



ARIEL ARNAL, *Atila de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México entre 1910 y 1915*, México, INAH/Conaculta, 2010.

A propósito del centenario de la Revolución mexicana se publicaron distintas investigaciones de diverso calado, muchas de las cuales contribuyeron a un mayor conocimiento de uno de los levantamientos armados más complejos de la historia. La propuesta de estas investigaciones incluyó a Miguel Ángel Berumen y Claudia Canales, quienes coordinaron un importante esfuerzo para ubicar la trayectoria de diversos fotógrafos revolucionarios, sobre todo en la frontera norte, y lograron desmontar algunas de las piezas fundamentales a través de las cuales se construyó la lucha por el poder. Un esfuerzo en el que destaca sin duda la participación de la investigadora Marion Gautreau, quien recorrió varias de las hemerotecas más importantes de Europa para mostrar la divulgación del imaginario revolucionario en aquel continente, en los mismos años de la Primera Guerra Mundial.

También está el trabajo de John Mraz, pionero en México de este tipo de investigaciones foto-históricas, quien desde el título de su texto: “Fotografiar la Revolución mexicana” nos indica su atención de centrar las cosas en los fotógrafos como creadores que documentaron el movimiento armado, y constructores de los iconos que perduraron en la memoria política mexicana en las siguientes décadas.

Cabe mencionar aquí la investigación de Rebeca Monroy, quien siguió la pista de uno de los hitos del fotoperiodismo en México a través de un análisis riguroso de los textos de Juan José Tablada y las imágenes de Ezequiel Carrasco en el terrible episodio conocido como La Decena Trágica; la sólida introducción crítica de Daniel Escorza a la obra mítica de Agustín Víctor Casasola, el fotógrafo oficial de la Revolución mexicana ante el mundo; y finalmente el interesante acercamiento de Samuel Villela a los trabajos de la primera fotógrafa de la revolución, Sara Castrejón, quien retrató lo mismo a los rebeldes zapatistas que a los soldados federales en el pueblo de Teloloapan, en el estado de Guerrero.

A este grupo de investigaciones pertenece el libro de Ariel Arnal que comento en estas páginas y que se titula: *Atila de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México entre 1910 y 1915*. Dice John Mraz en el prólogo del libro que este trabajo circuló en fotocopias casi clandestinas durante 10 años, antes de ser rescatado y publicado por el INAH. No exagera. Lo sé porque yo fui uno de los beneficiarios de esa circulación pirata y me tocó discutirla ampliamente con colegas y estudiantes en diversos seminarios.

Atila de tinta y plata tiene varias virtudes que es necesario plantear y desmenuzar. Representa un riguroso análisis de una coyuntura y un tema muy preciso: la prensa capitalina de los años 1910 a 1915 y su propuesta editorial sobre el zapatismo. Hay pocos trabajos en este ámbito de la historia gráfica, foto-historia o como se le quiera llamar, que pongan tanta atención y preocupación en los aspectos conceptuales y metodológicos que se desprenden del análisis de las fotografías y que pasan por una discusión crítica con referentes tan importantes como Barthes, Darnton, Bordieu, Foucault, Dubois, Benjamin, Bartra, Chartier y Burke.

Ariel Arnal hace todo esto con su pluma al mismo tiempo rigurosa y amena. Como Wittegenstein, sabe que el uso de las

imágenes es su significado y cualquier reflexión y especulación artística o semiótica tiene razón de ser sólo en la medida en que puede vincularse a un contexto dado.

Un argumento central que recorre toda la investigación es el que se refiere a la construcción periodística de los tipos zapatistas a partir de la iconografía del bandolero como forma de estigmatización y de descalificación de un movimiento político y social.

Si el cuerpo de la policía rural –nos dice Arnal– encarna la herencia prehispánica portadora de los valores propios de civilización, el zapatismo en su conjunto constituye para la época la degradación patente de esa misma tradición prehispánica, esto es, el indio contemporáneo, no civilizado.

Un caso significativo por el tipo de lectura propuesto en el libro es el que se refiere al episodio del fusilamiento de Arcadio Jiménez, Hilario Silva y Marcelino Martínez ocurrido en el poblado de Chalco en las postrimerías del porfiriato, el 28 de octubre de 1909, recuperado por la famosa foto de Agustín Víctor Casasola y descrito por la pluma de Ariel de la siguiente manera:

Todo el acontecimiento pareciera una coreografía en la que el fotógrafo es el director de escena. En ella los rurales aparecen apuntando a los prisioneros de forma tal que lucen mejor que nunca todo su atuendo. El sable del oficial federal sólo espera las órdenes del fotógrafo (no a la inversa) para disparar... la cámara. Incluso los personajes que aparecen en último plano del lado izquierdo funcionan coreográficamente para acentuar la línea de fuga de la fotografía. (p. 65)

Arnal inserta aquí la estética presente en esta imagen en un orden político más amplio: la necesidad pública de legitimar las fuerzas rurales en plena víspera de la revolución, atrapadas en una red de corrupción que ya para principios del siglo xx era bastante evidente. Con todo esto, muestra de manera clara cómo la fotografía no sólo documenta la realidad, sino que admite una serie de usos y manipulaciones políticas que refuerzan su carácter simbólico.

En este sentido, el análisis se extiende también a la conocida fotografía de Manuel Ramos, tomada en diciembre de 1911 en un vagón de tercera, en la que puede apreciarse a un oficial del cuerpo de los Rurales que observa a través de la ventana y apunta con su carabina fuera del tren. La lectura de Arnal privilegia de nueva cuenta los aspectos simbólicos y convierte el rostro individualizado del soldado en el héroe anónimo maduro que protege a la sociedad con serenidad, madurez e inteligencia contra las hordas salvajes de los rebeldes zapatistas. La divulgación de la imagen en el importante semanario *Revista de Revistas* consolida esta propuesta de lectura.

Otro rasgo interesante de la lectura de Arnal es su voluntad explícita de discutir con otras propuestas incluyéndolas en el debate, de tal manera que el lector no se queda con el argumento del propio autor, ni tampoco con el de sus detractores o interlocutores en forma exclusiva, unilateral o excluyente, sino que admite la posibilidad del diálogo que fortalece un esquema conceptual, en el que las respuestas no tienen un significado exacto.

Tal es el caso de su discusión con los trabajos de los investigadores Rebeca Monroy y Samuel Villela en torno precisamente del significado de la fotografía de “El Rural” de Manuel Ramos, que en la lectura de Monroy, por ejemplo, adquiere un significado más cercano al proceso de construcción de la fotografía documental de vanguardia en México en aquellos años, y que en Arnal conserva un carácter más clásico, vinculado a la propia historia de la fotografía en etapas anteriores.

La ecuación que se propone aquí no pasa por el eje epistemológico de la verdad y el error. Ambos autores pueden tener la razón en un momento dado. Todo depende de la carga que quiera privilegiar el lector en su relación con esta imagen y el tipo de problemas que quiera explorar.

Al igual que Marc Bloch, nuestro autor desconfía del prurito de los orígenes. Por ello no se engancha con la erudición del dato que

desemboca en comprobar que tal o cual imagen fue producto de la autoría de Moray, Mckey, Brehme, Hadsell, Wray, Miller o Casasola (Para sólo citar los casos referidos en este trabajo). En vez de ello, vuelve a hurgar en los contextos y guía nuestra atención como lectores hacia otras facetas y aspectos. Por supuesto, no se trata de negar la importancia de las aportaciones que identifican la autoría de las imágenes, sino de darles un sentido más amplio, al vincularlas con problemas de interpretación que enriquezcan de manera más profunda la historiografía del periodo.

Otra de las aportaciones importantes del libro consiste en documentar que el racismo de la prensa capitalina hacia las filas zapatistas tuvo no solamente un origen clasista, sino también étnico. Como bien señala el autor, hasta 1920 el indigenismo mexicano privilegiaba las etapas prehispánicas sobre las condiciones contemporáneas de las comunidades indígenas. Hay sin embargo en este espacio una tradición que se omite en la investigación que me gustaría destacar, y que tiene que ver con el discurso criminológico en general y el reportaje policiaco en particular.

Una de las gráficas elegidas por el autor lleva el sugerente título de “Complot zapatista”, publicada en la revista “Cosmos” en octubre de 1912, en la que se muestra un grupo de retratos de los “peligrosos” rebeldes surianos, desplegados en tres columnas que se asemejan a los esquemas visuales de la época para referirse a los grandes delincuentes.

Imposible no referirse a los trabajos del doctor Cesare Lombroso y sus planteamientos acerca de la supuesta correlación de los rasgos físicos y morales de las personas, los cuales tuvieron una enorme repercusión en toda América Latina y fueron aplicados de manera particular a los casos célebres de los anarquistas –según estas ideas y de acuerdo con los conceptos naturalistas vigentes en Occidente a finales del siglo XIX, cualquiera podía correlacionar una conducta delictiva o antisocial con un cierto tipo de rostros, en lo que representó en la práctica una verdadera criminalización de los grupos populares.

Uno de los personajes de la cultura local que pasó por este tratamiento fue nada menos que *El Tigre de Santa Julia*, inmortalizado por Posada a partir de la foto legendaria de Casasola, pero cuya imagen se construyó en un principio a partir de los apuntes “lombrosianos” en torno a su figura, que divulgó el periódico porfiriano *El Imparcial* por todos lados. He aquí una conexión importante a nivel visual que también explotó la prensa para el caso de la estigmatización de los zapatistas.

El análisis de los reportajes fotográficos a cargo de diversos autores en *La Ilustración Semanal* constituye un argumento importante en torno a la valoración del editor como reinventor de las imágenes a través del arte de la puesta en página. La apuesta del autor se enfoca aquí a los aspectos cualitativos. Un análisis que parte de las imágenes para argumentar la problemática de un periodo y que supera la noción tradicional de las fotografías como meras ilustraciones de los hechos.

Uno de los ejemplos más interesantes al respecto está representado por el reportaje de “La guerra es la guerra”, a cargo de Abraham Lupercio en la revista mencionada, en el mes de agosto de 1914. La imagen central de la enfermera de la Cruz Roja que carga a una niña salvada de las filas zapatistas proyecta en la lectura del autor valores relacionados con la maternidad y con el triángulo áureo del Renacimiento, la Virgen con el niño, con una connotación sagrada que se seculariza en los siglos posteriores y es retomada con toda su carga por la prensa y las revistas ilustradas.

En palabras de Arnal: “La madre simbólica que representa a la enfermera de la Cruz Roja abraza y protege no sólo a la niña, sino a todos los mexicanos que ven en el zapatismo una amenaza a las instituciones fundamentales: la religión y la familia” (pág. 101).

La lectura de la foto documental y periodística se enriquece aquí con la perspectiva de una historia del arte que utiliza sus categorías en función de contextos históricos y que olvida sus pretensiones de universalidad a partir de la revisión de situaciones

concretas que demandan unas ciertas condiciones de producción de los contenidos gráficos y de determinados parámetros de recepción.

Finalmente uno puede detenerse en una de las imágenes más relevantes de la iconografía zapatista analizada en el libro y que refleja en forma contundente la perspectiva crítica del autor. Se trata de la fotografía atribuida a Hugo Brehme que retrata en el Hotel Moctezuma a los hermanos Emiliano y Eufemio Zapata con sus respectivas esposas.

En un primer nivel, la composición de Brehme humaniza a los jefes zapatistas y los muestra como un par de caudillos rurales con su familia, muy lejos de las “hienas sedientas de sangre” que proyectó la prensa capitalina durante aquellos difíciles años.

Otra posibilidad no excluyente –nos señala Arnal– es que la lectura impulsada por los Zapata haya consistido en privilegiar la línea sanguínea directa, fraternal y enviar el mensaje a sus rivales e interlocutores de que el poderío y la fortaleza del movimiento radicaba en este tipo de aspectos, a diferencia de otras facciones revolucionarias, en las que la unidad familiar no tenía ese peso tan significativo.

Sin embargo, de acuerdo con el análisis del autor, la imagen proyecta también el concepto de un ejército no convencional ya que no excluye a los demás miembros de la comunidad, sino que por el contrario los incluye, ya que, de hecho, se cuelan literalmente en la imagen en la foto. En particular destaca la sonrisa franca de la anciana que permanece sentada en la parte inferior izquierda de la imagen y que nos recalca Arnal que es el único elemento que queda fuera del control de la mirada del fotógrafo y parece burlarse de todos, incluyendo al mismísimo *Caudillo del Sur*.

Y aquí llegamos al *punctum* bartheano resaltado por este trabajo, esto es, a la focalización de la atención en esta mujer, lo que le permite al autor sostener que su sonrisa enfatiza la sensación de inseguridad sobre la que descansa la pose fotográfica de los

dos personajes principales del tema: el retrato de los hermanos Zapata. Por todo ello, esta foto representa sobre todo una imagen de reivindicación femenina, antes que una fotografía de política masculina, como tradicionalmente se le ha leído e interpretado.

Podemos estar de acuerdo o no con esta visión de las cosas, pero no se puede negar su originalidad y su audacia. Se trata de toda una aportación, que no es reivindicada desde una postura feminista sino a través de una lectura masculina que analiza cuidadosamente esta alteridad femenina y la hace pasar de la periferia de un personaje marginal al posicionamiento central de un planteamiento que permea toda la imagen.

Estas son solamente algunas pistas de trabajo que los lectores multiplicarán con toda seguridad en su diálogo con una investigación que construye cuidadosamente sus parámetros de lectura anclados en los usos editoriales de la prensa capitalina y que al mismo tiempo interroga las fotografías de otros acervos y desmonta pacientemente los elementos de una cultura visual y una tradición iconográfica en la que convergen de manera creativa una gama amplia y diversa de elementos que van de la semiótica y la historia del arte a la historia cultural y la antropología social.

Alberto del Castillo Troncoso
Área de Historia Social y Cultural
del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora

