

## **“Revolución, estate quieta, ya te van a retratar”**

Juan Villoro

La Revolución Mexicana fue una epopeya tenazmente retratada. Dos inventos definitorios del siglo XX, el cine y la fotografía, transformaron la contienda en una épica de la mirada.

De acuerdo con Pete Hamil, la primera fotografía con impresión de medio tono apareció en el *New York Tribune* en 1897. El procedimiento, esencial para la reproducción periodística de las imágenes, haría que la Revolución fuera vista con avidez. Las fotos desplazaron en la prensa a las caricaturas y los grabados. En la feria de las balas, también se disputó por las imágenes que fijaban la memoria y perfeccionaban la mitología de los caudillos.

Los periódicos, casi siempre adictos al régimen, seleccionaron estampas para desprestigiar a los rebeldes. Ante la imagen de un prisionero zapatista, descalzo y de torvo aspecto, el editor de *La Ilustración Semanal* podía frotarse las manos y gritar como el Guasón en la película *Batman*: “¡Detengan la rotativa!”. Había dado con una estupenda foto para construir la leyenda bárbara del “Atila del Sur”.

El desplazamiento de los ejércitos fue seguido por fotógrafos de hombro heroico, que cargaban cámaras tan pesadas como ametralladoras. La voracidad de retratar no sólo afectó la visión colectiva de la guerra, sino la forma en que fue percibida por los participantes.

En *Imágenes de la patria*, Enrique Florescano comenta que durante la Revolución “las fotografías pasaron a ser parte del ceremonial memorioso del pueblo: retablos caseros, reliquias personales conservadas con celo, imágenes sagradas que obraban el milagro de revivir acontecimientos y personajes admirados”. Tener una foto era un proceso de introspección. Millones de mexicanos participaron en los acontecimientos sin consciencia de ser retratados. En la era de los edificios rigurosamente vigilados por circuitos de video (ese Gran Hermano policial), lo que llama la atención es no ser visto. El siglo XXI comenzó en estado de exhibicionismo digital: algo existe si se retrata con el celular y numerosas parejas consideran que sólo tienen relaciones sexuales si se graban en video y colocan el resultado en YouTube. En el

*voyeurismo* contemporáneo, cuesta trabajo imaginar una época ajena al ojo omnipresente de las cámaras.

A fines del siglo XIX y principios del XX, la gente se retrataba en estudios y dependía de la pose. Cuando el fotógrafo se sumergía bajo la esotérica tela negra unida a la cámara, el sujeto retratado ponía cara de foto. El 21 de julio de 1919, el escritor peruano Gastón Roger reflexionó en su columna de *La Prensa* acerca de la costumbre de “adoptar una postura [ante el fotógrafo] y no pestañear unos segundos”; la foto era un incierta cédula de identidad, representaba “una extensión personal tan consciente como imprecisa”.

La gestualidad de quien se retrataba en estudio, con ropas especiales y acalamburada quietud de estatua, era del todo distinta a los rostros captados en la improvisada intemperie. En un momento en que se consideraba necesario peinarse los bigotes para comparecer ante una cámara, las imágenes repentinamente equivalían a un psicoanálisis exprés.

Richard Avedon comentó que el retrato “es una foto de alguien que sabe que está siendo fotografiado; lo que él hace con ese conocimiento pertenece a la fotografía, tanto como su apariencia o la ropa que lleva puesta”. El modelo dialoga y en cierta forma disputa con el lente. Lo que hoy damos por obvio es una destreza histórica, sólo adquirible en una época donde nada es tan normal como ser fotografiado.

Los retratistas de la Revolución captaron a sujetos desprevenidos, que actuaban con la cruda franqueza de quien ignora que es visto por la eternidad. No hay adiestramiento ante la mirada externa o el lente implícito de una cámara.

### **168 millones de watts**

En 1910 las fiestas del Centenario de la Independencia fueron ante todo un júbilo de las luces. De acuerdo con Alfonso Morales, en los convites no hubo personaje más notorio que el relámpago. La pirotecnia (buena parte de ella traída de Francia) iluminó las noches, la Comisión Nacional de los festejos repartió faroles por doquier y los poetas alabaron los simbólicos alumbramientos de la patria. En el Hemiciclo a Juárez, Luis G. Urbina recitó:

**...fue tu brillo, en lo profundo  
de la terrible noche de la raza**

**hundida en un sopor meditabundo,  
perenne antorcha que el pavor rechaza;  
final insomne que a los vientos reta;  
astro que resplandece y amenaza.**

La última palabra es rara para alguien que elogia sobre pedido, pero permite asociar al Benemérito con Zeus y otras deidades dotadas de rayos y mal carácter.

La Lux Porfiriana cubrió las ceremonias del Centenario como una clara metáfora del progreso. La ciudad de México disolvió la oscuridad y aterrizó las estrellas: en septiembre de 1910 se instalaron medio millón de focos con un destello de 168 millones de watts.

El resplandor fue descrito en el *Álbum del Centenario* con lirismo oficialista: “La ciudad se envolvía en un manto de brocados rutilantes...”, etcétera.

El imperio de la luz sería provisional. La dictadura de Porfirio Díaz encendió bujías para inaugurar una modernidad que la mayor parte del país desconocía. Los siguientes destellos serían los de las balas.

Jorge Aguilar Mora ha estudiado un aspecto significativo de la Revolución. En combates anteriores, las filas enemigas se difuminaban por el humo que soltaban las detonaciones. El frente era una línea de niebla. En 1886, la pólvora sin humo se incorporó a los ejércitos europeos y la guerra pudo ser vista con nitidez. En *Una muerte sencilla, justa, eterna*, escribe Aguilar Mora: “El nuevo invento introdujo en la guerra una dimensión olvidada desde el uso generalizado de la pólvora: la visibilidad. Con la pólvora sin humo, el tirador no delataba su posición al enemigo; y además, podía disparar con mayor rapidez y certeza. Pero sobre todo, con la nueva pólvora, el tirador podía ver la efectividad de sus disparos”. Esto fue determinante para la eficacia de la fotografía en tiempos de Revolución. Continúa Aguilar Mora: “La guerra se volvió un espectáculo para la mirada; y para la imaginación, un estímulo. Las nuevas guerras de la guerra tuvieron como eje principal esta relación complementaria de la visibilidad con la invisibilidad”. Momento de excepción, la Revolución Mexicana pide ser vista con la novedad que tuvo para sus testigos.

Después de participar en la primera guerra mundial, Ernst Jünger preparó un libro de fotografías que finalmente editó en 1930: *El rostro de la guerra*

*mundial*. Interesado en documentar los horrores de la muerte masiva y el aniquilador uso de la tecnología, Jünger encontró en la fotografía el testimonio exacto e indiferenciado de la destrucción industrial. Muy en su estilo, consideró que las lentes ópticas eran “instrumentos de la conciencia técnica”.

Así como la cámara Leica (portátil y de gran precisión) ayudó a renovar el fotoperiodismo durante la guerra civil española, la impresión en medio tono y los campos de batalla libres de humo (o, en todo caso, con menos humaredas) modificaron el uso de las imágenes durante la Revolución.

En esa alborada de los destellos, todo está por revelarse. Pancho Villa se sirve de una metáfora visual y acaso monetaria para nombrar a su ejército como “los Dorados”; acepta un contrato para ser filmado por la Mutual Film Corporation, productora que había hecho *El Nacimiento de una nación*, de Griffith, y establece una sólida amistad con el fotógrafo estadounidense Otis Aultman.

En su monumental historia narrativa de Villa, Paco Ignacio II recoge numerosas leyendas atribuidas al Centauro del Norte. Según una de ellas, el general apreciaba tanto a su fotógrafo de cabecera que permitió que lo insultara sin pasarlo por las armas. Tal vez en gratitud por su sobrevivencia, Aultman le regaló un retrete de porcelana que el caudillo confundió con una tina: “mañana me cuentas como le hacen los gringos pa’ bañarse en una chingadera tan chiquita”.

A partir de su contacto con Madero, Villa fue uno de los líderes más fotografiados. Consciente de su imagen, incorporó a su atuendo la más variada colección de sombreros de la lucha armada, incluyendo un salacot de safari en África. Sin embargo, tardó en acostumbrarse a las cámaras. Una escena captura el desconcierto que a principios del siglo XX podían producir los retratos por sorpresa. En 1912 Villa llegó detenido y desarmado a la ciudad de México. La gesta estaba en su primera fase y el antiguo cuatrero ignoraba cuál sería su suerte (incluida la de formar parte de la iconografía nacional). Un fotógrafo se le acercó, deslumbrándolo con la iluminación de magnesio. En forma refleja, Villa echó mano a la cintura en pos de su pistola. Por suerte, iba sin ella. La imagen del Centauro desafiado por la luz no volvería a repetirse. En los siguientes años, la División del Norte recorrería el país, consciente de su poderío militar (los caballos veloces y la artillería comandada por Felipe

Ángeles), y de la ráfaga visual que representaba. Contemplar ese ejército significaba temerle o por lo menos interesarse en él, como hicieron los productores que pagaron 500 dólares mensuales por filmar el *reality show*.

Una significativa casualidad hizo que Villa escogiera como confidente a un oculista. Nada tan importante como abrir los ojos en tiempos de Revolución. El Dr. Ramón Puente sería, con Nelly Campobello y Martín Luis Guzmán, el máximo cronista del villismo.

### **“Violentamente aquí”**

Después de décadas de educarnos en la vasta iconografía de la Revolución, resulta difícil saber si el país era fotogénico en sí mismo o se volvió inolvidable gracias a quienes supieron verlo en la metralla.

A la distancia, la Revolución son los trenes repletos de hombres con carabinas, las soldaderas de rebozo repleto de municiones, las cananas en bandolera, los caudillos que taladran el tiempo con sus ojos, los fusilamientos contra una barda, las cargas de caballería, los infinitos sombreros de una saga rural, definida por la repetida importancia que concede a la tierra.

El más conocido testigo de los hechos, Agustín Víctor Casasola (1874-1938) nació en la ciudad de México y tenía una mirada adiestrada para las escenas urbanas. Antes de la Revolución, fue fiel retratista del porfirismo y contribuyó a la propaganda de un régimen enamorado de la técnica.

Casasola y su hermano Miguel se interesaron en la Revolución como en las demás cosas que les entraban por los ojos. No hay indicios de que tuvieran simpatía por los rebeldes. Muchas de sus fotos fueron usadas para desprestigiar a los “revoltosos” y el periódico donde colaboraron, *El Imparcial*, refutaba su nombre apoyando al régimen.

En la pared del estudio de los Casasola, en la calle República de Chile, un letrero decía: “Tengo o hago la fotografía que Ud. necesite”. Agustín Víctor combinó desde muy pronto el oficio de tomar fotografías con el de adquirirlas y archivarlas. De acuerdo con Pete Hamil, en los fondos de su acervo se han encontrado imágenes de 483 fotógrafos a los que dirigía como a un ejército. La Revolución llegó cuando el caudillo de la mirada tenía 36 años, edad ideal para combinar ímpetu y experiencia.

No siempre los testigos de las revoluciones concuerdan con su ideario. Robert Capa, Gerda Taro y David Seymour fueron a la guerra civil española con el fin de apoyar al gobierno republicano. Otros testigos han sido llamados por el azar, la curiosidad o el interés estético. La más conocida fotografía del Che Guevara, "Guerrillero heroico", fue hecha por un fotógrafo de modas: Alberto Korda. Y una de las primeras fotos de la guerra de las Malvinas, que mostraba a soldados ingleses tirados en el piso, fue tomada por Rafael Wollman, quien se encontraba ahí por otro motivo: "Sin querer, esa noche, de cronista de costumbres pasé a corresponsal de guerra", explicó a Graciela Speranza y Fernando Cittadini en el libro *Partes de guerra*.

En ocasiones, la suerte cita a un fotógrafo con la historia. Un telegrama enviado por Pascual Orozco para reunir a sus tropas contra los villistas, resume la repentina urgencia con que los hechos sociales llaman a sus testigos: "Los espero a todos violentamente aquí".

Casasola y los suyos abandonaron la quietud de los actos de gobierno, las escenas de la vida cotidiana y los retratos posados, para perseguir asombros. A su apasionada temeridad se debe un legado que casi alcanza el medio millón de fotografías.

Como ha señalado John Mraz, lo más probable es que Agustín Víctor Casasola compartiera el repudio de la mayoría de los capitalinos hacia la "barbarie" de los ejércitos populares encabezados por Villa y Zapata. No fue un simpatizante ni un testigo indiferenciado. Pero los años agregan un mensaje que no pasó por la mente del fotógrafo. Al conocer el desenlace de la gesta, esos trozos de existencia interrumpida adquieren sentido diferente. Casasola registró "culpables" que la historia transformó en víctimas.

Muchas imágenes sólo triunfaron después de la Revolución. Uno de los más famosos retratos de Zapata fue hecho en 1911 por el fotógrafo alemán Hugo Brehme, en el Hotel Moctezuma de Cuernavaca. Se trata de una foto posada en la que el caudillo aparece con indumentaria de gala y todo tipo de armas: cananas en bandolera, un sable en la mano izquierda, un rifle en la derecha. El no se publicó en su tiempo, pero fue copiado por José Guadalupe Posada en un grabado que lo hizo célebre, y dio lugar a múltiples versiones, entre ellas el *Zapata II* de Arnold Belkin, pintado en 1978, donde el héroe,

siempre interpretable, aparece hecho de varias piezas para que el espectador lo ensamble al modo de un Playmobil o un “prócer para armar”.

El historiador Ariel Arnal dedicó una notable tesis de maestría a las fotos del zapatismo (*Fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México entre 1910 y 1915*). Ahí recupera portada de *La Ilustración Semanal* donde Zapata aparece en la más insólita de las actitudes, con sonrisa de oreja a oreja.

Los ojos de tizón negro y el semblante grave del Caudillo del Sur dominarían la imaginación colectiva como signos de entereza trágica (el mártir conoce de antemano su destino, y no se arredra). Este arquetipo es imposible de asociar con el charro de feria que ríe montado en su caballo. Sin duda alguna, se trata de retrato pactado: el fotógrafo pidió que el modelo sonriera. El obturador se disparó en 1914, cuando las fuerzas de Villa y Zapata se reunieron en la Convención de Aguascalientes, poniéndose al frente de la Revolución. *La Ilustración Semanal*, que había sido contraria al zapatismo, quiso mostrarlo de modo amable en cuanto supuso que podía triunfar. El resultado fue extravagante. Con la posible excepción de Pancho Villa, dado a la picardía, los revolucionarios fueron personajes adustos, conscientes del destino desgarrado que encabezaban, sin ganas de reír.

Arnal estudia dos discursos contrapuestos en la construcción del “tipo fotográfico zapatista”. Zapata se esmera en posar con ropas rancheras de gala. En su condición de líder popular no lleva uniforme, pero no está exentos de aplomo ni elegancia. Busca dar una imagen de “revolucionario catrín”.

En la célebre secuencia que registró a Villa y Zapata en la silla presidencial, una foto muestra a los caudillos viendo a la cámara; otra los muestra conversando; en esta segunda imagen, Villa, fanático de los sombreros, observa con envidia el del Caudillo del Sur, inmenso y de elaborada hechura.

Si el zapatismo busca perfeccionar la etiqueta ranchera, la prensa (*El Imparcial, Revista de Revistas, Artes y Letras, El País, La Ilustración Semanal*) privilegia las imágenes del indio zapatista, descalzo, armado de flechas, salvaje.

Las fotos que favorecen a Zapata y las secuencias donde sus tropas enarbolan estandartes de la Virgen de Guadalupe (incorporando a la Patrona de México a sus demandas) se conocen después de la gesta y están

destinadas a librar una batalla póstuma. En su día, la prensa lo registró como el Atila del Sur, y en un momento de oportunismo, le hizo el flaco favor de provocarle una sonrisa de comediante.

Son muchas las cosas que la fotografía no alcanzó a captar (conocemos a Villa en blanco y negro, sin saber que tenía bigote y pelo azafranado, de “güero de rancho”). Son más las cosas que se tergiversaron voluntaria o involuntariamente. Escribe Paco Ignacio Taibo II: “Las fotografías de la Revolución Mexicana se han reorganizado con la complicidad de editores gráficos, ilustradores y redactores de pie de grabado. Cambian las ciudades, cambian los tiempos, se trastocan los personajes. Las fotos están sistemáticamente mal identificadas. [...] Nunca se da crédito a los fotógrafos y cuando se da es erróneo. Los autores de las fotos se cruzan, se mezclan y se desvanecen”.

El revuelto y confuso archivo de la Revolución es manejado con mayor soltura por los vencedores. Consciente de que la imagen es la nueva forjadora de la tradición, Venustiano Carranza destina fondos públicos para filmar el Congreso Constituyente de 1917 y su toma de posesión presidencial.

En *El águila y la serpiente*, Martín Luis Guzmán describe la premiosa necesidad que el Rey Viejo tenía de retratarse: “Carranza arribó a Sonora no sólo huido, sino sucio, andrajoso; y cuando todos esperaban oírle pedir un baño, agua y jabón que le quitaran mugre y piojos, se escuchó con sorpresa que el Primer Jefe del Ejército Constitucionalista sólo quería retratarse”. En la era de la reproducción en serie, Carranza no se preocupa por los piojos, que a fin de cuentas no salen en la foto, y se fotografía para que su severa imagen de líder, con rectangular barba de hacha y anteojos de vidrios ahumados, se conozca en los más distintos rincones de la patria. “Para la fotografía revolucionaria fue aquel un suceso fecundo”, continúa Guzmán, “de entonces data la conciencia de su destino como actividad llamada a grandes cosas”. A partir de ese momento, un líder es quien sabe reproducir su efigie.

A través de los retratos, Carranza logró que su barba se convirtiera en patrimonio público. Afeitarse hubiera significado para él poco menos que abdicar. El Varón de Cuatrociénegas aduriró el empaque de un profeta bíblico traslado al desierto de Coahuila, que usaba la Constitución del 17 como Tabla de la Ley. A los sesenta años (edad en la que Harrison Ford y Mick Jagger

representaron roles de adolescentes supertadíos), eligió la condición de patriarca unitario de la tribu. Sus fotos fueron esenciales para definir la fama de un revolucionario sin carisma de hombre de acción, que mejoraba sabiamente al estar inmóvil.

“En México Pancho Villa perdió la guerra, pero ganó la literatura”, comenta José Emilio Pacheco. Los perdedores también ganaron la batalla de las fotos. Libres ya de los diagramadores de la prensa, que los encasillaron como forajidos sin otra causa que el saqueo, las imágenes de los ejércitos populares son lo que hoy entendemos como Revolución Mexicana. Los jefes que consumaron la gesta no aparecen en camisetas, santuario patrimonial de Villa y Zapata.

Los cañones y los coches para pasear en los desfiles se asocian con los triunfadores. Los caballos, con los derrotados. No es casual que Adolfo Gilly haya dedicado un elocuente estudio a las monturas del general Felipe Ángeles ni que la más célebre yegua de la contienda, *Siete Leguas*, haya pertenecido al perdedor Francisco Villa. El esplendor visual de la Revolución pertenece a un código rural, la última oportunidad del campo mexicano. En consecuencia, la parte derrotada se asocia con los usos de esa zona, la planicie marcada por las herraduras que no trajeron suerte.

“¿Qué hacía las veces de la fotografía antes de la invención de la cámara?”, se pregunta John Berger: “La respuesta que uno espera es: el grabado, el dibujo, la pintura. Pero la respuesta más reveladora sería: la memoria”. Las fotografías de la Revolución recogen un momento fronterizo en que la actividad interior de recordar comienza a ser complementada y en cierta forma sustituida por la memoria externa de la fotografía.

¿Qué queda de los hechos recordados al compás de “Carabina 30-30”? Los hombres de a caballo recibieron la demorada justicia de la memoria. Las cargas de la División del Norte y el esplendor de los sombreros zapatistas emergen a través del tiempo como la coreografía de lo que pudo ser. La Revolución no consiguió sus fines de justicia social y el campo, motivo de la querrela, se convirtió en un erial donde no vale la pena reclamar un palmo de tierra. El impulso de las cabalgatas salió de la foto y luego salió del país. Los descendientes de quienes tomaron Torreón y Zacatecas son peones en Estados Unidos.

Las más impactantes fotografías de la Revolución llegan a nosotros como lo que estuvo a punto de ocurrir. En la veracidad de ese instante se cruzan pulsiones de sangre, pólvora e indignación, canceladas por lo que pasó después, en el más allá al que no llegó la foto.

Hubo momentos de ocupación en que los zapatistas desayunaron en Sanborns y Villa y Zapata se sentaron en la silla presidencial, instantes incómodos y venturosos en que la historia pudo revertirse. Lo que no fue, o no lo fue del todo, es lo que golpea con más fuerza en el presente. Walter Benjamin define el trabajo de la cámara como “la manifestación irrepetible de una lejanía”. Fijos en el tiempo, irrepetibles y alejados, los perdedores ganan la contundencia de los que no tuvieron una siguiente escena y sólo disponen de la justicia reparadora que concede la memoria.

### **La familia revolucionaria**

“Yo soy rielera y tengo mi Juan”, dice el corrido. La Revolución fue la historia de los “juanes” que recorrieron la tierra espinada hasta que se les rompieron los huaraches y luego se les abrieron los pies. No siempre estuvieron solos. Los fotógrafos registran la compañía de las soldaderas, casi siempre en las inmediaciones del ferrocarril, que despiden al combatiente o le entregan provisiones, indispensables para quienes no pertenecen a un ejército en regla y requieren del apoyo familiar. Junto a las vías, la rielera ve pasar la historia y a veces la protagoniza.

La Revolución puso en disputa el núcleo básico del sentimiento mexicano: la familia. Aunque todos los bandos acudieron al retrato de grupo para mostrar el respaldo que les brindaba la abuela de delantal y las primas de cuidadas trenzas, la prensa prefirió mostrar a las parentelas oficiales. De acuerdo con Ariel Arnal, incluso las soldaderas recibieron tratos distintos. Las que apoyaban al ejército reglamentario aparecían con sus “juanes”; en cambio, los rebeldes eran captados en soledad: “La omisión [de la pareja] generaba, por oposición a las imágenes de las soldaderas con sus ‘juanes’, un discurso excluyente de los alzados, forajidos carentes de valores constitutivos del pilar de la civilización occidental: la familia”.

Agustín Víctor Casasola, su hermano Miguel y su hijo Gustavo integraron la familia fotográfica que captó a las familias históricas. Del porfirismo a la

fecha, los lazos filiales han servido para configurar una imagen unificadora, responsable y afectiva del ejercicio del poder. Los retratos de Porfirio Díaz en compañía de su sobrino Félix y de Francisco I. Madero con su hermano Gustavo hacen que la política parezca un confiable asunto de familia. El parecido físico enfatiza la alianza de los parientes: lo que une la fisonomía, no puede desunirlo el hombre. La semejanza con el hijo o el hermano parece una garantía de afinidad. Por extensión simbólica, se asume que quien ejerza de ese modo sus tareas, será afín a sus principios.

Devoto de su imagen, Venustiano Carranza se retrata con su hermano Jesús, que es su auténtico clon. En este caso, la similitud no se limita al cuerpo; se contagia a los espejuelos, el traje de campaña, la barba larga y erizada. La función social de Jesús Carranza consiste en ser un replicante de su hermano, enfatizando así su sentido de la fidelidad. ¿Cómo desconfiar de esos dobles copiados con tanto gusto por la tradición y tanto respeto por el código genético, el vestuario y la peluquería?

Un líder con un hermano idéntico vive con su espejo diario; conoce la semejanza. La metáfora del Carranza familiar supera en el plano emocional a las gestiones del jerarca que despacha en su oficina.

El legado fotográfico muestra una Revolución hecha entre parientes, donde los hermanos Eufemio y Emiliano Zapata comparten la causa de los hermanos Gustavo y Francisco I. Madero y luego se distancian de ellos.

No es sólo por disponer de mejores contactos, de una formación privilegiada o de un apellido con *rating* que buena parte de la política nacional ha dependido de vínculos sanguíneos, de los Ávila Camacho a los Salinas Lozano y De Gortari, pasando por los Alemán y los Cárdenas. Una sostenida costumbre cultural ha favorecido a los clanes familiares como una versión humanizada del poder. Si están juntos es porque anteponen los valores comunitarios y las obligaciones que comportan a los intereses personales. En ocasiones, esto ha servido para la crasa impunidad: la familia aparenta disciplina dinástica, hasta que despunta el “hermano incómodo”. La más cínica expresión al respecto fue pronunciada por José López Portillo cuando se refirió a su hijo, funcionario de su propio gobierno, como “el orgullo de mi nepotismo”.

Las fotos de familia han marcado al periodismo nacional. Baste un ejemplo de las disputas que pueden acarrear: en 1953, José Pages Llergo se

vio obligado a dejar la revista *Hoy* por el intento de publicar una fotografía de la hija de Miguel Alemán ante unas bailarinas semidesnudas en el Lido de París. Como explicó el propio Pagés Llergo al publicar la imagen en *Siempre!*, revista que fundó como respuesta a la censura, el contenido de la foto era bastante inocente. Sí, pero vulneraba el *sancta sanctorum* de la familia en el poder.

La consolidación de la Gran Familia Revolucionaria se ha servido de las cámaras con el fin de transformar las semejanzas en muestras de afinidad y simpatía. Entendido como propaganda, el arte del retrato busca que los lunares que son el sello de la casa parezcan sellos de congruencia. En la segunda realidad de la foto, el sentido de la lealtad no depende de la conducta, sino de tener parientes que se parezcan.

No es casual que en el país de *Pedro Páramo* los lazos de fraternidad se extiendan a la posteridad y los adversarios políticos se reconcilien en el más allá. La Revolución Mexicana es la familia *postmortem* que une a los caudillos que quisieron matarse en vida. Hay que acudir al imprescindible acervo de la fotografía para saber lo que pasó antes de que fueran cadáveres ejemplares, es decir, nombres de calles.

Detengamos una última imagen de la Revolución. En 1928, León Toral se presenta como dibujante en un restaurante que alude a la luz: La Bombilla. No va hacer caricaturas, o las va a hacer de la manera más vengativa y terminal. Según el registro de Jorge Ibargüengoitia, el banquete de cabrito ha sido excesivo y el presidente Álvaro Obregón pide que en vez de postre le traigan frijoles. Se escuchan las estrofas de "El limoncito": "Al pasar por tu ventana/ me tiraste un limón,/ el limón me dio en la cara/ y el zumo en el corazón". Esta inocente alusión a un inocente disparo sentimental, es interrumpida por seis detonaciones. El falso caricaturista ha aniquilado a su modelo. La sangre de Álvaro Obregón mancha el mantel. La lucha armada cede su sitio a la política de las instituciones y las intrigas de oficinas.

La Revolución terminó en un banquete, no en los campos donde la tierra valió por última vez y la igualdad se reclamó entre el miedo, el valor y la esperanza. De ese estallido queda la memoria, es decir, la fotografía.

Las imágenes están quietas pero la interpretación se mueve, en busca de sentido: en el incesante cuarto negro de la historia, las imágenes revelan la materia de la que están hechos sus testigos.

