues fue contratado por Emiliano Zapata para retratarse, es decir, para influir en el discurso producido a partir de su imagen, y presentarla como discurso. También, como ya expresé, puede encontrarse en la producción de Cruz Sánchez —re-

conocido por Octavio Magaña como “quien defendió valientemente los intereses de su pueblo y a quien se debe gran parte del material gráfico de la Revolución del Sur”—.⁴⁶ Ambos, a pesar de la opinión de Magaña y del compromiso contractual —temporal— de Brehme, tomaron fotografías tanto de zapatistas como de federales y, aparentemente, no se involucraron de manera directa con ninguno de los dos bandos en lucha. Sin embargo, pese a su pretensión —explícita o no— de “imparcialidad”, el discurso fotográfico de ambos se parece mucho al publicado en la prensa.

Me refiero a las fotos que tomó Brehme de grupos zapatistas en el Zócalo, en San Ángel y en el camino; las fotos de Sánchez, de la cárcel que había sido tomada en Yautepec, del tren descarrilado cerca del pueblo, e incluso la del estado mayor del general Marino Sánchez, son impersonales y distantes, donde se nota que el fotógrafo está preocupado por dejar evidencia del hecho y describir el objeto: el tren descarrilado por los zapatistas; la cárcel, incendiada por los rebeldes para forzar la salida de los federales; los zapatistas, que entraron al Zócalo, que están en Yautepec o en San Ángel. No hay conexión emocional, no hay identificación con lo que se está fotografiando, si bien en muchos casos se aprecia una mayor aproximación física que la evidenciada por los fotógrafos de prensa.

Tal vez las excepciones sean las fotografías de Brehme tituladas “Entrada de Zapata a Cuernavaca” (ilustración 10) y “Revolucionarios, ca. 1913”, donde tanto por fotografiar a sujetos en movimiento como por la mayor evidencia de la calidad artística de este fotógrafo, resultan imágenes muy vívidas, que transmiten una fuerte emoción, especialmente la primera que retrata el avance de Zapata escoltado por sus hombres y densas fumarolas que denotan la violencia e intensidad del momento.

Una opinión ligera podría sustentar que si el sujeto retratado es el mismo, salvo que se lo maquille y vista para la

⁴⁶ Reverso del retrato de Cruz Sánchez, foto # 470 de la c. 10, fondo *Gildardo Magaña*, Centro de Estudios Sobre la Universidad, Universidad Nacional Autónoma de México.

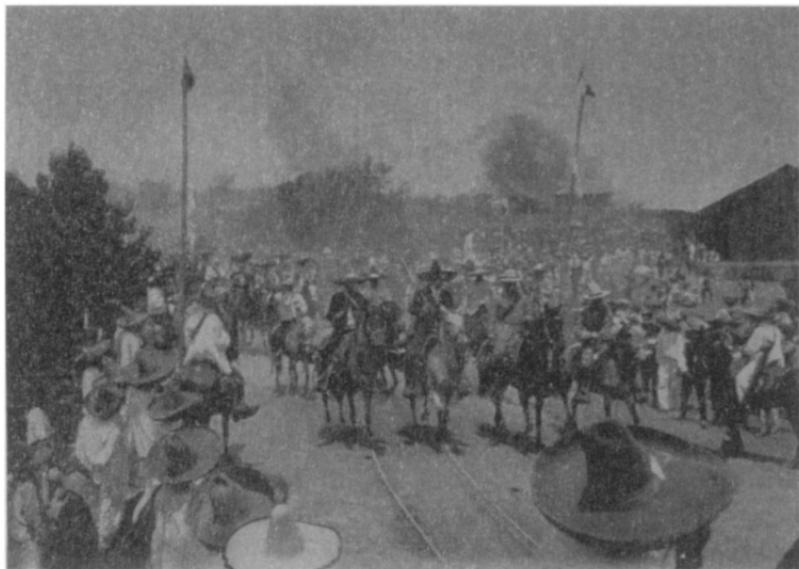


Ilustración 10. Entrada de zapatistas a Cuernavaca. Foto de Hugo Brehme.

ocasión, no producirá una imagen diferente. Pero esto sería suponer que la fotografía nos muestra la realidad tal cual es, y que en la obra no intervienen la voluntad e ideología de quien la produce. Como ya expliqué, considero que la fotografía, como cualquier discurso “sobre” la realidad, nos brinda una visión reelaborada y subjetivada —ideologizada. ¿Quiere esto decir que Sánchez y Brehme decidieron producir un discurso fotográfico contrainsurgente? Analicemos los retratos.

Si bien Cruz Sánchez no retrató a los zapatistas colgados por los federales —imagen que aparece en la prensa de principios de la década con un claro propósito disuasivo—, sus retratos de los oficiales surianos no difieren demasiado de los que aparecían en la capital para responder a la curiosidad de saber cómo eran los jefes rebeldes, y son sin duda análogos a los retratos de estudio y a las conocidas fotografías de “tipos mexicanos”, esta vez aplicadas al oficio de revolucionario: generalmente van a caballo, aunque a veces están de pie o sentados, con su traje de charro que incluye

botas y sombrero, las cananas cruzadas al pecho y una o varias armas.

Otra vez se aprecia una diferencia importante: el mayor acercamiento del retratado a la lente del fotógrafo. ¿Significa esto mayor confianza y mayor proximidad empática? Si observamos el famoso retrato que Brehme tomó a Zapata (ilustración 11) no podemos dudar de ello. Éste lo muestra en una pose elegante, casi caballeresca, poniendo en evidencia tanto la voluntad del retratado como el oficio del fotógrafo al producir una imagen que contraste con la de bandido que se empeñaban en difundir en ese momento.

Creo que ésa es la diferencia fundamental: el relajado consentimiento del sujeto retratado —no aparecen las poses desconfiadas o desafiantes típicas de las imágenes de la prensa, ni mucho menos apuntando con el arma al fotógrafo— y un mayor acercamiento de la cámara al sujeto fotografiado. En este sentido, las fotografías de los jefes tomadas por Brehme y Sánchez se parecen a los retratos de estudio en la pose orgullosa y la mirada segura con que dotaron a su imagen impresa. Es que ellos querían ser vistos. Ellos participaron en la producción del discurso, crearon su propio personaje.

Las fotos de estudio, muchas de ellas anónimas, nos muestran a un individuo, una pareja, una familia o una mujer con un bebé recién nacido y sus otros hijos orgullosamente armados y enfrentando a la cámara con la altivez y la autoafirmación de quien sabe que está desempeñando un rol que trasciende y desafía las seculares expectativas de su vida campesina. Donde no sólo sus vestimentas, sino también su mirada, su actitud y hasta su propia iniciativa de acudir al fotógrafo para imprimir esa imagen de sí mismos y no otra en la que quizás se convirtiera en su único retrato, hablan del significado de la Revolución en sus vidas.

No eran todos zapatistas; algunos pertenecían al bando federal, pero todos eran gente del pueblo que ya no miraba las vías, había decidido subirse al tren.

Estas fotos contrastan con aquellas que capturaban a esos mismos sujetos como parte de la multitud y parecen decirnos que la gente del pueblo sólo se mostraba cuando



Ilustración 11. Emiliano Zapata. Hugo Brehme.

acudía, de propia iniciativa, al estudio.⁴⁷ En esa atmósfera mágica y teatral, protegido por una escenografía modesta pero que bastaba para brindar un ambiente irreal —sin tiempo ni espacio discernibles— que resaltaba más aún al individuo, éste —tan decidido que hasta había pagado por ello— se aprestaba, con la ayuda del oficiador del ritual, a desnudar su personaje.

Claro que, parafraseando a Scott, no intento deducir de ello que estos retratos sean imágenes “verdaderas” mientras que las publicadas en la prensa serían “falsas”. La diferencia radica en que en las fotografías de estudio son los retratados —si bien con ayuda— quienes producen el mensaje y se adueñan de su imagen para hacerla decir lo que ellos quieren, en vez de prestarla a la manipulación de un discurso ajeno.

Pero la imagen parecía no ser suficiente; la revolución zapatista requería las palabras para dar a conocer su realidad y su proyecto. Un ejemplo individual de ello es el retrato de Alfredo Ortega, en papel de tarjeta postal, que éste envía a su familia en la Navidad de 1919 desde la cárcel de Toluca. Es la imagen de un hombre de más de 40 años, sentado, de traje humilde, en actitud pasiva y ánimo apesadumbrado. A pesar de la fuerza de la imagen, Ortega necesita reafirmar al reverso a su mujer:

Esposa mía: al ver tú y nuestros hijos esta tarjeta, olviden que el original los abandonó hace seis años por luchar en pro de la causa agrarista del Sur y piensen en que, aunque me encuentre prisionero, quisá no esté lejano el día en que pueda abrazarlos, pues *mis hechos de revolucionario (no de bandido)* abonan mi conducta. Que el año de 1920 les sea menos cruel y mientras puedo hacerlo, besa por mí a nuestras hijas y al cariñito.⁴⁸

⁴⁷ Al menos, hasta que se encuentren archivos de fotógrafos locales que desmientan esta suposición.

⁴⁸ Centro de Estudios sobre la Universidad-Universidad Nacional Autónoma de México, fondo *Gildardo Magaña*, c. 10, # 524, las cursivas son mías.

Si consideramos el movimiento de manera global, quizás las palabras que más se propagaron entre los sectores campesinos llevando el discurso zapatista fueron los corridos de Marciano Silva.

RUMORES, MEMORIAS Y CORRIDOS

Como expresé en la introducción de este trabajo, intentaré acercarme a los medios populares de transmisión de las noticias y la propaganda zapatista atendiendo a los hechos contenidos en el rumor, en los corridos de la época y en las opiniones que protagonistas de la revolución dejaron por escrito en entrevistas y memorias de vida realizadas varias décadas después. Será ésta una aproximación preliminar.

— ¿Cuándo fue que usted se enteró de la Revolución?

— Fue como por el año 1909. Como se juntaban los abuelitos en las trancas a divertirse, se juntaban en las trancas y comenzaban a platicar de la Revolución, que ya venía la Revolución, que venían los rebeldes [...] ⁴⁹

— ¿Cuándo se enteró usted de la Revolución?

— Pues mire usted, 1910 cuando los maderistas se levantaron nosotros nos dimos cuenta [...] Porque llegó allí el señor general Genaro Amezcua, y habló en Coxcatlán [...]

— ¿Usted estuvo presente en esta reunión?

— No, no, yo estaba trabajando, pero, hubo muchachos que estuvieron, entonces llegaron y me dijeron, ya después empezamos a saber y a saber hasta que por fin en 1913, antes de que mataran al señor Madero, nos llegó un Plan de Ayala en una forma, pues incógnita ¿verdad?, escondiditos; entonces vimos y dijimos: aquí está nuestra salvación [...] entonces, ya nos empezamos a platicar entre los muchachos y el 9 de abril de 1913 nos juntamos 26, ya nos fuimos a presentar [...] ⁵⁰

⁴⁹ *Entrevista a Andrés Ávila, por Laura Espejel, 15/5/73, Atlatlahuacan, Morelos. PHO/1/53.*

⁵⁰ *Entrevista al Gral. Brig. Tiburcio Cuéllar Montalvo, por Eugenia Meyer, 8/3/73, ciudad México. PHO/1/45, pp. 9-10. Transcripciones de las entrevistas revisadas en Archivo de la Palabra, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México.*

Conforme al planteamiento de Scott, en este apartado prestaré atención a lo que él llama la “tercera esfera de la política de los grupos subordinados” o los mecanismos de los que éstos se valen para introducir de forma velada el disenso y su autoafirmación en la transcripción pública. Es decir, una gran parte de la cultura popular de los grupos subalternos que toma forma en el rumor, el chisme, cuentos, bromas, canciones y rituales. Según dicho autor, ésta es una versión de la transcripción oculta que está siempre presente en el discurso público de los subordinados, aunque previamente higienizada, codificada y eufemizada. Claro que en las zonas de dominio zapatista este discurso dejaba de estar oculto para ser asumido públicamente.⁵¹

Para los fines de este trabajo el rumor es particularmente interesante como una forma poderosa de comunicación anónima, que prospera cuando ocurren hechos vitales para la gente y sobre los cuales casi no existe información, y la poca con que se cuenta es ambigua. En este sentido, lo consideramos como un instrumento tanto de las clases dominadas como de los poderosos, utilizado especialmente por estos últimos en las épocas de mayor inestabilidad política y en forma evidente cuando los zapatistas se acercaron al Distrito Federal.

El hecho de que el discurso de la prensa estuviera fuertemente alineado con el del gobierno, y en determinados periodos, el control estatal ejerciera férrea censura sobre las publicaciones, explicaba que el rumor fuera una importante fuente de noticias sobre el mundo extralocal. Lo mismo sucedía en las etapas de gran inestabilidad institucional, cuando el temor o la esperanza eran mayores que la credibilidad en los medios, lo que estimulaba el afán por conocer inmediatamente las novedades ansiadas por cada uno. El mismo afán caracterizaba a aquellos grupos que difícilmente contaban con algún acceso, siquiera indirecto, a la producción oficiosa de noticias, o cuando ésta era contraria a sus intereses y expectativas.

⁵¹ SCOTT, 1990, pp. 18-19.

Las funciones principales del rumor eran entonces, por un lado informar, y por el otro transmitir propaganda. Una tercera función sería dar cauce a las fantasías de venganza como una forma de satisfacer la frustración de los subordinados, quienes no podían contestar con violencia a la violencia ejercida por los dominadores. Así, esa imposibilidad muchas veces era concretada imaginariamente en otro sitio o por otra persona que cobraba visos de héroe.⁵²

En el caso de los pueblos indios vecinos a la ciudad de México en el periodo que estudiamos, ante las levadas y requisiciones forzadas así como otras formas de violencia desplegadas por el ejército federal, no solamente Zapata y sus caudillos constituían una base cierta dónde derivar esas fantasías —por medio del rumor y de formas del folklore como cuentos y corridos—, sino además un espacio social concreto dónde acudir para evadirse de la violencia de los poderosos o bien para contestarla.

Las entrevistas y memorias de vida

Es muy delicado rastrear los rumores —discurso tan volátil e inaprehensible— en registros tomados varias décadas después, sobre todo dado el espectacular proceso mitificador que el gobierno ha desarrollado, valiéndose de la figura de Emiliano Zapata, precisamente durante el lapso transcurrido entre la primera década revolucionaria y la etapa en que se elaboraron las entrevistas y memorias que analizaré. Sin embargo, con esta salvedad, considero que el esfuerzo valdrá la pena.

En principio, las memorias de vida recogen las historias de variados personajes de distintos pueblos. Así, el recuerdo de doña Luz, de Milpa Alta —que era niña cuando sucedieron los hechos que narra—, nos da una imagen de desconcierto y bastante desinformación ante el inicio de la revolución cerca de su pueblo:

⁵² SCOTT, 1990, pp. 37-39.

Un día se oyeron balazos entre el Teuhtli y el Cuauhtzin. *Se nos dijo* que eran los federales que peleaban contra los hombres de Morelos. Se oían los balazos. Era la primera vez que escuchábamos esto y todo Milpa Alta temblaba [...] Iba llegando más gente de Morelos; *se decía* que iban a Xochimilco. No sé por qué estaban contra el presidente Porfirio Díaz. Estos hombres de Cuernavaca y Tepoztlán hablaban nuestro idioma. Eran campesinos y *no sabíamos* por qué los federales les tenían miedo [...] Ya también *se anunciaba* que por Chihuahua se estaban levantando Madero, Carranza y Obregón. Por el sur, digamos por Cuernavaca, también *se anunciaba* otra revolución [...] ⁵³

Por el contrario, otro testimonio —un hombre de Puebla, adolescente en los primeros meses de 1910— nos muestra que en su pueblo se las ingeniaban para procurarse información sobre lo que sucedía:

- ¿Ustedes cómo se enteraron del movimiento revolucionario?
- Porque llegaban volantes ocultos del sur, de don Emiliano Zapata [...] decían [...] que ya era la hora de abolir la esclavitud y volver a recuperar las tierras, que antaño se cogieron los conquistadores [...] había que cuidarse con esa propaganda, porque al que le caía, al fusilamiento [...] Sí. Había un elemento del gobierno que le decían “el colgador” [...] Era delito leer cualquier periódico, revista; delito.
- ¿De qué manera se organizaban para que la propaganda de Zapata llegara a sus manos?
- De noche, ocultándonos en los bosques, en silencio.
- ¿Quién era la principal persona que se los pasaba?
- Pues uno y otro, no había un jefe, no, pues era cuestión de peligro; el que le hacía de jefe, pues ven p'acá ¿pa qué le cuento?⁵⁴

Pero no es la única diferencia, mientras que don Pedro participó como zapatista en la Revolución y por lo tanto mantiene una visión positiva sobre el movimiento, doña

⁵³ Testimonio de Luz Jiménez, en HORCASITAS, 1974, pp. 103 y 107, las cursivas son mías.

⁵⁴ *Entrevista a Pedro Romero Cortés, por M. A. Pastor, 8/6/74 en San Martín Texmelucan, Puebla. PHO 1/139, pp. 7-8.* Archivo de la Palabra, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México.

Luz es bastante ambigua en sus apreciaciones: si bien recuerda a Zapata con respeto y sostiene que muchos de sus paisanos lucharon junto a él, no siempre guarda una imagen favorable de las maniobras zapatistas.

Es que los hombres de su pueblo fueron fusilados en masa por las tropas del gobierno en 1916, quienes luego ordenaron el desalojo de Milpa Alta, que fue repoblado luego de la muerte de Zapata. Como señala González, es inevitable que la experiencia posterior altere los recuerdos y, en los referentes a la Revolución, la dolorosa experiencia de la muerte, la derrota y el éxodo, fueron quizás más fuertes al influir sobre la memoria que el ensalzamiento posterior de la figura de Zapata.⁵⁵ Esta autora reflexiona sobre el conjunto de memorias de varios habitantes de un pueblo, que en 1915, también Carranza ordenó evacuar, dispersando su población entre los pueblos vecinos. El material recogido en dicho libro permite observar las diferentes historias construidas en un mismo lugar. Xalatlaco era zapatista, así que los “pacíficos” se fueron a otros pueblos vecinos, excepto a Santiago Tianguistenco, antiguo enemigo de Xalatlaco y que apoyó al bando federal. Los zapatistas entraban y saqueaban en Santiago como los carrancistas en Xalatlaco.⁵⁶

Brígida Flores Monjardín (p. 70) no guarda buena opinión de los zapatistas. La primera impresión que tuvo de ellos, antes de verlos, se la imbuyó su tía, quien la casó a los 15 años para que tuviera un hombre que la defendiera cuando llegasen los rebeldes o soldados al pueblo, pero

Quando empezó la guerra de los zapatistas, llegaron los federales y quemaron la presidencia y sacaron de las casas muchas cosas [...] y también se llevaron de leva algunos hombres. Después ya supimos de los zapatistas y de los carrancistas, pero los dos eran igual de malos, mataban a la gente igual. Igual nos hacían sufrir. Fue entonces cuando mi señor se fue con los zapatistas [...] Entonces comenzó mi sufrimiento, mi martirio.

⁵⁵ Soledad González, en GONZÁLEZ y PATIÑO, 1994, pp. 22-23.

⁵⁶ GONZÁLEZ y PATIÑO, 1994, pp. 87-88, varios testimonios.

Pero no todos opinaban igual de los dos bandos; Natalio Lorenzana (pp. 74-75) no duda por qué los hombres se hicieron zapatistas:

¿pa' qué sembrar? Nos llegaron generales malos, muy malos. Esos fueron los de Carranza, ellos fueron los más ladrones [...] Los generales revolucionarios se sacaban de a dos borregos pero no barrían. Los carrancistas barrían con todo, por eso con el tiempo nos dejaron con los brazos cruzados. Así fue como la gente se empezó a dar de alta [...] la mayoría se fue con los zapatistas.

El rumor no sólo operaba para hacerse de noticias, también —en forma de chisme— para forzar la conducta esperada por la comunidad; en Xalatlaco: ser zapatista. Al menos eso se desprende del testimonio de María Félix Reinoso (p. 80).

A Epigmenio se lo habían llevado preso [...] y lo metieron de soldado como castigo [...] Eso sí, cuando regresó [...] Estuvo unos días pero los de aquí lo mal miraban, que era un volteado, que era federal [...] Se lo habían llevado a fuerzas, ¿pero quién los hacía entender? Le dijo llorando a mi mamá “Siento mucho decirle a usted [...] pero me tengo que dar de alta con los zapatistas porque ya no puedo salir sin que me molesten”.

La división de opiniones estaba presente dentro del pueblo y entre pueblos vecinos, pero sobre todo entre el campo y la ciudad. Marcial Martínez Becerril, que nació en San Miguel Xicalco, pero que migró con su familia por todo el sur del Distrito Federal para escapar de los federales y del hambre y logró reencontrarse con su padre zapatista, tenía muy claro que “a la mayoría de los ciudadanos del Distrito Federal, se les quedó grabado, y por muchos años, el concepto de que Zapata era bandido, cuando en realidad sólo pedía justicia para los explotados campesinos”.⁵⁷ Tampoco dudó Angel Miguel Tovar, defeño y carrancista, al describir a quienes atentaron contra un tren en el que viajaba su padre como “los asaltantes (zapatistas), robando y ultrajando”.⁵⁸

⁵⁷ *Mi pueblo*, 1985, t. 1, p. 24.

⁵⁸ *Mi pueblo*, 1985, t. 1, p. 83.

Luis Ríos Montañez, cuyo padre tenía relaciones comerciales con hacendados pulqueros de Apan, también guarda un recuerdo despectivo hacia los revolucionarios y no duda en retratarlos como poco civilizados:

Aquí en la capital, a pesar de que había habido entradas y salidas de fuerzas villistas y zapatistas y Pancho Villa y Emiliano Zapata se habían dado el gusto de retratarse en la silla presidencial [...], especialmente los zapatistas protagonizaron algunos actos vandálicos al retirarse, pues en algunas residencias vacías [...] arrancando lavabos y retretes [...] llegando al grado de arrancar puertas de madera para encender hogueras y guisar en ellas.⁵⁹

Repetía así la estigmatización que la prensa ilustrada reservaba para los campesinos e indígenas surianos.

En general, la impresión que dejan las memorias escritas por habitantes de la ciudad entre 1914-1915 viene a sostener la visión representada fotográficamente en la prensa de esos años. El recuerdo de ese momento se reserva para el desorden institucional, pero sobre todo, para la violencia cotidiana y el hambre. Poco importaba quién “governaba” momentáneamente la capital. Lo evidente era el desabastecimiento, las levas y crímenes, la muerte y la angustia. Los sectores más vinculados con el poder —la prensa, los soldados y los empleados públicos— trataban de estar pendientes de cuál bando estaba por entrar a la capital, para cambiar su uniforme o su prédica.⁶⁰

Del resto, “la gente que iba por las calles sin más objeto aparente que participar en los hechos del día y recoger informaciones, comenzó a correr el rumor de que las tropas [...]”⁶¹ Poco importa cuál era el rumor del día, recorrer las calles para encontrar un negocio que saquear o alguna información que pudiera poner coto a la angustia, era una de las ocupaciones preferidas para tantos desempleados.

⁵⁹ *Mi pueblo*, 1985, t. 1, p. 109.

⁶⁰ *Mi pueblo*, 1985, t. 1, Memorias de Manuel Servín Massieu y de Ramón Bonfil, pp. 35-63.

⁶¹ *Mi pueblo*, 1985, t. 1, p. 62.

Interesante es comprobar que la información también la buscaban en la agencia de Casasola:

[...] todas estas imágenes [de la revolución en distintas regiones del país] convergen en la ciudad de México donde son recibidas cada mañana en la vitrina de la tienda de Agustín Casasola frente a la que se aglutinan los curiosos, en busca de noticias, verificando las imágenes, comprobando el estado de la Revolución.⁶²

LOS CORRIDOS

El otro medio por el que se difundían las noticias y se hacía propaganda, lo constituyeron los corridos. Heau expresa que “es en la época de la Revolución del Sur cuando la trova popular morelense alcanza su más alta significación como factor de identidad regional [...] donde se extendió la zona zapatista, ahí encontramos los corridos de Marciano Silva”.⁶³ Mientras que Alejandro Patiño confirma que en Xalatlaco “algunos señores [...] trabajaron como ‘publicistas’, cantando en el tianguis o en las ferias, por gusto o por dinero, o vendiendo ejemplares de los corridos. Gracias a los publicistas se divulgaron los corridos de los más famosos trovadores morelenses”.⁶⁴

Figueroa Torres coincide con estas apreciaciones cuando expresa que “a partir del supuesto de que hacia 1910 sólo dos de cada diez mexicanos sabían leer y escribir, se comprende que el corrido haya logrado tan amplia penetración y difusión”, reforzado por el hecho de que el

⁶² DEBROISE, 1994, p. 153.

⁶³ HEAU, 1984, pp. 269-270.

⁶⁴ GONZÁLEZ y PATIÑO, 1994, p. 28. Las ocasiones de reunión, como las ferias y tianguis, son momentos particularmente importantes para estudiar la transmisión de noticias y propaganda, mediante los cantores de corridos o los lectores en voz alta; así como en los pleitos entre distintas facciones del pueblo o entre pueblos vecinos, en los enfrentamientos con las fuerzas del orden y en causas criminales levantadas por borracheras o desórdenes, que pudieron darse en dichas ocasiones durante el periodo revolucionario.

corrido como forma de la cultura popular ya se encontraba difundido a fines del siglo XIX, apoyado a su vez en una tradición oral ya existente.⁶⁵ Para seleccionar los corridos de época, me baso en el exhaustivo análisis de Catalina de Giménez —tarea que realiza valiéndose de fuentes escritas y orales—,⁶⁶ y que me permite trabajar sobre una base documental más confiable que las memorias y entrevistas.

La figura, los ideales y las hazañas de Zapata fueron ensalzados en corridos como “La toma de Cuautla por González”,⁶⁷ “Historia del pronunciamiento del general Emiliano Zapata”,⁶⁸ u “Ovación al general Emiliano Zapata”,⁶⁹ por citar sólo algunos compuestos por quienes combatían el hecho de que se asociara la imagen del zapatismo con el bandidismo rural, devolviendo los adjetivos de “salvajes” y “bárbaros” a sus enemigos, como en “El exterminio de Morelos”⁷⁰ y en la “Ovación [...]” ya citada.⁷¹

En “La toma de Cuautla por Zapata”, se hace explícito el propósito de contestar a la prensa oficial, negando validez a la información que publicó sobre ese acontecimiento y reivindicando el derecho revolucionario a escribir y a cantar su propia historia:

⁶⁵ FIGUEROA TORRES, 1995, pp. 15-16.

⁶⁶ GIMÉNEZ, 1991, *passim*.

⁶⁷ “Nobles ciudadanos vengan a escuchar/lo que traigo en mi memoria,/de lo que pasó en Cuautla Morelos/que es una cosa notoria/[...]/Emiliano Zapata con toda su gente/con brío empezó a avanzar,/gritando, muchachos, tiren sin temor/que les vamos a ganar[...]”

⁶⁸ “Porque era un hombre valiente/nuestro general suriano,/querían políticamente/por completo exterminarlo/[...]/Yo no ambiciono la silla/ni tampoco un alto puesto/siento a mi patria querida/verla en tan cruel sufrimiento[...]”

⁶⁹ “Murió aquel grande patriota/que al estado defendió/con las armas en la mano/luchando con gran valor,/el general Emiliano/cual Hidalgo reencarnó/a libertar a su pueblo/de aquel gobierno opresor[...]”

⁷⁰ “Dios te perdone Juvencio Robles/tanta barbarie, tanta maldad/que has cometido en nuestra entidad/[...]/el que es valiente nunca ejecuta/hechos tan viles como el actual”.

⁷¹ “Pero el traidor de Guajardo/que infame lo traicionó;/asesino depravado/[...]/ante la historia su nombre/será de un vil y traidor”.

Yo como idiota no entiendo
ese triunfo que asegura
“El Imparcial” que escribiendo
se hagan noticias impuras;
dicen que salió venciendo
el Quinto de oro en su fuga,
si así se triunfa corriendo
yo soy un héroe sin duda.
Dice “El Imparcial” que solo tres
muertos tuvo el gobierno aguerrido
y de los demás suma cuatrocientos
entre muertos y heridos;
qué barbaridad! si de esos sucesos
yo no fuera un fiel testigo
tendría que aceptar ese triunfo
incierto como un hecho positivo.

Como señala Giménez, los corridos eran rápidamente contestados por el oficialismo y al recién citado de Marciano Silva —el más popular de los autores conocidos de corridos en Morelos—, contestó Samuel Lozano desde la ciudad de México una “La toma de Cuautla”, contando cómo “De esta manera tan triste/entró Zapata a Morelos,/saqueando comercios ricos/e incendiando hasta los cerros”. En él, el general suriano es descrito como asesino, incendiario, ladrón, bárbaro, cruel y vengativo; mientras que los federales eran “pobres soldados” que peleaban “con valor” y que fueron fusilados e incluso quemados vivos por los zapatistas.⁷² Los corridos contrarrevolucionarios eran ampliamente difundidos por un par de imprentas de la ciudad de México.

En síntesis, considero que la amplia difusión popular que alcanzaron los corridos y la creación paralela de otros de mensaje contrarrevolucionario —ambos hechos mencionados por los autores aquí citados—, vienen a apoyar la

⁷² GIMÉNEZ, 1991, pp. 128-129; he aquí otro ejemplo, ante la ruptura con Madero en la capital se difunde el corrido “Las hazañas de Emiliano Zapata”, totalmente denigrante contra el caudillo y su movimiento. Frente a él M. Silva escribe los que se convertirán en himnos de los zapatistas, que ensalzan su figura: “El rebelde” y “Soy zapatista del estado de Morelos”, pp. 135-136.

necesidad popular de difundir esta imagen de Zapata y de su movimiento, refutando su estigmatización por parte del gobierno y de las clases medias y altas urbanas.

Así como decodifiqué los estigmas impuestos por la prensa ilustrada a Zapata y al movimiento zapatista, se podría proceder —de manera idéntica— con los corridos contrarrevolucionarios y, en procedimiento inverso, con los corridos prorrevolucionarios que contienen un discurso fuertemente contestatario dirigido a difundir sus propias noticias —su versión de las noticias— y a contestar el discurso oficial.

CONCLUSIÓN

Si el descontento del campesinado zapatista no formuló un discurso proinsurgente de las características asumidas por el discurso oficial —excepto los documentos producidos por la cúpula del movimiento—, no se debe por ello suponer que aquél no existió. Considero necesario destacar los medios y materiales particulares mediante los cuales es posible recuperar no sólo la voz de los zapatistas, sino su voz articulada en un discurso político que por fragmentado, multívoco, mayoritariamente no escrito e incluso más difícil de abordar, no dejó de ser real y coherente. En este artículo esboqué una primera aproximación a la producción, transmisión y recepción de dichos discursos mediante el rumor, los corridos y la imagen fotográfica, tarea que intentaré continuar en sucesivos trabajos.

Una vez más, quiero reiterar que encontré sutil y riesgoso trabajar este tipo de material, aunque pienso que este primer intento no ha sido vano ni infructuoso. El análisis del rumor es difícil de abordar por sus propias características de registro —me refiero, especialmente en este punto, a las memorias y entrevistas tardías. Un aporte a esta cuestión podría provenir de la localización de memorias anteriores a las aquí trabajadas, escritas en los años veinte y treinta que con seguridad están menos “contaminadas” por la ideología agrarista y la heroización de Zapata de los

años treinta y posteriores. Otras fuentes que me propongo analizar en el futuro son los rumores que se consignaron en la prensa diaria y en los archivos militares y policiales.

Sobre los discursos fotográficos, quiero resaltar el carácter decididamente oficialista de la prensa y, al mismo tiempo, la dificultad por parte de otros fotógrafos de encontrar —técnica e ideológicamente— un discurso contestatario valiéndose de la imagen. Por parte de los mismos zapatistas, mencioné la voluntad individual de proyectar su imagen deseada como revolucionarios y rebatir por medio de su autoafirmación en el retrato, la imagen difundida por la prensa. Sin embargo, no hay una intención colectiva similar, por parte del movimiento zapatista. Muestra de ello es que —hasta lo que ahora sabemos— no llegó a valerse de la fotografía como medio de propaganda, al menos del modo en que la utilizaron Villa y otros jefes norteños y, evidentemente, la prensa oficial que se valió de ella como una de sus armas contrarrevolucionarias más importantes.

Del análisis realizado en el conjunto de este trabajo, y según las hipótesis propuestas, puedo concluir que el discurso fotográfico sobre el zapatismo es, aunque con excepciones y cambios en el tiempo, básicamente contrainsurgente; mientras que circularon dos discursos del rumor con contenido ideológico opuesto. En términos de Scott, el discurso fotográfico estaría representando la transcripción pública —claramente manipulada por la clase gobernante— de cómo se ejerce una dominación “justa” y cómo se manifiesta y se reprime la resistencia “ilegal”; mientras que el rumor en mayor medida estaría dando cuenta de las transcripciones ocultas tanto de los dominantes —los zapatistas como bandidos y salvajes—, como de los dominados —los zapatistas como revolucionarios, solidarios y justos.

Un problema que valdría la pena analizar, y que surge al utilizar este marco teórico, es el de los sectores subordinados que asumen el discurso oficial e incluso luchan voluntariamente en el bando federal, vertientes no tenidas en cuenta en los modelos de Scott y de Guha quienes identifican a los sectores subordinados como insurgentes o contestatarios en bloque.

REFERENCIAS

- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo
1985 *Cuijla*. México: Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública.
- ACEVES, Gutierre
1992 "Imágenes de la inocencia eterna", en *Artes de México*, 15, pp. 27-48.
1988 *Tránsito de angelitos. Iconografía funeraria infantil*. México: Museo de San Carlos (catálogo).
- ARIÈS, Philippe
1988 *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid: Taurus.
- ARMELLA DE ASPE, Virginia
1970 "Los retratos de los niños en el siglo XIX", en *Artes de México*, 129, pp. 35-37.
- BARTHES, Roland
1994 *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- BOURDIEU, Pierre
1990 *Photography. A Middle-brow Art*. Cambridge: Polity Press.
- BUSTAMANTE MARTÍNEZ, José
1992 *El gran lente*. México: Secretaría de Educación Pública.
- CALVO, Thomas (comp.)
1994 *Historia y población en México*. México: El Colegio de México.
- CANALES, Claudia
1980 *Romualdo García, un fotógrafo, una ciudad, una época*. Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato.
- CARSE, James
1987 *Muerte y existencia. Una historia conceptual de la mortalidad humana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CASANOVA, Rosa y Olivier DEBROISE
1989 *Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotografos del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

Con Zapata

- 1991 *Con Zapata y Villa. Tres relatos testimoniales*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.

CRESPO, Horacio (coord.)

- 1984 *Morelos: cinco siglos de historia regional*. México: Centro de Estudios Históricos del Agrarismo en México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

DARNTON, Robert

- 1996 "El lector como misterio", en *Fractal*, 3, pp. 39-63.

DAVIES, Keith

- 1994 "Tendencias demográficas urbanas durante el siglo XIX en México", en CALVO, pp. 261-304.

DEBROISE, Olivier

- 1994 *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Disposiciones complementarias

- 1930 *Disposiciones complementarias de las leyes de Indias*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Previsión.

DURÁN, fray Diego

- 1951 *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*. México: Nacional.

FIGUEROA TORRES, Carolina

- 1995 *Señores, vengo a contarles*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.

FOSTER, George

- 1962 *Cultura y conquista: la herencia española en América*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

GIMÉNEZ, Catalina H. de

- 1991 *Así cantaban la revolución*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Grijalbo.

GOMBRICH, Ernst *et al.*

- 1993 *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós.

GONZÁLEZ, Soledad y A. PATINO

- 1994 *Memoria campesina*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura.

GRUZINSKY, Serge

- 1991 *La colonización de lo imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- 1994 *La guerra de las imágenes*. México: Fondo de Cultura Económica.

GUHA, Ranajit

- 1983 "The Prose of Counter-Insurgency", en *Subaltern Studies II*, Delhi: Oxford University Press, pp. 1-40.

HEAU, Catherine

- 1984 "Trova popular e identidad cultural en Morelos", en CRESPO, pp. 261-273.

HOOKS, Margaret

- 1996 "Recuerdos de inocencia", en *Luna Córnea*, 9, pp. 91-93.

HORCASITAS, Fernando

- 1974 *De Porfirio Díaz a Zapata. Memoria náhuatl de Milpa Alta*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

LEVINE, Robert

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

LOERA, Margarita (coord.)

- 1987 *Mi pueblo: su historia y sus tradiciones*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

LÓPEZ, Gustavo

- s.f. "La fotografía como documento para la microhistoria". Tesis de licenciatura en historia, Universidad de Guanajuato (mimeografiado).

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio

- s.f. *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*. Barcelona: Lunwerg Editores.

MENDOZA, María Luisa

- s.f. *Retrato de mi gentedad*. México, Secretaría de Educación Pública-Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Mi pueblo

- 1985 *Mi pueblo durante la Revolución*. México: Instituto Na-

cional de Antropología e Historia-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 3 vols.

MIER, Raymundo

- 1995 “El retrato y la metamorfosis de la memoria. La transformación de la historia en el origen de la fotografía”, en *Historia y Grafía*, 4, pp. 81-109.

OBREGÓN, Gonzalo

- 1970 “El niño y la pintura colonial”, en *Artes de México*, 129, pp. 20-21.

ORTIZ MONASTERIO, Pablo

- 1991 *Retratos de mexicanos*. México: Fondo de Cultura Económica.

RUEDA SMITHERS, Salvador

- 1983 “Oposición y subversión: testimonios zapatistas”, en *Historias*, 3, pp. 3-32.

SCOTT, James C.

- 1990 *Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press.

SULLIVAN, Edward

- 1992 “La aceptación de la muerte”, en *Artes de México*, 15, p. 69.

TRACHTENBERG, Alan

- 1995 *Reading American Photographs. Images as History*. Nueva York: Hill and Wang.

VALLEDOR, Mario y Luis PRIAMO

- 1995 *Los años del daguerrotipo. Primeras fotografías argentinas, 1843-1870*. Buenos Aires: Fundación Antorchas.

VARGAS G., Luis

- 1971 “La muerte vista por el mexicano de hoy”, en *Artes de México*, 145, pp. 57-74.

YAMPOLSKY, M. y HEITMANN, A.

- 1990 *Romualdo García. Retratos*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Educación Gráfica.