

# Construyendo símbolos — fotografía política en México: 1865-1911

ARIEL ARNAL

*Universidad Autónoma de Puebla*

La fotografía en el siglo pasado constituye un innovador medio técnico para la obtención de imágenes. Éste será tomado, dentro de la concepción ilustrada de la ciencia en el siglo XIX, como la solución mecánica para reproducir la realidad. La imagen obtenida en la cámara oscura es, para los asombrados individuos de entonces, la propia realidad. Con el transcurrir del tiempo, la fotografía deja de ser realidad para transformarse, en virtud de su naturaleza mecánica, en copia fiel de esa misma realidad. El concepto objetivo de la mecánica permite, hasta bien entrado el siglo XX, que la fotografía se constituya en el abogado de la verdad: la mecánica es ciencia y la ciencia es verdadera.<sup>1</sup> Esta es la concepción que se tiene de la fotografía cuando ésta comienza a balbucear las primeras palabras de un discurso político desde la imagen gráfica.

La primera noticia que se tiene registrada de una imagen política en México es la del fotógrafo francés August Péraire en el año de 1865. En la imagen en cuestión aparecen el emperador de México, Maximiliano I, y su esposa, la emperatriz Carlota, arrodillados frente a la imagen de la Virgen de Guadalupe.<sup>2</sup> La significación es clara: dos representantes de la nobleza europea se *mexicanizan* por mediación de la máxima autoridad en "materia de nacionalidad", la propia Virgen Morena.<sup>3</sup> El mensaje político resulta evidente: los emperadores Habsburgo son mexicanos porque defienden y representan los máximos valores que conforman los principios fundadores de la mexicanidad; la religión católica y su particularización criolla en la antigua Nueva España, la Virgen de Guadalupe. Ya en el terreno del discurso visual, se puede afirmar, en primer lugar, que el hecho de que los emperadores se asuman como guadalupanos les permite sumarse a las características generales de los mexicanos. Desde la conformación de la identidad criolla previa a la Independencia (1810-1821), el identificarse de algún modo con la

---

Virgen de Guadalupe pasa a ser una toma de posición desde lo que a partir de entonces se constituirá en mexicanidad. Por ello, Maximiliano y Carlota son unos mexicanos más, porque el ser guadalupanos les permite acceder a la identidad nacional y al mismo tiempo compartir con el pueblo (sus súbditos) las tradiciones y el pasado en común. La construcción de nacionalidad mexicana para los monarcas europeos resulta evidentemente falsa; sin embargo, es precisamente esa obviedad a la que el montaje fotográfico pretende combatir.

Por otro lado, si tomamos en cuenta la carga de exclusión que los símbolos católicos poseen en plena guerra entre liberales y conservadores, la imagen de Maximiliano y Carlota arrodillados devocionalmente ante la imagen de la Madre de todos los mexicanos se torna en una frase visual de doble y profundo significado. Comenzada la segunda mitad del siglo pasado, el mundo político mexicano se dividía esencialmente en dos: conservadores y liberales, que es decir, católicos militantes y anticlericales. Por ello, la imagen de los emperadores frente a la Virgen María representa la negación del anticlericalismo liberal, encabezado en ese momento por Benito Juárez. Asimismo, ante las dos corrientes políticas que se enfrentan ya militarmente desde 1858 (Guerra de Reforma, 1858-1861), la propaganda imperial ofrece la sumisión del Estado a los antiguos valores, propios de la génesis de la identidad nacional. Entonces, la imagen de los emperadores unidos a la Virgen de Guadalupe expresa un solo mensaje con dos significados: la opción católico-nacional frente al anticlericalismo liberal y, al mismo tiempo, los valores tradicionales formativos de la mexicanidad; la Virgen Morena, directora espiritual de la lucha de independencia y elemento fundamental de la nacionalidad. La afirmación de un discurso suele llamar a la memoria la argumentación contraria, es decir, una imagen asimilada en el imaginario colectivo evoca no sólo el significado directo de la misma, sino también su significado contrario (un uniforme nazi evoca también los campos de concentración). La imagen de los emperadores recuerda al lector de la misma cuál es el verdadero pilar de la nación mexicana y, al mismo tiempo, de qué forma ha sido tratada por los gobiernos liberales esa piedra angular de la identidad nacional.<sup>4</sup>

### ***La Galería de gobernantes***

Este primer ejemplo de *fotografía política* en México nos permite cuestionar el discurso visual y obtener los primeros elementos constitutivos de lo que con el tiempo llegará a ser la futura fotografía de prensa en México. El segundo paso en esa particular historia de la fotografía política en este país, comienza a darse en la década de los setenta del siglo XIX. En 1874, el estudio de los



*Maximiliano I y Carlota.* Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)



fotógrafos establecidos en la capital, Cruces y Campa, saca al mercado el álbum de imágenes fotográficas intitulado *Galería de personas que han ejercido el mando supremo de México con título legal o por medio de la usurpación*, conocido popularmente como *Galería de gobernantes*.<sup>5</sup> Más que obedecer a una incipiente "propaganda política", la *Galería de gobernantes* obedece a la necesidad de definición de una identidad nacional. Para ello, se recurre a la simbolización del pasado por medio de marcas históricas, los períodos presidenciales. Es el conjunto, y no la unidad, el que otorga validez al pasado nacional como reconocimiento de la tradición única y diferenciada frente al resto de naciones del orbe. La fotografía política adquiere entonces lo que Walter Benjamin denomina "valor cultural" de la imagen.<sup>6</sup> Benjamin aplica el término al retrato familiar y a la reproducción industrial de "estampas" de obras "de la pintura universal", pero desde luego el concepto es extrapolable a cualquier campo visual.

Pero, ¿cuál es el culto que se puede establecer sobre un *álbum fotográfico*? Si tomamos en cuenta que a lo largo del siglo XIX, y como consecuencia de la ilustración del siglo XVIII, la religión divina es substituida por otra nueva, la religión nacional, podemos deducir fácilmente el lugar que ocupa la *Galería de gobernantes* dentro del imaginario colectivo.<sup>7</sup> El culto de la nueva religión nacional —la Nación— exige la conformación urgente de una identidad oficial destinada a su aprehensión por el pueblo. A partir del siglo XIX, desde el Estado, la configuración de qué es lo nacional (en nuestro caso: qué es lo mexicano) ha sido siempre algo relativamente fácil de identificar, sobre todo a partir del discurso oficial; sea éste oral, escrito o a través de otro tipo de medios comunicativos, como puede ser la propia imagen gráfica.

No obstante, este caso, el de la *Galería de gobernantes*, resulta interesante no sólo porque responde a los intereses oficialistas del propio Estado republicano, sino que da cuenta de la construcción de un imaginario público más allá de los cánones oficiales. A diferencia de lo que suele ocurrir a fines del siglo XX, la necesidad de "construir una nación" no es sólo un proyecto desde arriba (desde el propio Estado) hacia quién sabe qué clase de receptor "allá abajo" (el pueblo, la sociedad civil), sino que se convierte en un acto militante desde cada uno de los individuos que conforman esa clase no política que de alguna manera permanece atenta al acontecer político. Por tanto, acudimos a un momento en que el discurso oficial en la imagen fotográfica no se da propiamente desde el Estado, pero sí comulga con él. Es la clase media urbana la que, en cierta medida, vive de cerca los acontecimientos políticos del siglo XIX mexicano, mucho más cotidianamente de lo que puede hacerlo el ciudadano medio de nuestro tiempo, mero espectador desde el gallinero.<sup>8</sup> El momento histórico a mediados del siglo pasado permite una confluencia de intereses entre gobernantes y gobernados.



## La "tarjeta de visita"

Si actualmente la mejor propaganda —o la más "visible"— es la que aparece por los medios de comunicación televisivos, en la segunda mitad del siglo XIX el mensaje visual más efectivo lo constituía la llamada "tarjeta de visita".<sup>9</sup> Esta consistía en una fotografía en albúmina montada sobre una cartulina de aproximadamente 10 x 5 centímetros. La finalidad primera era obtener una imagen fácil de transportar y, por tanto, de recordar en cualquier momento al personaje fijado en el papel sensible. Si bien en un primer momento la tarjeta de visita constituyó un regalo, muestra de cariño privado por medio del cual se podía transportar fácilmente la imagen del ser querido, su formato particular, así como una derivación simbólica dentro del imaginario colectivo de lo que ese aprecio íntimo significaba, permitieron la salida del ámbito familiar al público. De este modo, la comercialización de retratos de políticos eminentes (Maximiliano I, la emperatriz Carlota, el presidente Benito Juárez, o bien sus ministros) utiliza un formato ya familiar y cargado de íntimos significados como medio directo y efectivo de propaganda. Así, el valor cultural de la fotografía familiar del que habla Benjamin, se tradujo en un valor cultural del personaje político, el héroe o antihéroe, pero símbolo de la vida pública, del pasado y de los destinos de la Nación.

La fotografía en tarjeta de visita se convierte entonces en el fetiche del discurso político. Como objeto, la tarjeta de visita es depositaria de símbolos múltiples. Por un lado, el objeto mismo, es decir, la posesión física del personaje predilecto del panteón político nacional. En segundo lugar, se torna en el panfleto portátil que permite reconocer y ser reconocido como individuo no profesional de la vida política, pero sí como ciudadano politizado.

La importancia historizable de la autoidentificación como hombre político nos da cuenta de una sociedad altamente politizada, al menos en las capas sociales con poder adquisitivo.<sup>10</sup> Por otro lado, la fotografía comienza a plantearse, aún de manera difusa, como un elemento importante en la constitución del lenguaje político, más allá de las formalidades del discurso oficial. La imagen gráfica del hombre o los acontecimientos políticos (la reproducción a manera de reportaje de los lugares y objetos del fusilamiento de Maximiliano) empiezan tímidamente a constituirse en el embrión de lo que con el principio del nuevo siglo serán los primeros pasos del fotoperiodismo político.

## El porfiriato

En los años de auge del porfiriato (1884-1904), la fotografía política se producirá directamente desde el fotoperiodismo y jugará un papel funda-

mentalmente legitimador del poder frente a sus gobernados. Sin duda, será ya con Porfirio Díaz cuando la imagen fotográfica del hombre político pasará a formar parte —de manera totalmente consciente— del discurso político propagandístico del nuevo siglo.

Tanto en la fotografía de la burguesía porfiriana (1876-1910) y de los posteriores gobiernos del período revolucionario (1911-1920), como en la fotografía del pueblo, los personajes que allí aparecen toman su valor como individuos en función de lo que les rodea; y lo que les rodea no es sólo el lugar físico en que aparentemente fue tomada la fotografía, sino que es la noticia en que la imagen se inserta: la diagramación editorial y desde luego el lugar social, económico y político que la política editorial le otorga. La técnica editorial (desarrollada hoy en día de manera soberbia) de una publicación regular permite redefinir y tergiversar cualquier tipo de información. La fotografía no está de ninguna manera libre de esto. Pero nos queda aún otro elemento, el lector de la imagen. El lugar donde se lee y quién lee la fotografía son, al fin y al cabo, el último eslabón de la cadena comunicativa en la que la imagen es la columna vertebral de la misma. Es en la lectura en el café, en la tienda de abarrotes, en el salón de la casa burguesa, donde se percibe la imagen de los distintos movimientos revolucionarios.

El desarrollo económico exigía ya su propaganda y su vocero visual serían esencialmente la empresa de los hermanos Agustín Víctor y Miguel Casasola, así como la fotografía por encargo de Guillermo Kahlo. Sobre la fotografía de Kahlo sólo se conserva lo que fue especialmente pagado por el gobierno como parte de la documentación del patrimonio industrial y arquitectónico nacional. Se desconoce lo que pudo haber constituido su estilo en otras áreas, ya que buena parte de su archivo personal fue destruido. Por ello, desconocemos cuál pudo haber sido su posición frente al régimen oficial, o si alguna vez cuestionó el mismo.

El caso de los fotógrafos Casasola es bien distinto.<sup>11</sup> Su mérito más importante es, tras trabajar algunos años sólo como fotógrafos, el haber fundado en México la primera agencia gráfica de prensa con características modernas de comercialización en el año de 1912. La compraventa de imágenes era su principal finalidad. De ella surgirían algunas de las siguientes características: compra de negativos a fotógrafos ajenos a la agencia, y estructuración de un archivo de cara a la venta de imágenes a la prensa nacional y extranjera. El primer caso se constituía en algo bastante similar al plagio o el robo de los derechos de autor, ya que en no pocos negativos del archivo el nombre original del autor aparece borrado y sobrepuesto el de los Casasola. Hasta la fecha se han identificado (no todos con nombre propio) más de cuatrocientos fotógrafos ajenos a la agencia, o por lo menos al apellido Casasola.

Pero veamos cuál era la posición ante los acontecimientos políticos de principio de siglo de los hermanos Casasola. Desde que el colectivo se creó al final del Porfiriato (todavía sin el sello comercial "agencia"), se dedicó a documentar la línea de progreso y modernidad que el régimen preconizaba. En todo momento la prioridad de los hermanos Casasola fue "estar bien con el régimen", cualquiera que éste fuera. Las imágenes más conocidas de los Casasola durante el Porfiriato son precisamente las que documentan la construcción e inauguración de obras públicas (Canal del Desagüe de la ciudad de México, ferrocarriles, etc.), así como eventos sociales de la burguesía y los ministros de Estado. A partir del gobierno de Madero, y hasta el Cardenismo, la agencia gráfica Casasola se constituyó definitivamente como la agencia de fotografía oficial; los retratos oficiales —certificados por el gobierno—, así como las imágenes de prensa benévolas con el régimen (cualquiera que éste fuera), surgían siempre de la agencia Casasola.

### **Sobre un retrato del zapatismo**

El movimiento liderado por Emiliano Zapata en los estados al sur de la ciudad de México (Morelos y considerable territorio de Guerrero, Puebla, Tlaxcala, Veracruz y el Edo. de México principalmente) se presenta como singular, porque su desarrollo iconográfico pendula —en la historiografía oficial mexicana— desde el "Atila del sur" hasta su inclusión en el panteón revolucionario en los primeros años de la década de los veinte.

Sabido es que la difusión de las novedades periodísticas era muchas veces realizada por medio de la lectura en público de las mismas; es decir, en el café, en la cantina o la tienda de abarrotes, entre otras. Podemos presuponer que —dada la preponderancia del conflicto armado en la vida cotidiana— el nivel de politización del individuo en la población capitalina llega por lo menos a un "intentar estar bien informado", independientemente de su nivel social o cultural.

Hasta no haber llegado a su destino —el lector—, la imagen gráfica de Zapata y su movimiento carecen de cuerpo. Es por medio de ella, de la imagen plasmada en fotografía o grabado, que en el imaginario colectivo de los ciudadanos capitalinos adquieren significado las preguntas de quién es Zapata y quiénes son sus seguidores. Es allí, en la fusión entre la imagen y el texto, donde se produce la narración más completa de lo que es la revolución zapatista. Narración y comprensión se constituyen a partir de una operación conjunta entre la política editorial del medio de prensa y el lector capitalino.<sup>12</sup> Como antes hemos indicado, la plausible politización del capitalino da como resultado que la interpretación de la información (texto e imagen) por él realizada le permitiera evadir, en la medida de lo posible, la intención de la



---

política editorial. Actualmente, el universo de lectores críticos con cualquier medio de prensa es muy bajo, no sólo en términos totales (la baja proporción de lectores de periódicos frente, por ejemplo, a los televidentes), sino incluso a partir del número de lectores "cautivos" de ese mismo medio escrito. Sin embargo, podemos suponer que el período revolucionario conlleva una desconfianza paulatinamente creciente hacia los medios de información. Esto produce al mismo tiempo una "educación" en la lectura crítica de la prensa, y por lo tanto una reconstrucción de la noticia por parte del lector alejada de la política editorial del diario. Con ello quiero decir que la noticia que el lector se reconstruye del movimiento zapatista parte de la información proporcionada por el diario, pero que posteriormente realiza una lectura "entre líneas", más allá de la intención del periódico.

Pero, ¿cuáles son las imágenes que nuestro lector observa? Son, desde luego, las que el periódico le ofrece. Esas imágenes son escogidas en función de una política editorial y diagramadas a partir de los cánones que esa misma política editorial dicta. Por ello, en la construcción de la comprensión (asimilación) que el lector hace de la imagen, interviene de manera determinante la política editorial. El mensaje que al lector capitalino le arriba es un constructo de la política editorial, no la imagen zapatista. Es, por tanto, "la imagen zapatista según el diario de la capital". Es sólo a partir de allí que el lector puede recoger elementos que le permitan posteriormente formarse una idea del sujeto reproducido. Resulta entonces imprescindible acudir a la producción de la imagen, desde su concepción por el fotógrafo y el sujeto fotografiado, hasta el *via crucis* de la fotografía en el periódico. El diario construye una imagen en función del discurso editorial. Para ello se reconstruye la fotografía a partir de la diagramación y reencuadre, así como su interdependencia con el texto que la rodea. Los cánones fotográficos de principios de siglo conocían bien buena parte de los elementos que conformaban el poder discursivo de la imagen política y social. Esencialmente, es la prensa ilustrada la que constituye el principal medio de comunicación por el que la opinión pública capitalina se forma una imagen de lo que supuestamente es el movimiento zapatista. La forma más común de reproducción de una fotografía en la prensa era por medio del grabado. Dada la dificultad técnica y el alto costo de una reproducción fotográfica directa sobre el papel de diario, el grabado constituía el cómplice necesario para la impresión de la "noticia" fotográfica. El retrato de cuerpo entero de Emiliano Zapata realizado por Hugo Brehme encuentra su "hermano gemelo" en el grabado de José Guadalupe Posada. Esto es importante porque la reproducción de una imagen por un famoso grabador como Posada aseguraba su difusión dentro de la prensa capitalina. Esta era la "fotografía" que con seguridad llegaba al público de la capital, dejando muchas veces en el anonimato al fotógrafo original.

Ante los ojos del lector capitalino, el zapatismo es, antes que nada, un movimiento de campesinos bárbaros y pobres. Por ello, alejados de las tradiciones y costumbres urbanas (civilizadas) y, de forma natural, cercanos a la delincuencia. El jerarquizar por rango social resulta definitivo a la hora de proceder a asignar pose y utilería para el fotografiado. Los denominados "tipos fotográficos" ("el aguador", "el sereno", "la lavandera") responden a un intento de clasificar la sociedad en imágenes; siempre semejantes, no al modelo (al sujeto real y anónimo fotografiado), sino a lo que la comunidad define como "modelo". A partir de los tipos fotográficos, podemos trazar un camino que nos acerque a la percepción que del movimiento zapatista se tenía en la ciudad de México. "El campesino", "el bandido", "el indio", serán algunos de los tópicos representados en la prensa mexicana cuando a los zapatistas se refiera.

Desde la lectura de la fotografía en la capital, los miembros del movimiento fijados en el negativo de cristal y reproducidos posteriormente en la prensa capitalina responderán, en primer lugar, no a su definición como individuos,



*Prisionero zapatista y sus custodios, retrato de grupo. Fotografía de Miguel Casasola. Fototeca del INAH, Fondo Casasola, 6031*



sino a una partícula constitutiva de una unidad más grande: el zapatismo. Los personajes fotografiados representarán el "tipo fotográfico zapatista", no individuos con nombre y apellido, dueños de una particular y singular vida propia. Sólo posteriormente —y tan sólo en algunos casos— se producirá una individualización del sujeto fotografiado.

La fotografía de Miguel Casasola en la que aparece un "prisionero zapatista", cumple sin duda con la argumentación anterior.<sup>13</sup> En ella, el supuesto zapatista es el motivo central de la cámara, alrededor del cual posan una serie de individuos. La representación del "tipo" zapatista es aquí evidente: un hombre, un poco más alto que los demás, viste un deteriorado traje de manta, huaraches, sarape de lana y sombrero de paja de ala muy ancha (denominado posteriormente "zapatista"). Acentuando el carácter rural del prisionero, los individuos que le rodean visten uniformes del ejército federal o elegante traje civil. A ello podemos añadir algo aún más expresivo: la actitud del prisionero es de seriedad y resignación ante su triste destino; sin embargo, no por ello pierde dignidad: la mirada alta desafiando a la cámara le brinda su integridad como individuo. Por el contrario, sus carceleros ríen y seguramente bromean sobre la suerte del zapatista. En definitiva, la actitud y elementos físicos que definen al grupo "federal", así como la actitud y atavíos del prisionero, no hacen más que evidenciar el contraste que, desde la perspectiva del ambiente urbano, existe entre el campo y la ciudad. A pesar de que la altura física del prisionero, así como la mirada que éste dirige hacia la cámara, rescatan elementos de su individualidad, la primera lectura que hacemos responde a la necesidad de clasificarlo de alguna manera, en este caso como zapatista antes que como individuo.

El individuo fotografiado establece, de alguna manera, un diálogo con la cámara. Ese diálogo es, en el mejor de los casos, una conversación de igual a igual entre el fotógrafo y el fotografiado.<sup>14</sup> No siempre el fotógrafo es quien "detenta el poder" en el proceso fotográfico; cuando el sujeto a fotografiar toma conciencia de lo que significa el proceso fotográfico más allá del mero disparo, también él querrá mostrar a los posibles lectores de la imagen cuál es su idea de "salir bien". El caso extremo que apoya esta afirmación es la fotografía por encargo. En ella, es el sujeto a fotografiar quien dicta las condiciones estéticas y compositivas, así como el tinglado y los elementos simbólicos a incluir en la fotografía. Sólo los fotógrafos con especial sensibilidad y profesionalismo son capaces de evadir la censura inherente a la fotografía por encargo.

Pero pocas serán las veces que podamos toparnos con una imagen hecha según los deseos del zapatista fotografiado, ya que la mayoría de las imágenes serán, en el mejor de los casos, retratos del estado mayor o de caudillos; pero siempre predeterminados en buena medida por los cánones del género



fotográfico del momento. Quizás el fotógrafo más importante documentado hasta ahora que haya seguido al movimiento zapatista es precisamente Brehme. Alemán de origen, Brehme se estableció en México en el primer lustro de este siglo. Se hizo famoso al publicar —en Alemania y México— los resultados de su viaje por el centro y sur del país.<sup>15</sup> Sin embargo, la importancia histórica de su trabajo se debe esencialmente a la documentación del período revolucionario. Cuando estalló el conflicto armado, Brehme encontró lo que podía resultar una importante fuente de ingresos: la documentación del zapatismo y su posterior venta a la prensa nacional y extranjera. Actualmente no llegan a cien las imágenes importantes que se conservan en la Fototeca del INAH de las registradas por Brehme durante su periplo con los zapatistas. Sin embargo, el valor de esas imágenes está todavía por investigar. Resulta particularmente interesante la visión de un extranjero, procedente de la capital, que "persigue" a los zapatistas con su cámara por el sur del país. Es posible que a lo largo de su viaje con ellos, su visión gráfica (la que nos ha quedado) haya cambiado significativamente. Cuenta para ello su condición de extranjero; lo que sin duda lo libra de tomar partido por uno u otro movimiento. Independientemente de su posible cambio de perspectiva, el principal banco de imágenes del movimiento zapatista proviene de él. De ese modo, encontramos que es la visión de un extranjero, una visión en cierta medida "distanciada", la que nos proporciona las imágenes más destacadas de lo que posteriormente será publicado en la prensa capitalina.

A pesar de que la mayoría de las imágenes que existen del movimiento zapatista corresponden a un dispositivo donde la voluntad del fotógrafo es preponderante, quizás el mejor ejemplo que podamos obtener en sentido contrario es la célebre fotografía de Emiliano Zapata (c. mayo-junio de 1911), de cuerpo entero, vestido con traje charro, cananas, fusil, sable a la cintura y banda de general, donde el autor es precisamente Hugo Brehme.<sup>16</sup> La fotografía de la entrega de Cuernavaca (29 de mayo de 1911) por el general figueroísta Manuel Asúnsolo al ejército zapatista es la que da pie para datar una serie de fotografías posteriores, entre las que se incluye la anteriormente descrita de Emiliano Zapata. Otro aspecto de la fotografía de la entrega de Cuernavaca que permite acercarnos a una datación más precisa es la presencia del secretario de Zapata, Abraham Martínez, en un lugar preponderante. En dicha imagen, Martínez aparece a la derecha de Zapata. Esto se debe a que es él el individuo designado por Zapata para hacerse cargo de la plaza militar de Cuernavaca. La serie de fotografías, tomadas presumiblemente en el patio del hotel Moctezuma, cuartel general zapatista en la capital morelense, posee muchas coincidencias con la entrega de Cuernavaca. La fotografía particularizada de Abraham Martínez con su Estado Mayor en el hotel Moctezuma, vistiendo las mismas ropas que en la

entrevista con Asúnsolo, nos confirma esto: Martínez es en ese momento noticia (se hace cargo del aspecto militar de Cuernavaca) y por ello merece ser retratado con sus subordinados de manera eminente.<sup>17</sup> Pero también Zapata viste las mismas ropas en el mencionado hotel y en la entrega de la ciudad, las mismas ropas que luce junto a su hermano Eufemio y sus respectivas mujeres, todos ellos en el mismo patio del hotel Moctezuma.<sup>18</sup> Finalmente, es la reproducción del retrato de Zapata por el ya entonces célebre grabador de la capital, José Guadalupe Posada, la que nos permite reducir el rango de error en la datación. Posada muere en 1913, lo que impide extenderse en dataciones posteriores a ese año.

Pero volvamos al retrato de cuerpo entero de Zapata. Éste resulta interesante en dos sentidos. En primer lugar, adivinamos que la preparación de la imagen —la puesta en escena del acto fotográfico— responde, en principio, al deseo de Emiliano Zapata de aparecer ante la opinión pública no sólo como el líder del movimiento suriano, sino que pretende apropiarse de los elementos iconográficos de un profesional de la lucha revolucionaria, de los elementos de un general de carrera. Resulta evidente que la puesta en escena es improvisada ante la posibilidad única de un reportaje sobre su movimiento, siendo él mismo el eje de dicho reportaje: el traje charro no es el de gala, que después presumiría en la capital como parte del gobierno convencionalista. Al mismo tiempo, ciertos elementos de la iconografía del poder militar son ostensiblemente añadidos. El sable y la banda de general lo delatan en su posible íntima necesidad de alcanzar el reconocimiento público y en la urgencia de su movimiento por ser reconocido como algo más que "campesinos revoltosos", sin ningún tipo de disciplina, ni militar ni política.<sup>19</sup> Dentro del diálogo que se establece entre el fotógrafo y el sujeto fotografiado, es posible que hubiera sido el propio autor quien sugiriera a Zapata apropiarse de los elementos iconográficos de la carrera militar. La banda de general nos permite suponer que nos encontramos en los momentos posteriores a la rendición de la ciudad de Cuernavaca por el general Manuel Asúnsolo, posiblemente el dueño original de dicha banda y sable.<sup>20</sup>

Así como el prisionero zapatista se torna un trofeo de guerra para sus captores, los aperos de general son también trofeos de guerra para Emiliano Zapata. La victoria militar ha de simbolizarse de alguna manera, y Zapata lo hace por medio de la apropiación de los símbolos arrebatados en buena lid al enemigo. Se puede sugerir el "canibalismo" que conlleva el apropiarse del "cuerpo" del enemigo. Este tipo de canibalismo simbólico implica dos cosas: por un lado, el simbolizar la victoria sobre el enemigo, pero, al mismo tiempo, el respeto y admiración por el mismo. En el caso de Zapata, la victoria es evidente. Asimismo, la entrega de la ciudad ha sido previamente pactada, lo que constituye una "digna rendición". Por otro lado, a pesar de que Manuel





*Emiliano Zapata junto a una escalera, retrato. Fotografía de Hugo Brehme.  
Fototeca del INAH, Fondo Casasola, 63464*



Asúnsolo es un general tan rebelde como cualquier otro de las tropas zapatistas, su origen lo diferencia claramente del tópico del rebelde rural. Asúnsolo es ingeniero de minas, natural del norte de la República (Chihuahua). Como buena parte de la oficialidad maderista, es, al fin de cuentas, un hombre ilustrado. Tanto él como sus oficiales visten ordenadamente, a la manera del ejército maderista que está, en ese momento, tocando las puertas de la ciudad de México. Para Zapata, el revestirse con algunos elementos del perdedor, a la manera de los antiguos sacerdotes prehispánicos que sobreponían a su propio cuerpo la piel destazada del sacrificado, es un modo de acceder a los símbolos que le permiten instantáneamente ser reconocido como político y militar "respetable", tanto entre sus tropas como entre la sociedad urbana. Sin embargo, en este caso, se sobrepone la necesidad de reconocimiento como autoridad militar y política por encima de un posible "canibalismo simbólico", sin que éste deje de existir del todo. La situación política del momento requiere que el ejército suriano obtenga un sitio en las negociaciones que parecen inminentes con el gobierno de Francisco I. Madero.<sup>21</sup>

Es en esta anécdota —en la rendición de Cuernavaca— donde el semejarse a alguien (en el mejor de los casos, a uno mismo) adquiere cuerpo. Emiliano Zapata pretende semejar a un militar de carrera y un político ilustrado, sin perder la conciencia de su eclecticismo. Son los elementos en la vestimenta aportados por su propia tradición (el traje charro, el sombrero de ala ancha, así como la forma de cruzarse las cananas), los que le permiten no perder la realidad del origen de su movimiento rural. Es por medio de ella —de su vestimenta— que Zapata representa a esa clase dirigente de los pueblos y villas del campo mexicano, es decir, aparece como un individuo del campo, pero no como campesino. Zapata pertenece a una familia con larga tradición de actividad política en su municipio, y por lo mismo forma parte de ese pequeño grupo de caciques políticos de Anenecuilco y Villa de Ayala. Es por ello que Zapata no viste manta blanca ni sombrero de paja, ni huaraches, sino traje charro, sombrero de fieltro, botas de montar y revólver en la cintura.<sup>22</sup> Sin embargo, no deja por ello de ser un representante de los campesinos alzados, pequeños propietarios de tierras bajo administración comunitaria.<sup>23</sup> Es en la propia fotografía donde encontramos características que refuerzan el carácter campesino del movimiento zapatista. El "ejército" zapatista aparece en segundo plano de la imagen, justo al lado izquierdo de Zapata. Es un ejército de campesinos, con sombrero de paja, sin ningún tipo de uniforme, armamento irregular y más indígena que mestizo. Son evidentemente soldados temporarios que en época de siembra se retiran a la milpa, dejan el fusil y toman el arado: se convierten en lo que realmente son, campesinos. El hecho de que este "ejército" aparezca ante el fotógrafo de manera



*Emiliano Zapata con el Gral. Manuel Asúnsolo durante la entrega de la ciudad de Cuernavaca. Fotografía, Fototeca del INAH, Fondo Casasola, 5868*

totalmente espontánea, habla de esa fuerza irregular donde la lucha armada constituye sólo una herramienta para alcanzar objetivos, no una forma de vida.

La lectura por el capitalino pudo haber pendulado desde el miedo, la risa, hasta la definitiva toma en consideración de la imagen de lo que el movimiento suriano significa. La primera intención de Zapata de revestirse con elementos iconográficos de autoridad militar, disciplina y profesionalismo, puede perfectamente representar —ya en una lectura en la capital— tan sólo un fantoche de carnaval, un campesino arribista que no "sabe" utilizar dichos símbolos simplemente porque no los comprende. Viene a la mente la fotografía del prisionero zapatista donde son los propios protagonistas quienes ríen y bromean abiertamente. Es posible que en la ciudad de México la actitud hubiera sido la misma. Si para el campesino propietario de un terruño de autosubsistencia, la forma de vestir y actuar de Zapata constituyen elementos tradicionales de autoridad en el campo mexicano, el eclecticismo construido por Zapata a partir de elementos militares (aún de un ejército federal heredero de una formal tradición prusiana) y campesinos, puede resultar para el público capitalino la caricatura del propio zapatismo.

El tópico urbano sobre lo que un campesino es, poco ayuda a las intenciones de Zapata. La prensa capitalina explota el miedo social que existe en medios urbanos al campesino armado. Al respecto, Juan Carreón, gobernador del Banco de Morelos y posible candidato provisional a gobernador del Estado en el momento en que se baraja la entrega de Cuernavaca a las fuerzas zapatistas, opina que Zapata no puede controlar a sus tropas, por lo que los "principales habitantes" de la capital morelense sugieren que Asúnsolo no abandone la plaza. El 2 de junio, Carreón asumiría como gobernador provisional, dejando a Asúnsolo sin cargo militar, pero a su lado.<sup>24</sup>

El bandidaje es el paso siguiente natural ante la imagen de un campesino armado. A pesar de que Zapata y su Estado Mayor castigaron dura e inflexiblemente a quien cometía actos de pillaje, les fue imposible desterrar dicha imagen de sus tropas del imaginario colectivo urbano (Cuernavaca, Cuautla, Puebla y la ciudad de México principalmente). No importa que quien guíe al indio o campesino sea un representante de la elite rural; de cualquier forma es también, para el lector de la ciudad de México, un bandido.<sup>25</sup> Al respecto, vale la pena citar un párrafo de Womack: "Cuando Madero regresó a Morelos, el 15 de junio (de 1911), para terminar su gira, estaba convencido de que Zapata era incapaz de controlar a sus tropas, que tenían fama de bárbaras. Madero interpretó los edificios arruinados de Cuautla, (...) como prueba del saqueo y bandidaje que Zapata había



sancionado. Regresó a la ciudad de México dispuesto a creer lo peor de lo que se dijese de los rebeldes de Morelos."<sup>26</sup>

Es aquí donde constatamos que el proceso de fabricación de una fotografía política se encuentra plagado de caminos entreverados, que muchas veces conducen a intenciones y lecturas opuestas. Al igual que la imagen de los emperadores Maximiliano y Carlota frente a la Virgen de Guadalupe, así como la *Galería de gobernantes* y la infinidad de retratos políticos en tarjetas de visita, la fotografía de Emiliano Zapata con los atuendos de general revolucionario busca también ser elemento constitutivo de un culto político. Esta fotografía, quizás más que ninguna otra, pasará a ser una imagen mítica dentro del imaginario colectivo del mexicano de la segunda mitad del siglo XX. Su utilización como símbolo de la lucha por la propiedad de la tierra ("la tierra es de quien la trabaja") ha dejado mella en la conciencia latinoamericana. Así como la "Adelita" (a pesar de su muy dudosa identidad como "revolucionaria") simboliza la participación de la mujer del pueblo en las luchas sociales de América Latina, la imagen de Zapata es utilizada una y otra vez hasta el día de hoy para rescatar el apego a la milpa y a los valores tradicionales del campesino latinoamericano.

## NOTAS

1. El término *objetivo* es utilizado en el sentido de la Ilustración francesa. Norbert Elias, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, FCE, 1989, pp. 520 y ss.
2. Fondo Teixidor, Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Reproducción fotográfica de una litografía.
3. Maximiliano de Habsburgo llega a México como emperador en 1864 y muere fusilado por el ejército republicano en 1867. Su arribo a México responde a una invitación del partido conservador. Sin embargo, su intención política se semejará mucho más a la política liberal —pero republicana— de Benito Juárez. Sus infructuosos anhelos de atraer a los liberales para formar el gabinete imperial sólo le valdrán la incompreensión y el aislamiento del núcleo político que supuestamente lo defendía, el partido conservador.
4. A pesar de que la Virgen de Guadalupe, así como la Basílica del Tepeyac (donde se guarda la imagen de la Virgen), constituyeron la excepción dentro de la política anticlerical de los gobiernos liberales, en este caso, el argumento del rescate liberal del significado de la Virgen como elemento "nacional" fundador resultó por lo general infructuoso frente a la dualidad monarquía-guadalupeñismo. Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2010)*, México, FCE, 1995, p. 206.
5. Patricia Massé, "Ilusiones compartidas entre la albúmina y el óleo. Las tarjetas de visita de cruces y Campa", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM*, XVI: 63, pp. 125-136.
6. El término *cultural* es utilizado como adjetivo del *culto* que se le puede rendir a una imagen. Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, Barcelona, Taurus, 1973, p. 26.

7. El ejemplo a seguir para la edificación de una identidad nacional bien puede ser en este momento la obra de Jules Michelet, *El pueblo* (1846). En ella, Michelet elabora un "catecismo" patriótico en el que sustituye la palabra Dios por Patria, y los nombres de los padres de la Iglesia por los de los héroes nacionales.
8. Margo Glantz, *Curso monográfico, Posgrado en Historia*, UIA, 1996. La literatura mexicana del siglo XIX es también fuente para la historia. Podemos ejemplificar con Luis G. Inclán (*Astucia*, México, 1865), Guillermo Prieto (*Memorias de mis tiempos*, 1886, pero publicado en París en 1906) y Manuel Payno (*Los bandidos de Río Frio*, Barcelona, 1891), como constatación de la cotidianeidad de la politización de la clase media urbana mexicana en el siglo pasado.
9. Naomi Rosenblum, *A World History of Photography*, Nueva York, Abbeville Press, 1984, p. 199.
10. El adquirir una copia en *tarjeta de visita* era posible sólo en lo que actualmente se puede traducir imprecisamente como "clase media", que a finales del siglo XIX era bastante escasa. Sin embargo, la imagen de Benito Juárez vendió alrededor de veinte mil copias en la década de los setenta del siglo XIX. John Mraz, "Retrato de poder", en *Enfoque*, suplemento de cultura política del diario *Reforma*, 1/IX/96, pp. 10-14.
11. Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, "A Fresh Look at the Casasola Archive", en *History of Photography*, 20: 3, otoño de 1996, pp. 191-195.
12. Narración completa en cuanto mensaje emitido por el autor (el diario), y comprensión en la medida en que el lector se forma su propia idea — en función de la información proporcionada por el diario — de lo que el movimiento zapatista es.
13. Fondo Casasola, No. 6031, Fototeca del INAH.
14. Recordemos las imágenes de indígenas de Álvarez Bravo o los reportajes sobre braceros de los Hermanos Mayo. Para el trabajo sobre los braceros, ver John Mraz, "Los Hermanos Mayo: Photographing the Braceros", en J. Mraz y Jaime Vélez Storey, *Uprooted: Braceros in the Hermanos Mayo Lens*, Houston, Arte Público Press, 1996, p. 24. Para Álvarez Bravo, ver la fotografía *Señor de Papantla*, en *Photovision*, No. 4, abril-junio de 1982, p. 9.
15. Según Angel Eduardo Ysita Chimal, "Cronología", en *México: una nación persistente*. Hugo Brehme, *fotografías*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1995, p. 150, las ediciones de sus libros son las siguientes: Hugo Brehme, *México pintoresco*, Berlín, Wasmuth Verlag, 1923 y *Mexiko: Baukunst, Landschaft, Volksleben*, Berlín, Wasmuth Verlag, 1925.
16. Fondo Casasola, No. 63464, Fototeca del INAH. Esta fotografía ha sido fechada generalmente en 1914. Sin embargo, la argumentación que sostengo en cuanto a datación de la misma, si bien puede resultar cuestionable, definitivamente establece la toma fotográfica anterior al año de 1913.
17. Fondo Casasola, No. 6118, Fototeca del INAH.
18. Fondo Casasola, No. 5773, Fototeca del INAH.
19. El sable, en un conflicto donde las armas de fuego son definitivas, es sólo un elemento simbólico que remite al rango de quien lo porta. El Estado Mayor zapatista también adoptará el uso del sable para identificarse como oficiales de alto rango. Al respecto, ver las fotografías de Eufemio Zapata, así como las concernientes a la entrada del ejército zapatista en la ciudad de México, donde aparece el sable desenvainado y recargada su hoja marcialmente en los hombros de los generales zapatistas (Fondo Casasola, Fototeca del INAH).
20. Fondo Casasola, No. 5868, Fototeca del INAH.
21. Alan Knight, *La Revolución mexicana. Del porfiriato al nuevo régimen constitucionalista*, Vol. I, México, Grijalbo, 1996, p. 262.
22. François Chevalier, "Un factor decisivo de la Revolución agraria de México: 'el levantamiento de Zapata' (1911-1919)", en *Presencia del pasado*, p. 169. Chevalier afirma: "... es evidente el carácter campesino del movimiento zapatista en sus tropas con sombreros de palma, huaraches y vestidos con calzones indígenas de tela blanca...", para después

- expresarse de Zapata como alguien que "... había sido una especie de calpuleque, es decir mantenedor tradicional del orden de las tierras de la comunidad".
23. John Womack Jr., *Zapata y la Revolución mexicana*, México, Siglo XXI, 1974, p. 7.
  24. Carta de Carreón al Presidente León de la Barra, 2 de junio de 1911, Archivo de Emiliano Zapata, 17:8:5, Archivo Histórico de la UNAM.
  25. Samuel Brunk, "The Sad Situation of Civilian and Soldiers: The Banditry of Zapatismo in the Mexican Revolution", *American Historical Review*, 101: 2, abril de 1996, pp. 331-353. La explicación de Brunk radica en la larga tradición de bandidaje en el campo mexicano, donde, a finales del siglo XIX, cuando la "paz" porfiriana había desterrado las guerras civiles, "campesino armado" equivalía irreduciblemente a "bandido". A pesar de ello, el bandidaje del siglo XIX se formaba principalmente a partir de soldados licenciados y campesinos perseguidos por razones generalmente de carácter social.
  26. John Womack Jr., *op. cit.*, p. 95.

Editada por  
**César Cansino**  
(UNAM)

—La mejor revista  
iberoamericana de teoría  
y ciencia de la política,  
dedicada a la reflexión y  
debate de los principales  
temas, autores y  
corrientes del  
pensamiento político  
contemporáneo—

Publicada por el Centro  
de Estudios de Política  
Comparada, A.C. y la  
Benemérita Universidad  
Autónoma de Puebla  
(ISSN: 1405-4558)

Visítenos en Internet:  
<http://www.caligrafia.com/caligraf/metapolitica>

# METAPOLÍTICA

REVISTA TRIMESTRAL DE TEORÍA Y CIENCIA DE LA POLÍTICA

## Selecciones del Volumen 1 (1997)

- El conocimiento como construcción **Niklas Luhmann**
- El escepticismo posmoderno **Raymond Boudon**
- Teoría política. Historia y filosofía **César Cansino**
- Las razones del neopragmatismo **José Luis Orozco**
- La posmodernidad en cuestión **Agapito Maestre**
- Repensar la sociedad civil **Larry Diamond**
- El concepto de política en **Arendt Sylvie Courtine**
- El último Popper **Angel Sermeño**

## Suscripciones e informes:

Playa Eréndira 19, Barrio Santiago Sur, México, 08800, D.F.,  
MÉXICO, Tel: (525) 633 3873, Fax: (525) 633 3859  
E. mail: [metapolitica@caligrafia.com](mailto:metapolitica@caligrafia.com)