



Samuel Villela, *Sara Castrejón. Fotografía de la revolución*, INAH, México, 2010.



En el Centenario de la Revolución mexicana fuimos testigos de una gran paradoja: el cruce de caminos de dos maneras totalmente opuestas de recordar y celebrar los acontecimientos históricos de 1910: por un lado, la retórica oficial, que se quedó atrapada en el desgaste de su propio discurso y se orientó a cuestiones meramente superficiales, orquestando una serie de eventos bastante previsibles, envueltos en una frivolidad rampante que desplazó la posibilidad de un ejercicio crítico de la memoria histórica.

En cambio, por el otro lado, la investigación histórica nos ofreció en este 2010 algunos trabajos importantes, que nos obligan a replantear nuestras certezas y a proponer nuevos rumbos para leer e interpretar nuestra realidad.

En el campo de la historia social y cultural, interesada en recuperar la fotografía como documento para la interpretación histórica y no como mera ilustración del discurso escrito, encontramos el año pasado al menos cuatro investigaciones que enriquecen el panorama historiográfico en torno a la revolución y que aportan ya la información básica para ir elaborando un balance foto-histórico sobre el tema.

John Mraz, con el texto *Fotografiar la Revolución mexicana: compromisos e iconos*, proporciona elementos y propuestas analíticas muy claras para acercarse al fenómeno revolucionario desde el punto de vista de las imágenes; Miguel Angel Berumen y Claudia Canales, coordinando el libro: *México: Fotografía y revolución*, continúan con la gran crónica de las primeras etapas del levantamiento armado y la impronta fotográfica de decenas de profesionales de la lente mexicanos y norteamericanos, así como un lúcido análisis de la construcción del imaginario revolucionario en la prensa europea y norteamericana de aquellos años; Ariel Arnal, con su *Atila de tinta y plata*, más cargado hacia la historia cultural, aporta la revisión de la construcción del estereotipo zapatista en la prensa capitalina de la época, un punto de vista que ofrece pistas concretas para evaluar el imaginario racista trazado por los medios de la época en torno a la figura de los zapatistas y la posibilidad de contrastarlo con los rostros de los revolucionarios de carne y hueso.

Finalmente, pero no al último, tenemos esta investigación de Samuel Villela sobre Sara Castrejón, la primera fotógrafa de la Revolución mexicana. A diferencia del *coffee-table-book*, esto es, el libro fotográfico de lujo que presenta una galería de fotos debidamente prologadas por el intelectual de moda, que en el mejor de los casos describe de manera hermosa y elegante las imágenes como objeto de arte, en este caso nos encontramos frente a un libro académico que construye sobre la marcha una lectura histórica y una interpretación sólida de un *corpus* de imágenes debidamente problematizadas y contextualizadas y que en el desarrollo del propio texto va presentando y compartiendo con los lectores su argumentaciones.

En *Sara Castrejón. Fotógrafa de la revolución*, Villela elige claramente un punto de vista narrativo que se desenvuelve de manera

ligera, pero con un trasfondo analítico profundo en el campo de la historia social, para acercarnos a la trayectoria profesional de la autora, a la que Villela considera la primera fotógrafa de la revolución, con todo lo que ello implica.

En esta historia nada es casual. Teloloapan, conocida coloquialmente en Guerrero como “La Atenas del sur”, es un punto estratégico para comunicar a la Tierra Caliente con Iguala, esto es, un tránsito privilegiado de mercancías, pero también de ideas. El padre de Sara, don Simón Isabel Castrejón, es abogado, lo que implica una cierta carga cultural y profesional en el México de finales del Porfiriato. La visión de Sara y su formación profesional en la ciudad de México le proporcionan el marco adecuado para hacer la crónica fotográfica revolucionaria del sur desde adentro, pero al mismo tiempo con una mirada educada que requiere de la toma de distancia para documentar el huracán revolucionario que transformó el país y que pasó frente a sus ojos, literalmente afuera de su propia casa.

Entre otros niveles de lectura de este texto pueden plantearse los siguientes:

*a) La crítica de las fuentes*

Esta historia social genera contextos y va creando sus propios vínculos para tratar de explicar las cosas. En esta visión crítica se requiere cruzar la información visual de las fotografías con otro tipo de documentación que permite irles construyendo un sentido. Tales vínculos pasan por distintos rubros que pueden apreciarse en esta investigación: la propia historia local de los acontecimientos, así como la historia política nacional de las distintas etapas de la revolución; la geografía y la historia económica, que explican rutas y pasajes comerciales y resta espacio a las casualidades; los testimonios orales de los familiares y contemporáneos de Sara, así como de los miembros de otras generaciones que tuvieron acceso a

su trabajo, pero también a su leyenda, a través de las tertulias y de la recepción misma de las imágenes en distintos entornos locales y regionales; y en el terreno de los contrastes y las comparaciones inevitables, la fina red de lecturas e interpretaciones de la imagen en general y de la fotografía revolucionaria en particular, que se ha ido tejiendo a partir de los trabajos de los distintos investigadores que han venido analizando estos temas con rigor y de manera permanente por lo menos desde los últimos treinta años.

*b) La perspectiva generacional y la construcción de la historia nacional*

Villela localiza la primera foto de Sara hasta el momento y la ubica en marzo de 1908. En ese mismo año –nos remarca el propio autor– abrió su estudio Jesús Hermenegildo Abitia, uno de los fotógrafos más relevantes de la revolución, en su vertiente obregonista. El dato es importante. En ambos casos la formación técnica previa explica el éxito estético de la aventura documental y también en ambos casos es digno de subrayarse la perspectiva generacional compartida. Jesús nació en 1881 y Sara en 1882. Ambos fotógrafos cubren la parte de la revolución que les toca desde el umbral de sus 30 años. En el caso de Sara, una larga vida le permitirá sobrevivir al caos de la violencia de la revolución y su conversión en mito, a partir de la década de los treinta del siglo xx.

La elaboración de varios álbumes revolucionarios con sus fotografías y la entrega de los mismos a personajes de la talla del presidente Lázaro Cárdenas nos habla de la construcción de esa conciencia política que permite revisar el trabajo propio como parte de esa gran crónica de la nación que tiene lugar en la primera mitad del siglo xx y que es interpretada por propios y extraños como la gran gesta de la nación.

En este espacio se produce el encuentro del microcosmos de la historia local y de la vida cotidiana con la Historia con mayús-

culas, el gran acontecimiento fundador de la historia de México en el siglo xx, la revolución, y derivado de esto, la reivindicación de la historia regional *versus* una visión centralista que ignora los matices de lo que está ocurriendo en todo el territorio de manera integral.

c) El perfil de una mirada documental

La conciencia documental de Sara cumple con su objetivo de recrear algunas tomas y vistas fundamentales de Teloloapan y sus alrededores. Sin embargo, también recurre con cierta frecuencia a la construcción de sofisticadas puestas en escena, que nos remiten al diálogo de la fotografía con la pintura histórica como punto de referencia clave para comprender la lógica de lo representado.

Tal es el caso de varios de los retratos ecuestres de distintos personajes del ejército federal, o de los retratos actuados de manera histriónica por varios personajes en el interior mismo del estudio fotográfico de Sara, o los simulacros de facciones completas de regimientos, como la de los llamados “fronterizos” (por estar integrados por soldados procedentes del norte del país), que Villela utiliza para la propia portada del libro, y que nos recuerdan aquellas imágenes recuperadas por el historiador norteamericano Paul Vanderwood para narrar la gesta de los soldados norteamericanos estacionados en la frontera Sur de su país y dispuestos a invadir México en el año de 1916, después de la violenta incursión de las huestes de Francisco Villa al pequeño poblado de Columbus. En lo particular, me parecen especialmente relevantes esos retratos de los últimos momentos de los rebeldes en capilla, obtenidos por la autora siempre en las madrugadas, unos 15 minutos antes de las ejecuciones. Resulta difícil encontrar un ejemplo más extremo para interpretar esta última imagen para la posteridad generada desde la interacción entre las condiciones objetivas del trabajo documental y las vicisitudes siempre subjetivas del retrato personal.

▼ ▼ ▼ ▼ ▼ ▼ ▼

d) La visión de género

Sara Castrejón constituye un ejemplo extraordinario de una fotógrafa que desarrolló un amplio trabajo en un gremio dominado abrumadoramente por los varones y en un universo de gran violencia como lo fueron los acontecimientos armados. Esta visión, que contiene una serie de elementos analizados por el autor que configuran una estética propia, no sólo atañe a las mujeres, sino que implica también, y de manera no menos importante, una relectura del concepto de masculinidad de la época, como aquella imagen fechada en 1914, en la que el soldado Lorenzo Toledo, perteneciente al decimotercer cuerpo de infantería, posa con su pequeña hija en brazos y guarda la imagen con él, “por lo que pudiera pasar”, como señala el autor, o aquel jefe revolucionario, un tal Casarrubias, perteneciente al contingente del general Félix Álvarez, que posa muy orgulloso montado en su caballo en un retrato ecuestre que resultaría típico y hasta convencional, de no ser por el hecho de que aparece con un hermoso trasfondo de una arboleda llena de flores blancas que hacen juego con el color de su caballo. ¿Se trata de la simple casualidad y de la utilización de elementos secundarios de ornato para las escenografías y puestas en escena, o por el contrario, estamos frente a elementos estructurales, integrantes sustantivos de la mirada de Sara, como ha señalado la investigadora Rebeca Monroy? Sólo una comparación más amplia y profunda con el trabajo de otros fotógrafos y sobre todo fotografías contemporáneas de Castrejón nos dará la pauta para descifrarlo.

e) La construcción de la memoria histórica

En este caso se trata de la construcción de una mirada en torno a la propia revolución, convertida en monumento nacional y representada de manera emblemática por la foto de Sara con el presidente Cárdenas en Teloloapan, en el año de 1937. Como se sabe,

en el cardenismo cristaliza la nostalgia histórica por la revolución, aquella que permitió que los álbumes fotográficos de Casasola, que fracasaron económicamente en los veinte, comenzaran a resultar un buen negocio dos décadas después, hasta convertirse en parte de la versión oficial de los hechos. Esta compleja operación histórica unificó en el mito revolucionario a las distintas facciones antagónicas, como pudieran ser para el caso los zapatistas y los carrancistas. La lectura de las fotografías de Sara pasa también por este proceso, y al mismo tiempo proporciona elementos para una historia plural en la que puedan asomarse estos matices y contradicciones.

Resulta interesante pensar que a veces, la edificación de esta historia cívica se encuentra cara a cara con la religiosidad popular. Tal es el caso de las fotografías del supuesto descubrimiento de los restos de Cuauhtémoc, el último tlatoani azteca en Ixcateopan a cargo de la arqueóloga Eulalia Guzmán en el año de 1946, o de la recreación de la secuencia de fotos de Sara en torno al recuerdo mítico y la conmemoración oficial del famoso abrazo de Acatempan entre el líder insurgente Vicente Guerrero y el oficial realista Agustín de Iturbide.

En el primer caso se trata de una documentación muy poco conocida sobre el registro del lugar donde se encontraron lo que se pensó eran los restos del emperador azteca, así como otras joyas y reliquias, todo ello con la presencia de algunos habitantes de la zona, que festejaron el gran acontecimiento. En el segundo, pueden observarse distintas fotografías sobre sitios y objetos históricos relacionados con el famoso encuentro de los dos ilustres personajes, que narran todos los libros de historia patria, y que fueron entregados por la fotógrafa al pueblo de Acatempan.

En ambos casos, la foto recrea el mito y termina por convertirse en sí misma en un fetiche para la adoración cívica de los nuevos feligreses convertidos en ciudadanos. Tal es uno de los

posibles usos de las imágenes fotográficas y naturalmente la producción iconográfica de Sara Castrejón no está exenta de todo ello y cumple cabalmente con tales fines patrióticos.

Recapitulando: De un primer universo de 600 fotografías de la autora detectado por el autor, se publican y analizan 150 en este libro. Nada mal para la base de una futura exposición que parta de Teloloapan y que de ahí itinere por el estado de Guerrero y el interior de la república. No se trata de un buen deseo, es una necesidad cultural para un país de extraordinarios fotógrafos documentales que han reinventado la realidad nacional en los últimos 150 años, de Manuel Ramos y Natalia Baquedano a Pedro Valtierra y Elsa Medina, pasando por Nacho López, Graciela Iturbide, Manuel Álvarez Bravo y Rodrigo Moya, entre muchos otros. Un país que aportó –ahora lo sabemos gracias a esta investigación de Samuel Villela– a una de las primeras fotografías de las grandes revoluciones del siglo xx.

Si Sara Castrejón hubiera nacido en algún pueblito de Francia o Alemania tendría un museo propio y un lugar asegurado en la historia de la fotografía mundial. El problema es que nació en Teloloapan, un pueblo olvidado del estado de Guerrero, y a nuestras autoridades federales, estatales y municipales, parece no importarles gran cosa la preservación y la divulgación de nuestro patrimonio nacional.

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

