

# Hagiografía de la fotografía en el teatro Iturbide

*Ariel Arnal\**



*Cedam arma togae  
Cicerón, De officiis*

Consolidado el poder constituyente a través de la figura de Venustiano Carranza, los fotógrafos que siguen al Ejército Constitucionalista tornan paulatinamente su fotografía en imágenes complacientes para con el nuevo poder establecido. La fotografía de prensa deja de ser la herramienta audaz y temeraria, aquella que apuesta por la innovación en la composición y en el contexto del disparo. La guerra es un aliciente para los fotógrafos bizarros que convierten la adrenalina en originalidad compositiva.<sup>1</sup> No es casualidad que todos los estudios serios sobre la fotografía del periodo revolucionario se explayen ampliamente en los años que van del porfiriato a la entrada del constitucionalismo en la Ciudad de México. Después de ese acontecimiento histórico, los trabajos académicos empiezan a flaquear en fotografías interesantes por sí solas, simplemente porque las fuentes apenas dan para otra cosa. Pero la historia escrita a través de las imágenes no se detiene en el valor estético de la misma, tarea reservada a la historia del arte, sino que se adentra en el laberinto de la producción fotográfica, de la intención del fotógrafo y del sujeto fotografiado, del uso y abuso de la imagen y de la tinta sobre papel que ésta hace correr en la prensa, pero también en la historiografía que le seguirá. Ése es el camino que andaremos para vislumbrar al menos algunas notas, reflexiones, sobre el papel de la fotografía del Congreso Constituyente en torno al decisivo año de 1917 (foto 1).

Desde hace ya más de treinta años han sido numerosos los autores que han comenzado a allanar la senda que une esas veredas: la historia, la fotografía y la Revolución mexicana. Nos referimos a Carlos Alberto Barbosa, Miguel Ángel Berumen, Claudia Canales, Rosa Casanova, Alberto del Castillo, Bryan Davis, Olivier Debrouse, Daniel Escorza, Flora Lara Klahr, Marion Gautreau, Laura González, Arturo Guevara, Ignacio Gutiérrez, Blanca Jiménez, Patricia Massé, Mayra Mendoza, Ángel Miquel, Miguel Ángel Morales, Rebeca Monroy, Francisco Montellano, John Mraz, Claudia Negrete, Andrea Noble,

\* Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

<sup>1</sup> John Mraz, *Fotografiar la Revolución mexicana. Compromiso e iconos*, México, INAH, 2010, p. 13.

Ricardo Pérez Montfort, Luciano Ramírez, José Antonio Rodríguez, Antonio Saborit, Paul Vanderwood, Samuel Villela, entre otros. Es desde el dulce fruto de su trabajo que hoy escribimos. Las ideas que aquí se presentan son en la mayoría de los casos reflexiones conjuntas a la luz de sus letras y su amor a la fotografía. Los jóvenes investigadores que hoy se adentran en el bosque de la historia visual descubren gracias a ellos su pasión por la imagen durante el periodo de la Revolución mexicana. Corresponderá también a ellos marcar el nuevo horizonte.

El trabajo conjunto de aquellos investigadores que antes hemos nombrado ha arrojado a las playas de la investigación botellas de náufragos de la historia de la fotografía, nombres de fotógrafos, sus historias y sus vidas. Hoy, juntando los mensajes de cada una de esas vasijas provenientes de las distintas monografías, podemos empezar a reconstruir un panorama más completo sobre la historia de la fotografía de la Revolución mexicana. Esos nombres, los más significativos, responden a Sara Castrejón, Amando Salmerón, Agustín Víctor Casasola, Miguel Casasola, Hugo Brehme, Manuel Ramos, Aurelio Escobar, Heliodoro J. Gutiérrez, Gerónimo Hernández, Eduardo Melhado, Cruz Sánchez, Ignacio Medrano, Antonio y Juan Cachú, Ezequiel Álvarez Tostado, Jesús H. Abitia, P. Flores Pérez, Antonio Garduño, Abraham Lupercio, Samuel Tinoco, J. Guerrero, León Salinas, Eustasio Montoya, entre otros.

Durante el porfiriato, la fotografía periodística vinculada con el poder contaba con innumerables medios de prensa para su publicación. Los géneros que allí aparecían se convertían en un retrato del progreso positivista decimonónico, así como de quienes se presentaban como responsables —y a la vez consecuencia— de dicho progreso social, económico y tecnológico. De este modo, los periódicos y revistas ilustradas nos muestran la industria y la tecnología en diversos aspectos, la iluminación eléctrica, las obras del canal del desagüe, etcétera. Los personajes ligados a esa ostentación de progreso técnico son siempre ministros o subsecretarios, cuando no el propio presidente Porfirio Díaz. Paralelamente al gobierno en

acción, la prensa ilustrada nos muestra la vida social de la aristocracia porfiriana, gente no sólo adinerada sino claramente “gente bonita”; predominan las personas de piel blanca y sólo algunos son mestizos. El pueblo, marcado por la marginación social y económica, se nutre —como en toda América Latina— del mundo indígena y mestizo. Así, revistas y periódicos ilustrados se convertían por entonces en el escaparate de aquellos rastros sociales del Antiguo Régimen. Esa inmensa población es la que es expresamente olvidada en la prensa ilustrada, la cual es por demás adicta al régimen porfiriano. La vida aristocrática de la alta sociedad porfiriana, su opulento gusto, sus diversiones públicas, son retratadas en las kermeses, en los banquetes de beneficencia, bodas y bautizos de renombre y riqueza. Al mismo tiempo, la acción del triunfante Estado liberal, heredero del proyecto juarista, lleva a las planas de la información la tecnología, el ferrocarril, la ingeniería pública, el desfile de las tropas de moda prusiana, de los criollos destacamentos de rurales. Como si de la derecha e izquierda del borbónico palacio de Versalles se tratara, el *glamour* de la alta sociedad y el lema positivista “Orden y progreso”, respectivamente, se unen para dar cuenta de un México venturoso y optimista. Según documenta John Mraz, la prensa ilustrada presume de ser un medio de comunicación por y para la aristocracia del sistema.<sup>2</sup>

Ahora bien, este dispositivo fotográfico-social encuentra legitimación en la medida que los retratados se reflejen en la jerarquía política y económica. Ambas, la política cercana al presidente y las grandes riquezas familiares, constituyen el barómetro del ambiente que rodea al poder. Mientras más cerca se encuentre uno de ellas fotográficamente hablando, mayores posibilidades de éxito.

Esta fórmula, la cercanía visual al poder, se volverá a repetir tras la Revolución mexicana. El Congreso Constituyente en el teatro Iturbide de la ciudad de Querétaro no sólo no será la excepción, sino que constituirá una muestra explícita y palpable de la

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 28.

necesidad de cercanía física y fotográfica al poder, a lo más alto de la jefatura del Estado.

El Congreso Constituyente de la ciudad de Santiago de Querétaro, que tanta importancia tiene en la historia legislativa mexicana a todo lo largo del siglo XX, en lo fotográfico ha resultado ser el precedente revolucionario de lo que hoy consideramos la fotografía oficialista de mediocre calidad. “Aburrido” es el adjetivo que encontramos una y otra vez entre los investigadores de la fotografía periodística de aquellos años, a la hora de pasar someramente por la producción gráfica del Congreso Constituyente de Querétaro.<sup>3</sup>

Veamos en primer lugar qué entendemos por “fotografía oficialista” durante la Revolución mexicana. Nos referimos a aquellas imágenes que de un modo u otro pactaban con el poder. Este pacto no era necesariamente explícito —pocas veces lo era—, sino que se materializaba de dos maneras. En primer lugar los fotógrafos tomaban imágenes alabatorias del presidente o sus ministros, y en el mejor de los casos imágenes neutras que no cuestionaran ni por asomo las debilidades compositivas o simbólicas del Estado en cuestión. Todo ello no significa que la calidad en cuanto a técnica, composición y discurso visual fuera de baja calidad. Simplemente hacemos notar que la fotografía oficialista no critica visualmente al Estado, sea éste el jefe del mismo o bien sus ministros, o aquellos actos que devienen en rituales de la liturgia política. Por el contrario, esa neutralidad estrictamente fotográfica se torna en pieza de un rompecabezas mucho más complejo que es la construcción de una identidad oficial.

La identidad oficial es aquella que desde diversos aspectos mediáticos definen el origen e intención de una política de Estado. Es desde allí que la imagen

cumple un papel importante, y dentro de ella la fotografía. Ahora bien, cuando nos referimos a la fotografía como un elemento indispensable en la construcción de dicha identidad oficial durante el periodo revolucionario, solemos recaer inevitablemente en la prensa gráfica, a saber, revistas semanales y periódicos. Es allí donde el historiador visual habrá de zambullirse para encontrar el discurso oficial —a veces claro, a veces sugerido—, dando cuerpo a una interpretación del pasado desde el lenguaje propio de la fotografía.

### Querétaro: el diputado entre la multitud

La fotografía que hallamos sobre el Congreso de Querétaro, tanto en prensa como en diversos archivos públicos y privados, responde a los elementos básicos de la fotografía oficialista de la que hemos hablado. Pareciera que la prensa de la época quisiese mostrar dos cosas: la numerosa participación de los delegados, así como la personalización de cada uno de ellos, dejando así constancia gráfica de la asistencia de quienes en ese momento hacen historia. Analicemos por separado cada una de estas sugerencias historiográficas (foto 2).

En 1917 la Revolución mexicana se halla definida a partir de tres grandes zonas geográficas, el villismo en el norte, el zapatismo en el estado de Morelos, y el carrancismo como única propuesta de Estado en ese momento. Para entonces la antaño gloriosa División del Norte, así como el Ejército Libertador del Sur se encuentran encapsulados, formando sendas manchas en lo que en ese momento es la construcción de un Estado mexicano en forma. Si bien dentro del México constitucionalista las tensiones persisten —y lo harán aún después del asesinato de Carranza—, el Primer Jefe ha logrado consolidar la gran mayoría del territorio. Las divergencias, salvo sonadas excepciones, se dirimen en el seno de la “paz carrancista”. Es allí donde se negocia y se reparte el poder. Tras el desgaste de la guerra y exorcizado el peligro del fantasma de la intervención estadounidense, los caudillos saben que el pacto es el triunfo de todos. Así, a todos conviene preparar el paso siguiente, a saber,

<sup>3</sup> La mayoría de los estudios sobre la fotografía del periodo revolucionario se centran en la fotografía de los momentos críticos de la guerra. Llegada la paz constitucionalista, los investigadores profundizan en importantes y serios aspectos de las relaciones de los fotógrafos con los medios, de éstos con la política, en las biografías de los fotógrafos, en la identificación de autores y datación de imágenes. Todos estos estudios resultan imprescindibles para la historia de la fotografía mexicana y de la Revolución, pero por lo que antes hemos apuntado, el desarrollo estrictamente estético decae a partir de entonces.

la contienda a través de la lucha electoral; lo que sea que ello signifique.

Ese pacto encuentra su traducción visual en las imágenes periodísticas sobre el Congreso Constituyente. El Congreso de Querétaro representa la consolidación de ese pacto, la firma de un simbólico armisticio entre todos aquellos caciques que conforman el constitucionalismo. La fotografía de prensa y de archivo sobre el histórico encuentro de Querétaro representa eso, pero también algo más. Al menos formalmente, es también el acto por medio del cual la guerra devuelve la voz al pueblo. Para Carranza y los caciques revolucionarios, la Revolución ha terminado y comienza la construcción del Estado.<sup>4</sup> Los líderes de la contienda han dejado las armas, consolidado las instituciones, arrinconado a los “bandidos” —léase Villa y Zapata— y ahora entregan a las masas el instrumento que les permitirá elegir el México del futuro inmediato. Discurso oficial, sin duda, pero esas palabras se reflejan como espejo en la fotografía multitudinaria.

### Cuando el número hace multitud

Lo que a partir de ahora podemos llamar “fotografía multitudinaria” es aquella que pretende afirmar y confirmar que el número sí cuenta a la hora de construir el discurso político. Es conocido el truco fácil de fotógrafos y mesa de redacción para aumentar o disminuir visualmente el número de sujetos, por ejemplo, en una manifestación pública. Si la concurrencia es poca y el fotógrafo desea “aumentarla”, entonces tomará primeros planos o encuadres a nivel de los sujetos fotografiados. Si por el contrario la manifestación es numerosa, simplemente alzaré la cámara o buscará un lugar elevado para realizar el disparo y así abarcar el mayor número de gente posible.

<sup>4</sup> *Los presidentes de México ante la nación, informes, manifiestos y documentos de 1821 a 1966*, México, Cámara de Diputados, 1966, t. III, p. 382, *apud* Marion Gautreau, *De la crónica al icono. La fotografía de la Revolución mexicana en la prensa ilustrada capitalina (1910-1940)*, México, INAH, 2016, p. 228.

Eso es lo que veremos en el teatro Iturbide, “fotografías multitudinarias” en un Congreso rebosante de delegados. ¿Qué es lo que pretenden esas imágenes repetidas una y otra vez por todos aquellos fotógrafos que asistieron al histórico evento? Todos tomaron lo mismo, ¿por qué? (foto 3).

En primer lugar recordemos cómo funciona la mesa de redacción de un periódico y cuál es el trabajo de un corresponsal gráfico. Aún hoy en día, todo fotógrafo de prensa debe cubrir su trabajo con al menos una imagen “segura”. Esto significa que si no ocurre nada excepcional visualmente hablando en el evento a registrar —la redacción y firma de la Constitución en este caso—, el fotógrafo, y por ende la mesa de redacción, tendrán al menos una imagen para ilustrar el acontecimiento. *Ilustrar* es la palabra correcta. Esto significa que el texto periodístico es la verdadera nota. Publicar o no una imagen neutra junto a éste en nada cambia el significado de la noticia escrita. A eso nos referimos cuando hablamos de ilustrar una nota, es decir, la fotografía es simplemente un acompañamiento visual, de ninguna manera un discurso periodístico por sí sola.

Los trabajos y actos de los constituyentes son visualmente anodinos, repetitivos y, por su propia naturaleza, carentes de información visual. De este modo, tan trascendente acontecimiento para la historia mexicana del siglo XX, no ofrece una imagen que alcance a expresar la importancia del Congreso Constituyente. Ésa es la razón por la que los fotógrafos cubrirán su orden de trabajo con una “fotografía segura”, es decir, asegurarse de que en la imagen aparezca la persona referida en la nota periodística. Nada más, nada menos. Ahora bien, ante la necesidad de cubrir la orden, la manera más fácil de darle importancia al acontecimiento es disparar la cámara pensando en lo que hemos llamado “fotografía multitudinaria”. Además, cabe añadir que este tipo de fotografía no es el único modelo que permite cubrir la orden e ilustrar la noticia, pero es el primero que hemos explicado. La ilustración de la noticia es el primer elemento que hace de la fotografía sobre el Congreso Constituyente una fotografía visualmente estéril.

El otro modo de cubrir la orden sin arriesgar el disparo es la toma del sujeto aludido en la nota periodística de manera individualizada. Hablamos aquí del retrato tradicional del fotoperiodismo de aquella época, es decir, una toma de cuerpo entero, donde el político aparece arengando a la concurrencia, cerrando un discurso, o bien, ocupando su sitio en las butacas del teatro Iturbide, transmutadas en curules. Esas tomas suelen ser compositivamente clásicas, sin riesgo en la iluminación y con la ineludible necesidad de que el lector del periódico sea capaz de identificar al político en cuestión (foto 4).

Se trata entonces, en ambos casos —la fotografía multitudinaria y la identificación clara del sujeto fotografiado— de fotografía neutra. No hallamos allí la crítica compositiva que pudiese haberse encontrado en años anteriores. Hasta 1915, e incluso en los albores de 1916, los especialistas en la historia visual del periodo revolucionario hablan persistentemente de innovaciones en el estilo, en el encuadre, en el diálogo dialéctico constante entre la imagen y el pie de foto. Como antes hemos apuntado, la guerra, las escaramuzas, la lucha por el poder federal y en particular por la capital del país son alicientes para que fotógrafos y fotografías recurran a estrategias nuevas, tanto en la toma de la imagen como en el posterior uso de ella; sin embargo, todo lo que hemos dicho sobre la fotografía que se genera alrededor de los acontecimientos de 1917 permite al historiador leer otras cosas, más allá de análisis estilísticos y valor estético de la imagen. La riqueza de la historia visual reside en la información sobre el contexto, la producción de la fotografía, el valor simbólico de lo que allí ocurre y que ha quedado grabado con luz en una placa de cristal.

### La íntima individualidad

Además de la “fotografía multitudinaria” de la que hemos hablado, encontramos en el Congreso Constituyente dos maneras precisas de fotografiar al sujeto: capturar la imagen de todos y cada uno de los diputados constituyentes a la hora de estampar su rúbrica en el acta definitiva de la nueva Constitución, y, por otra

parte, encontramos el retrato, casi en serie, de cada una de las delegaciones de diputados constituyentes.

Sin duda la redacción, aprobación y firma de la nueva Constitución de los Estados Unidos Mexicanos representaba un momento histórico no sólo para México, sino también para el mundo occidental. Cabe recordar que la Constitución mexicana de 1917 era la primera en su ámbito que aseguraba los derechos sociales, antes aún que la Constitución alemana de la República de Weimar.<sup>5</sup> Los diputados eran conscientes de que las exigencias de los diversos bandos que habían luchado entre sí debían integrarse de un modo u otro a la Carta Magna. Ésa era, en principio, la única garantía para consolidar la paz. Más allá de que en el fondo se tratase de un pacto político entre caudillos, los diputados eran conscientes del momento histórico.

La fotografía se convertía en el testigo fiel de tal acontecimiento, lo que podemos nombrar a través de un libre retruécano como la rúbrica gráfica de la firma, nada menos que con la misma pluma con que se había firmado el Plan de Guadalupe. El hecho histórico que representaba la firma de la nueva Constitución llevaba un doble valor. Por un lado, siguiendo la sugerencia de Gisèle Freund, el acto mismo de firmar el documento era poseído por el sujeto en cuestión, que se congelaba de manera definitiva para tiempos venideros en el negativo fotográfico.<sup>6</sup> El retrato de cada uno de los diputados constituyentes se tornaba en medalla en el pecho por los servicios prestados a la patria. El objeto en positivo, más allá de la calidad estética o compositiva que pudiese tener o dejar de transmitir, era la legitimización de esa nueva aristocracia que surgía en el atar de la guerra. A partir de entonces, los apellidos gloriosos del teatro Iturbide transmitirían esa pátina de teogonía cívica de gene-

<sup>5</sup> Tal era el discurso explícito de Carranza, frente a lo que él consideraba había sido tan sólo una “reforma democrática” durante el corto periodo presidencial de Francisco I. Madero. Véase Thomas Benjamin, *La Revolución. Mexico's Great Revolution as Memory, Myth and History*, Austin, University of Texas Press, 2000, p. 52.

<sup>6</sup> Gisèle Freund, *Photographie et société*, París, Seuil, 1992, p. 82.

ración en generación, siempre a través de la mirada orgullosa sobre un viejo retrato de 1917 (foto 5).

Si el retrato estaba destinado a ser prueba tangible de la conciencia histórica de cada uno de los diputados, era al mismo tiempo sillar destinado a levantar el nuevo panteón cívico, el de “los padres de la Constitución”. La prensa se convertía entonces en una herramienta fundamental e ineludible en este proceso. Muchas décadas atrás, a principios del siglo XIX, Jules Michelet había construido la metodología para sustituir la historia santa por una nueva hagiografía estrictamente civil. El porfiriato materializaba esta manera de hacer historia en el México decimonónico, y ahora, bajo el sol de la ciudad de Querétaro, crecían como hierba los nuevos héroes que consolidarían la nueva patria. Una nueva manera de hacer las cosas —aparentemente— se esculpía en mármol en el futuro teatro de la República, y la prensa gráfica era testigo y estafeta del hecho.

### **L'Union fait la force**

Otro subgénero del retrato que hallaremos de manera reiterada es la fotografía de grupo; como si del recuerdo gráfico de la generación escolar se tratara, los diputados se formarán una y otra vez rodeando al Primer Jefe para plasmar en las sales de plata el recuerdo queretano.

Cada delegación, ordenados por los diversos estados del país, rodearán a don Venustiano Carranza para realizar la fotografía del recuerdo, el *souvenir* con que volver a casa y presumir entre sus colegas diputados en cada uno de los congresos locales. Resulta curioso revisar el conjunto de estas fotografías: en el centro de la imagen, el futuro presidente de la República posa sentado, con su bastón en la diestra y su sombrero de bombín reposado en la pierna izquierda, sostenido suavemente por su mano. El lugar elegido es siempre el mismo, las mismas bancas y la misma silla bajo la arcada del patio. La pose de Carranza varía en pequeños matices en cada una de las distintas fotografías de cada contingente. A su alrededor se irán turnado los diputados nacionales, cada grupo de las distintas

regiones, con diferentes acentos y costumbres, reflejando alrededor del Primer Jefe la “variedad democrática” de la rica cornucopia nacional. Carranza, impávido, parece más bien aburrido ante la cámara que debe disparar por más de treinta veces la misma imagen. Imaginamos a los diputados en procesión como aquella que se forma sobre el pasillo desde donde se observa a la Madre de México en la Basílica de Guadalupe. Venustiano Carranza —el gran estadista militarizado a golpe de revolución—, posa ahora en carne y hueso convertido en fetiche constitucional.

Aparecer solemnemente sentados junto a quien encarna la Revolución constitucionalista representa nombrarse y reconocerse como piedra fundamental de las bases de la futura nación mexicana. Al mismo tiempo, es en efecto el mismo juego simbólico que el retrato individual firmando el texto constitucional. Esto quiere decir que se trata de la posesión del tiempo y el lugar, convirtiendo ambos en un verdadero acto sacro revestido de laicidad. El espacio se extiende a través de la atemporalidad de lo sagrado. El momento y el lugar son únicos, irrepetibles, pero ahora son atrapados como una oración religiosa en un escapulario republicano (fotos 6 y 7).

Es así como se transportará y se venerará la reliquia queretana en cada uno de los congresos locales. Sus diputados serán igualmente misioneros del nuevo evangelio en cada artículo de la nueva y flamante Constitución. La brizna de la nueva república refundada llega a cada uno de los estados, a cada rincón la renaciente nación, como el fuego nuevo del renovado *xiuhmōpilli* revolucionario. La sagrada llama se transporta en la cartera y se le nombra ahora como “fotografía”. *L'Union fait la force*, también a través de la imagen fotográfica.

### **El panóptico como razón de Estado**

Conservamos del Centenario de la Independencia una fotografía panorámica tomada seguramente con una cámara de lente giratoria. Se trata de una cámara dotada de un mecanismo particular que permite obtener un negativo de película flexible de considerables di-

mensiones, de al menos un metro y medio de largo. Al ampliar ese negativo obtenemos una fotografía en positivo de alrededor de 20 centímetros de ancho por metro y medio de largo. Una cámara similar es la que posteriormente utilizarán Aurelio Escobar y Heliodoro J. Gutiérrez (foto 8).

En la famosa toma del Centenario —presumiblemente de Agustín Víctor Casasola—, encontramos al cuerpo diplomático en pleno posando frente a la recién inaugurada Victoria de la Independencia, el hoy popular “Ángel de la Independencia” del Paseo de la Reforma. Modernidad, desarrollo y progreso es lo que significa esa fotografía, el reconocimiento internacional no sólo de un México hijo predilecto del positivismo decimonónico, sino también la confirmación de que la independencia del país era necesaria para tal desarrollo social y económico. Los embajadores del mundo entero, en el Paseo de la Reforma del barrio aristocrático de moda, atestiguan la mayoría de edad de la República mexicana. Se trata entonces de probar que México está a la vanguardia como las primeras naciones civilizadas del orbe. La prueba tangible de esto es la misma fotografía, un formato poco común —aunque utilizada ya con éxito en la fotografía y grabado publicitarios desde la última década del siglo XIX en Estados Unidos—. Esa imagen, así expuesta en casi un metro y medio de longitud, debió ser en aquella época una novedad tecnológica entre los fotógrafos y el público en general. Las cámaras que soportaban ese largo negativo de película flexible, así como el eje rotatorio de la misma, eran productos caros que no cualquier fotógrafo podía costear.

Siete años después, con mucho menos *glamour*, los diputados del Congreso Constituyente llevan a cabo en la ciudad de Querétaro su particular y simbólica versión de la refundación de la República. Si el Centenario es el epílogo de la construcción de una nación, Querétaro es el punto de arranque de un mito fundacional para esa nueva aristocracia surgida del fragor de la batalla. La Revolución institucionalizada [*sic*] verá en este hecho la semilla y raíz del largo siglo XX. Bajo el formato de fotografía panorámica, observamos esta vez al conjunto de diputados sentados,

rodeando al Primer Jefe, quien se halla ocupando una vez más el mismo sillón utilizado para las imágenes particulares de cada delegación estatal. Ahora Carranza se distingue no sólo por su estatura, su posición central en la composición, sino especialmente porque se le ha colocado una alfombra a sus pies. Se trata de un acto profético, la próxima coronación del monarca republicano, el nuevo padre de la patria. Es esta imagen la constatación de la aclamación visual, de confirmación de que el Primer Jefe es mucho más que eso (fotos 9a y 9b).

### La larga y meditada construcción de un icono

A lo largo de casi 30 años, Porfirio Díaz construyó pacientemente —a través de ensayo y error— una imagen gráfica de lo que él y su régimen consideraban debía ser el presidente de todos los mexicanos. Esa imagen oficialista aglutinaba varios aspectos que obedecían no sólo a la biografía de Díaz —incluyendo por supuesto el cargo de presidente de la nación—, sino que también añadía ciertas novedades simbólicas a la hora de la composición y pose de presidente. Aún por estudiar en profundidad, la construcción del tipo fotográfico presidencial de Díaz es complejo y de una riqueza simbólica-visual que pocas veces se repetirá a lo largo del siglo XX mexicano.<sup>7</sup>

Ese “modelo presidencial” construido por Díaz es complejo y cuidado hasta en pequeños detalles. Compositivamente posee varios elementos, a saber: su mirada está siempre fuera de cuadro, no sonríe. En la pose la cabeza casi siempre permanece erguida sobre el tronco. La carencia de diálogo visual con la cámara —casi nunca mira directamente a la lente— abre simbólicamente una elipsis. La mirada dirigida fuera de cuadro colocaba a Díaz más allá del fotógrafo y el

<sup>7</sup> Luciano Ramírez ya apuntaba este hecho en 2010. Sin que se trate de estudios monográficos, pero a través de segmentos investigativos de gran valor, otros autores destacan en este sentido, siendo sin duda el más actual el de Marion Gautreau, *op. cit.* Al respecto, véase también, Luciano Ramírez Hurtado, *Imágenes del olvido 1914-1994. Discurso visual, manipulación y conmemoraciones de la Convención Revolucionaria de Aguascalientes*, México, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2010, p. 132.

espectador, logrando imponer el discurso visual de Díaz por encima de cualquier otra opinión plástica. Ese discurso, en el contexto de la presidencia de don Porfirio, exponía al presidente de toda la nación mexicana, sobreponiéndose a diferencias sociales, de raza o región. Porfirio Díaz se colocaba así visualmente como un padre duro y a la vez misericordioso.

A la composición sobre la placa fotográfica a la hora del disparo, se añadía una relación con los medios de prensa particular y —sin duda— trabajada durante años. Nos referimos al modo de publicar las fotografías, no sólo aquellas de carácter explícitamente oficial, sino todo el conjunto de imágenes que formaban parte de su vida pública: inauguraciones, banquetes, despacho de ministros, cuerpo diplomático, desfiles militares, etcétera. En estas imágenes, captadas por fotorreporteros, rara vez aparece en el cuadro el pueblo de manera natural. Aún en estos casos, cuando aparece, la gente común se halla aplaudiendo o rindiendo pleitesía al primer mandatario, o bien, en pose de respeto a la figura presidencial. Por eso algunas imágenes de la Fototeca Nacional llaman nuestra atención, precisamente porque el pueblo se introduce de manera libre en la composición, rompiendo el protocolo social y oficial, así como el protocolo fotográfico de la época para con el presidente de la república. La excepción confirma la regla.

Díaz es acción y a la vez contemplativa paz visual, equilibrio necesario para quien se ostenta como el padre de todos los mexicanos.

### Resignificando iconos, entre metralla y listones

En noviembre de 1911 asume la presidencia Francisco I. Madero. Poco antes, su movimiento era visto por unos como la democratización del régimen heredado de Díaz, mientras que otros veían en él la oportunidad de cambiar de raíz dicho régimen. Fuere como fuere, Madero sabía que necesitaba la aprobación de los medios estadounidenses. Sin embargo, si bien se encargó de que éstos cubriesen el maderismo como movimiento revolucionario, en lo que respecta a la imagen del caudillo o la futura figura presiden-

cial, la propuesta iconográfica maderista era débil.<sup>8</sup> La fórmula fotográfica asumida por Madero se aleja de la paternal figura esfinge de Díaz. Madero, jovial por naturaleza, mira directamente a la cámara, sonrío y establece un diálogo amigable con el fotógrafo y el espectador. En este caso, la prensa oficialista procura sin mucho éxito librar la escasa altura del presidente, objeción física que sólo la afable actitud de Madero logra sobreponer. Ocurre lo contrario con Díaz, su altura considerable juega a favor de ese mensaje simbólico de seguridad y equilibrio de poder político.

Por el contrario, Venustiano Carranza, estadista como pocos durante el periodo revolucionario, pondrá las bases de su particular tipo fotográfico presidencialista. Carranza es una extraña combinación de la largamente ensayada figura de Díaz y la bonhomía de Madero. La sencillez en la vida cotidiana de Carranza, aunado a la apariencia —sólo eso— de candor de su personalidad, será la base de un nuevo modelo de tipo fotográfico presidencial. Carranza es consciente de que las estructuras del Estado han de valerse de los medios de comunicación. Así, la prensa ilustrada será también el modo de consolidar el poder público del Ejecutivo, pero esta vez utilizando herramientas radicalmente distintas de aquellas que Porfirio Díaz había rechazado de manera explícita.

Carranza construyó su figura gráfica en el fragor de la batalla, distante del boato y protocolo de Díaz. No hay tiempo para ello, la urgencia de los acontecimientos políticos requiere descuidar el escenario y la coreografía previa al disparo fotográfico. De ese modo, en el movimiento carrancista los fotógrafos deberán tomar la iniciativa. Tal como ha señalado Mraz, esto permitirá que los fotorreporteros desarrollen, en la medida de lo posible, su propio estilo fotográfico sin la presión de los usos y costumbres de la fotografía oficialista.

Por otro lado, la personalidad de Carranza —el *rei publicæ patris* del nuevo México—, será aprovechada para alcanzar la misma meta que Díaz, pero con una actitud distinta con respecto al pueblo mexi-

<sup>8</sup> Miguel Ángel Berumen, *La Batalla de Ciudad Juárez / II. Las imágenes*, Ciudad Juárez, Cuadro por Cuadro, 2003, p. 52.

cano. Si la relación de Díaz con sus gobernados es la de un padre respetado por distante y severo, Carranza logrará ese mismo respeto pero a través de una paternidad amorosa y de una casi enternecedora cercanía con la ciudadanía.

Así, a lo largo de la Revolución mexicana, cada vez que Carranza aparece en un acto público, el pueblo se le acerca, comenta algo y él escucha con atención. Si Díaz se aleja para ganar respeto, Carranza lo construye a través de la confianza y la cercanía.

¿De qué manera percibimos lo anterior en el lenguaje visual? En primer lugar, aun asumiendo que la fotografía no es más que una fracción de segundo de la realidad, y por ende —sin querer hacer psicoanálisis fotográfico—, por comparación podemos decir que ciertos gestos resultan recurrentes, y sólo por ello es que sugerimos lo siguiente: el ligero quiebre de cabeza de Carranza es repetido aún en los momentos más solemnes, como la jura de bandera de jóvenes constitucionalistas, el juramento de sus ministros o la toma de posesión como presidente de la república tras la aprobación de la nueva Constitución. Ese ligero gesto le otorga en la imagen un aire de atención y comprensión hacia su interlocutor. Ése es el canal de comunicación con la ciudadanía. Si en otro caso esto nos llevaría a una candidez alejada de las costumbres de los políticos, Carranza equilibra esa mirada y ese ademán con la fuerza y seguridad de su cuerpo entero. La altura y gruesa complexión nos recuerdan que se trata de un político seguro de sí mismo y seguro de lo que quiere para México.

Junto a ello, Carranza alcanza a su modo otra característica compartida con Díaz: la sensación de *pater familias*. Su edad, así como su característica larga barba canosa nos refieren a la antigua iconografía de la sabiduría, aquella en la que el pueblo puede descansar alejándose de las preocupaciones de la alta política.

A pesar de que los caminos son distintos, pero que la meta entre Carranza y Díaz es visualmente la misma —el respeto por la figura del jefe de Estado—, el Primer Jefe y luego presidente, marcará una línea bien definida entre el pasado porfiriano y las nuevas

estructuras de Estado surgidas desde el constitucionalismo. Nos referimos en este caso a la reforma del ejército. A la luz de la experiencia de la Decena Trágica, para Carranza es imprescindible la disolución del ejército porfirista y la conversión de las fuerzas constitucionalistas en el único y legítimo Ejército Mexicano. Eso es lo que hallamos en cientos de imágenes del nuevo ejército nacional, apenas meses atrás Ejército Constitucionalista. Los uniformes, derivados de las prendas de campaña de las fuerzas del norte del país, aparecerán ahora en lo que rápidamente el pueblo denominará “ejército carrancista” (foto 10).

Si separar iconográficamente lo que fueran las tropas constitucionalistas del nuevo y regular ejército nacional es visualmente difícil, más peligroso resulta para Carranza el seguir identificando al Ejército Mexicano con los restos de lo que había sido el ejército porfirista. Las nuevas tropas regulares abandonan la gala prusiana por la franca guerrera del desierto del norte del país. La modernidad porfiriana del ejército de Díaz ha sido rebasada por el sencillo rejuvenecimiento iconográfico de las grandes extensiones de desierto norteño.

Finalmente, apuntar que las fotografías estrictamente oficiales de Carranza, aquellas que lo retratan como presidente de la república, retoman la composición de Díaz; pero Carranza añade matices que resultan definitivos a la hora de diferenciarse del anciano caudillo muerto en París años antes. Se trata una vez más de la mirada, de la postura de la cabeza, del gesto de la mano. Son sólo guiños, datos sueltos que por su repetición se convertirán en el sello propio de los nuevos vientos. Esta vez la presidencia pareciera estar al alcance del ciudadano.

Dicho todo lo anterior, retomemos ahora la figura de Carranza en el contexto coreográfico del teatro Iturbide. En primer lugar, es interesante constatar que el telón del fondo del teatro Iturbide con que se inician los trabajos de las comisiones —antes de los trabajos plenarios— es una representación pintada del Zócalo de la Ciudad de México. Ya sea que estuviese allí como parte de la colección de los telones de fondo del teatro o que hubiese sido colocado con motivo del

Congreso Constituyente, nos da una idea de la intención de los diputados sobre lo que debía representar dicho teatro, a saber: una sede alterna del Congreso de la Nación. A pesar de la historia federal de la república liberal, lo cierto es que la vocación centralista estaba en el ambiente entonces y lo está ahora, tal como lo atestigua el haber escogido en su momento el nombre y escudo del imperio mexicana como representativo de todo el país. Así, si el Zócalo de la Ciudad de México representa a la nación entera, es menester llevar el Zócalo allí donde haga falta, todo sea en pos de la legitimidad iconográfica (foto 11).

En el caso de Carranza, observamos que en todo momento es congruente con la figura que ha ido construyendo entre batallas, recepciones, inauguraciones, decretos y leyes. Vestido con su ya por entonces característico y sencillo traje de campaña, Venustiano Carranza preside la clausura rodeado visualmente de los miembros de la mesa de la presidencia del congreso, así como de aquellos diputados que se le acercan. A diferencia de las tomas de la época porfiriana, esta vez los fotógrafos recurren a cuadros generales, reproduciendo la composición clásica del pictoralismo academicista del siglo XIX. Desde *El Senado de Tlaxcala* (1875), de Rodrigo Gutiérrez, hasta *Cristóbal Colón ante los reyes católicos* (1850), de Juan Cordero, parecieran modelos en el inconsciente de los fotorreporteros. No sería extraño que la imagen de Gutiérrez estuviese en la mente de más de uno de aquellos hombres de la cámara. Al fin y al cabo, se trata de retratar y plasmar para el futuro un acontecimiento tan trascendente como lo que significó para el liberalismo mexicano decimonónico la tela de *El Senado de Tlaxcala*.

Elemento interesante es la mesa —el objeto físico—, de la Presidencia del Congreso. Dicha mesa es un protagonista silencioso tanto de las comisiones preparatorias —fuera del anfiteatro, quizás en un patio o salón contiguo—, como a lo largo de todas las sesiones, incluyendo al firma de la nueva Constitución y la ceremonia de juramento y clausura. Dicha mesa, utilizada sin mantel alguno que cubriese su superficie y las patas que la sostenían, da cuenta de una nueva

manera de hacer política. ¿Transparencia ante el pueblo elector?, ¿sencillez frente al boato porfirista? No lo sabemos, sólo podemos constatar que su ubicación es algo más que simbólica. Si la pluma con que se firmó la nueva Constitución era la misma con que Carranza había firmado el Plan de Guadalupe, es probable que dicha mesa tuviese también algún significado parecido. Señales simbólicas del rompimiento iconográfico con el antiguo régimen.

En este contexto se enmarcan dos hechos significativos: en la inauguración de las sesiones del Congreso Constituyente, Carranza viste un elegante frac, del mismo modo que el presidente del Congreso Luis Manuel Rojas. En sus repetitivos retratos con cada una de las delegaciones parlamentarias, el Primer Jefe cambia el frac por el traje completo, incluido el bastón y el bombín. Finalmente, en el solemne acto de clausura, Venustiano Carranza vuelve a utilizar su vieja y sencilla cazadora militar. Una vez más, los signos de los nuevos tiempos se hacen presentes y designan un nuevo rumbo en la iconografía revolucionaria que está por venir. Del frac a la casaca revolucionaria, pasando prudentemente por el traje convencional, Carranza ofrece el respeto que el Congreso y sus diputados se merecen, pero no deja de afirmar con contundencia cuál será el rumbo del nuevo gobierno que se avecina.

La fotografía revolucionaria de 1917 suele considerarse insulsa, compositiva y estéticamente; sin embargo, hallamos que responde a cánones clásicos decimonónicos, nada arriesgados. Resulta evidente que a lo largo de la historia de la fotografía encontramos imágenes elocuentes, que por sí mismas nos brindan un cúmulo de información histórica. Aun así, compartiendo que dichas imágenes vinculadas al Congreso Constituyente de la ciudad de Querétaro son anodinas, es importante rescatar que la lectura que de ellas se deriva desde la metodología de la historia visual, nos permite rescatarlas como fuente gráfica e histórica. La construcción de un imaginario y la constatación de un quiebre en un canon iconográfico son algunos de los elementos que podemos sacar en limpio. La hagiografía patria se renueva y consolida en los aparentemente insignificantes detalles de todos los

días. Una gota de agua es sólo eso, no un embravecido y conmovedor océano, pero una gota detrás de otra rinden la piedra que salpican. La historia no se hace

sólo de los grandes acontecimientos, sino que éstos se leen también desde esa persistencia cotidiana de las pequeñas cosas.





Foto 1. El teatro Iturbide, sede del Congreso Constituyente en la ciudad de Querétaro. Fototeca Nacional, Sinafo-INAH, inventario: 5003.



Foto 2. Juramento de los delegados al Congreso Constituyente en la ciudad de Querétaro. Fototeca Nacional, Sinafo-INAH, inventario: 39607.



Foto 3. Vista general del interior del teatro Iturbide durante el Congreso Constituyente de la ciudad de Querétaro. Fototeca Nacional, Sinafo-INAH, inventario: 39700.



Foto 4. Diputado del Congreso Constituyente. Fototeca Nacional, Sinafo-INAH, inventario: 39560.



Foto 5. Composición conmemorativa del Congreso Constituyente de 1917 en la ciudad de Querétaro. Col Museo Casa de Carranza, INAH.





Foto 6. Venustiano Carranza rodeado de los delegados del estado de Guanajuato, en el Congreso Constituyente de la ciudad de Querétaro. Fototeca Nacional, Sinafo-INAH, inventario: 39600.



Foto 7. El Primer Jefe de la Revolución junto a los delegados constituyentes del estado de Oaxaca. Fototeca Nacional, Sinafo-INAH, inventario: 39633.



Foto 8. Cuerpo diplomático en la columna de la Independencia con motivo de los festejos del Centenario de la Independencia. Composición hecha a partir de 11 imágenes. Fototeca Nacional, Sinafo-INAH, inventario: 35593 a 35604.



Foto 9a y 9b. Imagen panorámica de los delegados del Constituyente con Carranza. Composición hecha a partir de dos imágenes proporcionadas por el autor de este artículo.





Foto 10. Luis Manuel Rojas, presidente del Congreso Constituyente, y Venustiano Carranza en el teatro Iturbide de la ciudad de Querétaro. Fototeca Nacional, Sinafo-INAH, inventario: 39552.



Foto 11. Congreso Constituyente en la ciudad de Querétaro. Fototeca Nacional, Sinafo-INAH, inventario: 5254.