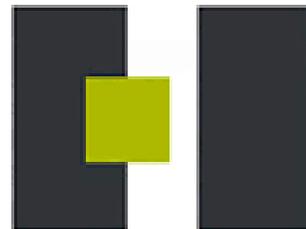




UNIVERSIDAD MICHOCANA DE  
SAN NICOLÁS DE HIDALGO



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

Programa de Maestría en Historia

Con opción en Historia de México

Análisis social de la Revolución Mexicana

a partir de la fotografía. El caso de Michoacán (1911-1913)

Tesis

Que para obtener el grado de

MAESTRA EN HISTORIA

Presenta:

GABRIELA ALVARADO FLORES

ASESOR:

DR. EDUARDO NOMELÍ MIJANGOS DÍAZ

Morelia, Michoacán, diciembre de 2017

## Índice

Agradecimientos.....	3
Introducción .....	4
CAPÍTULO I. EL RETRATO DURANTE LA REVOLUCIÓN EN MICHOACÁN .....	31
1. El retrato.....	34
1.2 El retrato “sobre el terreno” .....	47
1.3 Los Pantoja .....	70
2.4 El ferrocarril: símbolo iconográfico de la Revolución en el estado.....	79
2.5 La fotografía del ferrocarril durante la contienda .....	82
Foto 18. (AHUBUAP) .....	87
CAPÍTULO II. FOTOGRAFÍAS DE LA REVOLUCIÓN EN MICHOACÁN. REPRESENTACIONES DE LA ÉPOCA ARMADA. ....	93
Introducción .....	93
2.1 Precursores del Constitucionalismo en Michoacán: 48° y 21° Cuerpo de Rurales. ....	95
2.2 La fotografía en el ataque revolucionario a Tacámbaro .....	101
2.3 Pátzcuaro durante el huertismo .....	109
2.4 Los colgados de Pátzcuaro.....	117
2.5 Fuerzas rurales fotografiadas por los hermanos Cachú: la leva en Pátzcuaro .....	132
Conclusiones.....	140
Bibliografía .....	144

## Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo central mostrar por medio de fuentes oficiales, bibliográficas y hemerográficas el uso de la fotografía como documento histórico para realizar una investigación de historia social<sup>1</sup> del proceso revolucionario que vivió el estado de Michoacán. Sabemos que el texto ha sido preponderante en estudios referentes a dicho proceso, sin embargo, cuando se trata de la historia de los acontecimientos las imágenes siempre añaden algo.<sup>2</sup>

La información que servirá de base a la presente investigación forma parte de la Fototeca del Instituto de Investigaciones Históricas de la UMSNH, específicamente las colecciones locales: “Dr. Gerardo Sánchez Díaz” y “Jesús García Tapia”; así como el fondo “Cachú-Ramírez Juan” del Departamento de Información y Documentación de la Cultura Audiovisual de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; de igual forma se consultó el Archivo Casasola perteneciente a la Fototeca Nacional del INAH.

Este trabajo es un análisis al proceso revolucionario que vivió el estado de Michoacán a partir de 1911. Aclaro que lo que aquí se busca no es realizar un estudio sobre la historia de la fotografía en la época revolucionaria, sino más bien construir una narrativa histórica con fotografías, es decir, un estudio del género mejor conocido como “fotohistoria” de John Mraz.<sup>3</sup> Una investigación en la que las tareas básicas de la fotohistoria (representar el pasado con fotografías) son esencialmente las mismas que las de la historiografía (representar el pasado con palabras): investigación y documentación.

**Palabras clave:** Fotohistoria, historia social, bandolerismo, maderismo, constitucionalismo.

---

<sup>1</sup> Las fotografías contribuyen a la historia social al representar la vida cotidiana y la cultura material y popular. Las fotografías documentan distintas relaciones sociales tanto al mostrar su existencia misma como al representar sus transformaciones. MRAZ J. “¿Fotohistoria o historia gráfica? El pasado mexicano en fotografía”, pp. 11-41. Me refiero a lo que en palabras de Erick Van Young “podría llamarse la “infrahistoria” de la rebelión, la zona que no tocan los estudios de la política” este modo de historiar que nos evita caer en graves errores. VAN YOUNG, “Historia en la sombra: La insurgencia popular”, pp. 49-50.

<sup>2</sup> BURKE, *Visto y no visto*, p. 235.

<sup>3</sup>Fotohistorias que exploran relaciones sociales de clase, etnia y género; historias donde las fotografías nos permiten examinar los aspectos más mundanos de la existencia humana: bebida, vivienda, desastres, transportes, etc. Donde las expresiones de la cultura popular pueden ser fundamentales al permitirnos reconstruir la vida cotidiana de la gente en el pasado. MRAZ ¿Fotohistoria o historia gráfica?, p. 21, disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35112370002>>

## **Abstract**

The main objective of this paper is to show, through official, bibliographic and newspaper sources, the use of photography as a historical document to carry out an investigation into the social history of the revolutionary process that the state of Michoacán experienced. We know that the text has been preponderant in studies concerning this process, however, when it comes to the history of events, images always add something.

The information that will serve as the basis for the present investigation is part of the Fototeca of the Institute of Historical Research of the UMSNH, specifically the local collections: "Dr. Gerardo Sánchez Díaz "and" Jesús García Tapia "; as well as the "Cachú-Ramírez Juan" fund of the Department of Information and Documentation of the Audiovisual Culture of the Benemérita Autonomous University of Puebla; Similarly, the Casasola Archive belonging to the National Photo Library of INAH was consulted.

This work is an analysis of the revolutionary process that the state of Michoacán experienced as of 1911. I clarify that what is sought here is not to carry out a study on the history of photography in the revolutionary era, but rather to build a historical narrative with photographs, that is, a study of the genre better known as "photohistory" by John Mraz. An investigation in which the basic tasks of photohistory (representing the past with photographs) are essentially the same as those of historiography (representing the past with words): research and documentation.

## **Agradecimientos**

*¡A mi mamito querida! La mujer que más admiro por ser siempre un ejemplo de fuerza y amor en mi vida y la de mis hermanos.*

## Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo central mostrar por medio de fuentes oficiales, bibliográficas y hemerográficas el uso de la fotografía como documento histórico para realizar una investigación de historia social<sup>1</sup> del proceso revolucionario que vivió el estado de Michoacán. Sabemos que el texto ha sido preponderante en estudios referentes a dicho proceso, ya que la mayor parte de los estudios han sido a partir de documentos escritos, privilegiados por considerarse más confiables y objetivos que la imagen.<sup>2</sup> Sin embargo, el testimonio acerca del pasado que ofrecen las imágenes es realmente valioso; no olvidemos que cuando se trata de la historia de los acontecimientos las imágenes siempre añaden algo.<sup>3</sup>

En este sentido, el uso de la imagen como documento histórico tiene una gran relevancia como herramienta en el estudio de la historia, pues ya desde los orígenes de la historia como disciplina académica los documentos icónicos fueron utilizados, con mayor o menos pericia, por historiadores y eruditos.<sup>4</sup>

La información que servirá de base a la presente investigación forma parte de la Fototeca del Instituto de Investigaciones Históricas de la UMSNH, específicamente las colecciones locales: “Dr. Gerardo Sánchez Díaz” y “Jesús García Tapia”; también servirá de fuente la fototeca del Archivo del Poder Ejecutivo de Michoacán; así como la información fotográfica del fondo de “Los hermanos Cachú” de Fundación Televisa y el fondo “Cachú-Ramírez Juan” del Departamento de Información y Documentación de la

---

<sup>1</sup> Las fotografías contribuyen a la historia social al representar la vida cotidiana y la cultura material y popular. Las fotografías documentan distintas relaciones sociales tanto al mostrar su existencia misma como al representar sus transformaciones. MRAZ J. “¿Fotohistoria o historia gráfica? El pasado mexicano en fotografía”, pp. 11-41. Me refiero a lo que en palabras de Erick Van Young “podría llamarse la “infrahistoria” de la rebelión, la zona que no tocan los estudios de la política” este modo de historiar que nos evita caer en graves errores ya que “si ignoramos la historia social y cultural de los grupos subalternos caemos en el peligro del “resultantismo” –la creencia teleológica de que el resultado final del proceso, (...) fue el propósito común de miles de gentes” VAN YOUNG, “Historia en la sombra: La insurgencia popular”, pp. 49-50.

<sup>2</sup> Las imágenes del pasado han tenido una función estética en su mayoría, esto ha tenido un efecto devastador para su uso como documento histórico. PEREZ VEJO, “¿Se puede escribir historia a partir de las imágenes? El historiador y las fuentes icónicas”, p. 20. Jean Claude Schmitt, habla acerca de la importancia de cambiar la actitud común del historiador, de una ignorancia mutua entre la historia (social, política y cultural) y la historia del arte, vista cada una con trayectorias de desarrollo diferentes. SCHMITT J.C. “El historiador y las imágenes”, p. 20.

<sup>3</sup> BURKE, *Visto y no visto*, p. 235.

<sup>4</sup> Véase: PEREZ VEJO “¿Se puede escribir historia a partir de las imágenes?”, pp. 17-30.

Cultura Audiovisual de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; de igual forma se consultó el Archivo Casasola perteneciente a la Fototeca Nacional del INAH.

Este trabajo es un análisis al proceso revolucionario que vivió el estado de Michoacán a partir de 1911. Aclaro que lo que aquí se busca no es realizar un estudio sobre la historia de la fotografía en la época revolucionaria, sino más bien construir una narrativa histórica con fotografías, es decir, un estudio del género mejor conocido como “fotohistoria” de John Mraz.<sup>5</sup> Una investigación en la que las tareas básicas de la fotohistoria (representar el pasado con fotografías) son esencialmente las mismas que las de la historiografía (representar el pasado con palabras): investigación y documentación.

A esto es importante agregar que para realizar la investigación que aquí se refiere, es fundamental el estudio y la realización de trabajos que se hayan enfocado al estudio histórico de la fotografía y sus fotógrafos. Para el caso de Michoacán, destaca el trabajo de Guadalupe Chávez, en el que advierte: “Para construir la narrativa histórica de la que habla Jhon Mraz, es de suma importancia conocer la historia de la fotografía en la región michoacana, (...) ya siendo esto ineludible e imprescindible como previo paso a la fotohistoria”.<sup>6</sup> Respecto a esto último, una precisión importante, obvia pero no necesaria, es que no es lo mismo hacer historia de las imágenes que historia a partir de las imágenes,<sup>7</sup> que es lo que se intenta hacer en esta investigación.

La fotografía durante la Revolución Mexicana, permitió realizar reproducciones de los acontecimientos del momento y venderlas cuando los recuerdos de dichos acontecimientos aún estaban frescos, haciendo de tales imágenes el equivalente visual del periódico o de la hoja de información.<sup>8</sup> Esto y el afán de los fotógrafos por documentar y crear imágenes de prensa, dieron un fuerte impulso a la producción de imágenes durante la revolución.

---

<sup>5</sup>Fotohistorias que exploran relaciones sociales de clase, etnia y género; historias donde las fotografías nos permiten examinar los aspectos más mundanos de la existencia humana: bebida, vivienda, desastres, transportes, etc. Donde las expresiones de la cultura popular pueden ser fundamentales al permitirnos reconstruir la vida cotidiana de la gente en el pasado. MRAZ ¿Fotohistoria o historia gráfica?, p. 21, disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35112370002>>

<sup>6</sup> Cabe destacar el trabajo de la doctora CHÁVEZ CARBAJAL, *Imágenes construidas: los inicios de la fotografía en Morelia*. p.15.

<sup>7</sup> PÉREZ VEJO, “¿Se puede escribir historia a partir de las imágenes?”, p. 19.

<sup>8</sup> BURKE, *Visto y no visto*. pp. 178-179.

En este sentido, la prensa significa una rica fuente para el análisis social de los cambios sucedidos durante el proceso revolucionario. Con el fotoperiodismo tendríamos acceso a las distintas representaciones que se hicieron de la Revolución, no solo en el imaginario de la elite, de las autoridades o de particulares, sino también en el imaginario colectivo de otros grupos más vulnerables que igualmente vivieron y sufrieron el periodo de revolución, grupos en los que las imágenes y lo que representaban cobraban un significado diferente.<sup>9</sup>

En el presente trabajo no se aborda el análisis a la fotografía de la prensa, diversas razones no nos permitieron tal tarea. La principal se funda en que los hermanos Cachú no trabajaban para algún periódico ni comercializaron sus fotografías con editores periodísticos, más bien mantuvieron su oficio bajo pedido de particulares, ya fueran revolucionarios, soldados del estado o gente común de la población de Pátzcuaro. Este aspecto se verá demostrado a lo largo de la tesis durante el análisis documental de las fotografías.

Justamente dentro de los grupos mencionados, es donde se ubican los actores sociales de este trabajo. Aquellos que se mantuvieron dentro de la revolución, primero maderista y luego contrarrevolucionaria: Tropas maderistas, líderes y caudillos revolucionarios, rebeldes, ex presos y bandoleros que se unieron al movimiento, cuerpos sin vida colgados de los árboles y otros tumbados en el suelo mostrando la crueldad de una guerra o exhibidos para servir como ejemplo para cualquier sedicioso.

El impulso respecto a la producción de imágenes revolucionarias ocurrió en el estado en el año de 1911, un año después de haberse proclamado el Plan de San Luis, ésta se vio intensificada en la medida en que avanzó el movimiento armado. Es por ello, que la temporalidad histórica de la presente investigación parte de 1911, abarcando la revolución maderista en el estado (1911-1912) y se extiende hasta 1913, año en que termina el trabajo fotográfico de los hermanos Cachú en el estado. La razón para que se tome de referente

---

<sup>9</sup> El imaginario colectivo, son aquellas representaciones que no son en la mayoría de las veces ni para la mayoría de las personas, un discurso racional. (...) Este imaginario es donde las imágenes tienen su invaluable importancia. Así las imágenes se constituyen en vestigios, no sólo en la forma en la que una sociedad se constituye a sí misma, sino de la manera en que determinadas imágenes fueron construidas hasta ser capaces de interpretar y dar sentido a una determinada realidad colectiva. PÉREZ VEJO, “¿Se puede escribir historia a partir de las imágenes?”, p. 28.

para la temporalidad de este trabajo, es que siendo su trabajo fotográfico la principal fuente de esta investigación, nos aporta, principalmente, imágenes sobre los primeros años del movimiento armado en Michoacán.

En las páginas del periódico *El Imparcial* de la Ciudad de México encontramos que, en los primeros años de la revolución, circulaban imágenes de tropas federales y policía local resguardando las plazas de importantes poblaciones como Uruapan y Zamora, esperando el enfrentamiento con los maderistas, en ella aparecía un pequeño grupo de uniformados, hombres armados, captados de frente, como única guarnición de débil resistencia y rodeados de un pequeño grupo de personas expectantes. Por otro lado, en el mismo año de 1913, en la colección *Dr. Gerardo Sánchez Díaz*, encontramos una imagen en la que se exhibían los cuerpos de once hombres sin vida enfilados en la acera mostrando sus ropas rotas y los zapatos –quienes traían- agujerados de varios lados. La sociedad que había vivido bajo el sistema económico porfirista reflejaba distintas realidades en las imágenes de la prensa y, al mismo tiempo, se transformaba mientras avanzaba el movimiento revolucionario; en este sentido el análisis que se puede desprender de dichas imágenes es diverso y manejable, por ejemplo, mientras en la primera imagen se intenta mostrar la organización y el correcto empleo de las fuerzas del estado, en la segunda fotografía se ven reflejadas las condiciones sociales llevadas al extremo en las que vivían muchos de quienes decidieron entrar al movimiento armado.

En la presente investigación, se pretende utilizar las fotografías como medio para personificar la historia de seres comunes y corrientes -enfocando a individuos vulnerables y, por eso, excluidos en general de la historiografía dominante- muy distinto a emplear las imágenes de héroes para alimentar la cultura de la celebridad;<sup>10</sup> las vivencias, los cambios sociales, los estereotipos, los prejuicios y demás cuestiones de la vida cotidiana nos aportarán una historia social más completa de este proceso histórico en la entidad.

Las imágenes son de gran importancia al dar testimonio acerca de la vida cotidiana, además de ser documentos sobre la organización y la puesta en escena de los acontecimientos grandes y pequeños: batallas, asedios, rendiciones, tratados de paz,

---

<sup>10</sup> MRAZ, “¿Fotohistoria o historia gráfica?”, p. 36.

huelgas, revoluciones, etc.<sup>11</sup> La Revolución Mexicana no es la excepción y aquel historiador que pretenda utilizar la imagen como documento histórico para su estudio, debe saber que es imprescindible conocer el contexto, ya que al formar las imágenes parte de una cultura total, no pueden entenderse si no se tiene un conocimiento de esa cultura;<sup>12</sup> para lo cual, mi experiencia de investigación en proyectos académicos es de gran ayuda al ser estudios sociales sobre el proceso revolucionario a nivel regional.<sup>13</sup>

No se trata de contar cómo fue la sociedad revolucionaria en el estado, sino como se imaginaba que era. Esto nos conduce a una imprescindible dialéctica entre texto y foto, observar cómo se veía a sí misma la sociedad y ésta al mundo que la rodeaba, es decir, la trama del conflicto armado, las creencias colectivas, las mentalidades que permitían legitimar y funcionar determinadas estructuras sociales y políticas, las identidades colectivas que hacían a los individuos miembros de una comunidad política o social y, en definitiva, el cumulo de prejuicios morales a partir de los que toda sociedad se articula.<sup>14</sup> Llegar a este análisis es en pocas palabras lo que Michael Baxandall llamó poder ser “el ojo de la época.”<sup>15</sup>

Antecedentes:

Anterior a la Revolución Mexicana, la impresionante innovación de la técnica fotográfica, entre 1890 y 1910, tuvo un fuerte impacto en el uso y consumo generalizados de la fotografía por parte del público;<sup>16</sup> sin embargo, aunque generar y consumir imágenes había dejado de ser exclusivo de unas cuantas personas con el dinero suficiente, (...) y había dado como resultado un consumo mayor, seguiría inaccesible para la mayoría.<sup>17</sup>

Es así que durante el régimen porfirista la clase media y alta se habían hecho retratar, dando así a la fotografía el papel de mostrar los avances civilizatorios y

---

<sup>11</sup> BURKE, *Visto y no visto*. p. 117.

<sup>12</sup> BURKE, *Visto y no visto*. p. 46.

<sup>13</sup> ALVARADO FLORES, *Bandidos y rebeldes durante la revolución maderista en Michoacán. 1910-1913*, Tesis para obtener el título de licenciado en historia, UMSNH, 2014.

<sup>14</sup> PÉREZ VEJO, “¿Se puede escribir historia a partir de las imágenes?”, p. 28.

<sup>15</sup> Para el británico M. Baxandall reconstruir el “ojo de la época” era lo fundamental; él se refería a aquella historia que trata de reconstruir las normas o convenciones, conscientes o inconscientes, que rigen la percepción y la interpretación de las imágenes en el seno de una determinada cultura, visto en: BURKE, *Visto y no visto*, p. 229.

<sup>16</sup> GONZÁLEZ FLORES, “Técnica fotográfica y mirada. La fotografía en el país de la metralla”, p. 60.

<sup>17</sup> CHÁVEZ C. *Imágenes construidas*, p.12.

progresistas de la época. De esta forma, el valor social que tuvo el retrato fue el de mostrar el prestigio de la elite, así como el de una imagen aceptable para el estrecho urbano, más no el de dar cuenta de la realidad del país.<sup>18</sup> De esta manera, el uso y la práctica de la fotografía para una minoría representaron el símbolo de distinción que le daba diferentes significados a su presencia, ya fuera a través de la creación artística o como pasatiempo de una pequeña burguesía en ascenso.<sup>19</sup>

Los michoacanos lograron superar el limitado y elitista uso de la fotografía abriéndose paso hacia otras formas de representarse, a la multireproducción y la masificación de la imagen que tuvo su máximo esplendor a partir de los años ochenta con la invención de la cámara portátil y la publicación de imágenes fotográficas en la prensa.<sup>20</sup> Ya en el porfiriato, esta práctica se convirtió en el espacio en que la sociedad se representaba a sí misma y la fotografía reflejaba el nivel social, económico cultural propio de las metrópolis industrializadas que promocionaba y anhelaba el régimen porfirista. En este sentido, quienes se colocaban frente a la lente de los fotógrafos para hacerse el retrato, lo hacían siguiendo convenciones ya determinadas, un esquema que giraba en torno a ciertas poses, gestos, accesorios y objetos que no expresaban tanto una imagen real de sí mismos sino una imagen simbólica.<sup>21</sup>

Como puede observarse, la fotografía en el último tercio del siglo XIX y principios del nuevo siglo fue un medio para reflejar la política del régimen y la ideología positivista en que sustentaba sus acciones. Las imágenes de la prensa de esta época y las tarjetas postales muestran el trabajo de los fotógrafos enfocados a dar cuenta de los principales acontecimientos políticos, exaltar el sistema económico, así como las costumbres de la sociedad porfiriana. Sin embargo, antes y durante el proceso revolucionario, la facilidad de impresión y de movilidad de las postales, dieron como resultado una rapacería comercial; de estas existen tantas, pero al mismo tiempo se encuentran tan dispersas, que se han

---

<sup>18</sup> GLOCKNER, “Fotografiar la revolución mexicana de John Mraz”, p. 54. Disponible en: <http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=29420070011>

<sup>19</sup> CHÁVEZ C. *Imágenes construidas*, p. 16.

<sup>20</sup> CHÁVEZ C. *Imágenes construidas*, pp.12-13.

<sup>21</sup> BURKE, *Visto y no visto*, p.30.

convertido en imágenes que perdieron todo significado, convirtiéndose en meros papeles añosos a la espera de nuevas miradas y enfoques históricos que restituyeran su sentido.<sup>22</sup>

Ejemplo del trabajo de la prensa ilustrada durante el porfirismo, son aquellas fotografías de las grandes fiestas y banquetes de la sociedad porfiriana, en las que lo propio se perdía y el afrancesamiento y gusto por lo europeo estaban presentes. Para justificar el ausentismo de la cultura y de la gastronomía mexicana en dichas fiestas, el grupo de los “científicos” porfirianos encontraba atractivo el discurso en contra de las proteínas y carbohidratos incluidos en el maíz, elemento básico en la dieta mexicana, esto, porque proporcionaba una explicación al subdesarrollo nacional sin recurrir a las doctrinas de un racismo extremo que condenaba al país a un atraso eterno. La fe en el progreso importado de Europa se derivaba de una premisa fundamental: que era la cultura y no la raza la que determinaba la modernidad. No era necesario ser europeo de nacimiento; bastaba con actuar como europeo, vestir como europeo, comer como europeo.<sup>23</sup> Este eurocentrismo llevó a la elite porfiriana al absurdo y al ridículo que siempre acompaña a la gente que renuncia a su autenticidad.<sup>24</sup>

Por otro lado, aquellos fotógrafos que trabajaron más allá de estos convencionalismos de la elite porfirista, fueron un auxiliar visual que confirmaron ya fuera bajo la mirada viajera o antropológica, la coexistencia de una inquietante y “perturbadora” otredad.<sup>25</sup> Aquellos que buscaran presentar la realidad del grueso de la sociedad a través de la fotografía, se encontraban con grandes dificultades. Una de ellas era la inconveniencia de mostrar las condiciones de miseria en que vivían. Podía mostrarse al indígena si se le miraba desde la óptica esteticista o exótica, pero no desde su lacerante miseria, ya que podría entenderse o convertirse en denuncia. Es decir, en la ideología porfirista, la miseria se equiparaba a lo “indecente”, por lo cual no podía mostrarse ni difundirse, bajo el riesgo de enfrentar la represión del Estado.<sup>26</sup> De esta manera las intencionalidades de esta práctica sirvieron para formar arquetipos fotográficos, algunos de herencia racista donde tuvo una

---

<sup>22</sup> CANALES C. “La densa materia de la historia. Notas sobre la fotografía olvidada de la revolución”, p. 73.

<sup>23</sup> GLOCKNER, “Fotografiar la revolución”, p. 60.

<sup>24</sup> GLOCKNER, “Fotografiar la revolución”, p. 55.

<sup>25</sup> CHÁVEZ C. *Imágenes construidas*, p. 16.

<sup>26</sup> VILLELA S. “La construcción de lo indígena en la fotografía mexicana”, pp. 67-68.

amplia cabida el exotismo indígena, el retrato científico y su galería de locos, criminales y enfermos.<sup>27</sup>

Durante el porfiriato, el Estado utilizó la fotografía para promover el ideal de ciudadanos que México requería: individuos sanos, productivos, firmes defensores y propulsores de la educación, las buenas costumbres, el pudor, la moral, la familia, el trabajo, la higiene y la templanza, (...) generó un halo de certidumbre para el control social en una época de conflictos sociales.<sup>28</sup> Sin embargo, a partir del año de 1911, este escenario de la sociedad porfirista en el estado de Michoacán, se vio amenazado por la lucha armada que ya se desarrollaba en diferentes estados de la república.

En los primeros días del mes de mayo, había estallado el movimiento armado bajo el mando del subprefecto Salvador Escalante, se propagaban noticias de los grupos armados maderistas que se movían a lo largo del territorio michoacano y dirigiéndose hacia la capital; la presencia de rebeldes, revolucionarios o bandoleros comenzó a generar incertidumbre e inseguridad por las acciones cometidas contra la población local. Mientras tanto, en El Periódico Oficial del estado de Michoacán, las noticias durante los primeros años de la revolución, además de sólo hablar del buen funcionamiento de las autoridades del estado, se esforzaban por minimizar e ignorar los primeros ataques y asaltos de los grupos maderistas, lamentando que una “pequeña” parte de la población participara en dichos actos de sedición.

Este cambio social traído por el movimiento revolucionario transformó en la misma medida el mundo de lo simbólico. A partir del estallido de la revolución, aquellos fotógrafos que hasta el momento se habían enfocado en enaltecer el régimen porfirista, enfocaron su trabajo en el conflicto social motivados por el afán documental y de creación de imágenes de prensa.<sup>29</sup>

En el año de 1913, entre las imágenes de la revolución que empezaban a circular en el estado, ya se mostraban retratos de principales líderes, así como de su estado mayor,

---

<sup>27</sup> CHÁVEZ C. *Imágenes construidas*, p. 17.

<sup>28</sup> CHÁVEZ C. *Imágenes construidas*, p. 12.

<sup>29</sup> Rebeca Monroy Nasr distingue entre la fotografía de prensa y la documental en función a su uso social inmediato, véase MONROY NASR, “La fotografía y el inicio de la revolución mexicana: de tradiciones e innovaciones”, p. 37.

exhibiendo ambas armas: carabina y espada como forma de representar su valor y su fuerza en la lucha. Tal es el caso de una de las fotografías analizadas en el segundo capítulo que corresponde al Gral. Gertrudis G. Sánchez y su 28 cuerpo rural, tomada en Coyuca el 5 de octubre de 1912; todos de frente, unos sentados en unas sillas y otros regimiento parados detrás, todos cargados de municiones, luciendo sus armas hacia el lente del fotógrafo. En la fotografía, se escribió un número encima de cada uno de los hombres con la intención de ubicarlos al momento en que se les referenciaba colocando su respectivo nombre al reverso de la imagen, como ya se usaba en la fotografía para criminales. De esta manera, la fotografía se enfocó a las zonas rurales, retrató varios episodios de la contienda y llevó a los lectores de la ciudad un cumulo de representaciones de la lucha armada que se llevaba a cabo en las periferia.

Por otro lado, encontré en la prensa nacional de 1913, que en ocasiones cuando daban noticias acerca de los maderistas en el estado de Michoacán, preferían mostrar la magnificencia de la arquitectura virreinal en sus imágenes, como forma de desviar la atención centrándose en los edificios más que en la lucha que llevaba a cabo el "bajo pueblo" en unión con los rebeldes.

En el porfiriato cuando apenas aparece la gente común del campo, con el advenimiento de la sublevación por todo el territorio, la atención de los fotógrafos se centra en ellos como nunca antes había ocurrido.<sup>30</sup> Durante el proceso revolucionario, además de centrar su atención por primera vez en la gente común que enfilaba las tropas revolucionarias, las intenciones de los fotógrafos también cambiaron y se enfocaron de manera general en los siguientes tres aspectos: la necesidad de comunicación, la voluntad de atestigüamiento y la avidez de representación.<sup>31</sup> Y aunque es importante saber los principales intereses de aquellos que fotografiaron dicho proceso; asimismo, debemos entender que el significado que tomaron y siguen tomando, dichas imágenes, es diverso y manejable dependiendo la utilidad del grupo social receptor. Así lo explica Susan Sontag de forma muy concreta al decir que, *“Las intenciones del fotógrafo no determina la significación de la fotografía, que seguirá su propia carrera, impulsada por los caprichos y*

---

<sup>30</sup> GLOCKNER, “Fotografiar la revolución”, p. 55.

<sup>31</sup> CANALES C. “La densa materia de la historia”, p. 71.

*lealtades de las diversas comunidades que le encuentren alguna utilidad”;*<sup>32</sup> y ya en el tema de la significación, cito a John Berger cuando dice que *“Si bien las fotografías fijan las apariencias de las cosas, no pueden conferirles por sí solas significación alguna”*. Encontrándonos de frente la importancia que tiene el historiador en el análisis social de las imágenes y su significado, ya que es justo en el ámbito de los significados donde las imágenes adquieren su valor, elocuencia, poder documental y dimensión simbólica.<sup>33</sup>

De esta manera, dichos fotógrafos de la época porfiriana se trasladaron a aquellos puntos que se encontraban bajo el poder maderista. Tal es el caso de los hermanos Antonio y Juan Cachú, oriundos de Michoacán, eran teatreros y fotógrafos trashumantes que documentaron la revolución en el Bajío, entre 1912 y 1915.

Sus fotografías no se dieron a conocer de manera pública sino hasta ochenta años después de haber sido tomadas; esto se debe a que trabajaban por encargo, los revolucionarios de diferentes bandos y rangos los contrataban para hacerse un retrato.<sup>34</sup>

Ante la falta de trabajos académicos sobre el proceso maderista en el estado, la labor de ambos hermanos, constituye un importante bagaje documental para poder hacer una historia social más completa de la revolución, aportando detalles y rostros desconocidos o poco mencionados en la historiografía. Los hermanos Cachú desde la óptica visual conocida, vinculada al retrato de estudio, lograron imágenes que hablan sobre la presencia de diversos actores sociales y de los movimientos maderistas en el estado.

La cámara de los Cachú fue muy solicitada en la región abajeña y en sus inmediaciones, especialmente en Pátzcuaro, Michoacán, durante 1913, año mejor conocido como el año de los colgados. Durante este periodo, los Cachú tomaban las fotos de aquellos difuntos que estaba prohibido descolgar, en un primer momento, pensamos que ante la incertidumbre de los familiares por no poder apoderarse del cuerpo, estos recurrían a los Cachú para que a través de la fotografía, aunque fuera de manera simbólica, se les entregara a los deudos el cuerpo sin vida de sus familiares para realizarle los rituales ceremoniales

---

<sup>32</sup> CANALES C. “La densa materia de la historia”, p. 71.

<sup>33</sup> CANALES C. “La densa materia de la historia”, p. 68.

<sup>34</sup> BERUMEN, “Disparando desde todos los frentes. Los fotógrafos que documentaron la revolución”, p. 283.

acostumbrados. Sin embargo, la investigación nos llevó a una conclusión muy diferente, como lo veremos en el último apartado del capítulo II que corresponde a este tema.

Estas imágenes mortuorias, siguen mostrando a las personas que estuvieron dentro del conflicto armado, aquellos actores sociales mencionados anteriormente pero que ahora son sólo cuerpos quietos; sin embargo, parte de la importancia de estas imágenes no se encuentra únicamente en mostrar la violencia o la muerte, en la imagen están los espectadores, los que sufren esas muertes, los que no pensaban aparecer en la foto o sí, con la intención de mostrar su pena. Los espectadores, los colgados, cargan de significación la escena, a la imagen que asimismo forma parte de la interpretación que aquella sociedad le va a dar a su realidad, al proceso de revolución que estaba viviendo.

Para los Cachú, la fotografía revolucionaria se volvió una forma de ganarse la vida y por ello, anduvieron de un lugar a otro huyendo y viviendo de las vicisitudes de la guerra; si bien en un principio se mostraron cuidadosos ante la posibilidad de que se les relacionara con fueras revolucionarias, más adelante, para el año de 1914, se encontraron claramente involucrados en el movimiento revolucionario y a finales de ese año se incorporaron a la División del Norte, en donde tuvieron una gran cercanía con el general Villa.<sup>35</sup>

Como hemos visto, hablar sobre las primeras imágenes de los revolucionarios, es hablar de los retratos. Aquellos caudillos motivados por la necesidad simbólica que está detrás de la práctica de hacerse retratar. De acuerdo a Gisele Freund “se halla en función directa del esfuerzo de la personalidad por afirmarse y tomar conciencia de sí misma”. Al posar para la lente de los mismos fotógrafos que retrataron a la sociedad porfiriana, los caudillos participaron en una práctica a través de la cual los miembros de esta clase afirmaron su posición social, se trataba de un deseo de mostrar una imagen digna. Por otra parte, a través del retrato fotográfico el personaje puso en juego los elementos simbólicos ya señalados: su armamento, su vestimenta y una actitud ante la cámara que sirviera para la construcción de su representación como revolucionario. Así lo demuestran los diferentes retratos que se encuentran en la colección *Jesús García Tapia*, en la que existen diferentes grupos de revolucionarios, algunos sin nombres por lo que es difícil identificarlos, acomodados en el patio de alguna casa grande que ocuparon al tomar la población, todos

---

<sup>35</sup> BERUMEN, “Disparando desde todos los frentes”, p. 283.

intentando demostrando la importancia y el poder que iban alcanzando en la contienda. Por tanto, fue frente a la cámara donde los revolucionarios se representaban a sí mismos, es decir construían una imagen, y expresaban una necesidad simbólica que se mantuvo presente. Así, durante el periodo de la lucha armada se desató un narcisismo de bigote y canana que comprende prácticamente a todos los jefes revolucionarios que alcanzan cierta importancia.<sup>36</sup>

A partir de este momento la práctica fotográfica en torno a la revolución aumentó de manera importante y es a través de ella que tenemos acceso a detalles que quedaron perpetuados en el tiempo y que nos hablan de la vida y las motivaciones de algunos actores de este movimiento. En los acervos fotográficos que corresponden a la región michoacana dichas fotografías documentaron la movilización de las tropas maderistas y de las fuerzas del estado para contener su avance por distintos rumbos de Michoacán, en dichas fotos sobresale la gente expectante que no debía salir, no era un espacio para ellos: niños curiosos, mujeres con reboso y hombres de traje o manta que aún no participaban en el movimiento armado y se mantenían desarmados.

A partir de la ocupación revolucionaria en distintos puntos, la inestabilidad y el enfrentamiento armado se objetivaban en la cámara de los fotógrafos a partir de la llegada de cargamento y municiones en los vagones del tren, ponían de frente a la lente las cajas de armamento abiertas para que en la imagen constara la cantidad, esto parte de un intento de demostración e intimidación hacia los grupos contrarios y también para verse parte de aquel movimiento. Entre los retratos de revolucionarios y aquellas imágenes relacionadas con la lucha armada, la elite porfiriana está ausente. Sin embargo, podemos observar que los revolucionarios eligen o acceden a retratarse en los mismos espacios en que los fotógrafos retrataron en tiempos de paz a aquella otra parte de la sociedad, esto como una forma de demostrar el dominio que habían alcanzado sobre la ciudad.

Por otro lado, no es poco común que aquellos que en el porfiriato andaban como bandoleros ahora se unieran a las tropas revolucionarias, de estos gavilleros salieron importantes líderes como por ejemplo los hermanos Pantoja. En una de las fotografías de la colección *Jesús García Tapia*, se encuentra el general Pantoja ex maderista, rodeado de sus

---

<sup>36</sup> GLOCKNER, “Fotografiar la revolución”, p. 55.

hombres, entre ellos cuatro ex presos que aún conservaban su uniforme con el que fueron liberados de la cárcel, acción que no era ajena a lo que acostumbraba hacer cualquier otro revolucionario para ganar gente en sus filas. Llama la atención en la imagen, que el general Pantoja no posa de frente a la cámara, tiene una herida en el cuello tapada con un pequeño pedazo de tela y, a pesar de que el fotógrafo se enfoca en él, el general aparece sentado, de perfil y sin ver al fotógrafo, a diferencia de todos los que aparecen en la imagen que están viendo fijamente hacia la lente. Gracias a la continuidad que siguieron estos revolucionarios de hacer uso de la fotografía, aparecen rostros de personajes poco conocidos o mencionados por la historiografía, los cuales pretendo ubicar a lo largo de esta investigación.

La utilización de dichas imágenes variaba dependiendo del público. En este sentido entendemos que los usos e intenciones que se expresaron en la producción fotográfica durante la Revolución, en variadas ocasiones tomaron un triple significado entre la intención de aquellos que se hacían retratar, los estereotipos vertidos sobre dichas imágenes por sus espectadores y el fotógrafo que se situó frente al personaje retratado.

Por otra parte, estos levantamientos le dieron al fotógrafo la oportunidad de ensayar nuevas formas de captar a las facciones revolucionarias. En Michoacán durante la Revolución, se montaron diversos escenarios que muestran el interés por llevar la estética del estudio a la calle. Así se muestra en una foto que se analiza más adelante, en la cual vemos al general Gertrudis G. Sánchez y su estado mayor posando en una calle de Silao, Guanajuato, en la que las casas humildes apenas se pueden entrever por los espacios que salen accidentalmente de la manta colocada de fondo con su respectiva imagen de una sala colonial como se acostumbraba en los estudios y, en el suelo, otra manta buscando tapar las imperfecciones dejándonos ver apenas el empedrado del lugar.

De acuerdo con lo dicho anteriormente, las principales interrogantes son, ¿qué significados tenían y cómo funcionaban las imágenes que se crearon en los primeros años de la Revolución en Michoacán? Y, por tanto, ¿cuál era su relación con el mundo que buscaba representar? En cuanto al papel de la imagen como medio de representación de la sociedad, es importante aclarar que el presente estudio analiza la imagen no como reflejo de

la realidad, sino como el material con el que la realidad fue construida a partir de representaciones,<sup>37</sup> mediante las cuales diversos grupos sociales dieron sentido a su mundo.

En Michoacán, el espacio simbólico formado por las fotografías de la revolución y su sociedad entre los años 1911-1915, tiene como hilo conductor las intenciones entre los fotógrafos y los personajes de construir una narrativa de los hechos que estaban viviendo, espacio que se encuentra cargado de su ideología, sus preocupaciones, sus intenciones políticas y, por supuesto, una lucha por el poder simbólico. De esta forma, lo simbólico se tradujo en una lucha política revolucionaria que tindió a volverse una lucha por el control de los imaginarios colectivos, es decir, por la producción, difusión y consumo de imágenes.<sup>38</sup>

La lucha revolucionaria, en este sentido, fue un enfrentamiento entre diferentes puntos de vista, en donde por una parte se encontraban los grupos rebeldes armados, por otra el de las fuerzas militares del gobierno y en otro ámbito el de la sociedad expectante y revolucionada. De las cuestiones dichas anteriormente, se desprenden otra serie de preguntas:

¿Quiénes fueron los que retrataron el movimiento revolucionario (trabajo, negocio, profesión) y cuál fue su influencia en estilos artísticos y técnica en la representación de aquellos actores sociales?

¿Cuáles elementos se tomaron de la realidad para construir la representación de la revolución en Michoacán?

¿Cuál fue la imagen acerca de la revolución y revolucionarios que se construyó a partir de la fotografía, es decir, cómo se leyeron las imágenes producidas durante el proceso armado?

---

<sup>37</sup> Mi idea en cuanto a las representaciones la retomo de BURKE, *Visto y no visto*, p 185. En este sentido, es importante señalar que la imagen no funge como testigo fiel de los hechos, más aun la fotografía de la época es un elemento cargado de subjetividades que obedecían a los usos, intenciones y expectativas de quienes se hacían retratar y a aquellos elementos de la realidad que fueron enmarcados por los fotógrafos.

<sup>38</sup> En este sentido, las imágenes son el vestigio no solo de las sociedades del pasado, sino también de la forma en que estas cambiaron y de los avatares que permitieron o impidieron estos cambios. PÉREZ VEJO, “¿Se puede escribir historia a partir de las imágenes?”, p. 29.

¿Cómo se expresan las vivencias de bandoleros, rebeldes, maderistas, contrarrevolucionarios, ex presos y líderes revolucionarios en las fotografías y qué representación de dichos grupos ayudan a construir?

¿De qué manera la violencia, la muerte y la tragedia nos remiten a la forma en que la revolución fue percibida y vivida por los michoacanos?

¿Qué intenciones había detrás de aquellos revolucionarios que tomaron la práctica de hacerse retratar?

¿Cuál fue la diferencia de representación que buscaban estos revolucionarios con aquel deseo de fotografiarse que compartía con la clase alta durante el mismo periodo?

¿Qué lugar ocupó la imagen en la lucha facciosa entre diferentes grupos armados, de qué manera se representaron sus distintos actores sociales, y cuál fue la imagen que se impuso en su momento?

¿En qué medios circularon las distintas fotografías y qué percepciones se construyeron en torno a las imágenes de la revolución?

¿Cómo pueden interpretarse las convenciones visuales bajo las cuales los fotógrafos de la época retrataron a los revolucionarios y los momentos de la lucha que decidieron enmarcar para su representación? ¿La revolución trajo para el fotógrafo un cambio de perspectiva en su mirada?

La presente propuesta de investigación se desprende de mi interés por la historia social específicamente acerca de la Revolución Mexicana, este interés surgió hace ya algunos años cuando estudié el fenómeno de bandolerismo en la región de Michoacán y me enfoqué en el rescate de actores sociales que al igual que muchos aspectos, no habían pasado al panteón cívico de la historia oficial. Esto me llevó a reconocer que es una época que ofrece una alta gama de posibilidades temáticas y teóricas para su estudio y entendí, que si bien, la Revolución Mexicana ha sido un tema abordado ampliamente por la historiografía, aún quedan varios enfoques teóricos, metodológicos y temáticos para repensarla.

Tomando en cuenta la producción historiográfica que se ha ido desarrollando en cuanto a la Revolución Mexicana a partir de las imágenes, me he propuesto realizar un estudio social de la revolución en el estado de Michoacán, tomando la imagen fotográfica como punto de partida para reflexionar sobre su sociedad durante el proceso revolucionario entre los años de 1911 a 1915. De esta manera he podido observar que la fotografía es una fuente que nos permite interpretar y construir la realidad, en donde a través de los detalles que nos muestra de la vida de aquella sociedad, podemos enriquecer la visión que se tiene acerca de este proceso histórico. La propuesta principal es la de aproximarme a la forma en que la sociedad michoacana vivió y percibió la Revolución Mexicana.

La probabilidad de realizar este estudio es posible gracias a la existencia de importantes fondos y colecciones historiográficas que nos ofrecen una gran diversidad de imágenes de este proceso histórico. Mi trabajo parte de la Colección Fotográfica Dr. Gerardo Sánchez Díaz del I.I.H., en cuyo álbum se guardan tarjetas postales y fotografías de la Revolución y sus personajes, adquiridas en su mayoría de fotógrafos anónimos. En dicho álbum las imágenes de la lucha armada se intercalan con aquellas de la vida privada y la arquitectura de la capital y municipios del estado de Michoacán. También he consultado las fotografías de la colección Jesús García Tapia del mismo repositorio universitario, donde el personaje guardo imágenes interesantes de la lucha armada, retratos de la vida privada, la representación de niños y niñas, imágenes de las clases altas del estado, del aspecto religioso, de bandoleros y revolucionarios que tomaron fuerza después del maderismo e importantes reuniones, entre otras.

De la misma forma he consultado los Fondos de la Familia Díaz Martínez, de Raúl Chávez Sánchez, Ramón Sánchez Reyna, de Alberto Rendón y el Fondo Municipios del estado de Michoacán, todos pertenecientes al Archivo del Poder Ejecutivo del Estado. En dichos fondos se resguardan imágenes significativas en cuanto a la vida cotidiana, de personajes de la elite michoacana y que nos ayudan a entender el papel que la imagen cumplía entre el ámbito privado y su presentación en la vida pública; aunque, aclaro que éste no es el propósito de mi investigación, de cualquier forma, han sido consultados y tomados en cuenta para el contexto.

Para este trabajo también he considerado el Fondo “Cachú- Ramírez Juan” de la Universidad de Puebla y el Fondo “Hermanos Cachú” de la Fundación Televisa, ambas son colecciones ricas en cuanto a producción fotográfica gracias a la activa labor de estos fotógrafos durante los inicios de la lucha amada en el estado; también he encontrado imágenes de la época en la colección de imágenes de la fototeca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones en México. A las que se suma la consulta de la Fototeca del INAH y el Archivo General de la Nación.

No menos importante es la consulta de la prensa ilustrada como *El Centinela*, de Michoacán y las publicaciones nacionales: *El Imparcial*, *Revista de revistas* y *La Semana Ilustrada* en los repositorios del Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional, apartado *Publicaciones Periódicas Mexicanas (1722-1917)* y algunas en la Hemeroteca de la U.M.S.N.H.

Es importante señalar que a partir de la consulta de diferentes fuentes, la presente investigación significa un avance en cuanto a la desmitificación del Archivo Casasola respecto a la utilización que se le ha dado como único repositorio de imágenes de la Revolución Mexicana; al mismo tiempo refiere un cambio al significado e interpretación que se le ha dado a dichas imágenes, donde su valor no solo recae en cuanto a líderes poderosos y hombres de traje ni esteticismos, sino a saber que la fotografía nos remite a una compleja sociedad llena de detalles y aspectos que nos aportan más de la historia social y cultural, de cómo se representó y se vivió este proceso y, sobre todo, la interpretación que se le dio a la revolución dentro del imaginario colectivo y la resignificación que se le puede dar a tal proceso histórico.

## **Objetivos**

Los objetivos que persigue esta investigación y que pretendo desarrollar son los siguientes:

1. En primer lugar saber cuáles eran las intenciones que hay detrás de la representación que los revolucionarios y la sociedad de la época construyeron al hacerse retratar; asimismo pretendo develar los propósitos que tuvieron aquellos fotógrafos al enmarcar detalles de la realidad contenidos en las imágenes y rastrear

las actividades de los fotoperiodistas que cubrieron distintos eventos de la lucha armada.

2. El segundo objetivo trata de identificar los distintos usos que le dieron a la fotografía los distintos grupos armados, comparando aquellos aspectos que decidían conservar o enmarcar a través de la fotografía, los fotógrafos a los que decidan recurrir para retratarse, el tipo de imágenes elegidas así como los medios por los que circularon.
3. El tercer objetivo, se enfoca en el análisis histórico de aquellas fotografías michoacanas de la revolución relacionadas con luchas entre facciones, intencionalidades que había detrás de revolucionarios que buscaron retratarse, la muerte, la violencia, el bandidaje y aquellos temas poco abordados por la historiografía de la revolución en Michoacán y que abren posibilidades para abordar las particularidades de este proceso histórico en la entidad.
4. Por último, se comprenderán los cambios que llevaron a cabo los fotógrafos en sus propuestas estéticas contrastando estilos, vocaciones y compromisos de los fotógrafos con los fotografiados, así como identificar las peticiones de los fotografiados en cuanto a las convenciones artísticas de la época, a fin de determinar las formas que tuvieron de simbolizar y fijar la realidad circundante.

## **Hipótesis**

Las fotografías de la Revolución en Michoacán sirvieron para construir una representación compleja de la realidad vivida, hubo casos en donde sólo se buscó dar una imagen aceptable para el estrecho criterio urbano y no estuvo presente la intención de dar cuenta de la realidad. Por un lado construyeron una imagen de la revolución y de los revolucionarios que formaron parte de ella, y por otro sirvieron para crear una imagen de la sociedad michoacana frente al movimiento armado.

En cuanto a las imágenes que representaron la lucha armada, representaron las corrientes políticas y militares del momento, y buscaron principalmente demostrar el dominio de las tropas sobre la sociedad civil, imponiendo un poder político y militar aunque fuera de manera simbólica.

Estas imágenes acerca de la Revolución nos hablan de las intenciones que compartían los revolucionarios con la sociedad de simbolizar la realidad que vivían al dejarse retratar en los mismos espacios, aunque no siempre por los mismos fotógrafos, pero también nos hablan de los diferentes usos que hicieron de la imagen, los cuales se distinguieron al mostrar percepciones y visiones distintas y enfrentadas sobre el momento que vivían.

Considero esta hipótesis viable no solo por los estudios que lo han planteado y que hablan de las imágenes como parte fundamental para el estudio de la Revolución al ser una representación de la inestabilidad social, las preocupaciones y los aspectos de la vida cotidiana de ese periodo, sino también por la temporalidad que he elegido para hacerlo.

### **Marco teórico**

En la historia de la Revolución Mexicana, el uso de las imágenes es de suma importancia por ser parte de la reconstrucción de la cultura material del pasado; para este estudio se utilizarán los métodos *iconográfico e iconológico*<sup>39</sup>

Para realizar mi investigación considero dos propuestas bajo las cuales se llevará a cabo: *La historia cultural de las imágenes* de Peter Burke y los tres niveles de interpretación planteados por Erwin Panofsky.

La razón por la que me apego a los planteamientos de Panofsky, además de ser él quien definió la iconología y estableció de manera explícita el método, estableció una serie de pasos para la interpretación de las imágenes que iban de lo más evidente y descriptivo hasta lo más simbólico y oculto en ellas. Esto implica realizar, en un primer momento, un estudio descriptivo y clasificatorio a partir de su aspecto y asociaciones textuales, para después proceder a una interpretación de los significados conceptuales, alegóricos y simbólicos en las imágenes, es decir, un estudio iconológico en el que se trate de explicar la

---

<sup>39</sup>Victor Mínguez realiza un estudio sobre el método de la historia cultural de Burkhardt como pionero en la iconografía y sobre Warburg como principal iniciador de la iconología; asimismo reivindica a Panofski como principal figura del método; hace un interesante recorrido histórico por los principales teóricos sin olvidar a Gumbrecht quien une las corrientes de la iconología y el psicoanálisis, así como analiza el enfoque de Michael Baxandall sobre la iconología y lograr ser el “ojo de la época”. Visto en: MÍNGUEZ C. “La historia cultural de las imágenes”, pp. 175-195.

relación entre la forma y el valor de la imagen, entre significados y rasgos estéticos y expresión.

Para poder a desentrañar estos significados es necesario recurrir a los tres niveles de Panofsky mencionados anteriormente: 1) La descripción pre-iconográfica o contenido primario, y en ella se ofrecen datos fácticos expresivos. 2) El análisis iconográfico o contenido secundario o convencional, y consiste en la identificación de imágenes que constituyen historias y alegorías; se enfoca en el contenido temático relacionado con tradiciones culturales. Los motivos artísticos de dichas imágenes resultan de la relación de estos con la combinación de motivos artísticos y los temas o conceptos. Nos enseña sobre los asuntos que expresan los motivos artísticos u objetos que los integran o asocian. 3) El análisis iconológico o contenido cultural, que trata de dilucidar la significación intrínseca o contenido, es decir, la intencionalidad que la produce y para ello se presta atención a los procedimientos técnicos, a los rasgos de estilo y a las estructuras de composición tanto como a los temas, puesto que estos valores son también “valores simbólicos” de una determinada sociedad. Lo que implica descubrir los principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una época, clase social o creencia, matizada por una personalidad y condensada en una obra.<sup>40</sup>

Al partir del método de interpretación de Panofsky, es pertinente para esta investigación recurrir a la propuesta que realiza Peter Burke para los historiadores llamada *Historia cultural de las imágenes*. De dicha propuesta retomaré cuatro puntos esenciales para este trabajo:

- 1) Las imágenes dan acceso no ya directamente al mundo social, sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época. El historiador no puede permitirse el lujo de olvidar las tendencias contrapuestas que operan en el creador de imágenes, por una parte a idealizar y por otra a satirizar el mundo que representa. Enfrentándose al problema de distinguir entre representaciones de los utópico e imágenes de los excéntrico.

---

<sup>40</sup> PANOFSKY, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979. Al respecto, Víctor Mínguez señala que con estos pasos la iconología se concibe como un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis” MÍNGUEZ C. “La historia cultural de las imágenes”, p. 185.

- 2) El testimonio de las imágenes debe ser situado en un “contexto”, o mejor dicho, en una serie de contextos (cultural, político, material, etc), entre ellos el de las convenciones artísticas que rigen las representaciones en un determinado lugar y en una determinada época, así como el de los intereses del artista y su patrono o cliente original, y la función que pretendía darse a la imagen.
- 3) El testimonio de una serie de imágenes es más fiable que el de una imagen individual, tanto si el historiador centra su interés en todas las imágenes conservadas que el público pudiera ver en un determinado lugar y una determinada época.
- 4) El historiador se ve obligado a leer entre líneas, percatándose de los detalles significativos, por pequeños que sean -y también de la ausencias-, y utilizándolos como pistas para obtener la información que los creadores de imágenes no sabían que sabían, o los prejuicios que no eran conscientes de tener.<sup>41</sup>

Ambos métodos ayudarán a realizar el análisis de la historia de la Revolución desde una óptica social; serán fundamentales para encontrar la funcionalidad que tuvo la fotografía y aquellos casos en que se realizó como una realidad construida.<sup>42</sup> Utilizaré ambas propuestas sin perder de vista que no son parte de un manual “de instrucciones” sobre cómo decodificar las imágenes, por el contrario nos enseñan que las imágenes a menudo son polisémicas y ambiguas.

En este sentido, sabemos que la mayoría de esas imágenes fueron hechas para desempeñar múltiples funciones, religiosas, políticas, estéticas, de unificación, de protesta, etc. Por ello, las imágenes constituyen un testimonio del ordenamiento social del pasado y sobre todo de las formas de pensar y de ver las cosas en tiempos pretéritos, en este caso, de la Revolución Mexicana. En la investigación se tomará en cuenta la premisa de que los historiadores necesitan la iconografía, pero también deben trascenderla; asimismo, tienen

---

<sup>41</sup> BURKE, *Visto y no visto*, pp. 239-240.

<sup>42</sup> En este sentido, si se tratase de una “realidad construida”, como señala Laura González, debemos adentrarnos de forma profunda a la subjetividad de la imagen de poder representar lo que era o, en dado caso, lo que se pensaba debía ser. GONZÁLEZ F. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, pp. 163-172.

que practicar la iconología de un modo más sistemático.<sup>43</sup> Llevar estos conocimientos a la fotografía nos ayuda a entenderlas como modos de dar sentido a la realidad, recrearla e incluso imaginarla, que deben ser estudiados por el historiador a partir del análisis de la visión que reflejan, las formas elegidas por el fotógrafo y la clientela, el uso que se hizo de ellas y el contexto político y social en que fueron creadas y circularon.

## **Metodología**

La metodología que se utilizará para el estudio de las fuentes consistirá en la comparación. Será a partir de un contraste continuo entre las imágenes de los fondos ya mencionados y la prensa, así podré determinar el uso y la utilidad que se les otorgó y con el cual expresaron distintas visiones del mundo y significado popular u oficial, es decir el significado que adquirieron dentro del ámbito público o el privado. Además de utilizar el método hermenéutico para interpretar las memorias de algunos personajes, cartas escritas o insertadas en las postales o retratos, notas de prensa y bibliografía sobre el periodo, todo ello para poder contextualizar las imágenes y así llegar a ubicarlas y entenderlas en el marco del proceso histórico que representan.

## **Estado de la cuestión**

Para llevar a cabo este trabajo fue necesario reunir una básica pero inestimable bibliografía documental. Durante mucho tiempo los estudiosos de la Revolución Mexicana en Michoacán centraron su atención en el estudio del desarrollo del conflicto armado, la lucha por el poder y las grandes figuras de caudillos y políticos que participaron en ella. Trabajos que sin duda son de gran ayuda como los del historiador Álvaro Ochoa Serrano, en su libro *La violencia en Michoacán*, muestra regiones y actividades de algunos de los principales bandidos-revolucionarios del estado dando a conocer personajes inéditos de la época, como lo hace en una de sus más recientes obras en coordinación con el Dr. Martín Sánchez *El Repertorio Michoacano 1889-1926*, un trabajo a manera de diccionario de personajes que se ubican dentro del periodo revolucionario. En esta presentación de actores sociales, se encuentra el trabajo realizado por Rita Hernández Hernández *de Movimientos rebeldes michoacanos durante la revolución (1915-1919): Los casos de Jesús Síntora, José*

---

<sup>43</sup> BURKE, *Visto y no visto*, pp. 240 y 285.

*Altamirano e Inés Chávez García*, y los de Alejandro Pinet Plascencia con sus trabajos de *Bandolerismo y Revolución en el sur del Bajío: los Pantoja y Benito Canales*.

En este sentido, los estudios de la Revolución en Michoacán, son fundamentales para entender el contexto en donde se llevó a cabo la producción fotográfica y que nos aportan información de lugares, personajes, situaciones específicas, batallas, entre otros aspectos que nos orientan a un estudio más completo y que generan una amplia gama de posibilidades para el estudio del periodo. Tales son los recientes estudios publicados a manera de compendio en el libro *La Revolución en los Estados de la República Mexicana*, coordinado por Patricia Galeana en el que busca mostrar la Revolución como un mosaico policromo que nos da la visión del heterogéneo proceso social que transformó al país; asimismo dentro de este compendio de análisis revolucionario se encuentra el artículo del Dr. Mijangos Díaz “*La percepción regional de la Revolución mexicana. Michoacán y la Revolución maderista*”, en el que más allá de querer mostrar un contexto hace una reflexión acerca de la forma en que se desarrolló la Revolución en el estado. Sin embargo, para el amplio contexto este autor realizó las obras de *La prefectura enana: las prefecturas del porfiriato en Michoacán* y una de sus obras más generales *La Revolución y el poder político en Michoacán*. Época de la cual realiza un significativo estudio Paul Vanderwood en su obra *La Revolución mexicana. Del porfiriato al nuevo régimen Constitucional*, en donde el autor aborda elementos que caracterizan al desarrollo del proceso revolucionario en México sus crisis e inestabilidades.

La Revolución tuvo sus grados de intensidad en la violencia civil dependiendo cada región, de esto partimos para darle la importancia pertinente al desarrollo de trabajos locales que nos ayuden a lograr una visión más completa de lo que fue la Revolución Mexicana. Por ello la importancia en cuanto al trabajo de investigadores que con sus aportes han logrado una historia más completa para la comprensión de la sociedad michoacana. Tales estudios son los del Dr. Gerardo Sánchez con su *Historia mínima de Michoacán* y en este sentido la obra *Pueblos Villas y ciudades de Michoacán en el porfiriato*, además de su participación en la creación del libro coordinado por Enrique Florescano la *Historia General de Michoacán* que está dividida en varios tomos cada uno correspondiente a un proceso histórico. Asimismo tenemos la aportación de Verónica

Oikion Solano investigadora especialista en el tema del Constitucionalismo, desarrollando ampliamente en su obra *El Constitucionalismo en Michoacán: el periodo de los gobiernos militares (1914-1917)* en la cual abre sendas para la comprensión del caudillismo y de los líderes revolucionarios que para esos años mostraban su mayor fuerza en el país.

Es importante señalar que, en general, las fuentes que han sido utilizadas para la construcción de dicha historia se han enfocado a los testimonios escritos, la fotografía ha sido poco utilizada más allá de ser una ilustración o un respaldo de lo escrito en el texto. Es decir, no ha sido utilizada como documento histórico y por tanto simbólico para el estudio de la revolución en el estado de Michoacán. Hecho que resalta al existir un amplio corpus fotográfico que da cuenta de dicho proceso y que nos permite realizar un interesante estudio social pero que permanecía en espera de nuevos enfoques académicos.

Se han realizado pocos estudios locales en cuanto a la fotografía en Michoacán,<sup>44</sup> sin embargo, se rescata la importancia de la obra de la investigadora Guadalupe Chávez Carbajal con su obra *Imágenes construidas. Los inicios de la fotografía en Morelia* en el que nos habla de la llegada y afianzamiento de las cámaras fotográficas, y de cómo éstas pasaron de ser una novedad a convertirse en un recurso indispensable en la vida social; además en su obra señala la importancia de conocer la historia del quehacer fotográfico como antecedente a la realización de una investigación fotohistórica regional. Cabe resaltar que aún no hay ningún estudio de la revolución en Michoacán que sea una historia gráfica o en el que la fotografía haya sido tomada como documento histórico más allá de ilustrar el proceso revolucionario.

A pesar de este evidente vacío en la historiografía de Michoacán, en el ámbito académico nacional el interés por analizar las fotografías ha llevado a la realización de interesantes estudios que nos muestran nuevas formas de ver y hacer historia; entre ellas destacan las obras: *Valleto hermanos. Fotógrafos mexicanos de entre siglos* (2007) de

---

<sup>44</sup> No obstante, en la última década se han publicado incipientes estudios al respecto, Chávez y Alfaro, “La fotografía en Michoacán”, pp. 41-43; véase también el número 17 de la revista *Alquimia*. En el mes de marzo del 2001, el Gobierno del Estado de Michoacán publicó en la revista *Ziranda Uandani* N° 23, cinco textos cuyos autores (Guillermo Ortiz Rodríguez, Ramón Sánchez Reyna, María Teresa Carmona León, Guadalupe Chávez Carbajal, Alberto Rendón Guillén y Guillermo Wusterhause) trataron de esbozar algunos lineamientos para la historia y el rescate de la fotografía en Michoacán. Visto en: CHÁVEZ C. *Imágenes construidas*, p. 13.

Claudia Negrete Álvarez y *Los rostros de la batalla. Furia en la frontera de México-Estados Unidos, 1910-1917*(1993) de P. Vanderwood y Frank N. Samponaro. En dichas obras partieron de otras preocupaciones historiográficas y toman como fuente principal las colecciones familiares y lanzan una metodología de trabajo diferente a través de las tarjetas postales. Uno de los más actuales, es el trabajo de Carlos Monsiváis *Maravillas que son, sombras que fueron. La fotografía en México*, en él realiza un estudio de los estilos y modelos fotográficos más destacados del siglo XX, además de hacer un estudio comparado y profundo de algunos de los mejores fotógrafos (as) que ha tenido el país a partir de la Revolución Mexicana.

Al estar hablando de la fotografía como fuente de la historia social, vale la pena mencionar que la historia gráfica en México, en forma sistematizada, no empezó sino hasta 1921 con un interesante estímulo a la fotografía mexicana por parte de Agustín Víctor Casasola y más adelante con el trabajo de su hijo Gustavo. Los más importantes son las series *Historia gráfica de la Revolución Mexicana* y *Seis siglos de la historia gráfica de México* (1971).<sup>45</sup>

Más adelante, comenzaría a cuestionarse el uso de la fotografía como documento histórico para la historia de México y no solo como elemento ilustrativo dentro de ella. Se hicieron importantes publicaciones, sin embargo se enfocaron únicamente a líderes políticos; los estudios respecto al Porfiriato y la Revolución resaltan a los presidentes y sus ministros, así como a los jefes militares, caudillos y caciques; libros colmados de “hombres en trajes”.<sup>46</sup> Las publicaciones del tipo Casasola, no hicieron en realidad historia, sino historias compuestas de miles de imágenes, las cuales aparecen junto a una narración seca y conservadora de los “hechos”. Esto demuestra de manera convincente su alineación con la auto representación del Partido Revolucionario Institucional como heredero de la Revolución; siendo el objeto real de tales imágenes el de situar a los caudillos varones como si fueran la historia encarnada, la suma total de las luchas pasadas encapsuladas en la efigie de un líder.

---

<sup>45</sup> En cuanto a ftohistoria, la fuente más rica es el fotoperiodismo y los archivos de los colectivos formados por la dinastía Casasola, los Hermanos Mayo, además de Díaz, Delgado y García, contienen entre unos 7 u 8 millones de negativos. MRAZ, “¿Fotohistoria o historia gráfica?”, pp.12, 13,31.

<sup>46</sup> MRAZ, “¿Fotohistoria o historia gráfica?”, pp. 31-33.

Estudios han demostrado la importancia del uso de de la fotografía como documento histórico, así como algunos métodos utilizables para realizar historia gráfica.<sup>47</sup> En lo que a México corresponde, se ha comenzado a dar otro enfoque a la historia utilizando las imágenes como documentos oficiales en la creación de monografías.<sup>48</sup>

El inicio de la producción historiográfica en cuanto al análisis de la fotografía, incluye la publicación en 1978 del libro *Imagen histórica de la fotografía en México*, coordinado por Eugenia Meyer, esta obra representó un estudio pionero en el estudio de la fotografía como fuente para la investigación social. A este aproximamiento social a los usos sociales e ideológicos que se había dado a las imágenes que representaban a la sociedad mexicana, le siguió la obra de Michel De Certeau, que en el año de 1981 diseñó un seminario sobre las fotografías de la Revolución Mexicana (1910-1920), que dio paso a una nueva interpretación histórica y antropológica, buscando en ellas aspectos simbólicos de dicho proceso

En cuanto al tema de la Revolución Mexicana, una de las obras más importantes a nivel nacional es sin duda la obra de Miguel Ángel Berumen: *México: Fotografía y revolución* (2009), éste enseña la amplia gama de posibilidades temáticas desde donde pueden estudiarse los elementos de la sociedad revolucionaria y la lucha armada, ofrece al mismo tiempo interesantes propuestas metodológicas para abordar dicho proceso a partir de la imagen. Asimismo están los estudios que se realizan en cooperación de diversos investigadores como *Revolución, cultura y religión. Nuevas perspectivas regionales siglo XX* (2011) coordina por Yolanda Padilla, Luciano Ramírez y Francisco Javier Delgado de la Universidad de Aguascalientes y *Revalorar la Revolución Mexicana* (2011) de Eduardo Mijángos Díaz y Alonso Torres Aburto, en ambos estudios hay investigaciones de corte artístico, cultural y social.

---

<sup>47</sup> Los principales estudiosos que han analizado más a fondo este tema son, BURKE, *Visto y no visto*, MRAZ, “¿Fotohistoria o historia gráfica?”, PÉREZ VEJO, “¿Se puede escribir historia a partir de las imágenes?”, MÍNGUEZ C. “La historia cultural de las imágenes”, Laura González, “Técnica fotográfica y mirada”, Jean SCHMITT, “El historiador y las imágenes”, pp. 17-47, y BERGER, *Modos de ver*, pp. 2-90.

<sup>48</sup> MASSÉ ZENDAJAS, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, 1998. AGUILAR OCHOA, *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*, 1996, MRAZ, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los cincuenta*, 1999, FIGUERELLA, *Edward Weston y Tina Midotti en México*, 2003, MONROY NASR, *Historias para ver*. DÍAZ E. *fotorreportero*, 2003. AGUAYO, *Estampas ferrocarrileras. Fotografía y grabado 1860-1890*, 2003. DEL CASTILLO T. *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la ciudad de México (1880-1920)*, 2006. JIMÉNEZ B. y VILLELA S. *Los Salmerón, un siglo de fotografía en Guerrero*, 1998.

Dentro de los estudios más representativos en cuanto al uso e importancia de la imagen, se encuentran los del investigador John Mraz, quien marcó un antes y un después en la narrativa histórica y el papel de la imagen. Él comenzó a replantear el uso de la fotografía como documento histórico a través de diferentes artículos y publicaciones que abarcaban temas de la vida cotidiana como “Fotografía y familia” (1997); otros estudios se enfocaron en desarrollar una nueva propuesta metodológica de donde más adelante se desprende el género de la ftohistoria, entre los que se encuentran: “Una historia crítica de la historia gráfica” (1998), “De la fotografía histórica: particularidad y nostalgia” (1985) y “¿Ftohistoria o historia gráfica? El pasado mexicano en fotografía” (2007). También está su estudio a partir del trabajo de un fotorreportero, *Nacho López y el ftoperiodismo en los años cincuenta* (1999); de ahí comienza a abordar de manera más específica el tema de la revolución en México, por ejemplo está su artículo “Fotografiar la revolución mexicana. Compromisos e iconos” (2010), por mencionar algunos.

En México, fue hasta inicios del siglo XXI que comienzan a surgir trabajos que abordan la fotografía de la Revolución Mexicana desde su contenido social y simbólico, en el 2001 Ariel E. Arnal Lorenzo muestra la forma en que se vertían los estereotipos raciales en la prensa capitalina a través de su tesis *La fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México. 1910-1915*; en el mismo sentido se ubica el artículo “La construcción de lo indígena en la fotografía mexicana” de Samuel Villela F., en el que se sigue el análisis del papel de la sociedad que está por los ideales de la modernidad, en cuanto a la representación de lo indígena en la imagen y sus significados visuales.

No podemos olvidar la literatura revolucionaria que nos adentra al contexto de una forma increíble a través de las representaciones en el imaginario de las personas, tal es el caso de José Rubén Romero con sus novelas históricas *Desbandada*, *Mi caballo, mi perro y rifle* y por último *Apuntes de un lugareño*, obras que nos transportan a la época.

## **CAPÍTULO I. EL RETRATO DURANTE LA REVOLUCIÓN EN MICHOACÁN**

### **Introducción**

Durante el gobierno de Porfirio Díaz, la élite mexicana había sido permeada por aspectos de la cultura europea, la moda de lo occidental empapaba las fiestas, la ropa, la comida, entre muchos otros elementos de la sociedad porfiriana, en ellos se podía ver un delirio de grandeza,<sup>49</sup> fenómeno en donde cualquier encuentro con algún referente europeo funcionaba a manera de un espejo, su reflejo los engalanaba como parte de la cultura occidental, pero estos espejos negaban culturalmente al grueso de la sociedad al mismo tiempo que ocultaban la realidad.

La fe en el progreso importado de Europa se derivaba de una premisa fundamental: que era la cultura y no la raza la que determinaba la modernidad. No era necesario ser europeo de nacimiento; bastaba con actuar como europeo, vestir como europeo, comer como europeo.<sup>50</sup>

El porfiriato fue un régimen de imagen, un México de estereotipos en donde la idea de modernidad se encontraba en los más altos ideales, Francia era el referente para estas novedades, no sólo para México, sino para el mundo. La cultura mexicana que abarcaba a los grupos desplazados por la élite era mostrada hacia el extranjero como un elemento de orgullo que rescataba elementos indígenas, sin embargo, en la realidad del país, estos sectores sociales no encajaban con la sistema apropiado del orden porfirista, es decir, con “una doctrina adecuada a los intereses y necesidades de una nación que buscaba entrar en el curso del progreso y el desarrollo tal como lo conocía Europa”.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Un tipo síndrome del megalómano par Ahlam Shibli, él explica que “Para el colonizado, que ha perdido sus señas de identidad, todo encuentro es un espejo en el que no se ve sino una chilaba sucia. Así sucede que el colonizado, a fin de disociarse de la chilaba sucia, sueña con llevar el uniforme o el estandarte de su opresor. No de su enemigo, sino de su opresor”. Tomo la presente comparación al entender el afrancesamiento u occidentalización como una colonización cultural bajo el ejercicio de negar la diversidad étnica y cultural de los demás grupos sociales. SHIBLI, “Rastreadores”, pp. 249,251.

<sup>50</sup> GLOCKNER, “Fotografiar la revolución”, p. 60.

<sup>51</sup> FRANCO GUZMÁN, “Positivismo y evolucionismo social: entre la reforma juarista y el porfiriato”, en línea: [http://www.sabersinfin.com/articulos/documentos/442-positivismo-y-evolucionismo-social-entre-la-reforma-juarista-y-el-porfiriato#\\_ftn1](http://www.sabersinfin.com/articulos/documentos/442-positivismo-y-evolucionismo-social-entre-la-reforma-juarista-y-el-porfiriato#_ftn1) (consultado en diciembre del 2016)

La percepción racista que desarrolló la élite abarcaba diferentes actores sociales: campesinos, jornaleros, indígenas, en fin, todo aquel que se alejara del ideal de modernidad, todo aquello que no mostrara a un país renovado; claro que esta idea estaba fuertemente ligada al anhelado mito del progreso. Sus hombres ricos y poderosos y su clase media querían que los países fuertes nos vieran con buenos ojos, que los rubios de Europa y el norte se sintieran a gusto en esta casa, que la nueva república fuese sujeto de crédito, que nos cobijasen la ópera, los modistos parisienses y los bailes de las cortes europeas.<sup>52</sup>

Estos supuestos eran parte del positivismo porfirista, el cual partía de dos aspectos elementales: orden –enfocado a la estabilidad- y progreso –que ofrecía el dinamismo para el desarrollo-. Hablamos de un científicismo desarrollado durante el orden porfirista, como un pensamiento elitista que subordinaba a los grupos sociales bajos a partir de sus características biológicas, exaltando a sí mismo su importancia cultural ignorando sus precarias condiciones sociales.<sup>53</sup>

El racismo fundamentado por los “científicos”<sup>54</sup> y la élite porfiriana, llegó al punto de encontrar atractivo el discurso de las proteínas y los carbohidratos,<sup>55</sup> su razón era sencilla, de esta forma se proporcionaba una explicación al subdesarrollo nacional sin recurrir a las doctrinas de un racismo extremo que condenaba al país a un atraso eterno, del cual ellos y la elite mexicana formaban parte. La modalidad mexicana se caracterizó por el repudio de toda metafísica, la antipatía por las humanidades y un científicismo más retórico que real. La palabra ciencia fue idolatrada, pero la actividad científica nunca pasó de los buenos propósitos.<sup>56</sup>

La fotografía fue un afanoso testigo de este orden porfirista; varios estudios y artículos de la época demuestran la gran desigualdad social del país, por otro lado, “los

---

<sup>52</sup> GONZÁLEZ y GONZÁLEZ, “El liberalismo triunfante”, p. 705.

<sup>53</sup> Para profundizar en el tema consúltese GONZÁLEZ y GONZÁLEZ, “El liberalismo triunfante”, pp. 672-681.

<sup>54</sup> El adjetivo de “científico” en la época porfirista era utilizado más de forma peyorativa que positiva para aquellos personajes, Luis González y Glez., habla de ellos “Su amor hacia los centavos convivió sin dificultades con sus demás amores: la sabiduría y el poder”; además, menciona que “Díaz, los trataba como niños y los usaba casi siempre individualmente, muy rara vez como manada” GONZÁLEZ y GONZÁLEZ, “El liberalismo triunfante”, p. 674.

<sup>55</sup> El discurso al que se refiere es sobre la idea racista que se tenía acerca de que comer tortilla –base de la alimentación del pueblo-, como alimento que afectaba ciertas capacidades que volvían ignorantes o poco razonables a las personas. Véase: GLOCKNER, “Fotografiar la revolución”, p. 60.

<sup>56</sup> GONZÁLEZ y GONZÁLEZ, “El liberalismo triunfante”, p. 703.

periodistas de Díaz -nacionales y extranjeros- no negaron la barbarie del gobierno hacia la masa flotante de desamparados, más aún, la justificaban en sus escritos”.<sup>57</sup> La fotografía de prensa daba cuenta del progreso y la estabilidad alcanzados y por lo tanto, del bienestar y relajamiento [aparente] del que disfrutaba la sociedad mexicana,<sup>58</sup> y no es que no fuera verdad, había un bienestar, pero este no abarcaba a la “sociedad” mexicana en su conjunto como lo quería hacer ver el periodismo de Díaz.

En la prensa, donde se encontraba la mayor parte de la labor fotográfica, se estimaba que las simples imágenes permitirían transmitir conocimientos a una población con un alto índice de analfabetismo. Aparatos periodísticos como las revistas ilustradas fueron fiel reflejo de un contexto que recurría a todos los medios para difundir y justificar el orden y progreso alcanzados.<sup>59</sup> De esta forma, la prensa fue el mejor medio para difundir la estabilidad y relajamiento que la elite mexicana quería mostrar y representar a través de la fotografía.

Carlos Monsivais escribió “*La fotografía es afición de oligarcas –así como- es también devoción de un pueblo a quien le gusta confirmar su existencia adquiriendo estampas que la reflejan o la convocan*”,<sup>60</sup> aunque sabemos que la idea de pueblo a principios del siglo XX se limitaba a la élite mexicana, asimismo entendemos que el movimiento armado abrió el campo fotográfico a nuevos actores sociales que también buscarían a través de la fotografía revolucionaria, confirmar su identidad al mismo tiempo que hacerse visibles hacia la sociedad.

En las fotografías de este capítulo se verá el orgullo con el que conservaron ciertos elementos culturales algunos sectores populares, pues éstos, en cuanto a la representación que hacen de ellos mismos a partir del retrato (vestimenta, composición), muestran su falta

---

<sup>57</sup> Trabajos bajo la línea de crítica que siguió John Turner como los reportajes de Murray en *The Border*, los artículos de Elizabeth en *Appeal to Reasony* en *Western Miners*, las publicaciones de Carlo de Fornaro “Díaz, Czar of México” en *El Diario*, el trabajo de Herman Whitaker “Theplant” publicado en *American Magazine*, entre otros, demostraron que cualquier tipo de mirada hacia el pueblo que mostrara las condiciones de miseria en las que vivía el grueso social, eran fotografías rechazadas y tomadas como ofensivas hacia el régimen de Díaz, finalmente se tomaban como imágenes de denuncia. BARTRA A. “J. K. Turner, un testigo incómodo”, *Trayectos, Luna Cornea*, No. 15, pp. 78-93.

<sup>58</sup> DE LA TORRE Rendón J. “Las imágenes fotográficas de la sociedad mexicana en la prensa del porfiriato”, *Colegio de México*, XLVIII: 2, 1988, p. 345.

<sup>59</sup> DE LA TORRE, “Las imágenes fotográficas de la sociedad mexicana en la prensa del porfiriato”, p. 353.

<sup>60</sup> MONSIVAIS, *Maravillas que son sombras que fueron. La fotografía en México*, p. 15.

de resignación con respecto a normas –culturales occidentales- que no tenían nada que ver ni con su herencia ni con su experiencia cotidiana, esta rebeldía los alejó de condenarse, conforme a ese sistema de valores, a ser siempre para las clases que estaban por encima de ellos ciudadanos de segunda categoría, toscos groseros y desconfiados<sup>61</sup>.

La alteridad en cuanto al cambio de actores que ahora piden ser retratados, de la élite a los grupos populares, se relaciona directamente con la representación que hace de ella misma una sociedad que se proyecta armada, rebelde. A partir de la fotografía buscó rescatar, alimentar y retroalimentar la imagen que tenía de sí misma en su cotidianidad revolucionaria. Campesinos, jornaleros, indígenas y grupos sociales oprimidos que estuvieron ahí por años, al estallar la Revolución se postran frente a las cámaras, como diciendo, “estos, los negados, ahora somos los que tomamos el poder a la fuerza, nosotros somos la rebelión”, hay ahora un reconocimiento y utilizan a la fotografía para dejar una huella en la memoria.

En este sentido, el presente estudio pretende rescatar la presencia de estos grupos populares durante el proceso armado a partir de la fotografía, pues sabemos, que las historias regionales ayudan a nutrir las historias generales realizadas en torno a la Revolución Mexicana. Como hemos visto, el porfirismo fue una época de exclusión hacia las clases bajas, pero la historia nos da la oportunidad de retomar su papel e importancia, pues, como dice AhlamShibli:

“al contrario –de la negación-, el reconocimiento y la aceptación de la diversidad, las diferencias, las complejidades, es lo que sirve hoy, y seguirá sirviendo en el futuro más lejano, a los intereses de quienes sufren ese poder ciego o luchan contra él”.<sup>62</sup>

## **1. El retrato**

Susan Sontag dijo en algún momento “las fotografías no conservan en sí mismas significado alguno. El significado es el resultado de comprender las funciones”, asimismo completa John Berger “sus funciones tienen lugar en el tiempo y han de explicarse en el

---

<sup>61</sup> BERGER, “El retrato y la fotografía”, *Luna Cornea*, Núm. 3, 1993, pp. 60.

<sup>62</sup> SHIBLI, “Rastreadores”, p. 25.

tiempo.”<sup>63</sup> Ahora desde la lejanía que representa el transcurso de más de cien años de distancia, se intentará ubicar el contexto en que se realizaron las siguientes foto-retrato de la época revolucionaria. Esto a partir del uso de documentos oficiales y diversas herramientas de la historia, que nos permitirán ubicar la función que debían cumplir dichas imágenes. Hombres y mujeres michoacanos que al ser fotografiados –con o sin su permiso-, y al encontrarse inmersos en ese momento formaron inevitablemente una representación<sup>64</sup> histórica de la Revolución Mexicana a partir de sus imágenes.

Cuando estalló el movimiento armado en el estado de Michoacán, grupos populares de la sociedad tomaron el protagonismo de la cámara. Excluidos del abstracto nacional construido por los periódicos y revistas ilustrados que reducían el panorama amplio de la variedad social y étnica de la sociedad mexicana a los exitosos y a los criminales,<sup>65</sup> al estallar la revolución, se convirtieron en el sujeto por excelencia en el ámbito de la representación fotográfica, así como personajes principales en quienes los fotógrafos aplicarían sus técnicas y estilos.

Aunque los grupos populares que aparecen en las imágenes se transformaron rápidamente en protagonistas de la contienda revolucionaria, los estilos en que fueron fotografiados habían sido establecidos con anterioridad a la Revolución Mexicana. Se sabe que los componentes y variantes de la representación fotográfica -durante y después del porfirismo-, producto de los avances tecnológicos europeos fueron tomados del extranjero, pues habían sido utilizados desde el siglo XIX cuando las modas occidentales trajeron al país una serie de poses, estilos, escenarios y todo tipo de influencias estéticas a la sociedad capitalina. De esta manera, la élite mexicana influenciada por modas artísticas extranjeras,

---

<sup>63</sup> BERGER, “Usos de la fotografía. Para Susan Sontag”, p. 73.

<sup>64</sup> Entendiendo como representación, una construcción elaborada expresivamente según el repertorio cultural, la visión del mundo, la ideología y las convicciones del autor.<sup>64</sup> Estas representaciones iconográficas, al ser obtenidas a partir de lo real, no transportan en sí el dato real, pues son apenas una referencia visual. Es así que, si buscamos tomar estas imágenes como documento o como fuente, no pueden ser comprendidas independientemente del proceso creación/construcción en el que fueron generadas. KOSSOY, *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*, p. 17.

<sup>65</sup> John Mraz, *Fotografiar la Revolución Mexicana: compromisos e iconos*, México, INAH, 2010, p. 32.

comenzó a realizar representaciones que demostraran un ideal de igualdad social [simbólico] en relación con la elite europea.<sup>66</sup>

Al respecto, Claudia Negrete Álvarez realizó un interesante estudio sobre los hermanos Valletto, fotógrafos mexicanos que produjeron interesantes representaciones de la elite mexicana durante el siglo XIX; su labor fue un claro ejemplo del apego que se tenía por los estereotipos en la representación fotográfica, su trabajo fue la representación del prestigio y de la trascendencia social y política de la elite mexicana capitalina.<sup>67</sup>

Los estilos europeos-decimonónicos utilizados por los hermanos Valletto, fueron aplicados por fotógrafos que registraron el proceso revolucionario, aspecto que se observa en este grupo de retratos tomados durante el primer periodo del movimiento armado en Michoacán. Claramente ya no es la élite porfirista la que aparece en ellos, pero podremos ver que utiliza las poses y el telón de fondo pintado al oleo característico del siglo XIX.

En los retratos 1, 2 y 3, encontraremos que hubo una íntima relación entre los modelos y el fotógrafo, pues, siendo el espacio de trabajo su propio estudio, éste le ofreció al fotógrafo un elevado control del ambiente de la imagen.<sup>68</sup> Nos referimos al estudio de los patzcuarenses Antonio y Juan Cachú.

Los hermanos Cachú, oriundos de Michoacán, eran teatreros y fotógrafos trashumantes que documentaron la Revolución en el Bajío, entre 1912 y 1915.<sup>69</sup> En su primera etapa, retrataron a varias parejas vestidas de revolucionarios siguiendo un claro estilo decimonónico.<sup>70</sup> John Mraz, hace una breve referencia a las fotografías aquí analizadas:

“los Cachú, deben haber tenido un estudio propio, aunque fuera sólo un telón ambulante, porque hicieron varios retratos de “parejas revolucionarias” portando

---

<sup>66</sup> Para Claudia Negrete, el proceso de producción y consumo de la imagen fotográfica como fenómeno cultural se insertó dentro de la historia del siglo XIX como uno de los múltiples aspectos de un proceso mayor: el del capitalismo triunfante. En el que la repercusión cultural de este proceso fue la “occidentalización” del orbe, forzada o voluntariamente. NEGRETE ÁLVAREZ, *Valletto hermanos: fotógrafos mexicanos de entre siglos*, México, p. 87.

<sup>67</sup> NEGRETE ÁLVAREZ, *Valletto hermanos*, p. 89.

<sup>68</sup> INGLEDEW, *Fotografía*, p. 30.

<sup>69</sup> BERUMEN, “Disparando desde todos los frentes”, p. 283.

<sup>70</sup> MRAZ, “Fotografiar la revolución”, p. 172.

cananas y armadas con fusiles modernos, los hombres sentados y sus mujeres paradas detrás.”<sup>71</sup>



Foto 1. Archivo Histórico Universitario BUAP (AHUBUAP)

El estudio propio al que se refiere Mraz, ambulante o itinerante, se debe sobre todo a que los Cachú no estaban arraigados a algún sitio -en parte debido a las vicisitudes de la guerra, pero también por las exigencias de su vocación teatral-. Miguel Ángel Berumen

<sup>71</sup> MRAZ, “Fotografiar la revolución”, p. 172.

<sup>72</sup> Archivo Histórico Universitario BUAP (AHUBUAP), Fondo: Familia Cachú, Sección: Revolución y posrevolución, Serie: Retrato, Código: FFC/0056.

comparte que los Cachú llevaban consigo laboratorios ambulantes en los que tomaban retratos con un pleno dominio de la técnica, menciona igualmente que, sorprende el cuidado con el que pudieron conservar [a pesar de su movilidad] millares de negativos en vidrio.<sup>73</sup>

Vemos en las fotografías, que los Cachú utilizaban el mismo telón de fondo. Claudia Negrete advierte que su utilización en los estudios fotográficos correspondían a sitios frecuentados por la “buena sociedad” capitalina y, que todos ellos evocaban al entorno social al que pertenecía o quería pertenecer el fotografiado.<sup>74</sup> Lo cual nos explica el diseño de fondo que tenía el utilizado por los Cachú con dibujos al óleo de un patio con pilares, cortinajes y flores.

Sin embargo, este fondo pintado al óleo no hace alusión el entorno social al que pertenecen estos actores. Y tampoco podemos decir que hace mención a un entorno al que quisieran pertenecer, más bien concluimos que fue un elemento meramente estético o de estilo dirigido por parte del fotógrafo, pues los retratos de estudio, son fotografías preparadas en las que el fotógrafo dirige al sujeto, indicándole de igual forma, hacia donde debe mirar y qué expresión debe adoptarse.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> La mayoría de estos negativos de vidrio están bajo el resguardo del Archivo Fotográfico de la Universidad Autónoma de Puebla, los cuales consulte y, otra parte fue entregado al Fondo Privado Televisa. Miguel A. Berumen (coord.), *México: Fotografía y revolución*, México, fundación televisa, 2009, p. 283.

<sup>74</sup> Aunque Claudia Negrete en su estudio explica que “estos representaban varios tipos de espacios: interiores de elegantes mansiones ciudadinas, casas de campo, parques, bosques, mar”. NEGRETE ÁLVAREZ., *Valleto hermanos*, p. 93.

<sup>75</sup> INGLEDEW, *Fotografía*, p. 36.



Foto 2. (AHUBUAP)

Estas fotografías -como todas-, apenas si nos develan un fragmento seleccionado de la realidad de estas personas y de su autor, pues la fotografía es un doble testimonio: por aquello que nos muestra de la escena pasada, irreversible, allí congelada fragmentariamente y por aquello que nos informa acerca de su autor.<sup>77</sup>

<sup>76</sup> Archivo Histórico Universitario BUAP (AHUBUAP), Fondo: Familia Cachú, Sección: Revolución y posrevolución, Serie: Retrato, Código: FFC/0059.

<sup>77</sup> KOSOY, *Lo efímero y lo perpetuo*, p. 54.

Según Borys Cosoy, toda fotografía es un testimonio condicionado por el “filtro cultural” que refiere al fotógrafo, pues cualquier registro visual documenta la propia actitud del fotógrafo ante la realidad; su estado de espíritu y su ideología acaban apareciendo en sus imágenes.<sup>78</sup>

Entonces, pensemos cuáles eran las intenciones o la ideología que permitió a los Cachú hacer estas fotografías. ¿Por qué los hermanos Cachú fotografiaron a estas parejas bajo un estereotipo revolucionario? Tenemos retratos bien hechos, es decir, a comparación de otros que veremos más adelante, son tomas con un buen manejo y utilización del sujeto y del ambiente para poder realzar la presencia de estas parejas, su vestimenta típica de su clase campesina<sup>79</sup> y bajo poses que los muestra orgullosos y seguros ante la cámara. Pues bien, sabemos que durante el año de 1913, los hermanos Cachú mantuvieron correspondencia con el que era en ese momento gobernador de Michoacán el Dr. Miguel Silva, un conocido maderista que había entrado a la lucha armada desde sus inicios en 1911.

Aun siendo fotografías hechas bajo pedido, para que hayan tenido la calidad y la belleza con la que resultaron estos retratos, debió existir una preocupación de los Cachú por una buena representación. Hubo la posibilidad de que se negaran a tomar estas fotografías o que tuvieran tintes negativos, sin embargo, a pesar de que ser maderista o revolucionario fuese lo equivalente a rebelde, las fotografías no nos muestran la imagen o representación iconográfica de gente indecente o de bandidos maderistas, así como no son tomas desenfocadas, más aun se ve una preocupación por los fotógrafos por realizar una toma profesional a las parejas.

Fotografiar gente armada no debió ser un aspecto común, de alguna manera significaba un riesgo, por ello y por su sabida relación con el maderista Dr. Silva, podemos decir que la empatía con la lucha maderista y la ideología revolucionaria, no sólo estuvo en los sujetos fotografiados, sino en los mismos fotógrafos.

---

<sup>78</sup> KOSSOY, *Lo efímero y lo perpetuo*, p. 54.

<sup>79</sup> Resulta importante entender el valor representativo de la vestimenta como parte del código visual. Claudia Negrete advierte que “el vestido suele ser un elemento fundamental para la interpretación, pues la ocupación o actividad profesional y hasta la identidad del sujeto fotografiado se pueden establecer a partir de ello.” NEGRETE ÁLVAREZ., *Valleto hermanos*, p. 108.

Por otro lado, si tuviéramos únicamente a la mano uno de los retratos aquí analizados, ¿podríamos haber hecho tales interpretaciones? Si pensamos que la fotografía, es un documento o un testimonio que a partir del momento en que es capturado permanece para siempre interrumpido y aislado,<sup>80</sup> ¿qué sería lo que podría dotar de sentido a una imagen?

Dicho cuestionamiento nos conduce a rescatar la importancia de trabajar con series de fotos, pues, “una imagen necesita de otras para que le den sentido, fotogramas con antes y después”.<sup>81</sup> Pongamos de ejemplo los presentes retratos, pues a partir de que no dependemos únicamente de uno, podemos hacer el análisis aquí presentado, pues una foto le da sentido a las demás en la misma medida que las completa. A partir de la comparación y análisis que se realiza de sus elementos, las fotografías se aportan mutuamente, la que le antecede o la que le precede nos amplía el panorama y contexto en que fueron hechas. Dicha metodología serial/comparativa, le da fuerza y justificación a nuestra interpretación, aspecto de suma importancia con respecto a la ambigüedad que siempre llevará consigo una imagen.

Después de analizar sucintamente el estilo y las intenciones o el papel del fotógrafo en estos retratos, nos surge la cuestión de ¿cuál fue la razón para que estos actores pidieran ser retratados de esta forma, armados y vestidos como revolucionarios -sin que podamos saber si realmente lo eran-?

Si bien, la fotografía es una representación visual que rescata un micro aspecto del contexto, ésta no se constituye como certificado de aquella realidad, sino más bien como:

“un certificado de pertenencia o no a un grupo determinado, (...) la foto expresará no las características personales como individuo único e irreplicable, sino que otorgará autoridad y verismo en la medida en que cumpla con las características de similitud con respecto al modelo que el público imaginario tenga del sujeto fotografiado.”<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> Para el autor, toda fotografía representa en su contenido una interrupción del tiempo y por lo tanto de la vida, por ello. KOSSOY, *Lo efímero y lo perpetuo*, p. 48.

<sup>81</sup> KOSSOY, *Lo efímero y lo perpetuo*, p. 48.

<sup>82</sup> ARNAL, “LA fotografía en la historia: ¿Una fuente?”, pp. 293-294.

En estos retratos de estudio y los que fueron tomados en exteriores que veremos más adelante, podemos decir que se buscó la relación con el movimiento revolucionario, así como la representación de la autoridad de algunos soldados listos para luchar. Ambos grupos sociales, pidieron ser retratados para mostrarse frente a un pueblo que, por un lado exaltaba el belicismo del momento y además, veía con orgullo y aceptación el ser un campesino, obrero o cualquier otro que se alzara en armas a la revolución.

Podemos imaginar lo que una fotografía de este tipo significaba para los que tenían acceso a ella, una manera de heredarle al tiempo una imagen de lo que fue su vida, para nosotros, su función toma otra dirección, pues representan un medio de conocimiento de la vida pasada y por tanto una posibilidad de rescate de la memoria visual del hombre y de su entorno sociocultural.<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> KOSSOY, *Lo efímero y lo perpetuo*, p. 59.



Foto 3. (AHUBUAP)<sup>84</sup>

<sup>84</sup> Archivo Histórico Universitario BUAP (AHUBUAP), Fondo: Familia Cachú, Sección: Revolución y posrevolución, Serie: Retrato, Código: FFC/0054.

¿Cuál es el certificado social o la representación visual que hacen los Cachú de la mujer en estos retratos de parejas? Observando su posición la vemos siempre de pie, a un costado del hombre en una especie de jerarquización simbólica o en donde mantiene un papel secundario respecto al hombre, pues la silla significaba poder y las reglas culturales hacían de la mujer un ser abnegado, mientras que el hombre debía ser quien llevara las “riendas” del hogar.

En las tres imágenes, como un gesto de apoyo o cariño -cualidades que debía tener una mujer desde luego-, vemos a las mujeres en la misma pose de abrazo -por consejo del fotógrafo-, rodeando la espalda del hombre, tomando el hombro de su pareja con su mano. Es así como vemos que las fotografías reproducen y transmiten normas sociales, la posición de la mujer es una representación de vida, son las ideas que se tenían de la sociedad plasmadas en papel fotográfico, de los roles sociales, de las normas sociales.<sup>85</sup>

En el trío de retratos (fotos 1, 2 y 3), se observan elementos que más adelante serán iconos en la representación desarrollada en torno a la revolución y a la mexicanidad.<sup>86</sup> Sobresale el hecho de que las tres parejas fueron retratadas con cananas, mientras no todos con armas; en el primer retrato (foto 1) ambos están sobresaturados de cananas y reafirman su identificación con el movimiento armado al colocar una carabina al frente de la toma; en las fotos 1 y 2, pareciera que la canana contiene más un carácter de adorno, pues sólo la cargan los hombres y ninguno con algún tipo de arma que lo vincule con una participación directa.

En todas vemos una búsqueda de estatus, de respeto, el cual les otorgaba un cierto poder social que los mostraba como personas aceptables, “decentes”. Desde luego hablamos de la búsqueda de un poder muchas veces únicamente simbólico a través de la imagen, pues, como actores sociales dentro de la revolución, si antes, la fotografía había sido un recurso clasista de la época porfirista, ahora podía demostrar la hegemonía de este

---

<sup>85</sup> DE MIGUEL y PONCE DE LEÓN, “Para una sociología de la fotografía”, *Reis*, 83/98, pp. 86-88 (en línea)

<sup>86</sup> En un artículo de Ricardo Pérez Monfort, el autor explica uno de estos elementos de representación: el charro y chinas poblanas. Afirma que si bien ya existían estos elementos culturales de la vestimenta –como la que vemos en los tres retratos- desde el siglo XIX, para el siglo XX el charro y la china ya eran una referencia de la “mexicanidad”. Será el proceso de la revolución mexicana la que reafirme estos estereotipos a través de figuras como Villa y Zapata. Véase: PÉREZ MONFORT, “El México de charros y chinas poblanas”, *Luna Cornea*, No. 13, 1997, p. 45.

grupo social. Ahora, “era necesario afirmarse socialmente por medio de ese certificado de persona respetable que representaba la imagen fotográfica.”<sup>87</sup>

Contextualizando, con el estallido de la revolución aquellos insurrectos o que se decía se encontraban contra el gobierno, eran vistos como rebeldes, pronunciados o meros delincuentes a ojos del orden porfirista. Por tales razones, estos retratos, constituyeron - como dice John Mraz-, “un intento por parte de los maderistas por representarse como gente decente en lugar de bandidos como solía hacer la prensa porfiriana”.<sup>88</sup>

Así como hubo retratos de parejas o grupales, los Cachú tomaron fotos individuales de soldados, caudillos, rurales, revolucionarios, etc., como se muestra en las siguientes fotografías 4 y 5. Un soldado que se hace retratar con su uniforme, perfectamente armado y en posición de ataque (foto 4), nos habla de que es un soldado dispuesto y listo para luchar; por otro lado, vemos a un civil de pie tomado de una silla (foto 5). Ambos retratos nos hacen reflexionar sobre el sentido que tenía el acto de pagar para conservar una imagen así llena de simbolismo.

Paul Strand rescata muy bien su importancia en unas pocas palabras, al decir que “el momento fotográfico es un momento biográfico o histórico, cuya duración no se mide idealmente en segundos sino en su relación con toda una vida”.<sup>89</sup> Con estas palabras se rescata el valor de identidad que contiene la fotografía, así como la relación del sujeto con la época y el espacio en que fue tomada, pues al ser un fragmento de eso que se percibe como real, se vuelve un instante seleccionado, aislado, una interrupción de la vida,<sup>90</sup> a este instante, es necesario retornarle a su contexto y dotarle del significado e intención con que fue hecha.

Esta serie de símbolos y valores culturales que vemos en las imágenes, resultaban funcionar como una especie de tarjeta de “presentación” que reconocía o debía reconocer la posición social del individuo. La fotografía cumplía como una especie de pasaporte a determinado espacio con su respectivo toque de egolatría, tanto de la sociedad como del

---

<sup>87</sup>ARNAL, “La fotografía en la historia”, p. 285.

<sup>88</sup>MRAZ, “Fotografiar la Revolución”, p. 70.

<sup>89</sup>BERGER, Paul Strand, *Para entender la fotografía*, p. 64.

<sup>90</sup>KOSSOY, *Lo efímero y lo perpetuo*, p. 48.

interior de su familia; en definitiva, vemos que la fotografía cumple más funciones que la de reproducir una imagen.<sup>91</sup> Es un acto de individualización por encima de las masas que entonces fue posible gracias a la fotografía.<sup>92</sup>



Foto 4 y 5 (AHUBUAP)<sup>93</sup>

Es inminente que los fuertes cambios sociales despertaron en la sociedad una profunda necesidad de representación, de ser parte de algún grupo en este proceso armado, es así, que la fotografía fue un elemento importante en cumplir esta tarea, pues como se ha dicho “los individuos que conforman una sociedad se reconocen como parte de ella en la medida que comparten códigos de lenguaje y ritos comunes que transmiten y refuerzan las estructuras de dicha sociedad”.<sup>94</sup> De esta forma, en estos retratos encontramos elementos

<sup>91</sup> ARNAL, “La fotografía en la historia”, p. 289.

<sup>92</sup> ARNAL, “La fotografía en la historia”, p. 285.

<sup>93</sup> Archivo Histórico Universitario BUAP (AHUBUAP), Fondo: Familia Cachú, Sección: Revolución y posrevolución, Serie: Retrato, Código: FFC/0057.

<sup>94</sup> ARNAL, “La fotografía en la historia”, p. 288.

culturales compartidos a través de un lenguaje visual o constructo iconográfico revolucionario.

John Berger hace alusión a la importancia y uso que tiene la fotografía en el desarrollo de una identidad, un lugar en la memoria de su época, Berger explica que, al ser fotografiados, el hecho de estar de frente mirando fijamente a la cámara es una forma de “decirse a sí mismos, para usar un extraño tiempo verbal: Así me veía”<sup>95</sup>. De esta manera, el valor testimonial de la imagen fotográfica permitía algo sumamente importante: dar cuenta de quién y cómo era el individuo,<sup>96</sup> además de cómo quería ser representado y visto por los demás.

## 1.2 El retrato “sobre el terreno”

“Así como muchos grandes momentos de la historia revolucionaria transcurrieron de espaldas a las cámaras no todo lo que ocurrió de frente a éstas necesariamente ha pasado a la historia, o más exactamente, al panteón sagrado de la historia oficial”<sup>97</sup> Claudia Canales.

La frase de Claudia Canales nos remite a pensar en lo poco que ha sido analizada la fotografía revolucionaria del estado de Michoacán. A diferencia de otros lugares en los que hubo una labor fotográfica amplia y donde la cantidad de fotografías es cuantiosa, Michoacán se mantiene aún bajo un gran desconocimiento en cuanto al estudio de los grupos revolucionarios a través de su fotografía, sin embargo, no por ello es más o menos importante su análisis. Por otro lado, se ha privilegiado únicamente a ciertos personajes revolucionarios, un ejemplo son las historias gráficas nacionales que han dejado fuera de la iconografía nacional la presencia y el análisis de grupos populares que también fueron parte del proceso armado en una escala local o nacional.

Las más de 50 fotografías que se pudieron encontrar en el Archivo Histórico de la Universidad de Puebla y del Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Históricas, dieron paso al presente estudio regional, permitiéndonos realizar un sucinto análisis acerca de los revolucionarios michoacanos; aunque la práctica fotográfica fue intensa en otros puntos, con el compendio de imágenes que aquí se analizan se puede hacer un interesante estudio fotohistórico del proceso armado, ya que, “la abundancia de ciertos registros fotográficos y la escasez o singularidad de otros no corresponde por fuerza a la mayor o menor jerarquía de los protagonistas y sucesos

---

<sup>95</sup> BERGER, “El retrato y la fotografía”, *Luna Cornea*, Núm. 3, 1993, p. 69.

<sup>96</sup> ARNAL, “La fotografía en la historia”, p. 285.

<sup>97</sup> CANALES, “La densa materia de la historia”, p. 68.

representados”,<sup>98</sup> pues al igual que otros grupos revolucionarios ampliamente conocidos o estudiados, los revolucionarios que se mostrarán a continuación, participaron en la lucha armada bajo un contexto y condiciones particulares que no son históricamente menos importantes, aunque sí, menos conocidas.

En Michoacán, desde el año de 1909, profesionistas, empleados de segundo nivel, pequeños comerciantes y rancheros establecieron clubes antirreeleccionistas en algunas ciudades y pueblos, según el modelo establecido en la Ciudad de México el 22 de mayo de 1909,<sup>99</sup> se preparaban para romper con el régimen porfiriano, en tanto que el gobernador Aristeo Mercado volvía a ser reelecto con el apoyo de la burguesía.

Uno de los aspectos más dañinos para la poca política que se ejercía en la época, fue la inamovilidad de los funcionarios, hecho aún más claro en las gubernaturas; la burguesía local estaba frenada ante el gobierno cansado y monótono de Aristeo Mercado. Desde el centro, el presidente Díaz, el único elector, no jugó el juego de poner y quitar virreyes desde que se afianzó en el mando. A cada gobernante que elegía parecía decirle: “Donde te pongo te quedas”. Por regla general, los gobernadores virreyes dejaban sus gubernaturas hasta que entregaban la vida. Solo faltó que alguien gobernara después de morir.<sup>100</sup>

En 1911, un año después de que hubiera estallado la revolución desde el norte del país, en el estado de Michoacán, Salvador Escalante, prefecto de Santa Clara, dio comienzo formal al movimiento armado. El 5 de mayo se pronunció en su prefectura; su proclama contenía estos ideales: “¡Abajo Porfirio Díaz! Sufragio Libre. ¡Abajo Aristeo Mercado! No Reelección. ¡Viva el insigne patriota Francisco I. Madero!”.<sup>101</sup> De esta forma iniciaba el movimiento que aglutinaría a las clases subalternas en las diferentes poblaciones por las que pasaron los líderes revolucionarios.

Si bien sabemos que la Revolución Mexicana es una época de la que se pueden realizar distintas investigaciones desde diversas metodologías, muchas fotografías de la Revolución nos sugieren distintos ángulos de análisis en torno a ellas: ya como concepto o abstracción que inspira y eleva a los caudillos; ya como representación visible del pueblo

---

<sup>98</sup>CANALES, “La densa materia de la historia”, pp.67-68.

<sup>99</sup>OCHOA SERRANO, “La revolución llega a Michoacán 1910-1915”, p. 6.

<sup>100</sup>GONZÁLEZ y GONZÁLEZ, “El liberalismo triunfante”, p. 676.

<sup>101</sup>OCHOA SERRANO, “La revolución llega a Michoacán”, p. 12.

enardecido, *de las tropas revolucionarias, la “bola”, etc.*, pero sobre todo a sentir, a experimentar su propia densidad de masa.<sup>102</sup>

Las siguientes fotografías (6,7,8), se encuentran dentro de la primera etapa revolucionaria en el estado de Michoacán. Aunque no contamos con datos que nos hablen de la fecha en que fueron tomadas, podemos saber que fue aproximadamente entre 1912 y 1914 cuando los hermanos Cachú trabajaron retratando a civiles, soldados y grupos revolucionarios, trabajo que precedió al que realizaron a partir de 1914 fotografiando al Ejército del Norte del general Francisco Villa.

La diferencia fundamental entre los retratos de estudio de las parejas revolucionarias analizados anteriormente y, los retratos tomados “sobre el terreno” que veremos a continuación, es el espacio. Para realizarlos, el fotógrafo debió desplazarse al lugar de trabajo o a la casa del modelo o bien escoger una calle para hacer la fotografía.<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Las palabras en manuscrita son mías para una mejor comprensión de mis actores sociales a investigar. CANALES, “La densa materia de la historia”, p. 74.

<sup>103</sup> INGLEDEW, *Fotografía*, p. 36.



Foto 6. (AHUBUAP)<sup>104</sup>

<sup>104</sup> Archivo Histórico Universitario BUAP (AHUBUAP), Fondo: Familia Cachú, Sección: Revolución y

La fotografía es de la autoría de los hermanos Cachú, aunque como ya hemos dicho, muchas de sus fotos no contienen fecha y ningún tipo de dato más allá del que se pueda ir descubriendo a través del estudio comparativo de su trabajo.

Había claramente una motivación para que los Cachú trabajaran retratando a la sociedad revolucionaria, no realizaron su trabajo de una forma desinteresada o por un gusto o interés de registrar el momento, efectivamente, como veremos a lo largo de este trabajo, siempre actuaron bajo pedido.

“más allá de aparecer en los derechos de registro de autor, sus fotografías ni siquiera se dieron a conocer de manera pública, pues los hermanos Cachú trabajaban más bien por encargo; revolucionarios de diferentes bandos y rangos los contrataban para hacerse un retrato”.<sup>105</sup>

En la foto 6, tenemos a siete hombres acomodados en el patio de una casa, propiedad que bien podemos pensar era parte de los bienes del que aparece al centro. En ella, a partir de la pose y la composición de sus elementos, se puede observar la jerarquización que hacen los hermanos Cachú en cuanto a cada uno de los sujetos y de sus respectivos valores sociales.

La pose de los fotografiados es un aspecto muy importante para encontrar el significado contenido en la imagen, es decir, su funcionalidad. Claudia Negrete explica que en las foto/retrato, “la actitud corporal y la colocación del fotografiado las determinaba el fotógrafo (...), y que atendía a cuestiones de orden compositivo, formal y simbólico con la importancia social del sujeto y con determinados valores culturales y sociales prevalecientes en la sociedad”,<sup>106</sup> y los retratos en exteriores no fueron la excepción.

Ejemplo de ello, es el sujeto no identificado en la fotografía que se encuentra al centro, a partir del cual gira la composición del retrato. Siendo el único que ocupa una silla de los siete que salen en la foto -como símbolo de liderazgo-, los otros seis hombres aparecen rodeándolo perfectamente simbolizando la protección que de ellos recibe.

---

posrevolución, Serie: Retrato, Código: FFC/0035.

<sup>105</sup> BERUMEN, “Disparando desde todos los frentes”, p. 283.

<sup>106</sup> NEGRETE, *Valleto hermanos*, p. 110.

Logrando el retrato el objetivo de expresar el carácter de la persona y de ubicar al modelo en la jerarquía de su mundo, social y físicamente, al mostrar su estatus, autoridad e importancia,<sup>107</sup> pero esto no solo se puede ver en el sujeto principal del centro, podemos interpretar los mismos elementos de los que aparecen a su alrededor: su clase campesina, su trabajo subordinado ante su “patrón” y hasta la jerarquía que hay entre ellos mismos.

Un ejemplo de ello se muestra en la fotografía, la mayoría de los sujetos aparecen “bien vestidos”, excepto uno –el único que también está sentado pero que no ocupa una silla-. El hombre de piel oscura, de rasgos fuertes sentado en el piso a los pies del que aparece al centro y, que seguramente es su jefe. Este hombre más moreno que los otros y de estatura grande, sostiene en sus manos una carabina que se impone al igual que él ante la cámara.

En la fotografía podemos observar de forma clara, la importancia de la posición de los actores, su papel y función. Todos estos elementos conforman una representación totalmente dirigida y amenazadora hacia quienes piensen acercarse al actor principal o, a sus bienes.

Realizar imágenes con objeto de intimidación contra bandoleros o grupos revolucionarios fue una práctica que se volvió común entre hacendados o grupos armados, quienes a medida en que avanzaba el movimiento revolucionario entendieron el poder, más que la necesidad, de emplear los medios modernos como la fotografía, para mostrar e intimidar a sus contrarios, haciendo a veces representaciones de armamento, de soldados o, como en ésta foto, donde vemos un claro mensaje intimidatorio al mostrar la seguridad con la que contaba el “jefe” de ese grupo, aún siendo fotografías que no se publicaran en la prensa y que pasaban a formar parte de la colección fotográfica de la familia.

Retratar a gente sobre fondos blancos o neutros, ha sido un método de trabajo utilizado a lo largo de la historia de la fotografía.<sup>108</sup> La etapa de la lucha armada no fue la excepción y se hicieron algunos retratos “sobre el terreno” aunque ya sin la parafernalia de un estudio, vemos en las fotografías 7 y 8 que el fondo de la fotografía corresponde a una manta de un color claro.

---

<sup>107</sup> INGLEDEW, *Fotografía*, p. 26.

<sup>108</sup> INGLEDEW, *Fotografía*, p. 30.

Este tipo de fondos planos, sin más que una tela, remite inmediatamente la atención del espectador hacia el sujeto que ha sido fotografiado. En estos retratos la persona se encuentra aislada de su entorno natural, lo que permite al espectador una inspección más cercana de la pose, la ropa y la cara.<sup>109</sup>



Foto7 y 8. Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Históricas (AFIHH)<sup>110</sup>

Por su vestimenta, podemos decir que en ambas fotografías se trata de hombres uniformados al servicio del Estado. La fotografía 7 documenta la presencia de las fuerzas federales en Michoacán, soldados que llegaban a las diferentes provincias como refuerzos ante los ataques de los revolucionarios o bajo la orden de pacificar cualquier brote de rebelión. ¿Cómo es que se puede saber su oficio a partir de la imagen? Esto se deduce al comparar el retrato con la foto tomada por los hermanos Cachú el 11 de julio de 1913 (foto 29, pág. 108), en ella se muestra a federales sobre los vagones del tren arribando a

<sup>109</sup> INGLEDEW, *Fotografía*, p. 30.

<sup>110</sup> Archivo Fotográfico (AFIHH), Serie: Negativos.

Pátzcuaro, esta comparación se centra específicamente en la vestimenta que cuenta con los mismos elementos en ambos casos.

Respecto al hombre que vemos en la foto 8, cuesta más trabajo poder asegurar a partir del análisis de su ropa a qué grupo revolucionario o armado pertenecía, aunque podemos observar a primera vista que no se trataba de un soldado militar federal. Más adelante podremos observar que el uniforme que vestían los rurales y la ropa de aquellos grupos maderistas, revolucionarios o de algún cuerpo de defensa o voluntario, no difería mucho.

A pesar de que los cuerpos de rurales tenían su uniforme específico, no siempre se cumplía con ello, parte de su uniforme constaba de usar camisas de calicot, blusa de dril, botas, sables de caballería ligera y *un rifle Remington*,<sup>111</sup> accesorios que al estallar la Revolución no eran propios de un grupo o no se siguieron usando de manera tan estricta en la policía rural.

El autor de ambas fotografías es aún desconocido ya que el documento no contiene ninguna firma, así como tampoco alguna leyenda, dato del lugar o fecha en que fue tomada.<sup>112</sup> Sin embargo, sabemos que la intención de este fotógrafo anónimo se resume en hacer un retrato sencillo de los personajes, no hay una preocupación por dirigir una buena pose o el reflejo de una actitud positiva para el retrato, más aun vemos un relajamiento en las poses y una falta de rigidez en el cuerpo que pareciera que les restara presencia, resultando retratos con poses torpes.

Los retratos “sobre el terreno”<sup>9</sup> y 10, pueden ser un ejemplo de otro de los usos que se le dio a la fotografía. Bien pueden funcionar como ejemplo sobre cómo los grupos maderistas buscaron mostrarse hacia el mundo de una manera decente, es decir, fuera del estereotipo que la prensa de la época se enfocaba en desarrollar para demeritar los levantamientos revolucionarios mostrándolos como una bola de bandidos, pues

---

<sup>111</sup> Las cursivas son mías. “Reglamento para el servicio de la policía rural”, junio 24 de 1880, <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080078886/1080078886.PDF> Consultado el 6 de marzo del 2017.

<sup>112</sup> En la fotografía 8 podemos alcanzar a ver que tiene escrito con lápiz “1914”, no sabiendo con seguridad que ese sea el año en el que fue tomada la fotografía. Resulta complicado realizar un análisis de ambas fotografías (8 y 9) a partir del fondo en el cual se ubican, pues no se tiene información de quién o cómo llegaron a dicho archivo, al igual que otras, fueron donadas y no se dejó mayor información autorial sobre ellas.

comúnmente, las imágenes de los maderistas llevaban pies que los identificaban como “revoltosos” y “sediciosos”, mientras los líderes eran invariablemente nombrados “cabecillas”, a veces de “hordas”.<sup>113</sup>

La Revolución Mexicana modificó el país de una forma extraordinaria. De repente la gente común aparecía en fotografías, periódicos, revistas ilustradas y películas documentales, con una fuerza que salieron del papel de tipo “popular” dentro del cual habían sido metidos con calzador.<sup>114</sup> En las fotografías 9 y 10 nos encontramos con caudillos o revolucionarios mal parados, mal acomodados, sentados en lo que parece ser una caja improvisada y algunos de ellos con los ojos cerrados o mirando hacia otro punto fuera del lente de la cámara, aspecto comprensible si pensamos que no eran sujetos acostumbrados a los convencionalismos de una buena toma fotográfica.

La idea de mostrarse como revolucionarios más allá del desprestigio que hacia la prensa o la sociedad aun porfiriana, fue un ideal para el cual la cámara tuvo una importancia sin precedentes; era la primera vez que los llamados “bandoleros” tuvieron la oportunidad de mostrar una representación de ellos mismos a partir del retrato, aunque en algunas fotografías hayan salido fuera de pose.

---

<sup>113</sup> MRAZ, “Fotografiar la revolución”, p.79.

<sup>114</sup> MRAZ, “Fotografiar la revolución”, p.43.



Foto 9 (AFIHH) <sup>115</sup>



Foto 9 (AFIHH) <sup>116</sup>

<sup>115</sup> Archivo Fotográfico (AFIHH), Serie: Revolución.

<sup>116</sup> Archivo Fotográfico (AFIHH), Serie: Revolución.

Los hermanos Cachú, no sólo se dedicaron a hacer retratos de estudio, también salieron a las calles a retratar a hombres uniformados como el fotógrafo visto anteriormente. Las siguientes fotografías (11, 12 y 13) pertenecen al trabajo de los hermanos Cachú, pensamos que pudieran ubicarse a finales del movimiento maderista (1912), o principios del huertismo (1913) en Michoacán, años en los que estos fotógrafos comenzaron a retratar actores, líderes y grupos armados de diferentes bandos, pero sobre todo a las fuerzas que llegaban o se organizaban en el estado.

Ante la contingencia del movimiento armado, el fotógrafo tuvo que salir del estudio en busca de trabajo, si por diversas razones los sujetos dejaron de acudir a los estudios para hacerse retratar, eso no les impidió a los fotógrafos ofrecer su trabajo en calles, casas, plazas, etc., de esta manera, el fotógrafo se desplazó para ubicarse en la cercanía de los grupos revolucionarios y de los cuerpos federales o rurales que avanzaban hacia diferentes puntos del estado.

Estas tomas que dejaron detrás el uso del estudio, muestran la disponibilidad que tenían en hacerse retratar algunos soldados (foto 11), al mismo tiempo que evidencian quiénes dentro del movimiento armado tenían los fondos para hacerlo; los hermanos Cachú cobraban dos pesos por ese trabajo, la misma cantidad que costaba ocupar un asiento en el teatro en el que escenificaban sus obras,<sup>117</sup> precio que no muchos podían darse el lujo de cubrir. Estas imágenes demuestran que la sociedad revolucionaria entendía la urgencia de emplear la cámara para representar sus principios, así como su poder de representación que poco a poco fue dejando huella de sus actores.

---

<sup>117</sup> BERUMEN, “Disparando desde todos los frentes”. p. 283.



Foto 11 (AHUBUAP)<sup>118</sup>

La actitud gallarda en que están los dos hombres a caballo (foto 12), posando con el sable desenvainado poniendo su mirada en la lejanía con cierta indiferencia a la cámara, muestra que mas allá de importarles salir de frente, tenían un gusto por una pose clásica de mirar hacia otro lado, pose usada sobre todo por algunos generales o líderes revolucionarios

<sup>118</sup> Archivo Histórico Universitario BUAP (AHUBUAP), Fondo: Familia Cachú, Sección: Revolución y posrevolución, Serie: Retrato, Código: FFC/0062.

con cargos importantes, en algunos casos por una -ni escondida ni disfrazada- megalomanía, en otros por una clara indiferencia a salir en la fotografía.

La teatralidad simbólica de estos militares no es nada nuevo, en la fotografía se buscó representar un empoderamiento, por ejemplo, aparecer montados en los caballos les otorga realce a las figuras, un elemento escénico del poder utilizado ya en muchas pinturas.



Foto 12<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> BUAP



Foto 13.<sup>120</sup>

En la foto 13, vemos a una de las figuras obligadas del movimiento armado. Este sujeto tenía una particular importancia al ser el encargado de dar la voz imperativa de la trompeta de órdenes a jefes, oficiales, soldados y hombres dentro de la contienda, pues debía estar siempre listo y preparado para alertar a sus compañeros.

En la toma pareciera que no sólo el trompetista está posando, pues la mula aparece igualmente de frente hacia el obturador. Tenemos a un trompetista de alguno de los

---

<sup>120</sup> Archivo Histórico Universitario BUAP (AHUBUAP), Fondo: Familia Cachú, Sección: Revolución y posrevolución, Serie: Retrato, Código: FFC/0058.

ejércitos en posición militar abrazando su clarín bajo el brazo izquierda, forma oficial de llevarlo en las bandas de guerra. El hombre posa tomando a su mula por la cuerda, un animal que al igual que el caballo constituyen el segundo transporte más útil en la contienda. El trompetista encargado de tocar las órdenes fue una presencia constante en los grupos armados,<sup>121</sup> y difícilmente fue retratado con tanta atención como lo hicieron los hermanos Cachú.

La Revolución Mexicana, fuera de ser la forma aglutinante de “La Revolución”, conocida por ser utilizada en base a intereses políticos, fue un proceso histórico durante el cual la intransigencia de los subalternos figuró de manera significativa, el cacareado progreso material únicamente había sido visible en las ciudades, a éstas se les puso agua pura, drenaje, luz eléctrica, escuelas y jardines.<sup>122</sup> La mayor parte de la riqueza del país se encontraba en manos de un pequeño grupo, el bienestar, con todo, alcanzó a poquísimos y a costa del bien de las mayorías. La superioridad y riqueza de algunos se basó en la inferioridad y pobreza de otros. Por lo demás, los viejos modos de ganarse la vida y de vivir, que los autores modernos llaman feudales, coexistieron con la moda capitalista.<sup>123</sup>

La fotografía número 14, nos muestra las condiciones en que se hallaban las personas de Coalcomán, una de las poblaciones que vivían las consecuencias de lo distante y poco pobladas que estaban algunas regiones del estado, así como la difícil comunicación entre ellas y la capital de Michoacán. La imagen no especifica el año en que fue tomada, ni al autor, sin embargo podemos deducir que fue de principios del siglo XX cuando la reproducción fotográfica en el estado tomó fuerza.

Se sabe de la importancia de Coalcomán por sus riquezas naturales y como punto fuertemente minero, sin embargo, como lo aclara Uribe Salas, “la inversión del capital a finales del siglo XIX, no se realizó de manera homogénea a lo largo y ancho del territorio michoacano, ni correspondió mayor inversión de capital en aquellas regiones aun vírgenes o poco trabajadas industrialmente, pero inigualables en recursos como Coalcomán, de la

---

<sup>121</sup> MRAZ, “Fotografía de la revolución”, p. 207.

<sup>122</sup> GONZÁLEZ y GONZÁLEZ, “El liberalismo triunfante”, p. 704.

<sup>123</sup> GONZÁLEZ y GONZÁLEZ, “El liberalismo triunfante”, p. 681.

que se decía, por otra parte, que estaba “llamada a ser el emporio de la propiedad minera en México”.<sup>124</sup>



Foto 14 (AFIHH)<sup>125</sup>

Ya lo advertía John Mraz cuando en uno de sus estudios comentaba que “varias imágenes -de la época porfirista- apuntan hacia un complejo entretrejado de pobreza y pornografía todavía sin investigar” y, que no dejan de ser estudios importantísimos para formar una historia más crítica de la época del régimen.<sup>126</sup> La miseria de estos hombres hablan de la poca eficacia política que el gobernador porfirista Aristeo Mercado había implementado en varias partes del estado.<sup>127</sup> El régimen alimentó un contexto en donde las

<sup>124</sup> URIBE SALAS, Michoacán en el siglo XIX: cinco ensayos de historia económica y social, p. 111.

<sup>125</sup> AFIHH, Serie: Coalcomán.

<sup>126</sup> MRAZ, “Fotografía de la revolución”, p. 33. Para el tema de la pornografía infantil durante el porfiriato existe un interesante artículo parte de las publicaciones del Centro de Imagen: RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, “Niños desnudos en el porfiriato”, *Luna Cornea*, núm. 9, Minoría de edad, 1996, 172 pp.

<sup>127</sup> En Michoacán la administración de Porfirio Díaz encontró un fiel émulo en Aristeo Mercado. Éste ocupó la gubernatura en 1891 cuando el general Mariano Jiménez se ausentó de la entidad, (...) al morir Jiménez, Mercado fue ratificado en el cargo y duró hasta 1911. Otorgó un gran respaldo a las compañías extranjeras y

poblaciones sobrevivían penurias materiales, la insalubridad se manifestaba en la vida cotidiana y *había* una patética situación de marginalidad que impedía cualquier intento de “progreso”. Coalcomán, el distrito político más aislado del estado, reflejaba continuamente esta situación.<sup>128</sup>

Vemos que los pueblos de este distrito, fueron uno de tantos que no gozaron de los beneficios del gobierno y su presumible “adecuada” administración. Coalcomán en varias ocasiones intentó anexarse al estado de Colima ante el vacío de autoridad que ejercía el gobierno michoacano; la lejanía y el desamparo por parte del estado ocasionaba que los prefectos de estas zonas, como máximas autoridades cometieran todo tipo de abusos y que la sociedad se estancara en una constante miseria. En el estado, las formas de represión y de compulsión instrumentadas por los prefectos y jefes políticos alcanzaron distintas dimensiones.<sup>129</sup>

El estado funcionaba bajo un sistema de prefecturas implantado desde 1825 que se fortaleció durante el periodo porfiriano, etapa en la que se produjo un paulatino fortalecimiento del poder ejecutivo y una correlativa subordinación de los otros poderes en el estado.<sup>130</sup> Cada una de ellas estaba a cargo de prefectos que, por ley, “harían uso de sus facultades y su investidura para corregir todos aquellos males que creyeran conveniente o proponer de subsanarlos al gobierno del estado”,<sup>131</sup> la realidad, es que difícilmente -como se muestra en la fotografía 9-, llegaron a hacer cumplimiento de su cargo; al final, los prefectos no cubrieron las necesidades de los pueblos ni mediaron la conducta o el abuso de las autoridades, más aun, este sistema obstaculizó y empobreció al estado.

En este contexto<sup>132</sup>, en Michoacán estalló la inconformidad social contra un gobierno que había demostrado estar al servicio de la burguesía y contra una política

---

pugnó por la desaparición de las comunidades campesinas. NAPOLEÓN GUZMÁN, “Michoacán en vísperas de la revolución”, p. 3.

<sup>128</sup> MIJANGOS DÍAZ, *La dictadura enana. Las prefecturas del porfiriato en Michoacán*, p. 128.

<sup>129</sup> MIJANGOS DÍAZ, *La dictadura enana*, p. 168.

<sup>130</sup> MIJANGOS DÍAZ, *La dictadura enana*, p. 82.

<sup>131</sup> MIJANGOS DÍAZ, *La dictadura enana*, p. 115.

<sup>132</sup> Crear este contexto es de suma importancia para el análisis fotohistórico, ya que se le debe crear el contexto adecuado a la fotografía. Como dice J. Berger “Dicho contexto vuelve a situar a esa fotografía en el tiempo, no en su tiempo original, pues eso es imposible, sino en su tiempo narrado” BERGER, *Para entender la fotografía*, p. 80.

económica que favorecía únicamente a inversionistas extranjeros.<sup>133</sup>La revolución en el estado se tornó en movimientos militares, políticos y sociales con sus particularidades y sus causas locales, eso sí, abrazándose a proclamas de nivel nacional.<sup>134</sup>

Finalmente, los más afectados de la época del “progreso” porfiriano que vivió Michoacán, fueron los campesinos despojados de sus tierras y recursos naturales desde la época de Juárez; así como aquellos grupos de trabajadores de la naciente industria textil, agrícola, ganadera o minera que traía consigo el desarrollo del capitalismo.<sup>135</sup>Estos grupos sociales de diversas zonas del estado, serían los que poco después le darían forma al movimiento revolucionario, con sus condiciones de clase y sus elementos de lucha particulares respecto a su espacio social. En este sentido, se sabe que en la medida en que la estructura social y económica y los actores y tiempos del proceso revolucionario de cualquier localidad eran singulares, podía decirse que cada municipalidad y cada pueblo habían tenido su propia y particular revolución.<sup>136</sup>

Sin embargo, los revisionistas, que si bien han hecho importantes avances en reinterpretar los grandes acontecimientos y el contexto político-económico de la Revolución Mexicana desde puntos de vista regionales y no ya de la metrópoli, no han logrado del todo extender el análisis a las comunidades rurales. (...) En algunos relatos revisionistas no solo no han podido comprender la conciencia política de la masa revolucionaria y la cultura en que se sustenta; en algunos relatos la dimensión popular de la práctica revolucionaria ha sido consignada al basurero de la historia.<sup>137</sup>

A diferencia de lo que se puede pensar del estado de Michoacán -sobre todo durante los primeros años de la revolución-, acerca de que no hubo un gran trabajo fotográfico, ya fuera porque la lucha más violenta se dio en años posteriores o porque se piensa que no hay gran cantidad de fotos de combate del periodo; sin embargo, vemos que los caudillos,

---

<sup>133</sup> El desarrollo económico no era el problema, sino que mientras los inversionistas obtenían grandes utilidades, los obreros trabajaban 16 horas diarias y recibían un salario que no alcanzaba a satisfacer sus necesidades. José Napoleón Guzmán, “Michoacán en vísperas de la revolución...”, pp. 12, 15.

<sup>134</sup> La revolución encarnó y siguió patrones, no fue sólo una serie de acontecimientos al azar, fueron demasiado variados, espacial y temporalmente, como para admitir una configuración tan clara y tan simple. KNIGHT, “Armas y arcos en el paisaje revolucionario”, p. 60.

<sup>135</sup> Acerca de los inversionistas extranjeros que tomaron fuerza durante el gobierno de Aristeo Mercado, puede consultarse el artículo: NAPOLEÓN GUZMÁN, “Michoacán en vísperas de la revolución”, p. 3.

<sup>136</sup> JOSEPH y NUGENT (comp.), *Aspectos cotidianos de la formación del estado*, p.18.

<sup>137</sup> JOSEPH y NUGENT (comp.), *Aspectos cotidianos*, p. 36.

sobre todo al inicio del movimiento armado, tuvieron un importante gusto por el retrato, como las que veremos a continuación.

Podemos pensar que estas fotos fueron tomadas durante el maderismo, ya que la mayoría de ellas tomadas durante este periodo siguieron la estética establecida por la fotografía de estudio -o de postales-. Es evidente, además, que los estudios de retrato no modificaron de un día para otro sus telones y accesorios de fantasía para hacer posar en medio de ellos a los varones empistolados. (...) el despliegue escénico del poder y su teatralidad simbólica parecen haberse conservado intactos, como en el interior del gabinete de un retratista decimonónico.<sup>138</sup> Ahora, algunas de esas fotos nos permiten apreciar el desarrollo de conciencia de los revolucionarios respecto a los medios modernos,<sup>139</sup> refiriéndonos en este caso al uso de la cámara fotográfica.

Las siguientes fotografías 15, 16 y 17, ya no corresponden al trabajo de los hermanos Cachú, sin embargo, son retratos tomados por fotógrafos desconocidos, los cuales forman parte del Archivo Fotográfico del I. I. H., estas fotografías nos abren una ventana hacia elementos mencionados de la foto-retrato, al mismo tiempo que nos muestran a grupos revolucionarios haciendo uso de la imagen

Es el caso del general Espinoza y su Estado Mayor<sup>140</sup> (foto 15), al ser uno de los que aparecen al frente, sentado y además cargando la única espada, lo representa con el grado más alto de entre los demás. La espada aparece en diversas fotografías revolucionarias como elemento alegórico importante, ésta podía simbolizar violencia, combate o intervención militar; se han usado como emblema, como insignia del poder, de la fuerza armada y como parte del uniforme del oficial militar.<sup>141</sup>

---

<sup>138</sup> BERUMEN, *México: fotografía y revolución*, p. 60.

<sup>139</sup> MRAZ, *Fotografiar la revolución*, p. 62.

<sup>140</sup> El estado mayor es el grupo de oficiales que cumplen tareas de administración, logística y planeamiento bajo la dirección de un oficial de rango superior. La tradición militar del Estado Mayor data de fines del siglo XVIII, utilizado por Francia desde 1795, luego por Napoleón Bonaparte y el ejército prusiano. Almirante José, *Diccionario militar etimológico, histórico tecnológico*, Departamento de la guerra, 1869. (En línea)

<sup>141</sup> También podían ser un atributo de reconocimiento honorario o una condecoración. *Diccionario militar etimológico, histórico tecnológico*.



Foto 15 (AFIHH)<sup>142</sup>

Los líderes revolucionarios que vemos, parecen no sólo haber entendido el poder de emplear estos medios para la causa, sino que también tenían una fascinación por retratarse, además de los fondos *monetarios* para hacerlo.<sup>143</sup> Y es que desde el momento en que estalló el movimiento maderista en Michoacán, los líderes se hicieron de importantes cantidades de dinero al asaltar las oficinas de rentas y correos o, como le llamaron en su momento, pidiendo “prestamos forzosos”, conducto por el cual, los revolucionarios utilizaban el capital para mantenerse dentro del movimiento armado al mismo tiempo que pagarles a aquellos que se unían a su causa.<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> AFIHH, Serie: Negativos.

<sup>143</sup> MRAZ, *Fotografiar la revolución*, p. 46.

<sup>144</sup> Trabajo sobre levantamientos maderistas, bandolerismo, acciones por parte de los revolucionarios y contrarrevolución, véase: Tesis para obtener el grado de licenciada en historia, ALVARADO FLORES, *Bandidos y rebeldes durante la revolución maderista en Michoacán. 1910-1912*, UMSNH.



Foto 16 (AFIIH)<sup>145</sup>

En los retratos 15 y 16, vemos a grupos revolucionarios “bien” vestidos, de traje, con zapatos perfectamente boleados y limpios, por lo que podemos entender que fueron caudillos o revolucionarios de una escala social más alta que el campesinado.

Asimismo, es importante saber que en la foto 15, por el número de personas que aparecen en la imagen, está representada una escuadra conformada de dos a cinco hombres con su respectivo jefe o, el estado mayor del general Espinoza; mientras que la foto 16, tiene el doble de sujetos formando un pelotón de once hombres al mando de un sargento.

La representación del poder se puede percibir a partir de la composición de la fotografía, la cual nos habla de la disposición de los elementos y de los sujetos dentro de la imagen, pues la forma en que se encuentren los sujetos dentro del cuadro marca además de jerarquías, la diferencia entre una fotografía pobre o una gran toma. En la pose de los sujetos, también se pueden observar elementos de camaradería o apoyo. Si ponemos atención a la posición de las manos, vemos que en algunas ocasiones salir en la foto,

---

<sup>145</sup> AFIIH, Serie: Revolución.

tomando por el hombro al sujeto principal, era un gesto de aprecio y reciprocidad con la causa. Asimismo, vemos que los revolucionarios michoacanos, al igual que los caudillos de los que habla J. Mraz, entendían la necesidad de emplear los medios modernos para promover sus causas y, al mismo tiempo, su amor propio y egolatría les impulsaba a tener a los fotógrafos a la mano, documentando sus hazañas históricas.<sup>146</sup>

Este tipo de retratos son particulares, porque como hemos visto en otras imágenes, generalmente los combatientes o soldados comunes andaban más ligeros y, aunque también posaban, no aparecen con el mismo tipo de vestimenta que los identifica con una condición social alta, y aunque en algunos casos también llevan espadas, no cargan armamento tan moderno.

Es interesante como la fotografía nos permite ver la desigualdad de recursos entre los caudillos líderes, las fuerzas rurales y revolucionarios. En varias ocasiones, el hecho de que los fusiles sean de diferentes calibres nos puede indicar que se trata de fuerzas irregulares; de ahí se puede comprender que los sujetos de la foto 16 sean visiblemente parte de algún grupo de autodefensa formada para repeler a bandidos surgidos durante la Revolución.<sup>147</sup>

La ropa desgastada, rota y los pies enguarachados de los cinco hombres que salen al frente (foto 17), documentan esa asimetría de los grupos armados en el estado. Un grupo de revolucionarios de la ciudad de León Guanajuato, de 1914, en uno de los portales (“Obregón”) de la plaza principal al final de una lucha entre orozquistas que llegaron a atacar la población y aquellos que la defendieron, es decir, los fotografiados.<sup>148</sup> Acciones de las más comunes durante la revolución en Michoacán, la toma de los pueblos, sus plazas, sus oficinas, son aspectos que se vivieron constantemente desde sus inicios, generalmente se hacía de forma pacífica pero, en algunos casos, se llegó a la violencia característica de la

---

<sup>146</sup> MRAZ, *Fotografiar la revolución*, p. 48.

<sup>147</sup> MRAZ, *Fotografiar la revolución*, p. 197.

<sup>148</sup> Uso esta foto, porque a pesar de que se sale del espacio geográfico de mi tesis al pertenecer a León, Guanajuato, es la única imagen que encontré donde se muestra la verdadera composición de los grupos armados, más allá de como se muestran en los retratos, los hombres de esta imagen son como aquellos que enriquecían las filas de los líderes de clase media; estos hombres y la condición social que se observa, son el referente que más se acerca a aquellos que se unían a los revolucionarios en el estado de Michoacán; quise mostrar que no siempre se retrató a aquellos bien alineados y preparados para una foto, también hay importantes imágenes que sin tanta preocupación en la estética, nos ayudan a ver más a fondo el contexto socio cultural.

guerra, como es el caso de Puruándiro en 1912, incendiado y saqueado por revolucionarios maderistas.



Foto 17 (AHUBUAP) <sup>149</sup>

En la imagen se observan muebles tirados en el portal, papeles y destrozos en el suelo por el momento del enfrentamiento. Los levantamientos armados habían traído un ambiente de incertidumbre en cada población, estaban quienes esperaban a que llegaran los revolucionarios para unirse a ellos, y aquellos que temían su entrada y se preparaban para combatirlos; sin embargo, en general, se puede decir que al inicio del movimiento armado la inconformidad popular se unió y generalizó contra el antiguo régimen.

El descontento popular se dejaba ver desde diferentes aspectos: sublevándose la gente, atacando la prisión, arrojándose sobre las casas del prefecto y del administrador de

<sup>149</sup> Archivo Histórico Universitario BUAP (AHUBUAP), Fondo: Familia Cachú, Sección: Revolución y posrevolución, Serie: Retrato, Código: FFC/0009.

rentas, y atacando a muchos de las principales familias del pueblo,<sup>150</sup> a tal grado que el general Salvador Escalante, cabeza del ejército maderista, impuso severas medidas.

En el estudio que realizamos hacia la sociedad revolucionaria, encontramos que las personas que se ubican en las fotografías atendían a elementos de un imaginario colectivo, bajo él, buscaron representarse conscientemente bajo un sistema de referencias culturales que permitieron la comunicación al interior del grupo.<sup>151</sup> En las fotografías analizadas observamos el uso de elementos elegidos intencionalmente para verse, sentirse y al mismo tiempo formar parte de los grupos levantados en armas: la carabina, las cananas, el bigote y hasta la pose fueron utilizados para representar poder, empatía y respeto, en relación al movimiento armado.

### 1.3 Los Pantoja

Estudios demuestran que el bandidaje fue un acompañante de los movimientos armados de la revolución, diferentes líderes, no resistieron a los actos de bandidaje llevados a cabo por las clases populares que tenían bajo su cargo. En reiteradas ocasiones estos jefes revolucionarios no pudieron evitar o controlar los intereses personales de los ejércitos improvisados que se habían formado durante el maderismo.

La línea que separa al bandolero y al revolucionario es sumamente confusa y, en ciertos momentos se borra casi por completo. Y es que la diferencia se encuentra, más que en el tipo de actividad que desarrolla cada uno de ellos, en lo legítimo o ilegítimo de sus acciones ante el poder.<sup>152</sup>

En el estudio que realizó Alejandro Pinnet sobre los hermanos Pantoja, nos explica que previo al estallido de la revolución en el estado, actuaron como intimidadores y bandidos a sueldo contratados por hacendados o rancheros para amedrentar a otros. Explicaba que, además de los añejos pleitos que pudieran tener entre regiones, los

---

<sup>150</sup> Historia general de Michoacán, p. 12

<sup>151</sup> Idea abordada por el autor en su trabajo, ARNAL, *La fotografía en la historia*.

<sup>152</sup> PINNET PLASCENCIA, *Bandolerismo social y Revolución en el sur del Bajío: los hermanos Pantoja y Benito Canales*.

hacendados y rancheros de la zona montañosa toleraban y fomentaban los ataques de las gavillas contra las haciendas grandes que contaban con extensiones de riego.<sup>153</sup>

Los Pantoja, oriundos de Cimentel municipio de Cuitzeo, fueron conocidos por “apoyar” a estos propietarios a través del financiamiento directo, lo cual se entiende si se ubica en el contexto de que eran zonas en las que las gavillas representaban la fuerza armada existente. Estas actividades se mantuvieron y es más, aumentaron bajo el estallido de la revolución maderista.

Los hermanos Pantoja, a pesar de no haber tomado partido en la lucha de las diferentes facciones, trabajaron bajo las órdenes de distintos jefes maderistas como Eduardo Gutiérrez y Alberto Madrigal, haciendo lo que mejor sabían desde años atrás: trabajar como fuerza armada para alguien más.

Ubicamos en el fondo “Negativos” del Archivo Fotográfico del I.I.H., las fotografías de dos de los tres hermanos Pantoja: Abundio (foto 13), y Anastasio (foto 15).<sup>154</sup> Además, en el mismo acervo fotográfico se encuentra un retrato de estudio del un joven llamado Guadalupe Pantoja (foto 14), la cual aun no se tiene información de que se tratase de un familiar de los conocidos hermanos o algún tipo de pariente lejano. Desafortunadamente, en el acervo no hay ninguna otra información sobre el autor, fechas o lugares donde fueron tomadas.

En la foto de este desconocido Pantoja, vemos que el personaje principal no es Guadalupe sino el joven Lucas Sanda que aparece sentado, siendo ya sabido que la posición de los fotografiados es de gran importancia y que tiene una clara intencionalidad, el personaje que ocupa la silla goza de un poder superior al que aparece de pie. Aspecto que vimos anteriormente cuando se analizaron los roles sociales que se ven representados en los retratos de parejas del primer capítulo en donde la mujer siempre aparece de pie con el brazo en el hombre cómodamente sentado.

---

<sup>153</sup> PINNET PLASCENCIA, *Bandolerismo social y Revolución*, pp. 182-184.

<sup>154</sup> Anastasio Pantoja (1887-1915). Con sus hermanos formó parte de la brigada maderista de Alberto Madrigal (abr 1911) que ocupó Puruándiro y se reunió con Escalante en Pátzcuaro. Triunfante el movimiento se negaron a licenciarse. En la lucha contra Huerta se unieron a la fuerza de Gertrudis G. Sánchez y operaron en los distritos de Tacámbaro, Puruándiro y la región cercana a Guanajuato. O CHOA SERRANO, *Repertorio Michoacano*, p. 283.

En la fotografía 13, vemos a Abundio Pantoja<sup>155</sup> retratándose en una pose que oscila entre lo sofisticado y la coquetería. El personaje muestra claramente la moda del momento del uso de bigote y traje de charro típico colocando la cabeza en un “ángulo altanero preferido por los grandes hombres” -como le llama J. Mraz-, en una actitud de indiferencia que no le devuelve la mirada a la cámara.<sup>156</sup>

Sin embargo, de las dos fotos de estos famosos hermanos, la que más información nos aporta acerca del contexto revolucionario, es la imagen de Anastasio Pantoja (f. 14), una toma al aire libre, en terracería, con profundidad hacia el fondo permitiéndonos observar a los hombres que formaban su ejército improvisado. Vemos al conocido bandolero ahora llamado revolucionario que aparece rodeado por sus hombres en una actitud sencilla y relajada.



Foto 13 (AFIHH)<sup>157</sup>



Foto 14 (AFIHH)<sup>158</sup>

<sup>155</sup> Abundio Pantoja muere en Tacámbaro en marzo de 1914. OCHOA SERRANO, *Repertorio Michoacano*, p. 283.

<sup>156</sup> MRAZ, *Fotografiar la revolución*, p. 43.

<sup>157</sup> A pesar de que en el expediente se inscribe que el retrato corresponde a Anastasio Pantoja, después de una comparación con otras imágenes (dibujo hecho a lápiz señalado más adelante) sobre Anastasio, dedujimos



Anastasio Pantoja. Foto 15.<sup>159</sup>

que si bien se trató de uno de los hermanos Pantoja, podría decirse que es más bien un retrato de Abundio Pantoja. AFIH, Serie: Negativos.

<sup>158</sup> AFIH, Serie: Negativos.

<sup>159</sup> AFIH, Serie: Negativos.

Los hombres armados, aun con uniforme de presos, de edad joven y maduros que aparecen en la fotografía con el general Anastacio Pantoja,<sup>160</sup> seguramente originarios de la zona del Bajío -lugar donde este revolucionario tuvo mayor impacto y participación-, formaron parte de una oleada de bandolerismo que fue precursora de la violencia que se desencadenaría en Michoacán de 1914-1918, años en los que el radio en que operaron las gavillas fue mucho más extenso y con un grado de violencia rural intensificado.

Alberto Del Castillo T., en su trabajo sobre Isidro Fabela, fotógrafo que realizó una construcción iconográfica del movimiento armado fotografiando a Carranza y a su ejército, nos habló de uno de los puntos importantes que podemos obtener de este tipo de imágenes, se trata de fotografías que funcionan como visiones hechas “desde adentro” del ejército, éstas pueden mostrar desde la camaradería hasta las condiciones precarias que compartieron los oficiales con sus soldados, como podemos ver en la imagen 14. Explica que sin este tipo de fotografías ciertos personajes o grupos sociales, permanecerían escondidos bajo el arquetipo generalizador de los estereotipos.<sup>161</sup> La foto de Anastacio Pantoja nos muestra la composición accidentada y poco convencional de su ejército, así como una de las actividades más recurrentes e importantes de la revuelta armada en Michoacán: la liberación de presos y la unión de estos a la lucha bajo el liderazgo de caudillos revolucionarios.

Los hombres que rodean al cabecilla revolucionario son, en su mayoría, gente vistiendo ropa de prisión y guaraches colocados detrás de Anastacio, nos muestran la verdadera composición de muchos de los ejércitos de la revolución. Liberar a los presos fue una práctica igual de recurrente que quemar libros de administración de hacendados o patrones que perjudicaban a la población, los asaltos a las oficinas de rentas y correos, la toma de las plazas principales y el asalto a las casas de familias acomodadas. Ésta imagen evidencia y pone en escena un momento histórico, así como el rescate de actores sociales que fueron parte de la “bola”: jornaleros, campesinos, rebeldes, bandidos, ex presos, todo

---

<sup>160</sup> Jefe de la Brigada Pantoja, Anastacio desempeño comisiones militares del gobernador Sánchez (agosto 1914- marzo 1915). No tomó partido en la lucha de facciones pero aprehendido por Amaro fue fusilado en Romita, Guanajuato, en mayo por orden de Francisco Murguía. OCHOA SERRANO, *Repertorio Michoacano*, p. 283.

<sup>161</sup> DEL CASTILLO TRONCOSO, “La fotografía y la revolución mexicana. Nuevas perspectivas y enfoques”, p. 71-86. Visto en: <https://caravelle.revues.org/1371>

un espejo oscuro e irracional, que cabalga su propio caballo en la carrera del estallido revolucionario, encarnando el incontrolado impulso destructor de la violencia.<sup>162</sup>

Ya avanzada la revolución, como lo explica Ramón Pérez Escutia, no se respondió a las expectativas de cambio económico y social de los grupos marginados del campo y la ciudad, los que mantuvieron e intensificaron la exigencia sobre profundas reformas que coadyuvaran al mejoramiento de sus condiciones de vida, lo que se reflejó en la persistencia e incremento de la actuación de grupos revolucionarios de diversa filiación, así como gavillas que aprovecharon las circunstancias imperantes para actuar con impunidad.<sup>163</sup>

No se tiene información de quién tomó la fotografía 14, lo cual nos dificulta tener una idea más clara acerca de la intención del fotógrafo, sin embargo, se puede decir que si bien hay un permiso para acercarse a tomar la imagen en medio de rebeldes, presos y revolucionarios, no vemos -por la postura de Anastasio Pantoja- que haya un total gusto o egolatría de representación como la que encontramos en las dos fotos pasadas.

Claramente el revolucionario no está posando a la cámara, pero permite se tome la fotografía apareciendo de lado, sentado en una roca, relajado, deteniéndose con una mano el rostro que observa hacia alguno de los hombres de alrededor; no muestra ningún interés a salir “bien” dentro de los convencionalismos ya conocidos, asimismo, vemos que los soldados reclutados como “protagonistas ignorantes de las poses requeridas”,<sup>164</sup> que como vemos, sólo algunos le devuelven la mirada a la cámara.

Joan Foncuberta, nos habla de la incomodidad que puede causar un fotógrafo como un extraño intruso, ésta actitud puede muy bien significar el rechazo a inscribirse en una memoria que no necesariamente recaía como propia,<sup>165</sup> esto nos lleva necesariamente a preguntarnos ¿qué uso iba a tener tal fotografía como para que Pantoja accediera a aparecer en ella? Para entender mejor este punto tendríamos que saber más sobre las intenciones que acordó el fotógrafo con el líder para ser retratado y, además, con tal indiferencia. Acaso

---

<sup>162</sup> PADILLA RANGEL, RAMÍREZ HURTADO y DELGADO AGUILAR, *Revolución, cultura y religión. Nuevas perspectivas regionales*, p. 405.

<sup>163</sup> PÉREZ ESCUTIA, *La Revolución en el oriente de Michoacán, 1900-1920*, p. 65.

<sup>164</sup> MRAZ, *Fotografiar la revolución*, p. 43.

<sup>165</sup> FONCUBERTA, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*.

Pantoja aceptó la fotografía para autoafirmarse y representar su posición como cabecilla o revolucionario, lo cual resulta interesante cuando era de todos conocimiento que salir en una fotografía significaba tomar una posición frente al régimen y tenía sus riesgos, ya que las imágenes eran empleadas, en algunos momentos, para fichar a los sediciosos.<sup>166</sup>

Finalmente, vemos que no es una típica toma que buscara presumir al líder, al ejército o a algún estilo de poder armamentístico, pues Anastasio Pantoja nunca abrazó alguna proclama o plan político, fue un bandolero que en un momento de guerra se pasó del lado de aquellos que detentaban un poder popularmente legítimo, como vemos en la fotografía, ahora bajo el manto revolucionario, atacaba poblados, trabajaba en alianza con otros revolucionarios y liberaba presos para engrosar su grupo levantado en armas.

Anastasio Pantoja, al igual que otros rebeldes, bandidos, revolucionarios mitificados como héroes por el pueblo,<sup>167</sup> pudo llegar a ser para muchos una especie de “héroe revolucionario”, luchador impenitente de las masas, ilegal por definición utopista por naturaleza, cuya pureza, allende de aciertos y errores, virtudes y defectos, legitima la acción, y cuyo imaginario se incorpora pleno de vida, para constituir un tipo de héroe ideal.<sup>168</sup> Sin embargo, Pinnet rescata un importante testimonio de un poblador cercano a Puruándiro, quien en unos años anteriores al estallido de la revolución los describía de la siguiente forma:

“Los Pantoja eran unos viejos, feos, peladazos, sin saber lo que andaban peleando, porque los demás namas decían: esos nomas andan matando pacíficos, llevándose muchachas, llevándose casadas, y sacándole a los que tenían sus animalitos de ganado, dinerito,... esos eran bandoleros.”<sup>169</sup> (AP/NA, abril 23-1983)

---

<sup>166</sup> MRAZ, *Fotografiar la revolución*, p. 57.

<sup>167</sup> Ejemplo de ello es el famoso bandolero-revolucionario Benito Canales, admirado y recordado más por su desafío hacia las autoridades que por alguna labor de justicia que haya tenido para con su pueblo. ALVARADO FLORES, *Bandidos y rebeldes durante la revolución*, p. 186.

<sup>168</sup> PADILLA RANGEL (coord), *Revolución, cultura y religión*, p. 402.

<sup>169</sup> Entrevista realizada por PINNET, *Bandolerismo y revolución en el sur del Bajío*, p. 173.



(AFIHH)<sup>170</sup>

Ya avanzada la revolución, no pasó mucho tiempo para que el bandolerismo, el bandidaje y la depredación se esparcieran por casi todo el territorio michoacano, siendo la manifestación más común en el campo y el principal problema a enfrentar por parte de las pequeñas poblaciones.<sup>171</sup> Los personajes que aparecen alrededor de Anastasio Pantoja, significan el potencial del mundo “al revés”, generado por la inversión de valores, donde “los de abajo” pueden sentirse arriba “por sus pistolas”.<sup>172</sup>

Los Pantoja se movieron a lo ancho del Bajío michoacano, rumbos y cercanías en las que se recuerda mucho la otra “bola” debido a sus efectos destructores, barbarie, brutalidad, muertes y quizás no tanto por su bandera democrática o tinte de justicia

<sup>170</sup> AFIHH, Serie: Negativos.

<sup>171</sup> MIJANGOS DÍAZ, *La revolución y el poder político en Michoacán 1910-1920*, p. 68.

<sup>172</sup> PADILLA RANGEL, (coord.) *Revolución, cultura y religión*, p. 405.

social.<sup>173</sup> Una característica de los Pantoja, fue la selección de sus víctimas, no sólo atacaban a ricos sino también a los pobres de las zonas que no eran precisamente las suyas y al mismo tiempo respetaban a rancheros incluso a hacendados de su aldea o de su zona.<sup>174</sup> En estos casos, a menudo eran asesinados los dueños o administradores, cuando presentaban resistencia violenta, (...) tratando en varias ocasiones de ganarse el apoyo de los peones y medieros quemando los libros de administración, sin embargo el mayor apoyo lo recibían de trabajadores de la zona montañosa más que de los trabajadores de las haciendas.<sup>175</sup>

Una de las principales razones para el desarrollo del bandidaje, fue el abandono de muchas propiedades agrícolas y el aprovechamiento, aunque sólo a medias, de las más productivas, lo cual, ocasionó la desocupación de jornaleros, peones acasillados, vaqueros, arrieros, entre otros grupos de ocupación en el ámbito rural;<sup>176</sup> otra razón importante fue la explotación, el desalojo e intimidaciones que vivían los pobladores por parte de los hacendados; entre los desocupados y estos pobladores cansados de injusticias, no pocos, terminaron engrosando las filas de los inconformes con el gobierno, (...) en el peor de los casos, aquellos que desde el bandolerismo actuaron con proyectos personalistas de resarcimiento de agravios e injusticias con la ley de revancha de ojo por ojo.<sup>177</sup>

En este sentido, los abusos por parte de las fuerzas gubernamentales contra la población rural no se hicieron esperar en consecuencia a las acciones llevadas a cabo por los revolucionarios.

Ejemplo de ello son los primeros sucesos revolucionarios de los Pantoja a inicios de junio de 1912. Los hermanos participaron en el saqueo e incendio de la ciudad de Puruándiro. Después de batirse desde la madrugada con las fuerzas del gobierno, a las once de la mañana se les agotó el parque a las fuerzas leales y, durante dos horas los bandidos se dedicaron al saqueo de casas de comercio, de particulares y al incendio;<sup>178</sup> la violencia

---

<sup>173</sup> MENDOZA T., *El romance español y el corrido mexicano*, p. 509.

<sup>174</sup> PINET, *Bandolerismo y revolución en el sur del Bajío*, p. 183.

<sup>175</sup> PINET, *Bandolerismo y revolución en el sur del Bajío*, p. 184.

<sup>176</sup> PURECO ORNELAS, “El desempeño económico en Michoacán. Del porfiriato a la posrevolución (1891-1950)” p. 121- 126.

<sup>177</sup> PURECO ORNELAS, “El desempeño económico en Michoacán”, p. 121- 126.

<sup>178</sup> (ACCJEM), Penal, Morelia, Juzgado 1° de Distrito, 1912, caja. 1, exp. 49. *Robo al timbre de Puruándiro*.

ejercida por el pueblo, los rebeldes y revolucionarios fue implacable y la revancha y la represión no lo sería menos, (...) lo primero que se hizo fue efectuar cateos y aprehensiones en las rancherías y congregaciones cercanas, estos cateos estuvieron acompañados de abusos por parte de las fuerzas del ejército y de los rurales, en ésta y otras poblaciones cercanas dichos abusos fueron denunciados incluso por la prensa de la capital e hicieron que las autoridades de México abrieran una investigación sobre el asunto y sustituyeran al prefecto Ángel Loza. Un grupo de vecinos expuso que el prefecto había pasado por las armas a 210 personas acusadas de haber participado en el asalto, muchas de ellas inocentes.<sup>179</sup>

Finalmente, vemos que los caudillos pusieron a su servicio la fotografía para documentar su participación en la Revolución, mientras tanto, el fotógrafo cumplía con su afán de atestigüamiento, pero estos comentarios se harán después de analizar otras imágenes y se insertarán en las conclusiones.

## **2.4 El ferrocarril: símbolo iconográfico de la Revolución en el estado**

### Introducción

Con el estallido de la Revolución, el ferrocarril tomó un lugar privilegiado, fue el medio de transporte por excelencia sin el cual el movimiento armado no hubiera alcanzado la expansión territorial que logró. Asimismo, resulta difícil pensar que armas y municiones pudieran haber llegado a lugares tan distantes entre sí, en otras palabras, como afirma Berumen, “la revolución [lo] colmó de heridos, de médicos, de caballos, de perros, de anafres, de leña, de carbón, de víveres, de mujeres y niños, de cajas de vendas y yodo, de cajas de licor, de cajas de papel de moneda, de cajas y más cajas de parque”.<sup>180</sup>

A finales del siglo XIX, México era un país que reunía todas las condiciones para que entrara el anhelado “progreso”, no obstante, la mayor parte de la época decimonónica enfrentó frecuentes guerras internas, luchas contra las intervenciones extranjeras, así como rebeliones y bandolerismo, todos estos factores concluyeron en que aquel ideal se convirtiera sólo un intento de poco alcance. Fue a finales del siglo XIX, bajo el gobierno de Porfirio Díaz que hubo un crecimiento industrial (aunque no social).

---

<sup>179</sup> PINET, *Bandolerismo y revolución en el sur del Bajío*, p. 187.

<sup>180</sup> BERUMEN, *México: fotografía y revolución*, p.89.

Este desarrollo tecnológico aunque desigual, resulta indiscutible. Viendo las estadísticas en cuanto al sistema férreo, tenemos que “en 1877, al iniciar el gobierno de Porfirio Díaz, el país contaba con poco más de 900 kilómetros de vía férrea; cuando el general Díaz renunció a la presidencia de la República en 1911, la red ferroviaria en México tenía una extensión de poco menos de 20 000 kilómetros de rieles.”<sup>181</sup>

Contrario al desarrollo tecnológico y económico que se disparó con la introducción del ferrocarril, está el “desarrollo” social. John Coatsworth, explica que a partir de la entrada del ferrocarril subsidiado por elites mexicanas y extranjeras, realmente, las consecuencias institucionales positivas fueron pequeñas, por otro lado, fuerzas sociales retrogradadas habían logrado un nuevo mandato para gobernar el país. En conclusión, México no se había desarrollado, más bien “subdesarrollado”.<sup>182</sup>

Para John Coatsworth:

“El crecimiento dirigido por las exportaciones, que los ferrocarriles iniciaron y sostuvieron, revitalizó viejas barreras e incluso creó nuevos obstáculos al desarrollo: bajos niveles de inversión en recursos humanos; utilización excesiva de recursos para la importación del equipo y para el desarrollo de la infraestructura destinada al sector exportador, agencias públicas y actividades privadas sumamente especializadas en la canalización capital externo, más que en la captura de ahorro doméstico; sistemas de información y de comunicación estructurados para facilitar las transacciones internacionales, que más que la actividad del mercado local; una concentración extrema de la riqueza (incluyendo la tierra) y del ingreso, y un gobierno autoritario.”<sup>183</sup>

Tal señalamiento parte del análisis que se realizó posteriormente al porfirismo, en donde Coatsworth analiza las ganancias, desigualdades y pérdidas que arrojó el ferrocarril al desarrollo de México explicando que, aunque “en México, donde no había tal corriente tecnológica, los ferrocarriles contribuyeron más que en los Estados Unidos al crecimiento económico, lo hicieron precisamente hipotecando el futuro del país a una creciente dependencia de las economías del Atlántico Norte”<sup>184</sup>

---

<sup>181</sup> CARREGHA LAMADRID (Coaut), *Camino de hierro al puerto*, p. 20.

<sup>182</sup> JOHN COATSWORTH, *Los orígenes del atraso*, p. 180.

<sup>183</sup> JOHN COATSWORTH, *Los orígenes del atraso*, p. 207.

<sup>184</sup> JOHN COATSWORTH, *Los orígenes del atraso*, p. 202.

Éste gran medio de comunicaciones y transportes que aparece en las fotografías del porfiriato alagando y demostrando la entrada de México a la modernidad y al tan anhelado progreso liberal, al estallar la Revolución, sería el instrumento que ayudaría a mostrar una visión transversal de la sociedad mexicana dejándonos ver otros grupos sociales que no habían gozado del desarrollo económico porfirista. Sin embargo, no era la primera vez que la fotografía capturara las bajas condiciones de la gente; la técnica que hizo posible la impresión simultánea entre texto e imagen en la prensa periódica se había introducido al país dos décadas atrás, y muchos fotógrafos habían dejado amplia constancia de la explotación de las haciendas, las represiones obreras y otros abusos del viejo régimen.<sup>185</sup>

De esta forma, la revolución trastocó la retórica triunfalista y complaciente creada en torno a *los ferrocarriles* por parte del discurso porfiriano y cimbró las pulcras perspectivas que de las redes ferroviarias había dejado el pictorialismo bucólico de la cámara.<sup>186</sup>

A pesar de ser el heredero de la modernidad tecnológica del régimen, de haberse convertido en uno de los elementos centrales de la lucha armada y, además, de la importante cantidad de fotografías que existen sobre el ferrocarril en la contienda, ha llamado poco la atención y, el complejo entretejido social que refleja en los distintos estados de la República es un tema poco analizado en la historia de la revolución. Este desconocimiento e indiferencia posrevolucionarios por ciertos actores, escenarios y condiciones sociales que muestran las imágenes ferrocarrileras, se puede explicar desde el punto de vista oficial de la historia. Ésta forma historiográfica-nacionalista-oficial, interesada en mostrar una revolución de fuertes y valientes caudillos, generales y oficiales, no necesitaba hacer visible las condiciones de atraso y miseria en las que muchas personas vivieron la revolución y que se muestran en varias de estas imágenes.

En Michoacán, se pensaba, que de llevarse a cabo la construcción del ferrocarril, éste “materializaría, después de todo, el anhelo de hacer de Michoacán un tránsito obligado de la comunicación interoceánica”<sup>187</sup> ya desde el siglo XIX, era determinante la proximidad de las poblaciones con el sistema férreo, éste significaba desarrollo económico,

---

<sup>185</sup> CLAUDIA CANALES, “La densa materia de la historia”, p. 56.

<sup>186</sup> CLAUDIA CANALES, “La densa materia de la historia”, p. 58.

<sup>187</sup> URIBE SALAS, *Michoacán en el siglo XIX*, p. 85.

comercio de productos locales y al mismo tiempo facilitaba la movilidad de personas que estaban en busca de trabajo y que necesitaban moverse a otros estados o pueblos.

Ejemplo de los cambios económicos que había ocasionado el ferrocarril en el estado, es que en la mayoría de las regiones de Michoacán la introducción y aplicación de la moderna tecnología estadounidense, inglesa y francesa, principalmente, revolucionó la actividad minera;<sup>188</sup> de esta forma, distritos eminentemente agrícolas e impulsores algunos de ellos de un incipiente proceso de industrialización, vieron potenciar su economía y el flujo poblacional cuando el ferrocarril hizo acto de presencia en sus demarcaciones.<sup>189</sup> Sin embargo, no olvidemos que por otro lado:

“Los ferrocarriles tuvieron un impacto directo en el balance de las fuerzas sociales de la sociedad mexicana y, simultáneamente, en la distribución de la riqueza. (...) La construcción de ferrocarriles precipitó la toma de tierras en una escala no conocida desde la conquista española. Además de la usurpación de tierras de indios (cuya dimensión puede ser que nunca se conozca completamente) a todo lo largo de la meseta central, decenas de millones de hectáreas de tierras públicas de los escasamente poblados estados del norte del país y en la península de Yucatán fueron vendidas por decreto, a precios anteriores a la introducción de los ferrocarriles, o simplemente relegados a cambio de “deslindes”.<sup>190</sup>

## 2.5 La fotografía del ferrocarril durante la contienda

A principios del siglo XX, el ferrocarril fue el principal medio de transporte de México, el más grande medio de comunicación en el país, su inmensidad causaba sorpresa, era en palabras de la Emma Yanes<sup>191</sup> el “monstruo divino que va abriendo camino”, se le hacía un recibimiento cuando arribaba y una despedida al partir, se podría decir que la sociedad de finales del XIX y principios del XX había creado toda una cultura en torno a él.

No importaba que el enriquecimiento y desarrollo económico que había traído el ferrocarril, hubiera estado lejos de llegar de la misma forma a las capas más bajas de la

---

<sup>188</sup> URIBE SALAS, *Michoacán en el siglo XIX*, p 118.

<sup>189</sup> URIBE SALAS, *Michoacán en el siglo XIX*, p. 137.

<sup>190</sup> JOHN COATSWORTH, *Los orígenes del atraso*, p. 205.

<sup>191</sup> “El ferrocarril en la época de Porfirio Díaz”, Entrevista hecha por el INAH a la doctora Emma Yanes Rizo, visto en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=LimgM3Wc9Ys>

sociedad, contar con un sistema férreo sinónimo de “modernidad” era en sí un acontecimiento histórico, “cada tramo era una fiesta, un recibimiento”.<sup>192</sup> Muestra de ello es el relato que realizó Alfonso Teja en cuanto al campesinado y el ferrocarril de inicios del siglo XX:

“...uno de los guardias, de rasgos indígenas, asido a la pasarela de un vagón de carga, contempla al grupo de mujeres y niños desharrapados que han llegado a “ver pasar el tren” y revoloteaban a lo largo de los vagones de pasajeros ofreciendo la humilde mercancía de fabricación casera, tortas, tacos fruta de la estación, agua de limón, que nadie compra”.<sup>193</sup>

La fotografía 16 de la estación de Zamora en 1910, fue tomada veintiocho años después de haberse terminado el primer tendido de vías férreas en el estado de Michoacán que corría de Morelia a Pátzcuaro,<sup>194</sup> en ella vemos la respectiva aglomeración que se hacía en torno a esta enorme maquina.



Foto 16<sup>195</sup>

<sup>192</sup> “El ferrocarril en la época de Porfirio Díaz”

<sup>193</sup> TEJA ZABRE A. *Panorama histórico de la Revolución Mexicana*, p. 69.

<sup>194</sup> URIBE SALAS, “Michoacán y los ferrocarriles”, Revista Tzintzun, visto en línea: [http://tzintzun.iih.umich.mx/num\\_anteriores/pdfs/tzn11/michoacan\\_ferrocarriles.pdf](http://tzintzun.iih.umich.mx/num_anteriores/pdfs/tzn11/michoacan_ferrocarriles.pdf)

<sup>195</sup> 25 *Imágenes de la Revolución en Michoacán*, Universidad Michoacana de san Nicolás de Hidalgo, comisión Institucional para la Conmemoración del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana.

Por la vestimenta diferenciamos a los grupos sociales en la foto: agricultores o gente de campo con su ropa de manta, algunos pocos hombres trajeados, varios niños y dos ferrocarrileros en la parte alta del frente de la locomotora con sus respectivos overoles. La fotografía tiene su punto de fuga hacia el fondo dejándonos ver cuatro aspectos: la locomotora, los vagones, la diversidad social en torno a ella y la estación de tren.

Las estaciones de trenes como la que se muestra en la imagen, fueron parte de un conjunto de construcciones que se pensaron o planearon para que duraran un largo tiempo o, fueran definitivas. Son estaciones hechas con materiales durables como muros de mampostería, adobe o sillas de tepetate y tabique, cubiertas de madera o lámina, o bóveda escarzana de riel y bovedilla de barro con cubierta a dos aguas o plana.<sup>196</sup> En la imagen tenemos una estación de construcción durable hecha a dos aguas, con una plataforma que alcanzaba el nivel del piso de los vagones facilitando el ascenso y descenso de los trenes.

Las estaciones ferrocarrileras, focos de atención en varias de las imágenes, fueron construidas en diferentes puntos del país, en su mayoría financiadas por los hacendados a servicio de sus intereses económicos, caso que no debió ser diferente en la población de Zamora o de las estaciones dentro de Michoacán, ya que como se sabe:

“de manera general, los hacendados en México entregaron a las compañías ferrocarrileras parte de sus tierras en préstamo o en venta, para la instalación de las vías y de la infraestructura ferroviaria; a cambio de ello, los propietarios contaron con alguna estación del ferrocarril y con bodegas cerca de ella”.<sup>197</sup>

Vemos que con el estallido de la Revolución, cambió el panorama social de México y con ello los actores y algunos códigos de la representación fotográfica. Como protagonistas en la lucha, las clases más bajas aparecen en las distintas tomas que se hicieron de los ferrocarriles, ya sea encima de la maquina, en los techos o a un costado de éste, subiendo o bajando. Y es que, “de manera abrupta y estruendosa, unidos a la bola, los campesinos e indígenas irrumpieron en el escenario de los hechos, donde su sola presencia, su rotundo anonimato, marcó para siempre, con más fuerza aún que la derrota de su causa,

---

<sup>196</sup> CARREGHA LAMADRID, *Camino de hierro al puerto*, p. 67. La investigadora hace su estudio sobre los ferrocarriles de Tampico, en él nos dice que fue justamente en las estaciones donde se ubicaron las oficinas de la estación y del telégrafo.

<sup>197</sup> CARREGHA LAMADRID, *Camino de hierro al puerto*, p. 50.

la idea de la revolución”.<sup>198</sup> Gracias a dichas imágenes que, aunque haya existido o no la intención de retratarlos aunque fuera como agentes secundarios, nos muestran a la clase campesina como parte del complejo entretejido social que formó el proceso armado.

La vida de muchas personas se desarrolló encima de los trenes, algo común en la época armada, aunque no fácil. En muchas de las fotografías de la Revolución se ha visto ya las condiciones en que vivían muchas y muchos de los que se lanzaron al movimiento armado, utilizando su imaginación para viajar dentro de las posibilidades de su precariedad, realizaron campamentos encima de los vagones en los que podemos ver, canastas, cobijas, zarapes, armas, etc. Enfrentándose no solamente a las incontinencias del clima, sino al fuerte movimiento del ferrocarril que provocó en muchas ocasiones la caída de mujeres. De esta forma, la vida entera ocurría arriba de los vagones de tren: se dormía, se comía, se relacionaba, se daba a luz y se moría en ellos.<sup>199</sup>

No contamos con mucha de la información histórica de la fotografía 17, sabemos por el pie de página que aún conserva, que es una imagen de las fuerzas auxiliares en la estación de Picardías en el estado de Durango; en ella vemos gente entrando a los vagones, campesinos montados encima de ellos, subiendo vivieres para el camino y mujeres volteando hacia la parte trasera del ferrocarril. Como podemos percatarnos mediante la foto, no importaba en qué parte del ferrocarril se podía o se decidía viajar, ninguna de las dos opciones debió ser agradable.

Como ésta imagen existen bastantes tomas hechas desde el mismo ángulo haciendo alusión al traslado o embarque de fuerzas de un lugar del país a otro.<sup>200</sup>

Este tipo de fotografías abiertas advierten de forma casi accidental la presencia de niños pequeños y grandes a la orilla de los ferrocarriles, cargando al igual que las mujeres canastas de comida; en esta foto sobresalen un par de hombres de traje caminando a la vera del camino, pero no pasa desapercibida la humildad de la mayoría de los retratados.

---

<sup>198</sup> CANALES, “La densa materia de la historia”, p. 56.

<sup>199</sup> MRAZ, *Fotografiar la revolución*, p. 143.

<sup>200</sup> Véase la recopilación de fotografías revolucionarias que hizo Casasola. CASASOLA, *Anales gráficos de la historia militar de México*, 1973.



Foto 17 (AFIIH)<sup>201</sup>

En la Revolución hubo distintos motivos por los que la gente tomaba la decisión de emigrar: la violencia desatada por el conflicto, el bandolerismo, por unirse a diversos grupos armados, por seguir a algún jefe revolucionario, o simplemente, la búsqueda de mejores condiciones de vida, sin embargo, no fue la primera vez que la gente se trepaba al ferrocarril esperando llegar más lejos. Desde el porfiriato para mucha gente los ferrocarriles habían significado una vía de movilidad de fuerza de trabajo, “habían abierto para amplios sectores de la sociedad nuevas expectativas sociales que se tradujeron en una búsqueda de mejores salarios, condiciones de trabajo y de vida más allá de los estrechos marcos locales-regionales”.<sup>202</sup>

Esto no siempre tuvo un resultado positivo para aquellos que decidían irse en busca de mejores posibilidades de vida, así lo muestra la necesidad de hacer un Reglamento de Enganchados promulgado el 12 de febrero de 1912, cuyo objetivo fundamental era incidir sobre la oferta y la demanda de trabajo fuera del estado de Michoacán, el cual no siempre cumplió su propósito. Por el contrario, “a espaldas de él, salieron enganchados cientos de

<sup>201</sup> AFIIH, Serie: Jesús García Tapia. Imagen que aunque no pertenece al estado de Michoacán refleja uno de los momentos más conocidos del proceso revolucionario, así como la importancia del ferrocarril en el traslado de gente, comida, armas, etc.

<sup>202</sup> URIBE SALAS, *Michoacán en el siglo XIX*, p. 139.

campesinos pobres de cuya suerte nunca se supo. Todavía a principios de 1909, un año antes de movimiento revolucionario, el desempleo, la miseria y el hambre orillaron a los jornaleros a contratarse clandestinamente atraídos por las ilusiones y las promesas de los agentes.”<sup>203</sup>



Foto 18. (AHUBUAP)<sup>204</sup>

Hemos visto en este grupo de imágenes una representación de la otredad antes vedada del progreso mexicano, ahora, irónicamente, fusionada con uno de los vehículos emblemáticos de la modernidad porfirista: el tren, aquel orgullo del gobierno de Díaz que nunca se pensó que serviría como medio para transportar armas y grupos de gente decididos a derrocar al longevo sistema porfirista.

<sup>203</sup> URIBE SALAS, *Michoacán en el siglo XIX*, p. 152.

<sup>204</sup> Archivo Histórico Universitario BUAP (AHUBUAP), Fondo: Familia Cachú, Sección: Revolución y posrevolución, Serie: Retrato, Código: FFC/0065.

En las fotos 18 y 19 encontramos otro uso significativo que se le dio al tren: la representación de la locomotora como una especie de trofeo. En ellas vemos que posar a su lado refiere una alegoría a la maquina en tanto protagonista significativa, es decir, se le enlaza a la maquina nada menos que con la victoria.<sup>205</sup>

Ambas fotografías forman parte de la labor de los hermanos Cachú durante el movimiento revolucionario en Michoacán. Trabajo realizado por los fotógrafos durante 1913 o principios de 1914, cuando dejan atrás los retratos de estudio y comienzan a fotografiar a diferentes actores dentro de la contienda.

Y es que no sólo los campesinos, indígenas y bajo pueblo fueron el objetivo de la cámara, vemos también en la foto 19 a otro tipo de sujetos “hombres de traje, con sombrero (quizá maestros, tinterillos, pequeños comerciantes, burócratas de bajo rango e intelectuales variopintos) que ponen de relieve esa otra vertiente de lo popular que, aunque menos “pintoresco” acaso, representa el componente urbano y pequeño burgués que también hizo posible el movimiento revolucionario”.<sup>206</sup>



Foto 19. (AHUBUAP)<sup>207</sup>

<sup>205</sup> CANALES, “La densa materia de la historia”, p. 58.

<sup>206</sup> CANALES, “La densa materia de la historia”, p. 56.

<sup>207</sup> Archivo Histórico Universitario BUAP (AHUBUAP), Fondo: Familia Cachú, Sección: Revolución y posrevolución, Serie: Retrato.

Por último, en la foto 20, quisiera rescatar la presencia de una de los animales emblemáticos de la cultura mexicana y particularmente de la revolución: el caballo. En la imagen, el tamaño de este cuadrúpedo, se ve claramente opacado por el pesado tamaño del ferrocarril montado por más de tres hombres.

Entre maquinas, artefactos, dispositivos automáticos de todo tipo, encontramos a este digno protagonista de esa gesta, lo hemos visto en el capítulo pasado al lado de un trompetista, cargando al revolucionario que posa para la foto, siempre fiel compañero en la revuelta.



Foto 20. (AHUBUAP)<sup>208</sup>

La fotografía nos muestra el aprovechamiento de la infraestructura moderna que el porfiriato había dejado tras de sí,<sup>209</sup> que de ninguna manera le restó su fuerza emblemática al caballo. Si bien es cierto que la revolución no habría llegado de forma tan rápida ni a

<sup>208</sup> Archivo Histórico Universitario BUAP (AHUBUAP), Fondo: Familia Cachú, Sección: Revolución y posrevolución, Serie: Retrato, Código: FFC/0063.

<sup>209</sup> Infraestructura moderna que en cierto modo hizo posible que en una ciudad, que muchas ciudades se pusieran en marcha. CANALES, “La densa materia de la historia”, p. 58.

tales dimensiones territoriales sin el ferrocarril, asimismo nunca se prescindió de la presencia de este animal durante este proceso histórico.

El caballo nos abre una ventana a una de las profesiones más románticas desde el siglo XIX: la arriería. Por lo que dedicaré unas líneas en festejo de lo que nos muestran estas fotografías revolucionarias sobre elementos que no siempre eran la principal intención del fotógrafo pero que ahora en el siglo XXI nos recuerdan su valor.

La importancia del caballo aunado a uno de los negocios más viejos de México, es que había llegado para cubrir las necesidades de transporte tanto de personas como de mercancías, los arrieros “ofrecían un medio de transporte, en su carácter de organizadores y conductores de recuas o de carros”<sup>210</sup> de esta forma, el comercio se realizó por largo tiempo a lomo de bestias conducidas por los arrieros a través de caminos de herradura o brechas.<sup>211</sup>

Como lo señala Cosío Villegas, el arriero fue con su recua de mulas el medio de transporte más común y uno de los tipos más pintorescos de todos los tiempos: “La arriería era una profesión para hombres valientes, ambiciosos y astutos, pues ofrecía posibilidades de hacer fortuna; un oficio rodeado de romanticismo, cuya aureola de peligros, amoríos, reyertas, cubría a los arrieros”<sup>212</sup>

Los caballos eran el sustento de estos personajes, la mayoría de las veces, las mulas eran cuidadas con todo esmero, por representar, no sólo el capital de su dueño y el medio de carga, sino también el orgullo y señorío del amo.<sup>213</sup> En Michoacán como en el resto del país, el transporte de carga jugó un papel importante en el desarrollo de la minería. En la colonia y a lo largo del siglo XIX, el sistema de la arriería fue la forma generalizada para el acarreo del mineral, las mercancías y de artefactos mecánicos a su destino.

A principios del siglo XX, el uso del ferrocarril modificó los conceptos de tiempo y distancia: se abarataron los costos de transportación y las distancias se redujeron sustancialmente, lo cual provocó el desplazamiento de los arrieros por las locomotoras.<sup>214</sup> Con la revolución tecnológica que significó el ferrocarril, la arriería dejó de ser un oficio al perder sus expectativas de competitividad, además de ser visto como signo de desventaja y

---

<sup>210</sup> COSIO VILLEGAS, *Historia Moderna de México*, p. 598.

<sup>211</sup> Con esta actividad en Coalcomán se estimularon otros oficios como la talabartería, la fustería, la fabricación de jarcias y la herrería; también se desarrollaron los mesones y las fondas. MENDOZA ÁLVAREZ, “Coalcomán. Nuestro Paraíso”, p. 110.

<sup>212</sup> COSIO VILLEGAS, *Historia Moderna de México*, p. 596.

<sup>213</sup> COSIO VILLEGAS, *Historia Moderna de México*, p. 598.

<sup>214</sup> URIBE SALAS, *Michoacán en el siglo XIX*, p. 128.

atraso económico para las regiones. Así, el tren causó un reacomodo de los arrieros y las regiones por donde las rutas comerciales se extendían.<sup>215</sup>

Aunque el ferrocarril no abarcó cada rincón del territorio mexicano, como lo pudo lograr el caballo, los arrieros ya no tuvieron nunca las mismas ganancias. Obligados a migrar a otras regiones, sólo servían de fleteros ocasionales hacia la vía del tren más cercana obteniendo por sus servicios sueldos miserables con los que no les alcanzaba ni para mantener a sus mulas.<sup>216</sup>

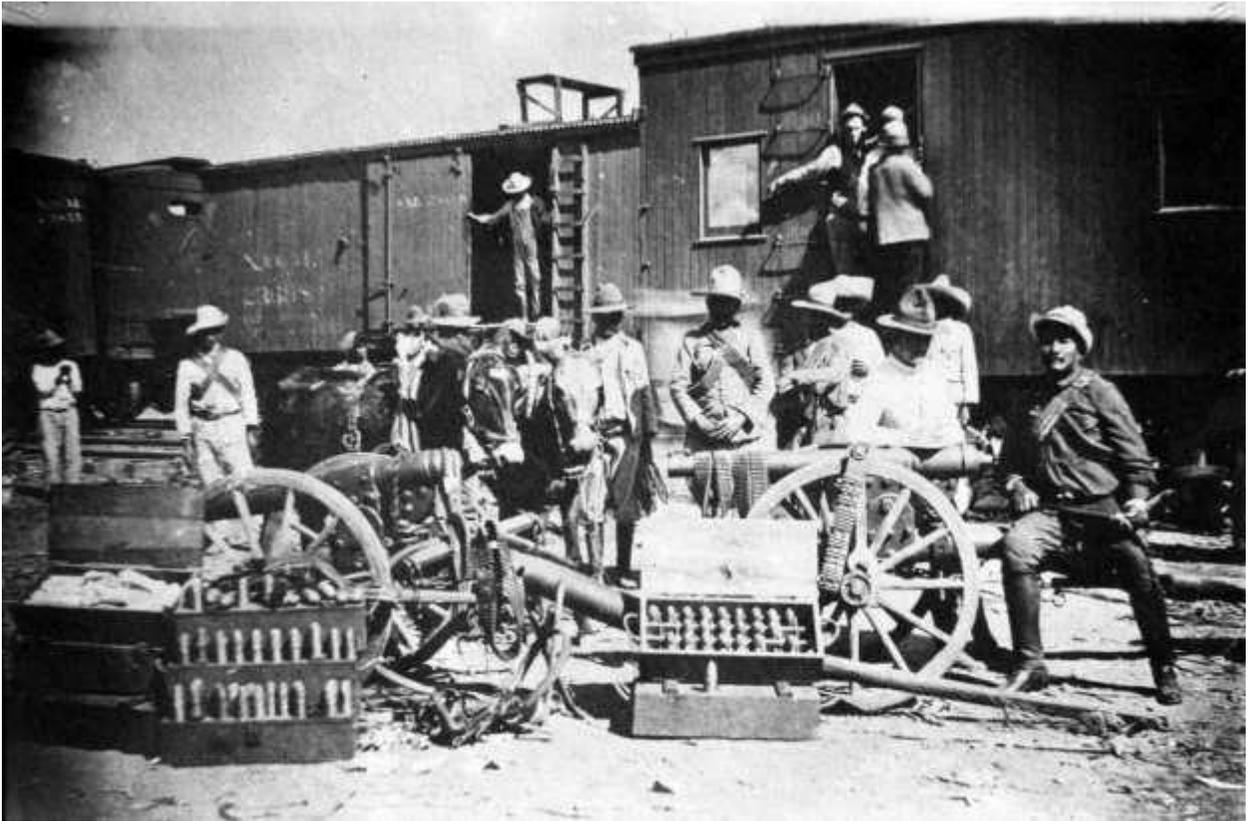


Foto 21 (AFIIH)<sup>217</sup>

Retrocederemos de nuevo a la época maderista con la foto 21 para hablar de uno de las ventajas que significó el ferrocarril para la contienda revolucionaria como medio de transporte armamentístico; asimismo, la imagen nos ayuda a ejemplificar el uso que se le dio a la cámara como instrumento estratégico de intimidación.

<sup>215</sup> CORTÉS GARCÍA, Tesis para obtener el grado, *Entre recuas y rieles. El sistema de arriería*, p. 115.

<sup>216</sup> CORTÉS GARCÍA, *Entre recuas y rieles. El sistema de arriería*, p. 116.

<sup>217</sup> AFIIH, Serie: Negativos.

Tomada en 1911 en el estado de Michoacán, es una foto que claramente no está enfocada a la claridad de los rostros de los que aparecen en ella, la luz y el ángulo desde donde fue tomada no les beneficia en lo absoluto, su rostro se oculta detrás de una sombra, excepto la del coronel. La intención de la foto es claramente la de mostrar el cargamento que recibía Vidal Zúñiga, campesino de la Hacienda del Rincón que se encontraba dentro de la revolución bajo las órdenes del entonces capitán Pascual Ortiz Rubio.<sup>218</sup>

En la imagen vemos uno de los usos más comunes que tuvo la fotografía por parte de los grupos en lucha: la explotación de su estratégico poder intimidatorio. Es decir, fotografiarse con la intención de mostrar la cantidad y calidad de los arsenales reunidos. Más adelante, seguiremos viendo representaciones de los rituales ceremoniosos de poder que se mantuvieron entre los caudillos, líderes y tropas revolucionarias que no perdieron la oportunidad de mostrar a través de la imagen los recursos armamenticios, así como a los soldados de sus ejércitos. Sabemos hasta ahora, que las fotografías de los Cachú no fueron publicadas, seguramente porque no se tenía esa intención al producirlas, más bien, pensamos que la circulación de estas fotografías se dio entre los particulares que recibían bajo pedido dichas fotos, en las cuales, no quedaba de más usar el mismo poder intimidatorio teniendo en cuenta del contexto revolucionario heterogéneo que existía en el estado.

En conclusión, podemos ver al ferrocarril como una maquina con un fuerte carácter simbólico, un objeto introductor de ideas de la sociedad revolucionaria concreta, su importancia y peso cultural fue representado por el fotógrafo al retratarlo al lado de diferentes grupos populares, clasemedios y revolucionarios. Ante ello, ¿fue la intención de los hermanos Cachú mostrar el simbolismo cultural que la sociedad revolucionaria había creado en torno a tal maquina? Lo que nos queda por decir, es que el simbolismo que envuelve al ferrocarril ante el cual buscan representarse los michoacanos, encima, de frente o al lado, sin importar la clase social a la que pertenecían, significaba ser parte de aquel adelanto tecnológico, el tren significaba el desarrollo económico para las regiones por las que se tendían sus vías, un triunfo ganado, un símbolo romántico de cambio y renovación. Finalmente, este imaginario colectivo creado en torno al tren representado en las fotografías

---

<sup>218</sup> ORTIZ RUBIO, *Memorias*.

de los Cachú, puede entenderse únicamente en el seno de la sociedad revolucionaria y, ésta a su vez, inserta en su momento histórico concreto.

## **CAPÍTULO II. FOTOGRAFÍAS DE LA REVOLUCIÓN EN MICHOACÁN. REPRESENTACIONES DE LA ÉPOCA ARMADA.**

“Dicen algunos que en esas imágenes la vida sigue hablando después de muerta. Tal vez eso que dicen tantas vidas después de muertas es la historia. Por eso, solo por eso, vale la pena detenerse a escucharlas”.

Claudia Canales.

### Introducción

El año de 1911 trajo consigo el surgimiento de nuevos actores, toman protagonismo hombres clasemedieros, campesinos, jornaleros y demás personas del bajo pueblo; los primeros, aprovechando su condición económica, tomaron el papel de líderes revolucionarios, reclutaron gente de cada pueblo por el que pasaron otorgando un sueldo y, además, la posibilidad de cambiar sus precarias condiciones de vida beneficiándose del saqueo al invadir otras poblaciones amparándose bajo proclamas revolucionarias.

Este año, se caracterizó por constantes asaltos a las oficinas públicas llamados generalmente “préstamos forzosos” o “donativos de guerra”; se llevaron a cabo en ciudades económicamente importantes donde las cantidades ascendían a miles, pero también en pueblos chicos donde los “prestamos” a veces no ascendían ni los veinte o cinco pesos. Estos grupos sociales que engrosaron las filas de la revuelta en Michoacán, en su mayoría eran constituidos por hombres analfabetas de las capas más bajas, oficios humildes como agricultores, panaderos, talabarteros, etc., en su mayoría, sin un claro ideal político.

Aun siendo la Revolución un movimiento legítimamente reivindicador, en la medida en que avanzaba, era caso conocido la antipatía que los grupos revolucionarios habían causado en varios puntos del estado, sobre todo en la capital michoacana. Así lo narra Arreola Cortés:

“la vida de los pueblos era de constante zozobra. Cada grupo, al ocupar los lugares imponía prestamos, tomaba caballos y semillas, atropellaba a los ciudadanos y dejaba allí una fuerza, que continuaba con los desmanes hasta que

llegaban los contrarios y los desalojaban, para seguir la misma costumbre. En tanto, la situación económica empeoraba por la falta de comercialización de productos. Los salarios de los peones continuaban igual, o peores porque la leva se llevaba generalmente a los jefes de familia y ésta quedaba desamparada.<sup>219</sup>

Por otro lado, no pasaría mucho tiempo para que se hiciera evidente la poca resolución que tendrían las promesas de Francisco I. Madero en el momento en que tomó la presidencia. De esta forma, a finales de 1911:

Después de haberse celebrado elecciones transparentes y bastantes democráticas, Madero inició un régimen que no difería en mucho del antiguo sistema porfirista, echó a andar su gobierno llamando a colaborar a los viejos políticos y siguieron intocados los aborrecidos caciques, así como los poderes legislativo y judicial; el propio ejército federal que representaba el instrumento represivo del orden porfiriano, se conservaba y, paradójicamente, a las fuerzas revolucionarias que habían tomado las armas para luchar contra aquél se les sometía al licenciamiento.<sup>220</sup>

Y es que después de verse inmersos en una revuelta de más de un año, sin mayores resultados, se agudizó el conflicto a nivel nacional. Temiendo por una guerra incontrolable en el país, Francisco I. Madero decretó el licenciamiento de tropas, en el que se les pedía a todos aquellos levantados en armas, se desarmaran so pena de ser encarcelados y perseguidos por ser considerados bandidos.

En Michoacán, este *licenciamiento de tropas* trajo una serie de abusos por parte de varios líderes revolucionarios contra aquellos soldados bajo su cargo, hombres reclutados en diferentes poblaciones provenientes de familias humildes; las acciones fueron denunciadas por Francisco J. Múgica<sup>221</sup>. El delegado denunció: falta de pagos o, incompletos, abusos de generales, tráfico y venta de armas por “debajo del agua” y demás

---

<sup>219</sup> ARREOLA CORTÉS, *Coalcomán, Michoacán*, Monografías municipales, Gobierno del Estado de Michoacán, 1980, p. 237

<sup>220</sup> OIKION SOLANO, *Vientos de rebelión en Michoacán*, p. 54.

<sup>221</sup> Como respuesta a los problemas que había dejado el maderismo en Michoacán, el día 2 de junio de 1911, había llegado al estado como Delegado de Paz, el maderista Francisco J. Múgica, para poner fin a los problemas que existían entre los jefes revolucionarios en una llamada “etapa de disputa por la hegemonía militar y reacomodo de fuerzas” *El Heraldo Michoacano*, Morelia, Mich. 15 de noviembre de 1938.

circunstancias que colocarían a Francisco I. Madero en la mira de varios michoacanos que aunque lucharon por él, se preparaban para formar el bando contramaderista en el estado.

Así pasaba la situación en el estado, entre movimientos fraguados, rebeliones secretas, tráfico de parque, renuencias al licenciamiento y giros de dinero que desde la capital ayudaban a fraguar movimientos contrarrevolucionarios financiando a los sediciosos michoacanos, cuando sorprendió la muerte de don Francisco I. Madero.

A la inestabilidad y rebelión en el estado, le siguió una etapa más violenta; en el momento en que se produjo el golpe de estado de Victoriano Huerta en la ciudad de México (febrero de 1913), los grupos rebeldes se multiplicaron.<sup>222</sup> Se canceló la apertura democrática y la lucha por el voto, y se volvió a la cuestión agraria. Otra vez capitalistas alto clero y militares pretorianos se daban la mano. Por otro lado, rancheros agraristas y demás seguidores de Madero hicieron causa común en contra del nuevo dictador.<sup>223</sup>

## **2.1 Precursores del Constitucionalismo en Michoacán: 48° y 21° Cuerpo de Rurales.**

No tardó en darse a conocer la noticia de la muerte de Madero y Pino Suárez, ambos acribillados la noche del 12 de febrero en los patios de la penitenciaría de la ciudad de México, iniciando así un régimen en lo general inestable.<sup>224</sup> Posteriormente, en Michoacán, Victoriano Huerta separó a Miguel Silva de la gubernatura y a fines de mayo Alberto Dorantes ocupó breve tiempo el gobierno y el mando militar.

“Para reforzar una conducción enérgica, el dictador mando a gobernar el estado a dos generales: Alberto Yarza, del 9 de junio al 30 de julio, y Jesús Garza González, de agosto de 1913 a junio de 1914; el congreso local ni siquiera reclamaba”.<sup>225</sup>

Por supuesto, durante todo este periodo en que Huerta envió gobernadores al estado, tuvieron prioridad asuntos militares, dejando en segundo término los diversos aspectos de

---

<sup>222</sup> MIJANGOS DÍAZ, *La revolución y el poder político en Michoacán*, p. 89.

<sup>223</sup> Gertrudis G. Sánchez –coahuilense, jefe de rurales que anduvo persiguiendo a zapatistas en Morelos, prefecto del distrito de Mina, Guerrero, a quien se le había encargado la tarea de combatir a Salgado- convocó a la insurrección. OCHOA SERRANO, “La revolución llega a Michoacán”, p. 17.

<sup>224</sup> OIKION SOLANO, *Vientos de rebelión en Michoacán*, p. 85.

<sup>225</sup> OCHOA SERRANO, “La revolución llega a Michoacán (1910-1915)”, p. 19.

la administración pública, que languidecía; en tanto la precaria vida político-electoral prácticamente había desaparecido.<sup>226</sup> Por otro lado, favoreciendo también a los propietarios del estado, el gobierno otorgó diversas concesiones para el aprovechamiento de aguas, muchas veces en detrimento de pueblos y comunidades.<sup>227</sup>

En febrero de 1913, los grupos rebeldes se habían multiplicado. La mayoría de ellos se incorporaron al movimiento encabezado por Gertrudis G. Sánchez y José Rentería Luviano en el distrito de Huetamo, quienes se pronunciaron a favor del “Plan de Guadalupe” proclamado por Venustiano Carranza en Coahuila el 26 de marzo de 1913, y contra el gobierno federal huertista. Otros grupos rebeldes, bajo el amparo del constitucionalismo, se manifestaron “orozquistas”, “villistas” aún cuando no sabían en esencia los principios de tales movimientos.<sup>228</sup> Estos grupos proliferaron en el periodo comprendido entre 1911 y 1914, autoridades estatales y locales los llamaban indistintamente partidas de bandoleros, gavillas, sublevados, alzados, facinerosos, malhechores, bandidos, etcétera.<sup>229</sup>

Por estas razones entendemos que los asaltos, depredaciones y saqueos en el medio rural se intensificaron, todo como parte de un proceso de descontento social ante la crisis imperante y el rechazo político hacia el nuevo gobierno.<sup>230</sup> Ejemplo de ello es que en las prefecturas fueron nombrados casi exclusivamente militares adictos al régimen.<sup>231</sup>

---

<sup>226</sup> OIKION SOLANO, *Vientos de rebelión en Michoacán*, p. 92.

<sup>227</sup> OIKION SOLANO, *Vientos de rebelión en Michoacán*, p. 94.

<sup>228</sup> MIJANGOS DÍAZ, *La revolución y el poder político en Michoacán*, p. 89.

<sup>229</sup> OIKION SOLANO, *Vientos de rebelión en Michoacán*, p. 100.

<sup>230</sup> MIJANGOS DÍAZ, *La revolución y el poder político en Michoacán*, p. 89.

<sup>231</sup> MIJANGOS DÍAZ, *La revolución y el poder político en Michoacán*, p. 90.



Foto 21 (AFIIH)<sup>232</sup>

La historia ha colocado como principales protagonistas de la revolución constitucionalista en el estado a dos hombres que habían luchado y sobrevivido a la revolución maderista: Gertrudis Sánchez y José Rentería Luviano. En 1913, ambos habían mantenido bajo su cargo a dos Cuerpos de Rurales, el 28° había sido asignado a Gertrudis Sánchez y el 41° obedecía las órdenes de Luviano, ambas fuerzas militares heredadas desde el maderismo,

La foto 21, aunque únicamente nos muestra la plana mayor del 28° Cuerpo Rural bajo el mando del general Gertrudis G. Sánchez, y no al resto de los soldados, nos remite a líderes revolucionarios que simbolizan y representan a un cuerpo militar formado por el bajo pueblo que continuaría la Revolución al enfrentarse al régimen militarizado y dictatorial de Huerta en el estado de Michoacán.

---

<sup>232</sup> AFIIH, Serie: Negativos.

Es evidente, que el operador de esta imagen, si no tenía un estudio propio, trabajaba con los instrumentos de uno, pues como sabemos, los estudios de retrato no modificaron de un día para otro sus telones y accesorios de fantasía para hacer posar en medio de ellos a los varones empistolados,<sup>233</sup> se siguió el tradicionalismo y la teatralidad decimonónicas de una foto de estudio cuando se necesitaba del trabajo de un fotógrafo, aun cuando se trataba de reacios revolucionarios.

Este retratista con tintes decimonónicos, seguramente en la búsqueda de una buena toma, utilizó un telón al oleo y unas telas puestas en el suelo de forma improvisada simulando un piso o una alfombra en una de las calles de Coyuca, Catalán.

Pero retrocedamos un poco para entender la fotografía, contextualicemos el momento. Podemos suponer que fue realizada bajo pedido del comandante Gertrudis Sánchez, como solían hacer los líderes revolucionarios, quienes aprovechando su condición, no dudaban en hacerse retratar bajo intenciones que iban desde la estrategia militar hasta un común aspecto de egolatría. En este caso, creemos que la fotografía pertenece a un acto de oficialidad del general Sánchez con el personal principal del 28° cuerpo rural, pues fue tomada meses después de que se le asignara el mando del 28° Cuerpo Rural de la plaza de Coyuca de Catalán, Guerrero.<sup>234</sup> Este nombramiento se le otorgó con órdenes de establecer su cuartel general en Coyuca, siéndole asignado después de la campaña que llevó a cabo en el estado de Guerrero -mayo de 1912-, en el que logró desalojar a los salgadistas de las plazas de Taxco y Teleloapan.<sup>235</sup>

Esta imagen nos abre a la vista la organización de los cuerpos rurales. En la fotografía posan el Gral. Sánchez, el pagador del Cuerpo<sup>236</sup>, el general Joaquín Amaro, un rico de Coyuca, el coronel Francisco de la Hoya, el coronel Jesús Barranco, el general Adolfo Berber, el general Juan Espinoza y Córdoba y el capitán Juan Manuel Lizcano.

---

<sup>233</sup> CANALES, “La densa materia d la historia”, p. 60.

<sup>234</sup> En su libro sobre la revolución maderista en Guerrero, Jesús Millán Nava, nos dice que la fotografía fue tomada en el mes de octubre; el autor se enfoca en la presencia del general de división Joaquín Amaro, y nos da la fecha de la fotografía tomando de referencia el drama amoroso que tenía el general Amaro con una mujer apodada “La gata” por sus grandes ojos verdes; de este modo nos da la referencia de la foto al coincidir con un aspecto de la vida cotidiana como el registro del romance de La Arracada (Gral. Amaro) en Coyuca con María Zavaleta. MILLAN NAVA, *La revolución maderista en el estado de Guerrero y la revolución constitucionalista en Michoacán*. p. 109.

<sup>235</sup> OIKION SOLANO, *Vientos de rebelión en Michoacán*, p. 124.

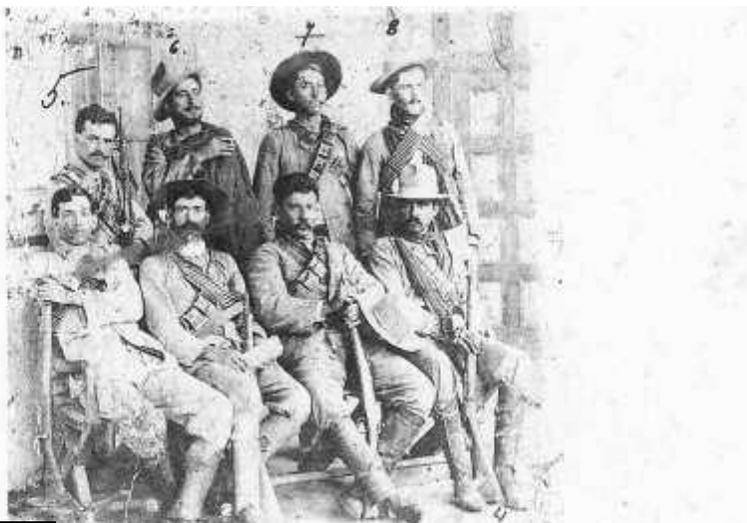
<sup>236</sup> En el pagador, reside la administración de cada Cuerpo, éste es vigilado por el Comandante, y por el Inspector general. SABAS A. y MUNGUÍA, *Reglamento para el servicio de la policía rural*, junio 24 de 1880, Visto en <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080078886/1080078886.PDF> 06/03/2017.

Vemos en estos personajes gran parte de la vestimenta reglamentaria de la fuerza de los rurales, camisas de calicot, una blusa de dril, botas, así como sables de caballería ligera;<sup>237</sup> el único que no contiene ninguno de estos elementos, es el indicado como “el rico de Coyuca” vestido con traje y corbata.

Faltan algunos nombres, sin embargo, el que hace la descripción al reverso y del cual se desconoce su nombre, nos advierte que son los únicos de los que recuerda sus nombres, aunque para el momento en el que busca identificarlos, advierte que todos ya están muertos.<sup>238</sup>

Respecto al 41° Cuerpo Rural que comandaba Rentería Luviano (foto 22), sabemos que es al triunfo de la revolución maderista cuando se le confiere la jefatura del 41° regimiento de rurales con residencia en la entonces villa de Huetamo.<sup>239</sup> Rentería Luviano, después de su activa participación liderando a los revolucionarios en 1911, siempre fiel al gobierno de Madero, se unió a la campaña de Sánchez para hacer frente contra Huerta el 31 de marzo de 1913 y fue jefe de operaciones militares en algunas entidades.<sup>240</sup>

Foto 22.<sup>241</sup>



<sup>237</sup> *Reglamento para el servicio de la policía rural*, junio 24 de 1880, Visto en <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080078886/1080078886.PDF> 06/03/2017.

<sup>238</sup> Alguno de los que el fotógrafo no menciona pudo ser Juan Durán, uno de los norteños que menciona Verónica Oikión como uno de los que integraban las fuerzas al mando de Gertrudis Sánchez. OIKION SOLANO, *Vientos de rebelión en Michoacán*, p. 125.

<sup>239</sup> OIKION SOLANO, *Vientos de rebelión en Michoacán*, p. 124.

<sup>240</sup> José Rentería Luviano, nació en Huetamo. Su padre el Lic. Alberto Rentería. Propietario rural. Instructor reservista en su lugar de origen (1904). OCHOA SERRANO Y SANCHEZ M. *Repertorio michoacano, 1889-1926*. p. 344

<sup>241</sup> *25 Imágenes de la Revolución en Michoacán*, Universidad Michoacana de san Nicolás de Hidalgo, comisión Institucional para la Conmemoración del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana.

A inicios de 1913, en el campo revolucionario las cosas iban tomando forma. A dos meses de haber tomado posesión Victoriano Huerta, en el mes de abril, los revolucionarios voluntarios y aquellos elementos militares sublevados organizados en los 28° y 41° cuerpos rurales bajo el mando de Gertrudis Sánchez y José Rentería Luviano formaban el eje del nuevo ejército revolucionario. Ambos cuerpos rurales tenían en común su origen revolucionario, pues fueron de las pocas fuerzas que el propio Madero había retenido, sin intentar disolver, e inclusive, integrándolas a los rurales.<sup>242</sup>

Vemos a Rentería Luviano al centro de la foto rodeado de su estado mayor en una toma realizada afuera de un edificio colonial, ésta imagen no contiene los elementos propios de un estudio como la de Gertrudis Sánchez (foto 21), vemos una toma sencilla con sólo una banca de madera en la que aparecen sentados cuatro de los ocho hombres armados. En ella, no se advierte la presencia de civiles o autoridades de la población, es una toma en la que se representa de forma sencilla el mando de Rentería Luviano y a los hombres de su más alta confianza. Vemos que los personajes no portan gran parte de la indumentaria reglamentaria de los Cuerpos rurales, como sí pasa en la foto 11 del 28° Cuerpo rural de Sánchez, pues en esta, apenas encontramos elementos que los caracterizan como parte de la policía rural como el tipo de botas y las carabinas que bien pudieron ser unas Remington.

En el capítulo anterior, vimos que los retratos de estudio buscaban establecer la identidad social del individuo, al igual que funcionar como certificados de pertenencia a cierto grupo social. En este sentido, notamos en esta imagen la presencia de ciertos objetos que sirven a esta tarea, por ejemplo, el cigarro que sostiene uno de los hombres parados detrás de Luviano, el cual, según un estudio de Gabriela Cano, simboliza una especie de refinamiento.<sup>243</sup>

Por otro lado, como lo hemos visto en la mayor parte de las fotografías tomadas durante el proceso revolucionario, los fotografiados prefieren salir mostrando el arma al frente representado su arrojo hacia la revolución. Asimismo, sabemos que exhibir las armas

---

<sup>242</sup> OIKION SOLANO, *Vientos de rebelión en Michoacán*, p. 134.

<sup>243</sup> CANO, “Inocultables realidades del deseo”, p. 62. A pesar de que, al igual que otras fotografías, son parte del modelo fotográfico de estudio decimonónico, la pistola y el cigarrillo, símbolos de la masculinidad, no son utilería del estudio fotográfico sino objetos de uso cotidiano, aunque vemos una pose, no es momentánea sino más bien del día a día.

como lo hacen Luviano y los revolucionarios no contiene únicamente su empatía hacia la revolución, pues también simbolizaban virilidad<sup>244</sup>

Es de notarse que el único que se quita el sombrero para la fotografía es el general Rentería. El sombrero como parte básica de la vestimenta del mexicano a principios del siglo XX, encerraba toda una gama de actitudes y convencionalismos, por ejemplo, quitarse el sombrero en ciertos lugares o en ciertas ocasiones constituía un aspecto cultural importante. Como lo vimos en el capítulo I, de todos los retratados por los Cachú en su estudio, ninguno posa con el sombrero en la cabeza, como sinónimo de un gesto de educación o respeto.

En cuanto a Rentería Luviano, lo vemos en una pose seria y firme, por otro lado, desgraciadamente se desconoce el autor de dicha foto así como la fecha y lugar en que fue tomada.

## **2.2 La fotografía en el ataque revolucionario a Tacámbaro**

A partir de la muerte de Madero en febrero de 1913, los revolucionarios se encontraban solos, pues no contaron con el apoyo del gobernador maderista Miguel Silva quien durante el gobierno de Huerta, únicamente ofreció a Gertrudis Sánchez la amnistía a cambio de deponer las armas y reconocer el huertismo. Aun así, los revolucionarios se mantuvieron apegados al Plan de Guadalupe y emprendieron el avance revolucionario.

De esta forma los cuerpos armados de Gertrudis Sánchez y Rentería Luviano se dirigieron a Tacámbaro, población que sufrió más de una vez los embates entre revolucionarios y federales o policía rural.

El primer ataque se realizó el 16 de abril de 1913 por las fuerzas al mando del Gral. Gertrudis Sánchez, la población de Tacámbaro se encontraba guarnecida por el 7° cuerpo

---

<sup>244</sup> Pose que veremos en casi todas las fotografías de revolucionarios pero que sorprende cuando el sujeto fotografiado es una mujer. A pesar de que, al igual que otras fotografías, son parte del modelo fotográfico de estudio decimonónico, la pistola y el cigarrillo, símbolos de la masculinidad, no son parte de la utilería de un estudio, sino objetos de uso cotidiano, que aunque los vemos dentro de la pose fotográfica, no son una actitud meramente momentánea, sino más bien del día a día. CANO, “Inocultables realidades del deseo”, p. 62.

rural, al mando del Cmte. Francisco Cárdenas<sup>245</sup> y fuerzas del estado al mando del Cap. Lamberto Herrera.<sup>246</sup>

Francisco Cárdenas para estos momentos era un rural ya conocido por su trabajo bajo el régimen de Porfirio Díaz, y apenas regresaba a Michoacán después de haber sido el asesino material de Francisco I. Madero. Fue así que a su llegada Huerta coronó su acción ascendiéndole de capitán a teniente coronel, asignándosele la comandancia del 7° cuerpo de rurales, grupo policiaco que como veremos más adelante, escenificó la crueldad y el militarismo en Pátzcuaro colgando a ex maderistas.

En la foto 23 ubicamos a los rurales de Francisco Cárdenas a la espera de los revolucionarios, en ella podemos ver que se encontraban en una planicie alta, lugar en el cual se inició el ataque hacia las fuerzas de Sánchez, es decir en el punto de la mesa.<sup>247</sup>



Foto 23.<sup>248</sup>

---

<sup>245</sup> Francisco Cárdenas Saucillo. (1878-1928) Nació en La Palma, mpio. de Sahuayo. Miembro de la policía rural, el 28 de mayo de 1911 fue comisionado por el gobierno del estado para reprimir el levantamiento efectuado por los vecinos de Angangueo en contra del subprefecto Ernesto Sánchez. Cárdenas salió de la prefectura de Maravatio al frente de 50 rurales. Participó en la pacificación de varias partes del estado, principalmente en el noreste. México, *Diccionario histórico y biográfico de la Revolución Mexicana*, p. 209.

<sup>246</sup> *Diccionario histórico y biográfico*, p. 254.

<sup>247</sup> *Diccionario histórico y biográfico*, p. 254.

Esto tiene que ver más con una especie de maniobra estratégica que con un espacio elegido al azar para la toma, pues este aspecto tiene su antecedente ya desde el porfiriato:

Los policías rurales tenían órdenes de colocarse siempre en puntos donde todo el mundo los viera, para dar la impresión de que el dictador contaba con grandes legiones policiacas para garantizar el orden público. Y en general el truco tuvo éxito. La paz porfiriana –como tal- fue al mismo tiempo un estado mental y un hecho físico.<sup>249</sup>

En este sentido, es importante recordar que “en tiempos de guerra, la naturaleza circundante se traduce en territorio conquistado o por conquistar, en distancia que separa o aproxima al enemigo, en ventajas u obstáculos topográficos para el éxito o fracaso de una táctica militar”,<sup>250</sup> siendo esta fotografía una prueba de lo importante que era la ubicación del ejército huertista ante la sospecha de los revolucionarios.

En la imagen 23 vemos a los rurales pertrechados en una pose de espera a la señal de su Cmte. Cárdenas quien sostiene una espada en alto representando su autoridad a punto de dar la orden de ataque. No se sabe quien fue el autor de las fotografías analizadas en este pequeño apartado, únicamente sabemos forman parte del fondo Casasola, en ellas vemos que el fotógrafo no sólo tomó al cuerpo de rurales de frente, sino que también enfocó a estos hombres desde otros ángulos como se puede ver en las fotos 24 y 25.

Por su pose, sabemos que se trata de fotografías dirigidas no espontáneas, en las que la pose produce credibilidad de que era una foto en medio del combate,<sup>251</sup> seguramente con la intención de mostrar el poder de las fuerzas rurales. En varias de las fotografías hechas durante la revolución, “el hecho de estar tan cerca de las tropas en acción dan la impresión

---

<sup>248</sup> 25 *Imágenes de la Revolución en Michoacán*, Universidad Michoacana de san Nicolás de Hidalgo, comisión Institucional para la Conmemoración del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana.

<sup>249</sup> VANDERWOOD, *Los rurales mexicanos*, visto en línea: [https://books.google.com.mx/books?id=Gtw0DQAAQBAJ&pg=PT99&lpg=PT99&dq=que+era+un+pagador+de+rurales&source=bl&ots=G9FDh3g14Z&sig=E2cOBtY\\_i6r8prnrwlLqxQozh3U&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwi5pq2w5-DRAhXBxFAQHXcGDPkQ6AEIJTAC#v=onepage&q=que%20era%20un%20pagador%20de%20rurales&f=true](https://books.google.com.mx/books?id=Gtw0DQAAQBAJ&pg=PT99&lpg=PT99&dq=que+era+un+pagador+de+rurales&source=bl&ots=G9FDh3g14Z&sig=E2cOBtY_i6r8prnrwlLqxQozh3U&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwi5pq2w5-DRAhXBxFAQHXcGDPkQ6AEIJTAC#v=onepage&q=que%20era%20un%20pagador%20de%20rurales&f=true)

<sup>250</sup> BERUMEN, *México: fotografía y revolución*, p. 57.

<sup>251</sup> MRAZ, *Fotografiar la revolución*, p. 60.

de que sea una foto tomada bajo condiciones muy difíciles (aunque esto puede también imitarse para hacerlas parecer espontáneas)<sup>252</sup>.

En la primera foto, está el interés por una buena toma hacia el actor principal o sea el apenas ascendido al mando del 7° Cuerpo Rural, el comandante Francisco Cárdenas, que aparece al centro colocado detrás de dos montículos de piedras; en la misma foto, se ve un interés por tener una toma abierta que muestra a los hombres armados y listos para disparar, intención que como vemos se repite en las otras dos imágenes.

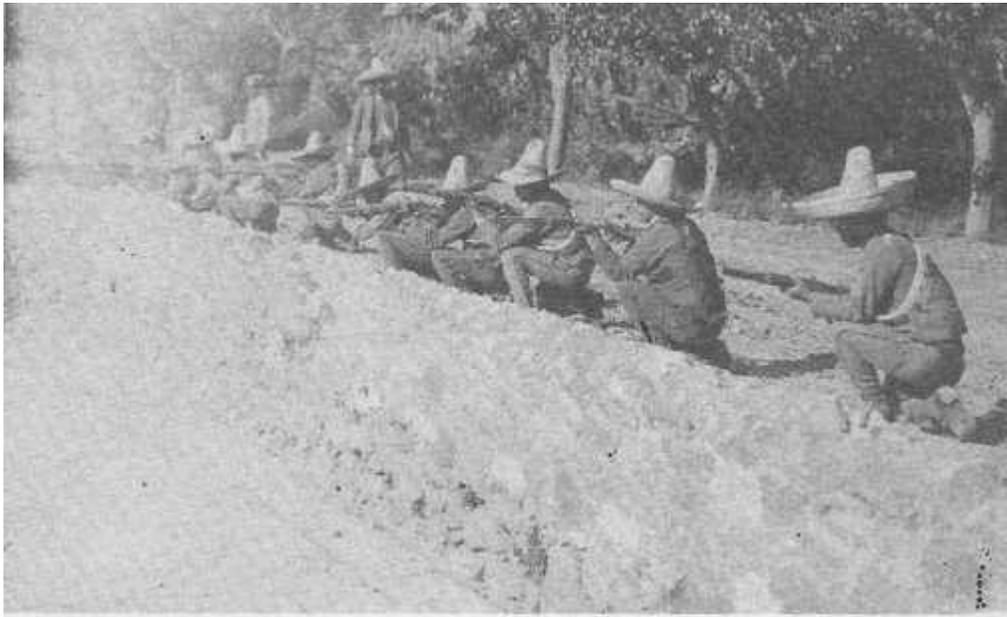


Foto 24.<sup>253</sup>

---

<sup>252</sup> MRAZ, *Fotografiar la revolución*, p. 104.

<sup>253</sup> Fondo Casasola. CASASOLA, *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*.



Foto 25.<sup>254</sup>

La fotografía 25 nos recuerda al tirador insurrecto abordado por John Mraz, fotografiado en la misma posición de ataque, incado sobre su rodilla, atento, apuntando fijamente a unos instantes de disparar. Según el autor, este tipo de acercamiento rara vez se encuentra en las fotografías de la Revolución, pues la mayoría son en grupo –como lo vimos en la foto 23-, lo cual, nos habla de una representación fotoperiodística muy moderna: bien posada, encuadrada y bien enfocada.<sup>255</sup>

Los rurales, que habían sido el instrumento porfirista de pacificación y que también funcionarían como emisarios políticos personales del presidente -papel que inevitablemente los llevó a participar en toda clase de actividades políticas y policiacas-, siguieron su funcionamiento bajo el gobierno de Huerta, en ambos casos no se mostraron ni tan inflexibles ni tan eficientes y dedicados como generalmente se creyó.<sup>256</sup>

El 16 de abril de 1913 los revolucionarios atacaron e incendiaron la población, llevando consigo aproximadamente 1800 hombres, 2 ametralladoras y 2 cañones, éstos en

---

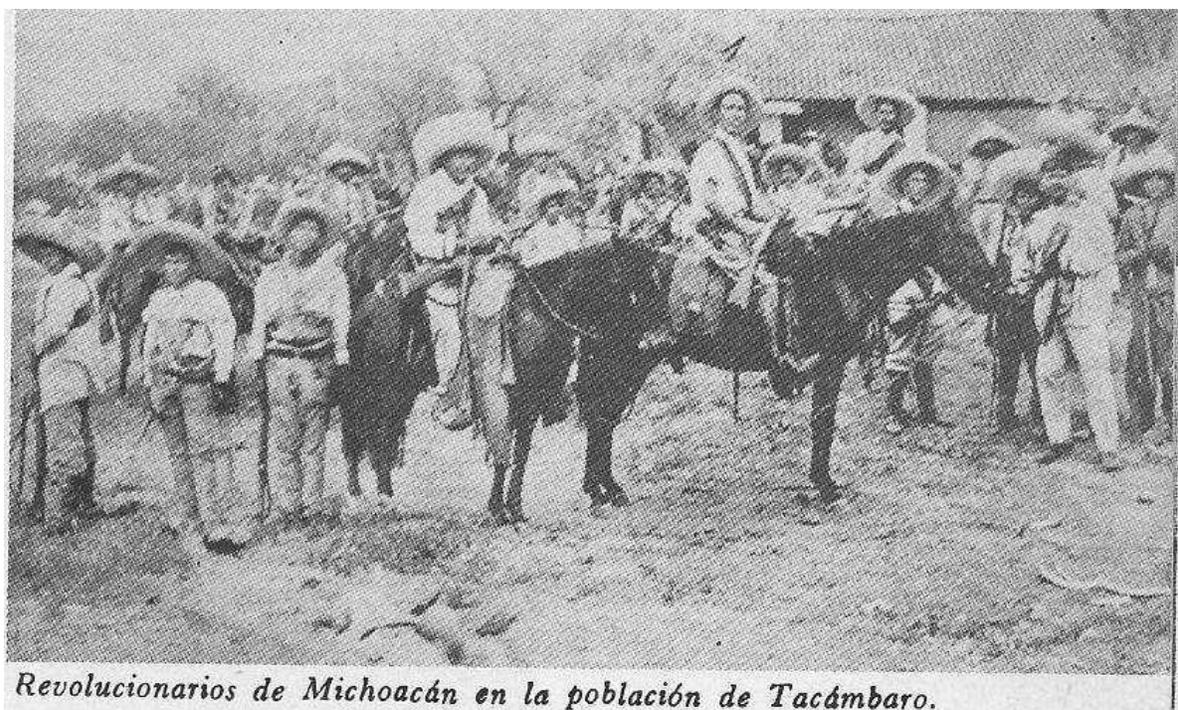
<sup>254</sup> Rurales a las órdenes del general Francisco Cárdenas, combatiendo a los revolucionarios en el estado de Michoacán. Fondo Casasola. CASASOLA, *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*.

<sup>255</sup> MRAZ, *Fotografiar la revolución*, p. 60.

<sup>256</sup> VANDERWOOD, *Los rurales mexicanos, visto en línea*: [https://books.google.com.mx/books?id=Gtw0DQAAQBAJ&pg=PT99&lpg=PT99&dq=que+era+un+pagador+de+rurales&source=bl&ots=G9FDh3g14Z&sig=E2cOBtY\\_i6r8prnrwlLqxQozh3U&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwi5pq2w5-DRAhXBxFAQKHxcGDPkQ6AEIJTAC#v=onepage&q=que%20era%20un%20pagador%20de%20rurales&f=true](https://books.google.com.mx/books?id=Gtw0DQAAQBAJ&pg=PT99&lpg=PT99&dq=que+era+un+pagador+de+rurales&source=bl&ots=G9FDh3g14Z&sig=E2cOBtY_i6r8prnrwlLqxQozh3U&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwi5pq2w5-DRAhXBxFAQKHxcGDPkQ6AEIJTAC#v=onepage&q=que%20era%20un%20pagador%20de%20rurales&f=true)

malas condiciones. El fuego comenzó a las 6:00 hrs. de la mañana, en cuatro horas los federales fueron desalojados de las posesiones que tenían a la orilla de la población, replegándose a la parroquia, el fuego continuo y a las 13:00 hrs. los defensores tuvieron que rendirse.<sup>257</sup>

Los revolucionarios tomaron finalmente la plaza principal, de manera que nos quedan estas imágenes como testimonio del momento en que los rurales esperaban en lo alto de la colina el visible enfrentamiento. En esta acción de armas mostraron por primera vez su tenacidad, como combatientes, el general Joaquín Amaro, los coroneles Francisco de la Hoya y Barranco, los mayores Juan Espinoza y Córdoba y Juan Durón, y los oficiales Juan Manuel Lazcano y Joaquín Romero. De la gente de Rentería Luviano se distinguieron el general Cecilio García, su hijo Gregorio y los capitanes Alfonso Navarrete, J. Ascensión, Ezequiel Espinoza, Ignacio Romero, Fernando Pizarro y Francisco Madrigal.<sup>258</sup>



*Revolucionarios de Michoacán en la población de Tacámbaro.*

Foto 26.<sup>259</sup>

No son las únicas fotografías que se tomaron el 16 de abril de 1913. De igual forma, sin información del fotógrafo autor de dichas fotos, encontramos dentro de la colección

<sup>257</sup> *Diccionario histórico y biográfico*, p. 254.

<sup>258</sup> MÉXICO, *Diccionario histórico y biográfico*, p. 254.

<sup>259</sup> CASASOLA, *Historia gráfica de la revolución mexicana: 1900-1960*.

Casasola, otras imágenes de los grupos revolucionarios en Tacámbaro. En la foto 26, el autor anónimo, nos muestra una parte de los hombres que lucharon contra el ejército federal, seguramente, la toma fue posterior al enfrentamiento ya que como vimos en un principio se enfocó a los rurales de Cárdenas. En ella no se observa el gran número de revolucionarios de las que nos hablan las fuentes, pero sí rescata la composición social del ejército del sur que se refleja en la vestimenta de los hombres.

La victoria de los revolucionarios no resultó en saldo blanco, Gertrudis Sánchez fue herido e incapacitado por un periodo de dos meses más o menos, cuando al momento de cargar un viejo cañón -defectuoso-, éste retrocedió bruscamente, quedando herido al momento con una pierna rota.<sup>260</sup> Sánchez fue llevado a Huetamo para sanar, momento en que se le otorgó el mando por dos meses a Renteria Luviano quien se hizo cargo del grupo armado rebelde.<sup>261</sup>

Sin embargo, hubo revolucionarios que no corrieron con la suerte de ser únicamente heridos y pagaron con sus vidas el enfrentamiento con los rurales (foto 27). En ella vemos un medio círculo de hombres exhibiendo los cuerpos de revolucionarios caídos colocados en hilera en el suelo.

La posición de estos hombres en comparación con otras imágenes, supondría que se pudiera tratar de una demostración del poder del cuerpo militar del estado hacia los revolucionarios antihuertistas, pues se parece a otras en las que aparecen mostrando los cuerpos de los rebeldes como una especie de trofeo. Sin embargo, sabemos que la victoria de este enfrentamiento la obtuvieron los cuerpos revolucionarios, por lo tanto, difícilmente se puede pensar el fotógrafo retrató a federales muertos –algo que por cierto no era muy común-, más bien retrató a los desafortunados revolucionarios caídos y a sus compañeros alrededor de ellos.

---

<sup>260</sup> OIKION SOLANO, *Vientos de rebelión en Michoacán*, p. 137.

<sup>261</sup> Aunque por otros puntos del estado se realizaban distintas avanzadas rebeldes independientes al ejército de Sánchez y Luviano, muchas de ellas se unieron más adelante al ejército del Sur. OIKION SOLANO, *Vientos de rebelión en Michoacán*, p. 138.



Foto 27.<sup>262</sup>

Fue en este ataque cuando la plaza de Tacámbaro se convirtió en el asiento revolucionario y cuartel general.<sup>263</sup> Desde este punto, Gertrudis Sánchez envió comisionados hacia el norte del país con el propósito de entrevistarse con Carranza y manifestarle el estado en que se hallaba la revolución en Michoacán.<sup>264</sup>

El 2 de septiembre de 1913, Tacámbaro sufrió su segundo ataque, esta vez, los revolucionarios perdieron el enfrentamiento, no obstante los esfuerzos que para defenderla hizo el Gral. Juan Espinoza y Córdoba, ésta cayó en poder de los huertistas. La revolución constitucionalista, que en la entidad se había presentado arrolladora en sus primeros meses, empezó a decaer de una forma considerable, debido principalmente a las desavenencias entre sus jefes, a la falta de parque y a la ofensiva que emprendió el gobierno huertista.<sup>265</sup> Ésta presión armada por parte de la dictadura que se mantenía desalojando a los levantiscos de los terrenos ganados, finalmente concluyó en que los revolucionarios tuvieron que salir de Tacámbaro en los primeros días de octubre.<sup>266</sup>

<sup>262</sup> CASASOLA, *Historia gráfica de la revolución mexicana: 1900-1960*.

<sup>263</sup> México, *Diccionario histórico y biográfico*, p. 254.

<sup>264</sup> OIKION SOLANO, *Vientos de rebelión en Michoacán*, p. 151.

<sup>265</sup> México, *Diccionario histórico y biográfico*, p. 254.

<sup>266</sup> México, *Diccionario histórico y biográfico*, p. 197.

## 2.3 Pátzcuaro durante el huertismo

Once días después del primer ataque a Tacámbaro (16 de abril de 1913), el gobierno de Miguel Silva sabiendo del accidente del general Sánchez, buscó aprovecharse de tal situación planeando desde la capital su ataque contra los que llamaban rebeldes, así lo decía la prensa anunciando el plan de campaña del Dr. Silva el 27 de abril de 1913:

Se iniciarán movimientos simultáneos, por el rumbo de Uruapan, aprovechando la vía férrea de Zamora a Los Reyes y de Morelia por la hacienda de La Huerta Cuapa, a fin de coger a dos fuegos a los rebeldes que tienen en su poder las plazas de Pátzcuaro, Ario y Tacámbaro hasta el sur como Huetamo (...), los rebeldes se encuentran desmoralizados por la falta personal del cabecilla.<sup>267</sup>

Después de tomar la plaza de Tacámbaro, los revolucionarios salieron rumbo a Pátzcuaro en donde no hubo necesidad de combatir, pues sabían de antemano que la guarnición que existía en esa ciudad era escasa, al igual que en varias poblaciones del estado.

Por ejemplo, la poca guardia que tenía la capital era conocida desde finales de 1912 por la prensa:

Es un hecho que la fuerza que guarnece a Morelia en estos momentos es poca, pues habiéndose separado el cuerpo federal, estamos atendid únicamente a la tropa del Estado que es muy reducida y acaso insuficiente para defender todo el perímetro de la ciudad. (...) *Al mismo tiempo redactaba*, La situación en Michoacán se ennegrece cada día más con la falta de seguridad.<sup>268</sup>

Ante tal carestía se esperaba la llegada del grueso de la fuerza militar que se encontraba en camino de México a la capital michoacana, al mismo tiempo que se temía la fuerza que desarrollaban los grupos armados constitucionalistas:

“Todo el mundo sabe que los rebeldes del Sur se encuentran posesionados de las plazas de Huetamo, Tacámbaro, Ario y Pátzcuaro, y que se proponen a atacar Morelia, y para ello esperan el refuerzo que, les viene, según ellos, del Norte”<sup>269</sup>

El 27 de abril, después de una semana de haberse mantenido estacionado el grupo revolucionario consitucionalista en Pátzcuaro, Renteria Luviano dio a conocer sus

<sup>267</sup> Semanario *El Centinela*, 27 de abril de 1913, núm. 40.

<sup>268</sup> Las cursivas son mías. *El Centinela*, 6 de octubre de 1912.

<sup>269</sup> *El Centinela*, 27 de abril de 1913, Núm. 40.

peticiones al gobierno huertista el cual las calificó de “absurdas”. Estas se resumían en lo siguiente, pedían una tregua de 15 días y 100 000 para el sostenimiento de sus fuerzas, tiempo en el cual las fuerzas revolucionarias se comunicarían con los líderes del norte.<sup>270</sup> La respuesta de Huerta fue tajante e inmediatamente ordenó al general Dorantes -jefe de armas en el estado-<sup>271</sup> se les batiera enérgica y activamente a los rebeldes, de esta forma se rompieron las pláticas y los revolucionarios no intentaron más partir hacia Morelia, y retrocedieron hacia Huetamo.<sup>272</sup>

Los revolucionarios no se movilizaron hacia la capital, finalmente la determinación de su jefe Rentería Luviano fue la de detener su avanzada, esto aun cuando era conocido por los revolucionarios que Morelia se encontraba con pocos elementos para su defensa, ya que el grueso de la fuerza militar se encontraba en camino de México a la capital.<sup>273</sup>

---

<sup>270</sup> OIKION SOLANO, *Vientos de rebelión en Michoacán*, p. 138.

<sup>271</sup> OCHOA SERRANO Y SANCHEZ M. *Repertorio michoacano, 1889-1926*. p.149. Alberto Dorantes. Militar. Federal en el 2º regimiento de Matamoros (1908). Jefe del 2º regimiento de guarnición en Cuernavaca, Mor. (nov. 1910). Gobernador interino y jefe de las armas en el estado (abr jun 1913).

<sup>272</sup> OIKION SOLANO, *Vientos de rebelión en Michoacán*, p. 138.

<sup>273</sup> OIKION SOLANO, *Vientos de rebelión en Michoacán*, p. 137 Rentería Luviano no dejó de lado su plan de atacar Morelia y en el mes de mayo se dispusieron a intentarlo, lo cual no lograron debido a que las tropas revolucionarias avanzaron hasta Maravatío, y en la hacienda de Queréndaro se estacionaron el 19 y 20 de mayo, en vez de continuar hacia Morelia. El 22 de mayo Morelia ya se encontraba bien guarnecida. Sería hasta el 31 de julio pero de 1914 cuando entrarían los constitucionalistas al mando de Sánchez a Morelia OIKION SOLANO, *Vientos de rebelión en Michoacán*, p. 141-166.



Foto 28.<sup>274</sup>

Cachú capturó en una fotografía el momento en que los revolucionarios se disponían a abandonar la población de Pátzcuaro (foto 28). Justo al otro día de haber enviado sus peticiones y haber recibido tal negativa por parte del gobierno estatal y federal, el 28 de abril de 1913, Rentería decidió que era momento de partir, lo vemos en la fotografía con los revolucionarios formados en la plaza chica preparándose para partir.

Ésta plaza que Cachú captura en la imagen, es conocida popularmente como la plaza “chica” de Pátzcuaro, aunque su nombre oficial actual es Gertrudis Bocanegra. En la época revolucionaria fue conocida como la plaza de San Agustín, ya que durante la colonia había sido el atrio del convento agustino. A principios del siglo XX se había convertido en un área arbolada –como podemos ver en la foto-, con plantas algo descuidadas y caminos empedrados alrededor y por medio de la plaza por donde se transitaba.<sup>275</sup>

<sup>274</sup> Fotografía de los hermanos Cachú donada anónimamente al presente análisis.

<sup>275</sup> MARTÍNEZ AGUILAR, *El Pátzcuaro de ayer en el imaginario*, p. 36.

Para realizar la toma, Cachú se colocó en el segundo piso del hotel “Mercado”<sup>276</sup> seguramente desde una de las habitaciones. Mismo hotel que aparece al fondo en una de las fotos más escalofriantes que muestra la violencia huertista que se vivió en Pátzcuaro un mes después de que Cachú retratara a este grupo revolucionario (foto 31).

Resulta interesante preguntarnos ¿porqué la lejanía de Cachú ante el ejército antihuertista?

Para estos momentos, se sabe que los hermanos Cachú mantenían informado al doctor Miguel Silva de lo que ocurría en Pátzcuaro a través de la correspondencia que se enviaba Morelia. Así quedó demostrado en uno de los telegramas que envió el gobernador Silva al Lic. Tena, quien fuera un conocido Juez de Pátzcuaro y prefecto del mismo lugar durante el gobierno silvista, en él se le pide que pagué a Cachú por su gran labor de informante.<sup>277</sup> Estos hechos explican la distancia con la que Cachú retrata a los revolucionarios, pues ellos no contaban con ningún tipo de apoyo o aprobación por parte del gobernador Silva.

Ante los problemas que traía consigo la revolución y el interés de estos fotógrafos por captar las escenas de la lucha, pronto los Cachú debieron decidir con cual jefe trabajarían o que bando revolucionario apoyarían, pues se tornaba necesario asegurar su protección en estos momentos. Más adelante, veremos que los Cachú, en una corta etapa, se inclinaron hacia las huestes villistas fotografiando la brigada sanitaria, jefes principales y vagones personales del general Villa.

Vemos que a pesar de ser una toma abierta, enfocada en captar a los revolucionarios bajo las órdenes de Rentería Luviano, ninguno de ellos percibe la cámara de Cachú, más aun los únicos que aparecen mirando hacia él son unos cuantos civiles, en ningún momento se ve a alguno de los revolucionarios posando para la lente del fotógrafo y, Luviano aparece muy lejos en la toma, lo que nos habla de un casi total desconocimiento o indiferencia de éste a que se tomara dicha foto.

Como hemos visto, este tipo de foto en exteriores que se abren a la inclusión de varios actores sociales, ayuda a rescatar detalles importantes de la fisionomía social. En

---

<sup>276</sup> El hotel “Mercado” se convirtió en el “Gran Hotel Guizar” cuando la familia Larragoiti vendió la propiedad a María Herrera Viuda de Guizar, en los años 20’s del siglo pasado, para luego pasar a manos de Miguel Leal, que lo convirtió en el hotel “Ocampo”, el cual era administrado por Hipólito Rodicio y por doña Esperanza García. MARTÍNEZ AGUILAR, *El Pátzcuaro de ayer*, p, 84.

<sup>277</sup> Comunicación verbal de uno de los cronistas de la ciudad de Pátzcuaro, Fernando Martínez Aguilar.

este caso, resaltaremos la visibilidad de los hombres del ejército constitucional. Hombres humildemente vestidos de sombrero y huarache formando las filas revolucionarias, parados al lado de sus caballos, colocados a la sombra de aquellos grandes fresnos. De esta forma, quedó retratado uno de los aspectos escritos por Verónica Oikión y que se rescata gracias a la visibilidad de la vestimenta de estos hombres, pues ella refiere que las fuerzas constitucionalistas estaban compuestas por campesinos sin tierra, y tal vez por obreros desempleados, que pasaron a formar parte del ejército.<sup>278</sup>

En la imagen los revolucionarios están colocados de frente al portal del lado oriente, lo cual no es casualidad, pues era en ese portal donde “se ubicaban las instalaciones de la casa de gobierno, (...) en la planta baja tenían sus oficinas la prefectura y los juzgados menores o alcaldías y la cárcel de hombres”.<sup>279</sup> Entre el portal y los revolucionarios podemos ver a un hombre montado en su caballo blanco, el único que no está de pie, cabe decir. La posición de este sujeto delante de aquellos hombres enfilados, nos da una buena aproximación de que se trate de Rentería Luviano quien por su posición advierte un grado más alto.

Actualmente, se han modificado varios aspectos del portal y de la misma plaza chica, sin embargo, como sabemos hay aspectos de la naturaleza inamovibles como lo es el cerro que se vislumbra al fondo, su ubicación nos ayuda a decir acertadamente que la fotografía fue tomada justo en esa plaza.

Analizando un poco más la imagen, vemos un elemento que ya no está pero que significó un aspecto importante para la sociedad patzcuareense: las antiguas vías del tranvía, que aunque fueron tapadas para dar paso a las calles como están actualmente, aún se recuerda que recorrían su camino a un costado de esta plaza.

El tranvía únicamente pasaba por ésta plaza, después daba vuelta para regresar a la estación. Fue el transporte colectivo más importante de la ciudad, era utilizado para llegar de la estación ferrocarrilera al centro de la población y viceversa, este medio de transporte relatado por Manuel Martínez como “pintorescos coches de tracción animal” -cuatro mulas, funcionó de esta forma hasta que don Jesús Valencia los automatizó colocándoles motores

---

<sup>278</sup> OIKION SOLANO, *Vientos de rebelión en Michoacán*, p. 134.

<sup>279</sup> CORTÉS ZAVALA, “Pátzcuaro”, p. 210.

de camión. Finalmente, este tipo de transporte dejó de trabajar después de que las autoridades mandaron retirar las vías, para dar paso a los coches.<sup>280</sup>

A partir de mayo, los revolucionarios se mantuvieron en diferentes campañas contra las huestes federales, provocando en varias ocasiones que salieran huyendo hacia los cerros o, como también ocurrió, uniéndose a los rebeldes engrosando cada vez más el grupo revolucionario; para el 21 de mayo el grupo que lideraba Rentería ya sumaba más de 500 hombres.<sup>281</sup>

Para el mes de junio de 1913, ya se podía percibir una fuerte actividad rebelde en Michoacán e iba en aumento. No en vano los propietarios tanto michoacanos como extranjeros, que veían amenazados sus intereses en la entidad, dirigían alarmantes y continuas comunicaciones al gobierno del estado.<sup>282</sup>

Ante estas débiles e insuficientes fuerzas militares encargadas de resguardar las poblaciones del estado, se mostraba de total importancia para el gobierno huertista la llegada de huestes federales y, los hermanos Cachú, captaron esta situación (fotografía 29).

---

<sup>280</sup> MARTINEZ AGUILAR, *El Pátzcuaro de ayer*, p. 78

<sup>281</sup> OIKION SOLANO, *Vientos de rebelión en Michoacán*, p. 140.

<sup>282</sup> Verónica Oikión rescata el caso de los señores Cusi que reclamaban insistentemente protección y, el de la American Smelting and Refining Co., cuyas instalaciones habían sido asaltadas por los revolucionarios el 25 de junio de 1913. OIKION SOLANO, *Vientos de rebelión en Michoacán*, p. 146.



Foto 29 (AHUBUAP)<sup>283</sup>

La fotografía nos muestra la llegada de las fuerzas federales a Pátzcuaro el 2 de julio de 1913. La aglomeración en torno al tren que la fotografía nos deja ver, nos habla de una costumbre anterior a la Revolución, proviene de años atrás cuando la llegada de un destacamento de rurales a una población era un hecho que atraía una especial atención del público. La población, sin importar el sentimiento de rechazo trataba de congraciarse con ellos, especialmente los representantes de los intereses prominentes y autoridades, ansiosos de obtener protección a su posición política y financiera que podía darles la policía.<sup>284</sup> De esta forma, entendemos que la composición social de esta fotografía se inclina hacia

<sup>283</sup> Archivo Histórico Universitario BUAP (AHUBUAP), Fondo: Familia Cachú, Sección: Revolución y posrevolución, Serie: Escenas, Código: FFC/0037.

<sup>284</sup> VANDERWOOD, *Los rurales mexicanos, visto en línea*: [https://books.google.com.mx/books?id=Gtw0DQAAQBAJ&pg=PT99&lpg=PT99&dq=que+era+un+pagador+de+rurales&source=bl&ots=G9FDh3g14Z&sig=E2cOBtY\\_i6r8prnrwlLqxQozh3U&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwi5pq2w5-DRAhXBxFQKHxcGDPkQ6AEIJTAC#v=onepage&q=que%20era%20un%20pagador%20de%20rurales&f=true](https://books.google.com.mx/books?id=Gtw0DQAAQBAJ&pg=PT99&lpg=PT99&dq=que+era+un+pagador+de+rurales&source=bl&ots=G9FDh3g14Z&sig=E2cOBtY_i6r8prnrwlLqxQozh3U&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwi5pq2w5-DRAhXBxFQKHxcGDPkQ6AEIJTAC#v=onepage&q=que%20era%20un%20pagador%20de%20rurales&f=true)

hombres de traje que aparecen a la izquierda mezclados con personas de sectores populares vestidos de manta, ambos grupos curiosos ante las fuerzas federales.

Sin embargo, el hecho de que las personas en la toma aparezcan borrosas, nos habla de que las personas alrededor del tren no eran el objetivo principal. Tal vez ésta fotografía pudo haber sido considerada una mala toma por sus personajes movidos, ya que la mayor parte de los operadores estaban obsesionados en mantener estáticos a sus modelos,<sup>285</sup> pero la subjetividad dentro de la imagen nos indica que la atención de los Cachú estaba enfocada en lo que la gente estaba mirando: la llegada de este último vagón cargado de cañones y soldados federales enviados a combatir a los revolucionarios.

Las fuerzas federales se mantuvieron en territorio michoacano hasta un año más tarde. En el mes de julio de 1914, desmoralizadas, no se atrevieron a cerrarles el paso a los revolucionarios en su camino a Morelia, y optaron por marchar rumbo a Acámbaro y de ahí a la ciudad de México.<sup>286</sup>

La cuestión es, ¿por qué los Cachú se enfocaron en mostrar la calidad de arsenal y cantidad de soldados que llegaban al estado? Porque eran la novedad, la sorpresa, porque era información que tenían el deber de entregar al doctor Miguel Silva, o, tal vez porque simplemente, querían mostrar a través de sus fotografías su voluntad o avidez como testigos de ese momento.

Un día antes de que llegaran los refuerzos federales, comenzó en Pátzcuaro una etapa de violenta militarización por parte de los rurales de Cárdenas. Sus fuerzas se movieron a dicha ciudad en donde emplearon una brutal represión contra maderistas o civiles, exhibiendo sus cuerpos inertes colgados de los postes y árboles de la plaza principal y de la plaza chica, misma que había sido ocupada pacíficamente por los revolucionarios tres meses antes. El 1° de julio de 1913, un día antes de haber retratado la llegada del tren que venía de la Ciudad de México, la cámara de los hermanos Cachú capturó unos de los hechos que marcaron la época revolucionaria en Michoacán: “los colgados de Pátzcuaro”.

---

<sup>285</sup> BERUMEN, *México: fotografía y revolución*, p. 29.

<sup>286</sup> OIKION SOLANO, *Vientos de rebelión en Michoacán*, p. 166.

## **2.4 Los colgados de Pátzcuaro**

Muchos de los alzamientos persistieron y/o se intensificaron en 1912 y sobre todo a lo largo de 1913 a raíz del golpe huertista; algunos seguían lanzando vivas a Madero, otros en cambio, se identifican con Pascual Orozco e inclusive con Emiliano Zapata.<sup>287</sup> Sin embargo, los sujetos sociales que nos atañen en este apartado, son aquellos ex maderistas y demás hombres que aun después de los hechos lamentables de la “decena trágica”, siguieron la lucha revolucionaria constitucionalista para derrocar a Victoriano Huerta.

Estos rebeldes no recibieron un castigo menor, más aun, pagaron con su vida siendo colgados y exhibidos en las plazas de la población de Pátzcuaro bajo las órdenes del vergonzosamente ascendido teniente coronel del 7° cuerpo rural: Francisco Cárdenas. Como vimos anteriormente, el huertista Francisco Cárdenas ya había enfrentado a los grupos revolucionarios de Luviano y Gertrudis Sánchez sin haber obtenido resultados satisfactorios; sin embargo, su cacería, su violencia y su no sorpresiva crueldad conocida desde el porfirismo como policía rural, fueron dirigidas contra exmaderistas y rebeldes. Estos hechos fueron capturados por la cámara de los hermanos Cachú en el mes de julio de 1913.

Este año fue llamado “el año de los colgados” debido a la crueldad con que fueron tratados estos presos. Aunque estas fotografías sobre “los colgados” han sido retomadas en diferentes estudios, sabemos que aún queda un análisis social al que pueden ser sometidas, ya que algunos de estos estudios las abordan únicamente como ilustración y no como un documento que parta de un estudio que nos diga quiénes eran estas personas y qué estaba ocurriendo en ese momento.

En este apartado, abrimos una ventana a responder si realmente fue –como menciona Berumen- una práctica que los Cachú realizaron con la intención de entregar una fotografía a las familias de los difuntos:

---

<sup>287</sup> OIKION SOLANO, *Vientos de rebelión en Michoacán*, p. 102.

Ya que estaba prohibido descolgarlos, ante la incertidumbre de lo que pasaría con sus muertos, los familiares acudían a los Cachú para que tomaran el retrato postrero del ser querido, el cual conservarían de recuerdo.<sup>288</sup>

Este análisis sugiere adentrarnos a una situación social revolucionaria que como sabemos, no fue característico de Michoacán, pues los rituales que siguieron algunos cuerpos armados para castigar y exhibir a sus contrarios haciéndolos colgar, ocurrieron en varios de los estados de la República,

Unos días antes de que la gente de Cárdenas comenzara a colgar exmaderistas, -que después de la muerte de Madero, serían más bien parte del grupo levantado en armas de los constitucionalistas-, en las plazas de Pátzcuaro, a fines de junio de 1913, el avance revolucionario ya amenazaba gravemente la estabilidad del viejo orden. Pátzcuaro era uno de los distritos que se mantenían invadidos parcialmente por los revolucionarios.<sup>289</sup> Seguramente, ésta fue una razón por la que Cárdenas, jefe de los rurales que se encontraban en la defensa de esta población decidieron cometer este tipo de actos en un intento de intimidación y ejemplo de castigo hacia la población.

Dentro del significado que puede tener para nosotros las fotografías 30 y 31, se rescata el valor interpretativo del documento que se puede observar “como una demostración de la victoria federal o como un documento de la enorme desigualdad de recursos”.<sup>290</sup> En este caso, la ropa desgastada de los dos cuerpos colgados de las fotografías “nos dejan ver esa asimetría de las fuerzas”<sup>291</sup>, en comparación con los rurales de Cárdenas. Sin embargo, la palabra “desgastada” es un adjetivo débil, pues los hombres de las fotos 30 y 31, tienen la ropa casi en arapos, ambos no tienen zapatos, su apariencia es más de un mendigo que de un revolucionario constitucionalista o exmaderista.

En el documento encontrado en el Archivo del Registro Civil de Pátzcuaro, encontramos que el Hospital Civil:

---

<sup>288</sup> BERUMEN, “Disparando desde todos los frentes”, p. 181.

<sup>289</sup> OIKION SOLANO, *Vientos de rebelión en Michoacán*, p. 148.

<sup>290</sup> MRAZ, *Fotografiar la Revolución*, p. 106.

<sup>291</sup> MRAZ, *Fotografiar la Revolución*, p. 106.

Recibió el día 2 de julio a las 10:00 de la mañana a dos cadáveres de hombres desconocidos de 21 a 22 y de 25 a 28 años, presentando rigidez cadavérica, color trigueño, pelo negro castaño, nariz regular, boca chica y grande, poco bigote, y presentan una rosadura de riata en el cuello. Visten camisa de calicot y pantalón blanco y azul de mezclilla. La causa de la muerte fue asfixia por suspensión.<sup>292</sup>

Gracias a la leyenda que escribió Cachú en sus fotografías, sabemos que los hombres fueron ejecutados apenas la noche anterior -el 1° de julio-, de cuando son llevados al Hospital Civil,<sup>293</sup> lo cual nos dice que este fotógrafo tuvo que haber hecho su trabajo por la mañana. Y si los exmaderistas colgados -como escribió Cachú- tenían que servir de ejemplo para futuros actos de rebeldía, debieron permanecer al menos unas horas en las plazas en que habían sido ejecutados, de tal forma que si fueron llevados al hospital a las diez de la mañana, fueron descolgados al menos una hora antes, por lo tanto, Cachú debió fotografiarlos muy temprano, tal vez cuando apenas amanecía y rápidamente se había convertido en noticia principal en la población.

El clima de las primeras horas del día se alcanza a percibir en la vestimenta de la mayoría de las personas que aparecen en la imagen, vemos a las mujeres y niñas con sus rebozos, y a niños y hombres con sus chales y mantas cubriéndose del frío húmedo y airoso característico de las mañanas de julio en Pátzcuaro. Frío que seguramente empeoraba al presenciar tal acto de crueldad.

Los sujetos principales en estas fotografías son: el maderista y el rural que aparece sujetándole. A pesar del acta que encontramos en el Archivo del Registro Civil, no se encontró en ningún repositorio documental el nombre de los sujetos que se ubican en la fotografía, ni de los rebeldes ni de los rurales, pues sólo se refieren a los colados como “dos hombres ejecutados desconocidos que fueron ejecutados por la columna militar que opera

---

<sup>292</sup> Archivo del Registro Civil de Pátzcuaro, Carpeta del año 1913, Acta núm. 217.

<sup>293</sup> El Hospital Civil, ha sido un edificio que fue construido según las necesidades de la época, nunca ha dejado de funcionar como hospital. Llamado en sus inicios hospital de San Juan de Dios, era el principal lugar en donde se atendía a los enfermos, funcionaba en las mismas instalaciones del convento de los Juaninos, donde tomó parte importante el doctor Gabriel García. Visto en: MARTINEZ AGUILAR, *Pátzcuaro de ayer*, p. 95. Actualmente recibe el nombre de Hospital General Dr. Gabriel García a.c. y se encuentra tristemente deteriorado, alterado en sus características originales y con serio riesgo de sufrir desplomes. Visto en: MARTINEZ AGUILAR, *Pátzcuaro, Historias en el olvido*, p. 52. Además de que no cuenta con algún tipo de repositorio documental que albergue los documentos de tantos años de historia, pues como lo dijo el Dr. Francisco Sosa (5-junio.2017) todo ha sido destruido o tirado a la basura por no saber su valor.

en este distrito”.<sup>294</sup> No hay ningún documento que compruebe que efectivamente hayan sido maderistas, ni ninguna información que nos hable de la razón por la que fueron ejecutados de tal forma como hombres peligrosos.

En ambas imágenes vemos que el rural aparece sujetando al desafortunado hombre. En la foto 30 aparece tomándolo de un brazo y en la siguiente de uno de los pies que penden del árbol, este acto nos sugiere una especie de protagonismo por parte de los rurales o quizás, un intento por mantenerlo quieto para la fotografía.

---

<sup>294</sup> Archivo del Registro Civil de Pátzcuaro, Carpeta del año 1913, Acta núm. 217.

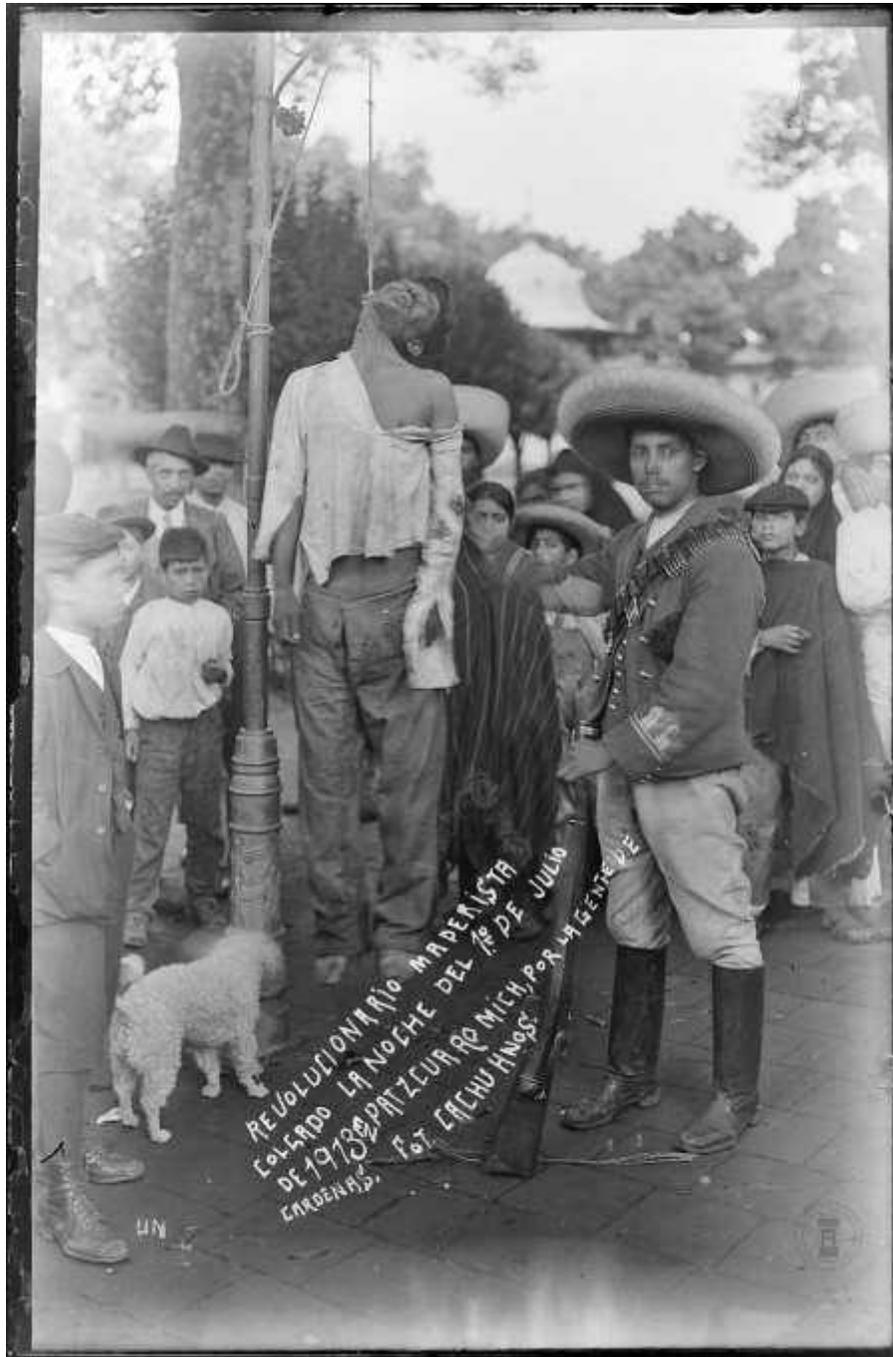


Foto 30 (AHUBUAP)<sup>295</sup>

<sup>295</sup> Archivo Histórico Universitario BUAP (AHUBUAP), Fondo: Familia Cachú, Sección: Revolución y posrevolución, Serie: Escenas, Código: FFC/0028.



Foto 31<sup>296</sup>

<sup>296</sup> Fotografía de los hermanos Cachú donada anónimamente al presente análisis.

Llama la atención la visión que tiene Cachú al realizar su trabajo, recuperando en sus fotografías contextos, pues, aunque se enfoca en el sujeto que cuelga sin vida, se sensibiliza e incorpora distintos actores sociales del pueblo testigos del horror de una mañana.

Llama la atención el público que Cachú captura en ambas imágenes, pues en las dos vemos claramente la presencia de niños. A pesar de que el hombre colgado constituye el centro de la fotografía, nuestra mirada no puede pasar por alto el rostro de los infantes que observan ese momento.

John Mraz ha aconsejado tener cuidado al pretender hacer lecturas psicológicas por medio de la fotografía, en este caso, podríamos asegurar que los niños de las fotografías tenían miedo, mortificación, tristeza o terror al observar sus caras. Sin embargo, aun sabiendo que “hacer juicios psicológicos con base en expresiones “aparentes” de sentimientos es una gran tentación en las historias gráficas”<sup>297</sup> y, que al ser lentas las cámaras “la gente no podía aparecer contenta porque no se podía mantener una sonrisa estética por el tiempo requerido”, nos atreveremos a decir que aquí no había una razón para posar, no había nada porque sonreír o porque mantener una cara seria. Así, en lo que respecta a los niños, “no hay nada que decir, solo un pequeño gesto que a veces el arte consigue develar”<sup>298</sup>

Las personas que se encontraban presentes ante tal hecho, se encontraron no con el cuerpo de un hombre, sino con un cadáver, una forma muy distinta de ver la muerte, pues éste último refiere a un cuerpo sin vida fuera de cualquier contexto ritual.<sup>299</sup>

En este tipo de escenas existe una relación entre vivos y muertos que horroriza al mismo tiempo que inspira respeto y veneración, en el cadáver –aunque no sea un familiar– está el miedo a la muerte, en él habita la persona, el familiar, el amigo, el hijo, se combinan estados pasionales,<sup>300</sup> dejando ver en la fotografía el miedo, el horror y la sorpresa que produjeron tales hechos.

---

<sup>297</sup> MRAZ, *Fotografiar la Revolución* p. 179.

<sup>298</sup> OSORIO COSSIO, “Un velo para la muerte”, p. 327.

<sup>299</sup> BONDAR y OLMEDO, “Velorios “de la ropa” y “de la foto”.

<sup>300</sup> BONDAR y OLMEDO, “Velorios “de la ropa” y “de la foto”.

En la primera fotografía (30) vemos al hombre colgado de uno de los faroles que anteriormente alumbraban los andadores de la plaza mayor de la población. Entre los aspectos materiales que rescata la imagen, tenemos las plazas de Pátzcuaro que fueron y siguen siendo el corazón de su vida política, económica, social y cultural, así como sitios de gran importancia como escenario de manifestaciones de la lucha armada.

De todas, ésta plaza mayor o plaza grande, ha sido desde los orígenes de la ciudad el espacio público de mayor importancia; en su mayoría empedrada, con lunetas alrededor, con un jardín lleno de árboles de fresno, trueno y otros.<sup>301</sup> La relevancia de este espacio público nos lleva a entender por qué los rurales prefirieron, en un acto demostrativo, colgar a los rebeldes en este lugar.

En la misma fotografía, se alcanza a vislumbrar al fondo un elemento que duró no más de treinta años en pie, nos referimos al kiosco. Como sabemos, la fotografía tomada en exteriores tiene la riqueza de mostrarnos elementos que van más allá de la intención del fotógrafo, en este caso, tenemos este kiosco de ocho columnas que soportaban un techo en forma de concha inaugurado en 1905, siendo esta la única parte que se alcanza a vislumbrar en la foto. Ahora es un elemento que ha quedado únicamente en la memoria de las personas mayores de la población, pues ya no existe, en su lugar actualmente lo sustituye una fuente con la estatua de Vasco de Quiroga.<sup>302</sup>

El hombre de la foto 31 cuelga de un árbol que se ubicaba en la plaza chica y que actualmente tampoco permanece. El nombre oficial de la plaza es Gertrudis Bocanegra antes conocida como plaza de San Agustín, pues en la época colonial era el atrio del convento agustino. A principios del siglo XX se había convertido en un área arbolada, con plantas algo descuidadas y caminos empedrados alrededor y por medio de la plaza por donde se transitaba. Tenía como ahora unas bancas alrededor donde la gente se sentaba a descansar y a conversar.<sup>303</sup>

---

<sup>301</sup>CORTÉS ZAVALA, “Pátzcuaro”, p. 210.

<sup>302</sup> Fue retirado en 1935, siendo presidente José Ramos Chávez, después fue sustituido por una fuente adornada con pescados que echaban agua por la boca, llamada pila de los pescadores. MARTÍNEZ AGUILAR, *El Pátzcuaro de ayer*, p. 32-33.

<sup>303</sup> MARTÍNEZ AGUILAR, *El Pátzcuaro de ayer*, p. 36.

Al fondo, seguramente sin intención de que apareciera, está el hotel Mercado – desde el cual, Cachú fotografió la salida de Rentería un mes antes-. Este se convirtió en el “Gran Hotel Guizar” cuando la familia Larragoiti vendió su propiedad a María Herrera Vda. de Guizar en los años 20’s del siglo pasado, para luego pasar a manos de Miguel Leal que lo convirtió en el Hotel Ocampo. Actualmente se encuentra el hotel “el Refugio”.<sup>304</sup>

Otro de los aspectos que llama la atención cuando observamos ambas fotografías, es el lazo de yute que utilizaban para colgar a los rebeldes. Vemos que era muy delgado, poco resistente, por lo que no resultaba difícil que se rompiera al intentar colgar a una persona, como le ocurrió al sujeto de la foto 32.

Se ubica siendo escoltado por cuatro rurales hacia el vagón del tren, fue retratado por la cámara de los Cachú al igual que los otros dos ejecutados en la misma población. Se trata de un prisionero maderista que estaba siendo trasladado por los rurales de Cárdenas. Según la leyenda que escribió Cachú en la imagen, la razón por la que este maderista seguía aun con vida, era porque había sido colgado tres veces, mismas en que la cuerda o lazo de su ejecución se rompió, por lo que decidieron dejarlo con vida y llevarlo preso.

---

<sup>304</sup>MARTÍNEZ AGUILAR, *El Pátzcuaro de ayer*, p. 84.

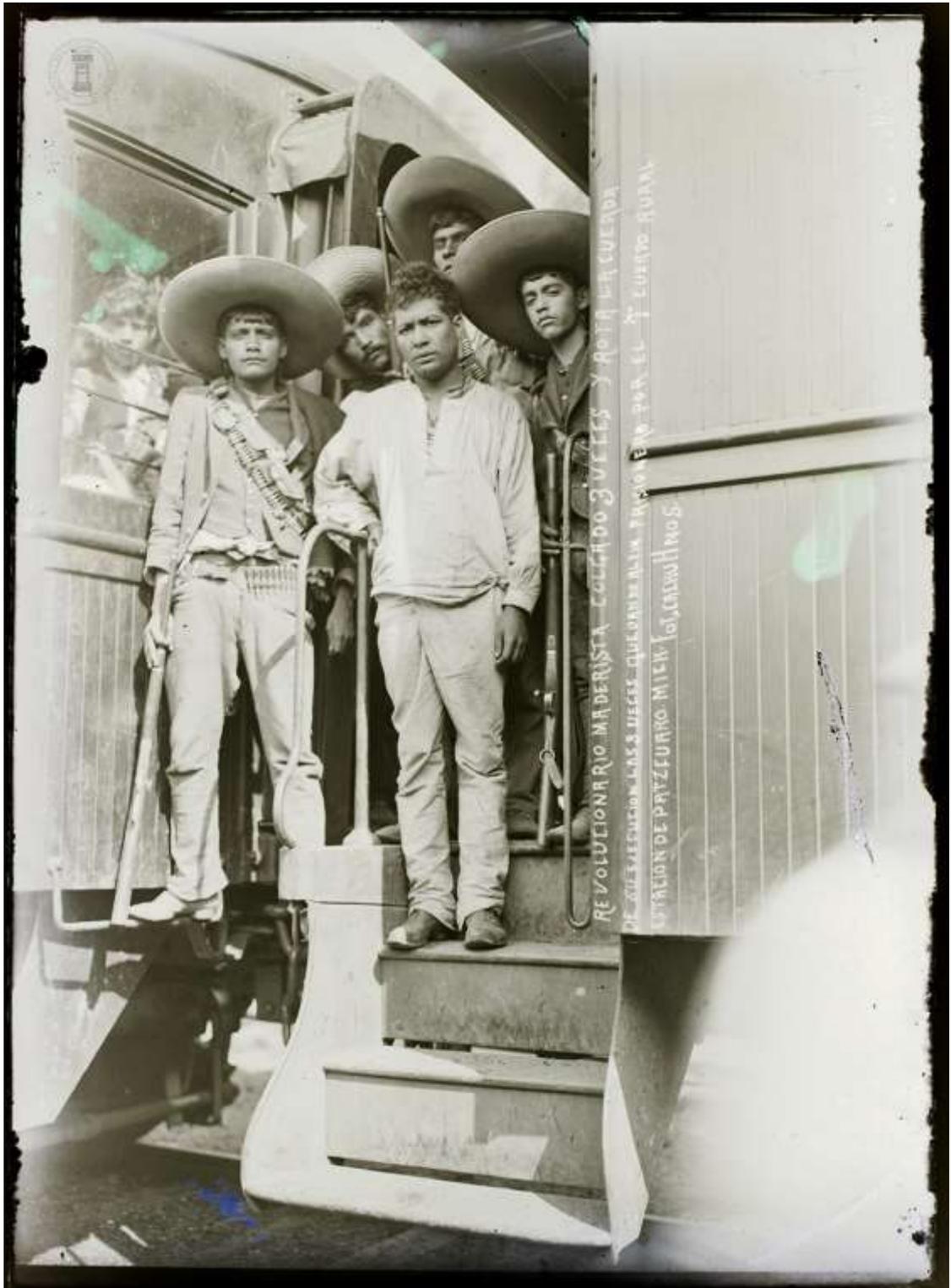


Foto 32 (AHUBUAP)<sup>305</sup>

<sup>305</sup> Archivo Histórico Universitario BUAP (AHUBUAP), Fondo: Familia Cachú, Sección: Revolución y posrevolución, Serie: Retrato, Código: FFC/0031.

La fotografía no tiene la fecha, sin embargo por el corto tiempo que estuvieron los rurales de Cárdenas en Pátzcuaro y por las otras fotografías del mismo tema hecha por los Cachú, podemos suponer que fue tomada el mismo día en que colgaron a los otros dos -el 1° de julio de 1913-.

Vemos que al hombre del vagón, a pesar de ya haber pasado por el mismo proceso que los otros dos hombres, y después de haber sido colgado tres veces, sus ropas no presentan las mismas condiciones que los colgados maderistas, de hecho, este hombre aun conserva sus zapatos, cuestiones que están sin respuesta, pero que no está de más resaltar.

Partiendo de la crudeza de las fotografías 30 y 31, del horror que emana de tales imágenes, pensemos de nuevo en la idea sostenida por Berumen y Mraz respecto a que dichas fotografías fueron hechas por encargo de los familiares de los colgados

La fotografía mortuoria o de difuntos fue una práctica común desde la aparición del daguerrotipo, a mediados del siglo XIX, hasta bien entrado el XX,<sup>306</sup> este tipo de fotografías respondían a la función social del recuerdo, sobre todo cuando se trata de muertes trágicas e inesperadas, la asimilación por parte de los seres queridos era muy difícil.<sup>307</sup> Para hacer la fotografía del difunto, las familias arreglaban y vestían a la persona con sus mejores ropas, de gala si era posible, después se le pedía al fotógrafo que hiciera su trabajo.<sup>308</sup> Se le vestía y arreglaba para alejar lo más que se pudiera la idea de la putrefacción del ser amado, que al mismo tiempo contradecía su presencia viva.<sup>309</sup>

Sin embargo, la fotografía no sólo servía como un elemento de recuerdo para el difícil duelo. Había ciertas circunstancias, en las que se volvía imposible la presencia de los restos mortales del difunto para que pudiera llevarse a cabo el ritual funerario, ante esto los dolientes instrumentaban recursos para superar la situación y apelaban a las pertenencias del difunto o a sus fotografías.<sup>310</sup> No contar con el cuerpo no quitaba la posibilidad de contar un ritual funerario, el velorio como un elemento fundamental para las familias no podía faltar, radicando su importancia en que, en ellos “se vive la muerte y muere la vida.

---

<sup>306</sup> CUARTEROLO, “La visión del cuerpo en la fotografía mortuoria”

<sup>307</sup> CARRILLO SOTO, “Post Mortem: El proceso de duelo a través de la fotografía”, p. 7-8.

<sup>308</sup> El cadáver era amortajado con uno de sus mejores trajes, y a veces era conducido al estudio fotográfico, (...) ahí, el fotógrafo componía la escena. LARA LOPEZ, “La representación social de la muerte...”p. 138.

<sup>309</sup> BONDAR y OLMEDO, “Velorios “de la ropa” y “de la foto”. Dos casos de muerte adulta”.

<sup>310</sup> BONDAR y OLMEDO, “Velorios “de la ropa” y “de la foto”. Dos casos de muerte adulta”.

Para casi la totalidad de los dolientes es una de las últimas instancias de contacto con el difunto”,<sup>311</sup> aunque tenga que ser a través de una fotografía.

Sin embargo, sabemos que no fue el caso de estos dos desafortunados hombres. Sabemos por el acta encontrada en el Archivo del Registro Civil, que no duraron ni doce horas colgados en las dos plazas como para que sus familiares no pudieran haber esperado a recoger el cuerpo y hacerles el velorio correspondiente, pues, como sabemos, fueron colgados en la madrugada y descolgados a primera hora de la mañana para ser llevados al Hospital Civil de Pátzcuaro. Sin embargo, nadie reclamó los cuerpos de ambos hombres, no había familiares locales que pudieran haber pedido la fotografía a Cachú, sus cuerpos fueron llevados al panteón de forma anónima en donde fueron inhumados. Esto nos habla de que seguramente estas personas murieron lejos de donde vivía su familia, lo cual pudiera darnos una buena razón para que Cachú pensara en realizar una foto post mortem para entregar a su familia, pero, aun así, no parece encajar bajo el mismo concepto de fotografía post mortem.

Al no contar con el cuerpo, la imagen del fallecido recibe el mismo tratamiento que el cuerpo físico, pues se presupone, sin lugar a dudas, que “algo del muerto” está presente y permanece en el objeto velado.<sup>312</sup> La fotografía mortuoria funcionaba como un objeto mediador que permitía tener el cuerpo del otro, del ser amado y era el medio perfecto para representarlo.<sup>313</sup>

Sabiendo lo importante que era la imagen del difunto, difícilmente podríamos imaginar que alguien pensara en entregar la fotografía de un muerto como el que se ve en las imágenes, un cuerpo maltratado, con el cuello roto, con esa postura tan cruel que muestra claramente la forma en que había sido ejecutado.

Para un velorio, la fotografía ni siquiera se selecciona al azar, se trata de utilizar una foto que muestre al personaje de una forma agradable a los ojos de los familiares, pues “la dignidad del sujeto ante la muerte proporciona un cierto consuelo a los dolientes”.<sup>314</sup> Alivia

---

<sup>311</sup> BONDAR y OLMEDO, “Velorios “de la ropa”.

<sup>312</sup> BONDAR y OLMEDO, “Velorios “de la ropa”.

<sup>313</sup> CUARTEROLO, “La visión del cuerpo en la fotografía mortuoria”.

<sup>314</sup> JIMENEZ VAREA, “El sujeto efímero: la fotografía como culminación del lugar de la muerte en la imagen popular”, p. 151.

la angustia, tranquiliza, revitaliza la imagen del fallecido y le confiere la facultad de consolar a los dolientes.<sup>315</sup> Estas fotografías producen sensaciones y emociones muy diferentes, además, se sabe que anteriormente en Pátzcuaro, las familias que hacían fotografiar a sus seres fallecidos, lo hacían arreglándolos previamente con sus vestimentas, flores y coronas,<sup>316</sup> en conclusión, se hacía todo un eufemismo ante la muerte que ni mínimamente se percibe en ambas imágenes de los Cachú.

Descartando que hayan sido fotografías realizadas bajo pedido de los familiares, nos queda la interrogante, entonces, para qué Cachú retrato a estos cadáveres y además, de una forma tan cruda.

Sabemos que dentro de la Revolución Mexicana, en diferentes lugares del país, hubo quienes retrataron los horrores de la contienda, sobre todo los cometidos por los grupos federales en la prensa realizando:

Fotografías cuyo tema principal fue la exhibición de cadáveres de bandidos después de haber sido fusilados o haber muerto en combate. (...) Fusilamientos, colgados, mutilados, cadáveres tendidos en el suelo, etc., abundan en una galería de atrocidades de las guerras.<sup>317</sup>

Pero, estas fotografías de Cachú nunca se publicaron en ningún periódico ni en algún medio de comunicación masiva. Si bien se sabe que “la mayoría de las publicaciones preferían destacar la militarización de la sociedad para defender el huertismo”,<sup>318</sup> los Cachú no buscaron mostrar ni una visión positiva de la guerra ni fue su intención mostrar la parte violenta de ésta, como dice Mraz: “no hay evidencia de que los Cachú tuvieran mucho interés en documentar los horrores de la guerra, ni que hubiera mucho mercado para fotos así en revistas”<sup>319</sup>

---

<sup>315</sup> BONDAR y OLMEDO, “Velorios “de la ropa” y “de la foto”. Dos casos de muerte adulta”, Facultad de Humanidades, Universidad de Argentina,

<sup>316</sup> MARTINEZ AGUILAR, *Pátzcuaro de ayer...*, p. 95-96.

<sup>317</sup> El autor apunta asertivamente, cuando dice: “Obviamente y por desgracia, cada país tiene sus propias imágenes en este lúgubre terreno”. RAMIREZ SEVILLA, “La vida fugaz de la fotografía mortuoria: Notas sobre su desaparición y surgimiento”, p. 175.

<sup>318</sup> MRAZ, *Fotografiar la revolución*, p. 137.

<sup>319</sup> MRAZ, *Fotografiar la revolución*, 137.

Al no ser publicadas sus fotografías, no se ve intención alguna de crear imágenes que obligaran a algún público espectador a pensar y a decantarse por algún bando,<sup>320</sup> sin embargo, aunque el trabajo de Cachú no haya llegado a tener el poder de una imagen que se publica en la prensa o que en su momento no mostró públicamente la violenta militarización de Victoriano Huerta en Pátzcuaro, sus fotografías han sido pieza medular para conocer el huertismo y su *modus operandi* en el estado.

Por las fotografías, podemos ver que los Cachú tenían la posibilidad de trabajar sin ningún problema cerca de los soldados y de los rurales huertistas, aunque no así, de los revolucionarios. Recordemos la foto hecho por los Cachú desde el segundo piso de una casa de la plaza chica de Pátzcuaro. La lejanía con la que fotografió a los constitucionalistas en comparación con la cercanía con la que retrata a los rurales de Cárdenas, supone que Cachú tenía alguna forma de demostrar que trabajaba para el gobierno del Dr. Miguel Silva, -el cual era un subordinado de Victoriano Huerta-. Este aspecto seguramente era algo sabido no sólo por los soldados y por los rurales, pues intuimos que la misma población sabía para quien trabajaba Cachú. Ser ya conocidos en su terruño y haber retratado la violencia del huertismo, tal vez fueron razones importantes para que finalmente en 1914, Cachú optara por unirse a algún bando y trabajar como fotógrafo de algún líder revolucionario. Finalmente, el trabajo que realizó tuvo consecuencias en Cachú, e influyó para que ese líder resultara siendo el general Francisco Villa, uno de los más fuertes opositores a Huerta.

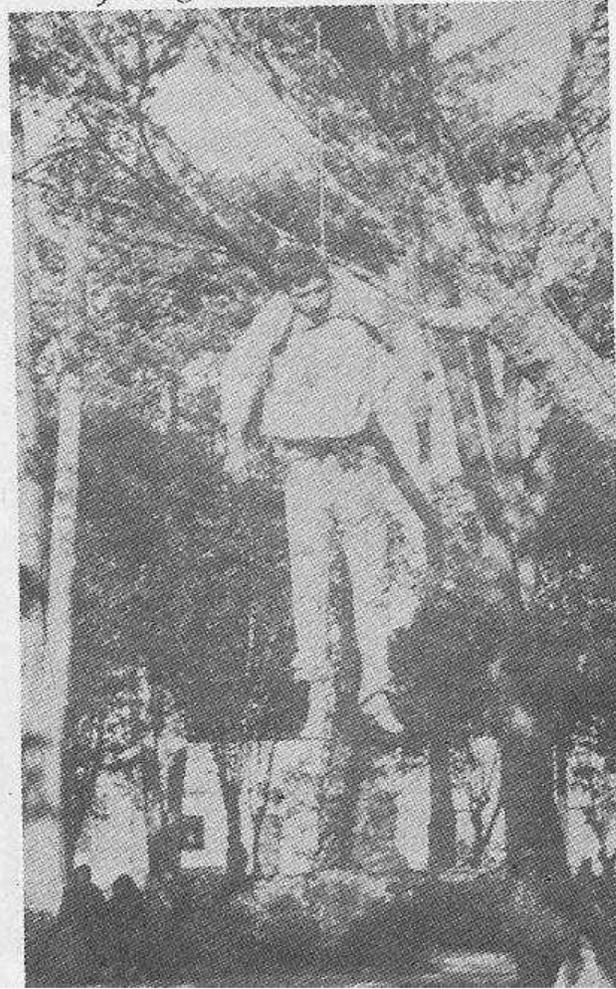
Aunque el objetivo de la fotografía hubiera sido singularmente la de captar la muerte del ex maderista o constitucionalista colgado como parte del informe que Cachú debía mandar al gobernador a cambio de una paga, como acabamos de analizar, la fotografía nos muestra mucho más de lo que el fotógrafo tuvo la intención de mostrar.

Colgar a los que eran considerados bandidos, rebeldes o simplemente eran parte del bando contrario, no fue específico de Pátzcuaro (foto 33). Al año siguiente, durante 1914, hubo otros fotógrafos que, aunque siguen siendo anónimos, lograron mostrar la violencia que se vivía en otras poblaciones de Michoacán. Esta fotografía fue publicada como parte

---

<sup>320</sup> INGLEDEW JOHN, *Fotografía*, p. 94.

*El cabecilla Atanasio Pérez, fusilado y colgado en Michoacán.*



de la colección Casasola,<sup>321</sup> en el libro, no tiene ningún tipo de información, únicamente es publicada como una ilustración que refleja los hechos violentos en Michoacán. Al respecto, podemos decir que se trata de Atanasio Pérez, oriundo de Chaparro, Michoacán. Realizaba el trabajo de capataz en el aserradero, se había incorporado a la revolución desde mediados de 1913 y operó en las cercanías de Villa Hidalgo. Levantado con peones de la hacienda, se incorporó a la fuerza de Gonzalo Peña y de Trinidad Raya a mediados de 1913.<sup>322</sup> El 7 de marzo de 1914 lanzó un ataque sobre esa cabecera municipal, sin embargo la superioridad de sus enemigos propició su derrota siendo muerto ese mismo día junto con algunos de sus seguidores.<sup>323</sup>

Foto 33.<sup>324</sup>

A diferencia de los maderistas que vimos en las fotos 30 y 31, Atanasio Pérez ya estaba muerto cuando fue colgado, sin embargo la intención era la misma: ser un ejemplo del castigo que podían recibir aquellos que se rebelaran al huertismo. Observamos la misma exhibición pública en la cual, la imagen sirvió como testigo irrefutable de la muerte de los caudillos ante la sociedad, pues "la fotografía, al igual que los registros parroquiales o las

<sup>321</sup> CASASOLA, *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*.

<sup>322</sup> OCHOA SERRANO, *Repertorio Michoacano*, p. 294.

<sup>323</sup> *Diccionario Histórico y Biográfico*, p. 345. Aunque no se sabe con exactitud la fecha de su muerte, ya que en el *Repertorio Michoacano* aparece el día como 23 de febrero.

<sup>324</sup> CASASOLA, *Historia gráfica de la revolución mexicana: 1900-1960*.

honras fúnebres, se convierte en un documento notarial de defunción, dando fe del hecho acaecido”<sup>325</sup>

A lo largo del proceso histórico de la Revolución Mexicana, encontramos imágenes de revolucionarios muertos que se publicaban en la prensa con la intención de desmitificar la inmortalidad que la sociedad había creado en torno a ellos y su empoderamiento. En muchos casos, parecía que “sólo a través de la imagen se podía constatar la muerte de los caudillos, siendo tal el poder de la imagen, que se llegaba a exhibir como prueba la ropa ensangrentada de los generales muertos”,<sup>326</sup> acto contrario si no se contaba con ninguna evidencia, la gente dudaba de la muerte. Siendo la característica objetual de la fotografía, la capacidad de encerrar un carácter de documento veraz y fiel, lo que permite registrar el hecho mismo de la muerte.<sup>327</sup>

## 2.5 Fuerzas rurales fotografiadas por los hermanos Cachú: la leva en Pátzcuaro

Pátzcuaro fue uno de los lugares por los que se luchó más durante el huertismo, esto debido a su valor como lugar estratégico durante la Revolución. Sin embargo, no fue la única población que sufrió los embates de la Revolución, varios lugares resistían los estragos del movimiento armado así como de sus distintos líderes:

La vida de los pueblos era de constante zozobra. Cada grupo, al ocupar los lugares imponía prestamos, tomaba caballos y semillas, atropellaba a los ciudadanos y dejaba allí una fuerza, que continuaba con los desmanes hasta que llegaban los contrarios y los desalojaban, para seguir la misma costumbre. En tanto, la situación económica empeoraba por la falta de comercialización de productos. Los salarios de los peones continuaban igual, o peores porque la leva se llevaba generalmente a los jefes de familia y ésta quedaba desamparada.<sup>328</sup>

El gobernador huertista Jesús Garza González, tomó la gubernatura del estado a partir del mes de agosto de 1913 hasta junio de 1914. Bajo órdenes de Victoriano Huerta y

---

<sup>325</sup> CARRILLO SOTO, “Post mortem: el proceso del duelo”, p.16.

<sup>326</sup> BERDEJA, “Fotografía y muerte: dos siglos de imágenes mórbidas”, INAH.

<sup>327</sup> Rebeca Monroy en BERDEJA, “Fotografía y muerte”.

<sup>328</sup> ARREOLA CORTÉS, *Coalcomán*, p. 237.

consciente de la importancia de Pátzcuaro en la lucha armada, durante su primer mes de mandato, envió a armar tropas en la población por medio de la leva para evitar a toda costa que ésta cayera en manos de los revolucionarios constitucionalistas, como ya había ocurrido en el mes de abril cuando Rentería Luviano se estacionó ahí por varios días (foto 28, p. 109).

Anteriormente, desde abril de 1913 siendo gobernador el Dr. Silva, se habían mandado indicaciones desde la ciudad de México para que se llevara a cabo el reclutamiento forzoso en Michoacán.

Acatando las órdenes del presidente usurpador, el Dr. Miguel Silva lo primero que debía hacer era enviar a México con prontitud el “contingente de sangre”<sup>329</sup> que le correspondía al estado:

Que activen todo lo más posible el contingente de sangre que corresponde a cada distrito; procurando enviar a los rateros y vagos que sean perniciosos (...) A los prefectos de Huetamo y Apatzingán dígaseles que no envíen pintos, porque no son admitidos en el ejército...<sup>330</sup>

A consecuencia de tal decreto, en abril de 1913, comenzaron a ampararse los que estaban en el contingente de sangre, por lo que el licenciado Adolfo Cano que ocupó la gubernatura interina por un corto tiempo en ausencia del Dr. Silva, pidió a Venustiano Huerta el envío de alguna escolta que recogiera el contingente de sangre, pues de no ser así sería imposible remitirlos ya amparados. Ante esto, Huerta le promete el envío de la escolta sabiendo que saldrían de Michoacán de tres a cuatrocientos reemplazos.<sup>331</sup>

El contexto militar que vivió la población fue captada por la cámara de los Cachú. Muy parecidas a las fotografías tomadas por el fotógrafo anónimo a los rurales de Cárdenas en Tacámbaro -vistas en el apartado anterior-, en las que suponían ser rurales en pleno combate, tenemos las fotografías de ejercicios militares hechas por los hermanos Cachú a los cuerpos militares apenas reclutados por el régimen huertista, en las que como veremos, su pose también advierte una simulación de ataque.

---

<sup>329</sup> Se le llamaba contingente de sangre a los hombres que en leva se llevaban a engrosar las filas de las fuerzas huertistas. Oikion, 88

<sup>330</sup> 1° de marzo de 1913, Citado en OIKION SOLANO, *Vientos de rebelión*, p. 88.

<sup>331</sup> OIKION SOLANO, *Vientos de rebelión*, p. 89.

En comparación con “las fotos de ejercicios tomadas a más distancia y con mejores composiciones”,<sup>332</sup> las fotografías que veremos en este apartado, fueron hechas a una distancia corta. En ellas Cachú se posicionó en la parte baja del terreno mostrando de esta manera una imagen con un ligero contrapicado y realzando la presencia de los soldados y del armamento utilizado.

Vemos en la foto 34 que no existe una mayor preocupación por la estética de la fotografía o por salir “bien”, vemos que la intención de Cachú no se refirió a indicar la mejor pose a tomar, excepto la de mostrar el arma y estar medianamente en posición de ataque, pues la postura de muchos no es la indicada, están mal sentados, con el rifle apuntando hacia otro lado. Finalmente como lo dice la leyenda que Cachú puso en la foto, solo se trataba de una demostración del 23 cuerpo explorador con sus fusiles *Matsden Rexes*, aunque esto no le resta ni importancia ni hermosura a sus fotografías.

En la parte de enfrente de algunos sombreros y quepis de los soldados fotografiados se alcanza a ver el número 23 del cuerpo explorador al que pertenecieron, esto desde luego no fue único de estos hombres, veremos más adelante que fue una característica que compartían con otros cuerpos del ejército.

Sin embargo, aunque la intención de Cachú haya sido únicamente la de presentar y mostrar a estos cuerpos armados y la calidad de su armamento, sus fotos abiertas que incluyen el contexto lograron representar aspectos que van más allá, las casas que se vislumbran al fondo nos refieren a lo que parecen ser unos establos hechos de adobe con techos de teja, materiales elementales en la población. Además, vemos a una niña pequeña a la izquierda de los hombres, sosteniéndose de uno de los maderos que tapan la entrada de este establo o caballeriza, y que nos habla del espacio familiar en que fue tomada esta foto.

No era la primera vez que el gobierno de Victoriano Huerta enviaba armas a sus correligionarios o a grupos reclutados a la fuerza, dos meses atrás durante el gobierno del militar huertista Alberto Yarza, la Secretaría de Gobernación, con fecha de 24 de junio de 1913, expidió la circular núm. 7 que creó los cuerpos de defensa social<sup>333</sup>, cuyos contingentes armados fueron organizados por hacendados industriales, no sólo de

---

<sup>332</sup> MRAZ, *Fotografiar la revolución*, p. 105.

<sup>333</sup> Archivo Casa Morelos, Gobierno del Estado, Sección gobierno, policía y guerra, caja de organización de fuerzas, caja pertrechos, carpeta 4.

Michoacán sino también de otras regiones del país. Estos cuerpos apoyaban, desde luego, al régimen del usurpador, quien les proporcionaba armas y municiones.<sup>334</sup>



Foto 34 (AHUBUAP)<sup>335</sup>

En las fotos 34 y 35 no se inscribe la fecha precisa en que tomaron los hermanos Cachú dichas fotografías, sin embargo, a partir de la comparación con otras de sus fotos (foto 36) y, que sí tienen fecha, pudimos saber que forman parte del conjunto de tomas que realizaron sobre las fuerzas armadas de Pátzcuaro el 21 de agosto de 1913 o a lo largo de ese mes.

Ambas fotos 34 y 35, refieren a la creación de pelotones conformados por once hombres, por su vestimenta sabemos que son parte de cuerpos del ejército apenas reclutados por el estado, su ropa de manta nos habla de habitantes de la población, seguramente campesinos, que no visten el uniforme de las fuerzas federales (foto 29), ni el de los policías rurales como los que vimos en el apartado anterior.

<sup>334</sup> OIKION SOLANO, *Vientos de rebelión*, p. 146.

<sup>335</sup> Archivo Histórico Universitario BUAP (AHUBUAP), Fondo: Familia Cachú, Sección: Revolución y posrevolución, Serie: Retrato, Código: FFC/0017.



Foto 35 (AHUBUAP) <sup>336</sup>

Respecto a la fotografía 35, sabemos que fue tomada en una zona alta del panteón del Cristo, el más antiguo de Pátzcuaro ubicado sobre el camino que dirigía a la entrada de la población. Este lugar además de haber sido escenario para la foto, contenía un papel estratégico para las fuerzas militares huertistas, pues desde este punto lograban tener plena visibilidad y vigilancia sobre cualquier grupo revolucionario que se dirigiera a la población.

En la misma colina fue tomada la foto 36, en ella vemos poco más de treinta hombres a los que Cachú se refiere como el batallón Barrios.<sup>337</sup> Sin embargo, por la

<sup>336</sup> Archivo Histórico Universitario BUAP (AHUBUAP), Fondo: Familia Cachú, Sección: Revolución y posrevolución, Serie: Retrato, Código: FFC/0023.

<sup>337</sup> Creemos que se trata de las fuerzas de Manuel Barrios. Ingeniero. Coronel, jefe interino de las armas en Morelia (may 1913). Gral. Brigadier (may 1914), jefe del estado mayor de la Jefatura de Armas. Preso y enjuiciado por el gobierno de Sánchez (oct 1914) se le absolvió. OCHOA SERRANO y SANCHEZ M. *Repertorio michoacano, 1889-1926*, p. 76.

cantidad de hombres que lo conforman, vemos que se trata de una unidad militar mucho más pequeña tratándose más bien de una sección del ejército.<sup>338</sup>



Foto 36 (AHUBUAP)<sup>339</sup>

Por la presencia de infantes y de algunas mujeres en las fotos 34, 35 y 36 podemos ver que además de ser fotografías posadas, no fueron hechas durante algún enfrentamiento, aunque simularon estarlo, únicamente es la formación de estos cuerpos para ser fotografiados.

En este sentido, sean posadas o espontáneas algunas de las fotografías de la lucha, advierte John Mraz, “nos pueden proporcionar información sobre determinados elementos de facetas sociales y materiales de la guerra”.<sup>340</sup> Entre los aspectos materiales de la guerra,

<sup>338</sup> Una sección suele tener el triple de hombres que un pelotón, se trata de aproximadamente 30 hombres al mando de un suboficial antiguo o teniente. Mientras que el batallón es una unidad militar con número variable de compañías, suele tener más de cien hombres.

<sup>339</sup> Archivo Histórico Universitario BUAP (AHUBUAP), Fondo: Familia Cachú, Sección: Revolución y posrevolución, Serie: Retrato, Código: FFC/0027.

<sup>340</sup> MRAZ JOHN, *Fotografiar la Revolución...*, p. 65-66.

nos demuestran las diferencias entre el ejército federal y los movimientos revolucionarios en términos de equipamiento, discrepancias inmediatamente visibles.<sup>341</sup>

Si comparamos la calidad de las armas que suministró el gobierno huertista a estos cuerpos miliares, con el equipo utilizado por los grupos constitucionalistas bajo las órdenes de Rentería Luviano y Gertrudis Sánchez, comprobaremos la desventaja a la que se enfrentaron estos revolucionarios a quienes, como es sabido, “se les atribuye una campaña militar durante el huertismo que no lucio mucho debido a la falta de abastecimiento de armas”<sup>342</sup>

Entre los aspectos sociales que nos muestran estas fotografías de los hermanos Cachú, encontramos la fuerte militarización implementada en 1913 a la sociedad, así como el establecimiento del reclutamiento forzoso impuesto por el gobierno huertista mejor conocido como leva.

En el trío de fotos (34,35 y 36), vemos la presencia de niños u hombres muy jóvenes que no tienen ni la experiencia ni la fuerza para entrar a la contienda. Conscientes de la cámara posan al igual que los adultos para tener un buen aspecto en cuanto a las exigencias del fotógrafo, sin embargo, es imposible que la fotografía no deje entrever algunas de las pistas de la verdadera identidad de estos modelos en su expresión y lenguaje corporal,<sup>343</sup> pues aunque su pose sea a manera de los soldados, se vislumbra su corta edad e inexperiencia.

“Niños artilleros, niños limpiabotas, niños balas, niños fusil, niños tambor, todos ellos desfilaron entre las tropas, acompañaron a sus mayores, los perdieron, se encontraron con otros que les dieron trabajo y cobijo, pero su presencia también fue fundamental para la Revolución”<sup>344</sup>

Sin ser aun adultos difícilmente hubieran podido avanzar y disparar rápidamente en un enfrentamiento, aspecto que no demostró ser un inconveniente para ser parte del reclutamiento huertista, pues como lo dice Monroy Nasr respecto a la prensa revolucionaria

---

<sup>341</sup> MRAZ JOHN, *Fotografiar la Revolución...*, p. 65-66.

<sup>342</sup> *Diccionario histórico y biográfico*, p. 197.

<sup>343</sup> INGLEDEW, *Fotografía*, p. 26.

<sup>344</sup> MONROY Nasr, “Polvo de aquellos lodos...”p. 36.

“esos niños, en su mayoría analfabetas, dejaron su huella y su gramática escrita en las páginas de la fotografía de prensa”<sup>345</sup>

Una de las primeras órdenes que recibió el gobernador huertista en turno Jesús Garza González, fue la de remitir reemplazos a la capital del país por medio de la leva. A su vez, dicho mandatario previno a los prefectos de todos los distritos que hicieran leva forzosa de cuantos vecinos pudieran y que los mandaran a Morelia; reaparecieron así las “cuerdas” de presidiarios estiladas en los tiempos porfirianos.<sup>346</sup>

La mayoría de estos hombres enlistados en el ejército entre abril y julio de 1913, venían de oficios humildes, muchos eran jornaleros, agricultores o panaderos. Estos, en su mayoría no sabían leer ni escribir -sobre todo jornaleros-, por lo que firmaban sus actas con una X. Como pudimos percibir anteriormente, el estado necesitaba urgentemente fuerzas para Michoacán pero también para enviar a la capital de la República, no importaba si los hombres a enlistarse eran ya de edad avanzada, de cualquier manera eran aceptados, la mayoría enviados a caballería.<sup>347</sup>

Este reclutamiento, a veces consentido, y otras tantas bajo una mecánica de represión extrema principalmente en el medio rural, fue la expresión de la falta de fuerzas armadas. Significando esto un particular problema sobre todo para los hacendados y empresarios de Michoacán que pedían constantemente protección.

De esta forma, las prefecturas y el ejército acosaron y persiguieron grupos rebeldes en la mayoría de los distritos, en tanto, en muchas poblaciones la “leva” o “contingente de sangre” causó estragos en los sectores bajos de la sociedad.<sup>348</sup>

Aunque por un lado sabemos que las publicaciones durante el huertismo prefirieron destacar la militarización de la sociedad para defender el régimen, surge la pregunta ¿por qué Cachú, que había trabajado anteriormente para el Dr. Silva, también representó a través de sus fotografías este aspecto de militarización en Pátzcuaro?

Si bien, sabemos que los hermanos Cachú habían trabajado para el Dr. Silva como informantes, para estas fechas no podemos asegurar que la intención de su trabajo seguía

---

<sup>345</sup> MONROY Nasr, “Polvo de aquellos lodos...”p. 41.

<sup>346</sup> FLORESCANO Enrique (coord.), *Historia general de Michoacán*, p. 19-20.

<sup>347</sup> Cada expediente con tiene su propia foto de rostro y edad de cada soldado. Archivo Casa Morelos, Gobierno del Estado, Sec. de Gobierno, Policía y Guerra, Carp. 1, 189 fojas, Altas, 1913-1914. Batallón y regimiento de Michoacán. Filiaciones de los individuos que lo forman.

<sup>348</sup> MIJANGOS DÍAZ, *La revolución y el poder político en Michoacán*, p. 90.

siendo la misma. No obstante, las fotografías logran mostrarnos una parte importante de la perspectiva de los Cachú.

Las leyendas que colocaron al pie de sus fotografías encierran una narración visual implícita, que lógicamente “se vincula directamente con los intereses personales y políticos del autor”. Como hemos visto, los Cachú describieron el momento con un particular interés en las armas y en los cuerpos armados. Aunque esto debería volver más comprensibles las imágenes en la medida en la que nos permitieran descifrar la visión del mundo que las define,<sup>349</sup> la realidad es que esto se complica en la medida en que no contamos con datos de a quién fueron entregadas o, para quien se tomaron dichas imágenes. Sin embargo, sabemos que no fueron publicadas, por lo que nos atrevemos a pensar que los Cachú trabajaron en la documentación del proceso revolucionario bajo órdenes militares o políticas huertistas.

No saber con exactitud la intencionalidad no le resta interés o importancia al trabajo de los Cachú, finalmente formaron un acervo documental del proceso revolucionario en Michoacán. Muchas de estas fotografías locales, sobre todo las de regiones rurales, se consumieron y permanecieron ahí mismo, muchas de ellas extraviadas en el curso de la vida de sus dueños,<sup>350</sup> pero gracias al cuidado que los fotógrafos Cachú tuvieron en la conservación de sus negativos en vidrio, podemos tener esta magnífica evidencia de la vida de los grupos campesinos que atravesaron la época revolucionaria.

## **Conclusiones**

Como vimos a lo largo de la investigación, la fuente documental fotográfica más utilizada y la que otorga en gran medida un sentido a la misma corresponde al fondo fotográfico de los hermanos Cachú resguardado en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, la información y el buen estado que estas fotografías pudieron conservar, nos ayudaron a realizar un análisis fotohistórico del movimiento revolucionario en Michoacán en sus primeros años.

En la primer parte del trabajo, el análisis se centra en una serie de retratos de parejas realizados por los Cachú, en los que se observa a una sociedad rural que a dos años de haber estallado el movimiento armado en Michoacán, ya posan con claros elementos

---

<sup>349</sup> CASTILLO Troncoso, “Isidro Fabela...”p. 22-23.

<sup>350</sup> RAMIREZ Sevilla, “La vida fugaz de la fotografía mortuoria”, p. 171.

revolucionarios mostrando así la empatía hacia las armas y la lucha. Estos retratos de parejas son el primer trabajo fotográfico de la Revolución de los Cachú realizado bajo cánones estéticos decimonónicos. Su labor nos dejó a las futuras generaciones la representación de una sociedad orgullosamente agraria, rural, armada y con una fuerte ideología revolucionaria; las poses, el estilo decimonónico de su escenario, la indumentaria utilizada, las leyendas puestas por los Cachú en sus fotografías, todo ello nos ayudó a comprender la ideología e intencionalidad del fotógrafo así como las pretensiones de aquellos que buscaron ser fotografiados, pues aun algo tan sencillo como querer retratarse para tener una imagen o evidencia del momento vivido para la posteridad, estos retratos que lograron acercarnos a una auto representación por parte de la sociedad popular en torno a la Revolución, no se habrían podido conocer si no es por la labor de diferentes actores que intervinieron en la conservación y resguardo de los negativos de estas fotografías que, esperamos, se encuentren en los álbumes familiares de la sociedad patzcuareense.

Gran parte del trabajo de los Cachú, reside especialmente en la otredad social que quedó representada en sus imágenes, su trabajo es un claro ejemplo de que ya no era la sociedad urbana la que estaba siendo fotografiada. Estos actores sociales crearon un referente visual que nos muestra las circunstancias y las intenciones bajo las que se construyó la representación de la sociedad rural frente al movimiento armado de Revolución. Vemos entonces a estos grupos protagónicos del proceso revolucionario retratados bajo los estilos occidentales -que anteriormente habían sido traídos para retratar a la elite mexicana capitalina- en el trabajo de dichos hermanos.

Vimos que la pose de los fotografiados tiene una gran carga respecto al significado y a la utilidad que se encuentran desempeñando los fotografiados, en ellas, podemos encontrar aspectos de la vida cotidiana como los roles y normas sociales que quedaron estáticas en las poses de las parejas retratadas, relaciones claramente patriarcales. En cuanto a la fotografía realizada a bandos o grupos revolucionarios, rurales o federales encontramos poses que representan jerarquías, rituales, poder y hasta egolatría. Mostrarse como revolucionarios decentes más allá del desprestigio que la sociedad porfirista buscaba difundir, fue uno de los objetivos principales por los que revolucionarios buscaron ser

retratados, pues fotografiarse les permitió realizar una representación de ellos mismos ofreciéndoles la posibilidad de mostrar su fuerza o arrojo a la revuelta.

En la medida en que avanzaba el movimiento revolucionario, los Cachú ampliaron su labor fotográfica y comenzaron a retratar a los actores revolucionarios que tenían al alcance, estos podían ser fuerzas federales, constitucionalistas y rurales que llegaban o residían en Pátzcuaro. Hacendados, militares y jefes revolucionarios pagaron por ser fotografiados por los hermanos Cachú, en sus fotografías de manera intencional aparecen actores sociales que representan uno de los puntos más importantes de este trabajo: el rescate de los revolucionarios de las clases populares. Al pedir ser fotografiados al lado de los hombres que lucharon para ellos o al lado de ellos, nos permitieron ver la conformación social de los grupos armados: los peones rodeando al hacendado protegido, los ex presos liberados que seguían fielmente a su líder revolucionario, los constitucionalistas enfilados a manera de ejército detrás de su jefe en la lucha contra Venustiano Huerta, pero, además, nos acercan a las condiciones sociales en que lucharon, la camaradería de los jefes con sus hombres, la desigualdad o ventaja respecto a su armamento, el modo en que operaron los revolucionarios en el estado quienes al llegar a una población, con la ayuda de esta, liberaban a los presos y saqueaban las casas de los ya conocidos porfiristas.

La mayor parte del trabajo de los Cachú fue bajo pedido de particulares, las fotografías no fueron hechas bajo intención de ser publicadas en la prensa, esto muestra la poca decisión que mostraron estos fotógrafos para adentrarse al movimiento armado, por lo menos en un principio, pues más adelante Juan Cachú se trasladó a León, Guanajuato, en donde siguió con su trabajo fotográfico para finalmente tener su último acercamiento a la Revolución en 1915 trabajando para el general Francisco Villa.

Como ya dijimos, los hermanos Cachú por un tiempo breve, trabajaron para el gobernador Dr. Miguel Silva, saberlo nos amplió el panorama y nos ayudó a entender las razones por las que los Cachú fotografiaron escenas revolucionarias tan diversas. Si bien los retratos muestran cierta empatía de los Cachú con exmaderistas, bien pudieron haberse negado a fotografiar a los que en su tiempo eran considerados los rebeldes, bandidos y alzados revolucionarios, pero vemos en ellos que hubo un cuidado y una estética dirigida por los fotógrafos. Por otro lado, tenemos fotografías de ejercicios militares, de las tropas

resguardando la ciudad, de la llegada de vagones cargados de armas, cañones y federales como si quisiera dar prueba o testimonio a alguien a través de su trabajo. Finalmente tenemos las imágenes sangrientas de los colgados ante las cuales, según J. Mraz, no refieren un gusto por este tipo de tomas por parte de los Cachú, pensamos que si bien no hay un gusto por la violencia, si hay un interés por documentarlo y mostrarlo o entregarlo a algún particular, que bien pudo haber sido el mismo Dr. Silva o algún otro funcionario político o militar que le brindara seguridad y un pago bien remunerado a los Cachú a cambio de información, y además, fotográfica.

En las fotografías se vieron aspectos de la vida cotidiana de principios del siglo XX, que aunque ya han desaparecido, al ser representados en la fotografía, nos remontan a la época en que mantuvieron un papel importante en la sociedad, ya sean trompetistas, tranvías, caballos, estaciones de trenes, casas de adobe, etc., estos elementos nos hablan del funcionamiento de una sociedad aun porfirista en su base que comenzaba a vivir la contingencia y los cambios de la lucha armada.

Por otro lado, vimos que los hermanos Cachú le dedicaron un papel importante a retratar el ferrocarril medio de transporte sinónimo del progreso y de los avances tecnológicos del porfiriato, máquina imprescindible para que la Revolución tuviera el alcance que conocemos. En las fotos abiertas que los Cachú hicieron en torno al ferrocarril, incluyeron en sus tomas a diversos actores de la fisonomía social, desde hombres con traje, niños, soldados, agricultores, etc., personas que gustaban de posar al lado o de frente al ferrocarril en tanto protagonista de la lucha armada, sinónimo de la victoria o una especie de trofeo; de esta forma, su labor fotográfica, se conformó como una imagen de la sociedad revolucionaria y su contexto.

Las consecuencias y condiciones sociales que trajo consigo el gobierno de Victoriano Huerta, quedó representado en las imágenes que nos muestran el reclutamiento forzoso que se llevó a cabo, varias de las fotografías de estos hermanos, nos muestran la participación de niños en las fuerzas armadas a causa de la leva; del mismo modo, el huertismo trajo consigo un fuerte descontento social producido en gran parte por la violencia con la que actuaron los rurales a cargo de Francisco Cárdenas, personaje que a pesar de su antecedente como asesino desde tiempos porfiristas, es la primera vez que una

imagen tan violenta como la de los colgados en las plazas principales de Pátzcuaro nos muestra la crueldad con la que algunos policías rurales como Cárdenas actuaban en busca de una demostración de su autoritarismo y del poder que el gobierno de Victoriano Huerta podía llegar a tener, aunque fuera a partir de la implantación del miedo en la sociedad.

El presente trabajo de investigación da a conocer a grupos revolucionarios que no necesariamente corresponden a los líderes poderosos conocidos por la historiografía, lo cual significa que el objetivo fue cumplido, pues desde un inicio se pensó en el rescate de los actores sociales rurales, pues fueron ellos los que hicieron posible el movimiento armado en el estado de Michoacán. Aunque el espacio geográfico de esta investigación se centro en su mayoría en Pátzcuaro, las fotografías tomadas por los Cachú nos dan una imagen de aquel sector social que nutrió las filas de los principales líderes revolucionarios en diferentes puntos del estado.

Como vimos, la fotografía nos muestra una amplia gama de aspectos de la Revolución Mexicana, si bien, hay estudios sobre este proceso histórico, trabajar la historia a partir de la imagen y a la par con ella, resulta de los más interesante, no sólo para el investigador, sino para todo aquel que se acerque a leer el trabajo y logré entrar en una dinámica imaginativa entre el texto y la fotografía los cuales se interrelacionan constantemente en el texto y en nuestra mente.

## **Bibliografía**

AGUAYO, Fernando, *Estampas ferrocarrileras. Fotografía y grabado 1860-1890*, México, Instituto Mora, 2003.

AGUILAR OCHOA, Arturo, *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*, México, UNAM, 1996.

ARNAL, Ariel, *La fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México, 1910-1915*. (Tesis de Maestría en Historia inédita), México, Universidad Iberoamericana, 2001.

ARREOLA CORTÉS, *Coalcomán*, Michoacán, Monografías municipales, Gobierno del Estado de Michoacán, 1980.

ALMIRANTE, José (1823-1894), *Diccionario militar etimológico, histórico tecnológico*, Madrid, Ed. Imprenta y litografía del Depósito de la Guerra, 1869. (En línea)

BARTHES, Roland, *La cámara lucida, Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989.

-----*La Torre Eiffel, Textos sobre la imagen*, Barcelona, Paidós, 2001.

BERUMEN, *México: fotografía y revolución*, Ed. Lunwerg y Fundación Televisa, México, 2009.

BERGER John, *Modos de ver*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2010.

-----*Para entender la historia*, Barcelona, Ed. Gili SL, 2016.

BURKE, Peter, *Visto y o visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.

CASASOLA, Gustavo, *Historia Gráfica de la Revolución Mexicana, 1910-1970*, 10 vols., México, Trillas, 1970.

CARREGHA LAMADRID, GARAY LÓPEZ Y NÁRVAEZ BERRONES, *Camino de hierro al puerto: estaciones del ferrocarril central mexicano en el estado de san Luis Potosí*, El Colegio de San Luis, México, 2003, pp. 215.

CANO, Gabriela, Mary Kay Vaughan y Jocelín Olcott (comps), *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2009.

CASTINEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, *Introducción al método iconográfico*, Barcelona, Ariel, 2005, 2ª edición, (Col. Patrimonio Histórico).

CHARTIER, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 2005.

CHÁVEZ Guadalupe, *Imágenes construidas: los inicios de la fotografía en Morelia*. México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, 2013.

DEL CASTILLO, Alberto, *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en el Ciudad de México, 1880-1920*, México, El Colegio de México/Instituto Mora, 2006.

-----*Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la ciudad de México (1880-1920)*, 2006.

*Diccionario histórico y biográfico de la Revolución Mexicana*, México, Instituto Nacional de Estudios de la Revolución Mexicana, Secretaría de Gobernación, 1994.

FIGUERELLA, Mariano, *Edward Weston y Tina Modotti en México*, LUGAR, EDITORIAL, 2003.

FREUN, Gisele, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.

FLUSSER Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Ed. Trillas, 1990.

FLORESCANO Enrique (coord.), *Historia general de Michoacán*, Volumen IV, Morelia, Michoacán, Edición del Instituto Michoacano de Cultura, 1989.

FONCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Ed. Gustavo Gilí, 1997, 2011.

GALEANA, Patricia (coord.). *La Revolución en los Estados de la República Mexicana*, México, Ed. Siglo XXI, 2011.

GOMBRICH, E. H., *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y al comunicación visual*, México, FCE, 2003.

GONZÁLEZ FLORES, Laura, *Fotografía y pintura: ¿Dos medios diferentes?*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2005.

GUZMÁN, José Napoleón y Gerardo SÁNCHEZ DÍAZ (Coord), *La cuestión agraria: revolución y contrarrevolución en Michoacán*, (Tres ensayos), México, U.M.S.N.H., 1984.

INGLEDEW, John, *Fotografía*, Barcelona, 2013, pp. 272.

JIMÉNEZ, Blanca y Samuel VILLELA, *Los Salmerón, un siglo de fotografía en Guerrero*, 1998.

JOSEPH Gilbert M. y Daniel NUGENT (Comp.), *Aspectos cotidianos de la formación del estado*, Ed. Era, México, 2002.

KNIGHT, Alan, *La revolución mexicana. Del porfiriato al nuevo régimen constitucional, Vol. I, Porfiristas, liberales y campesinos*, México, Ed. Grijalbo, 1996.

KOSSOY Boris, *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 2014, pp. 386.

*La revolución en Michoacán 1900-1926*, México, Coordinación de la Investigación Científica, Departamento de Historia, UMSNH, 1987.

MASSÉ ZENDAJAS, Patricia, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, 1998.

MRAZ, Jhon, *Fotografiar la Revolución Mexicana. Compromisos e iconos*, México, INAH, 2010.

MARTÍNEZ AGUILAR, *El Pátzcuaro de ayer en el imaginario*, Secretaria de Cultura de Michoacán, México, 2012.

MARTINEZ AGUILAR, *Pátzcuaro, Historias en el olvido*, Morelia, Michoacán, editado por el autor, 2016, pp. 167.

MENDOZA ÁLVAREZ, *Coalcomán. Nuestro Paraíso*

-----*Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los cincuenta*, 1999.

MENDOZA T. Vicente, *El romance español y el corrido mexicano*, México, UNAM, 1939, p. 509.

MIJANGOS Díaz, Eduardo, *La Dictadura enana: las prefecturas del porfiriato en Michoacán*, Morelia, Michoacán, UMSHN, Instituto de Investigaciones Históricas, 2008.

-----*La revolución y el poder político en Michoacán 1910- 1920*, Morelia, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, 1997.

-----*(coord.) Movimientos sociales en Michoacán: siglos XIX y XX*, México, UMSNH, Instituto de Investigaciones Históricas, 1999.

- MEYER, Eugenia, (coord.), *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, Museo Nacional de Historia/Museo Nacional de Antropología e Historia INAH, 1978.
- MORADIELLOS Enrique, *El oficio del historiador*, España, Siglo XXI, 1994.
- MONSIVAIS Carlos, *Maravillas que son sombras que fueron. La fotografía en México*, México, Ed. Era/Museo del Estanquillo, 2012.
- NEGRETE ÁLVAREZ Claudia, *Valleto hermanos: fotógrafos mexicanos de entre siglos*, México, Ed. UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008, p. 87.
- OCHOA, SERRANO Álvaro y Gerardo SÁNCHEZ DÍAZ (coord.), *Breve Historia de Michoacán*, México, FCE, COLMEX, FHA, 2003.
- y Martín SÁNCHEZ RODRÍGUEZ (colab.), *Repertorio Michoacano 1889-1910*, México, El Colegio de Michoacán, 2004.
- Cancionero Michoacano 1830-1940*, Zamora, Mich., El Colegio de Michoacán, 2000.
- Chávez García vivo o muerto...*, Morelia, Mich., México, Editores Morevallado, 2005.
- La violencia en Michoacán (Ahí viene Inés Chávez García)*, México, Instituto Michoacano de la Cultura, 1990.
- OIKIÓN, SOLANO Verónica y Martín SÁNCHEZ RODRÍGUEZ (coord.), *Vientos de rebelión en Michoacán. Continuidad y ruptura en la revolución mexicana*, Morelia, Mich., México, Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, 2010.
- El constitucionalismo en Michoacán: el periodo de los gobiernos militares 1914-1917*, México, consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- y María Eugenia GARCÍA UGARTE (editoras), *Movimientos armados en México, siglo XX*, México, el colegio de Michoacán, 2006.
- ORTIZ MONASTERIO, Pablo, ed., *Mirada y memoria. Archivo fotográfico Casasola, México: 1900-1940*, México, Oceano/Turner/Conaculta/INAH, 2002.
- ORTIZ RUBIO, *Memorias*, UMSNH, Morelia, Michoacán, 1981, pp. 248.
- PADILLA RANGEL, Luciano RAMÍREZ HURTADO y Francisco Javier DELGADO AGUILAR (coord.), *Revolución, cultura y religión. Nuevas perspectivas regionales*, Aguascalientes, siglo XXI, Ed. Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2011.

- PANOFSKY, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979.
- PÉREZ ESCUTIA, *La revolución en el Oriente de Michoacán, 1900-1920*, Morelia, Michoacán, UMSNH, 2005.
- PINET PLASCENCIA, *Bandolerismo social y Revolución en el sur del Bajío: los hermanos Pantoja y Benito Canales*, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Tesis de Licenciatura, 1986.
- RAMÍREZ, Félix C. *Reminiscencias revolucionarias. Datos para la historia de Michoacán*, México, Ed. Claridad, 1942.
- SAMPORANO, Frank N., Paul VANDERWOOD, *Los rostros de la batalla. Furia en la frontera México-Estados Unidos, 1900-1917*, México, Conaculta, 1993.
- SANCHEZ DÍAZ, *Pueblos, Villas y ciudades de Michoacán en el porfiriato*, Instituto de Investigaciones Históricas, UMSNH, Morelia, Michoacán, 1991.
- SABAS A. y MUNGUÍA, *Reglamento para el servicio de la policía rural*, junio 24 de 1880, Visto en línea. <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080078886/1080078886.PDF> 06/03/2017.
- SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Madrid, 2003, pp. 150.
- TEJA ZABRE A. *Panorama histórico de la Revolución Mexicana*, Ed. Botas, México, 1939, pp. 220.
- URIBE SALAS, *Michoacán en el siglo XIX: cinco ensayos de historia económica y social*, Instituto de Investigaciones Históricas, UMSNH, Michoacán, 1999.
- VILLEGAS COSÍO, *Historia Moderna de México*, México, El Colegio Nacional, p. 598.

#### **Hemerográficas:**

- AHLAM SHIBLI, “Rastreadores”, en: John Berger, *Para entender la historia*, Barcelona, Ed. Gili SL.
- ARNAL Ariel, “LA fotografía en la historia: ¿Una fuente?”, en: Boris B., Georgina C., Valentina C., Ariel Arnal, Mario Aguirre. (Coord.), *Historiografía herencias y nuevas aportaciones*, México, Ed. Instituto Panamericano e Geografía e Historia, 2003, pp. 293-294.

CANALES Claudia, “La densa materia de la historia. Notas sobre la fotografía olvidada de la revolución”, en Miguel Ángel Berumen (coord.), *México: fotografía y Revolución*, México, Lunwerg/Fundación Televisa, 2009, pp. 281-301.

BARTRA ARMANDO, “John Kenneth Turner, un testigo incómodo”, Trayectos, *Luna Cornea*, No. 15, pp. 78-93.

BERDEJA, Jorge, “Fotografía y muerte: Dos siglos de imágenes mórbidas”, *Reportaje Especial*, INAH. En línea. file:///C:/Users/Gaby/Desktop/articulos%20muerte/fotografia%20y%20muerte.pdf

BERGER John, “El retrato y la fotografía”, *Luna Cornea*, Núm. 3, 1993.

BERUMEN, Miguel Ángel, “Disparando desde todos los frentes. Los fotógrafos que documentaron la Revolución”, en Miguel Ángel Berumen (coord.), *México: fotografía y Revolución*, México, Lunwerg/Fundación Televisa, 2009, pp. 281-301.

BONDAR Iván y OLMEDO Pamela, “Velorios “de la ropa” y “de la foto”. Dos casos de muerte adulta”, *VITA BREVIS*, Año 4, Núm. 6, enero-junio de 2015.

CASTILLO TRONCOSO, “La fotografía y la revolución mexicana. Nuevas perspectivas y enfoques”, 9/2011: *La Révolutionmexicaine et sesreprésentations, Révolution et Photographie*, (en línea) <https://caravelle.revues.org/1371>

CASTILLO TRONCOSO, “Isidro Fabela: una visión sobre la Revolución mexicana”, Archivos de la filmoteca, Revista de estudios históricos sobre la imagen, núm. 68, 2011, pp. 18-37. (en línea)

CUARTEROLO Andrea, “La visión del cuerpo en la fotografía mortuoria”, *Aisthesis* 35, 2002. pp. 51-56.

DE CERTEAU, Michel, “México 1980. Notas de un viaje” en *Historia y grafía*, México, Universidad Iberoamericana, núm. 1, 1993.

DE LA TORRE Rendón J. “Las imágenes fotográficas de la sociedad mexicana en la prensa del porfiriato”, *Colegio de México*, XLVIII: 2, 1988.

DE MIGUEL, Jesús y Omar G. PONCE DE LEÓN, “Para una sociología de la fotografía”, en *Reis (Revista Española de Investigaciones Sociológicas)*, 84/98, pp. 83-124. (en línea)

FRANCO GUZMÁN, Ximena, “Positivismo y evolucionismo social: entre la reforma juarista y el porfiriato”. [http://www.sabersinfin.com/articulos/documentos/442-positivismo-y-evolucionismo-social-entre-la-reforma-juarista-y-el-porfiriato#\\_ftn1](http://www.sabersinfin.com/articulos/documentos/442-positivismo-y-evolucionismo-social-entre-la-reforma-juarista-y-el-porfiriato#_ftn1)

GONZÁLEZ y GONZÁLEZ, “El liberalismo triunfante”, *Historia general de México*, 3ª. Ed., México, El Colegio de México, 1981, tomo 2.

GONZÁLEZ FLORES Laura, “Técnica fotográfica y mirada. La fotografía en el país de la metralla”, en: Miguel Ángel Berumen, Maillé Mauricio y Fernanda Monterde (Coord.), *México: Fotografía y revolución*, México, D.F, Fundación Televisa, 2009.

Glockner, Julio, “Fotografiar la revolución mexicana de John Mraz”, *Elementos: Ciencia y Cultura*, vol. 18, núm. 83, julio-septiembre, 2011, pp. 53-60 Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México. (En línea)

Gutiérrez, Zarate Jade M. La fotografía, testimonio de la historia, “*La enseñanza de la Historia y las ciencias sociales*”, XXXIII Simposio de Historia y Antropología de Sonora, 19-22 de febrero de 2008, Auditoria de la sociedad sonorensis de Historia de Rosales

Schmitt, Jean Claude, “El historiador y las imágenes”, *Relaciones*, #77, invierno 1999, Vol. XX, París.

LARA LOPEZ, “La representación social de la muerte a través de la fotografía (Murcia y Jaén, 1870-1902): una historia de la imagen burguesa”, *Revista de dialectología y tradiciones Populares*, Consejo superior de Investigaciones Científicas, Licencia Creative Commons 3.0, España. En línea.

LARA KHLAR, Flora, “Agustín Casasola & Cia. México a través de las fotos”, en ¡Siempre! Presencia de México, núm. 1639, 1984.

MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor e Inmaculada RODRÍGUEZ MOYA, “La historia cultural de las imágenes”, *Archivo de arte valenciano*, España, XCIII, 2012, pp. 175-195.

JIMENEZ VAREA, “El sujeto efímero: la fotografía como culminación del lugar de la muerte en la imagen popular”, visto en: file:///C:/Users/Gaby/Desktop/articulos%20muerte/EL\_SUJETO\_EFIMERO\_LA\_FOTOGRAFIA\_COMO\_CULMINACION\_DEL\_LUGAR\_DE\_LA\_MUERTE\_EN\_LA\_IMAGEN\_POPULAR.pdf

JHON, MRAZ, “¿Fotohistoria o historia gráfica? El pasado mexicano en fotografía” *Cuicuilco*, volumen 14, número 41, septiembre-diciembre, 2007, México.

MILLAN NAVA, *La revolución maderista en el estado de Guerrero y la revolución constitucionalista en Michoacán*, México, Edición del autor, 1968.

MONROY NASR, Rebeca, “La fotografía y el inicio de la Revolución Mexicana: de tradiciones e innovaciones”, en: Bicentenario. *El ayer y hoy de México*, México, Instituto Mora, volumen 2, núm. 7, enero-marzo de 2010.

MONROY, “Polvo de aquellos lodos; fotografía de niños durante la Revolución”, *Alquimia*, Núm. 39, 2010.

MONSIVÁIS, Carlos, “Continuidad de las imágenes. Notas a partir del Archivo Casasola”, en *TheWorld of AgustinVictor Casasola. México: 1900-1938*, Washington, D.C., Fondo del Sol Visual Arts and Media Center, 1987.

OSORIO COSSIO, “Un velo para la muerte. Las fotografías post mortem de niños en Medellín, 1898-1932”,

OSORIO COSSIO, “Un velo para la muerte. Las fotografías post mortem de niños en Medellín, 1898-1932”, Ensayo, *TRASHUMANTE*, Revista americana de Historia Social 8, 2016. (En línea)

PÉREZ MONFORT, “El México de charros y chinas poblanas”, *Luna Cornea*, No. 13, 1997.

PÉREZ, VEJO Tomás, “¿Se puede escribir historia a partir de las imágenes? El historiador y las fuentes icónicas”, *Usos políticos de las imágenes*, Mem. Soc., Bogotá (Colombia), enero-junio 2012.

RAMIREZ SEVILLA, “La vida fugaz de la fotografía mortuoria: Notas sobre su desaparición y surgimiento”, *Relaciones* 94, Primavera 2003, Vol. XXIV.

RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, “Niños desnudos en el porfiriato”, *Luna Cornea*, núm. 9, *Minoría de edad*, 1996.

SALGADO, Dante, “Alberto del Castillo Troncoso. Ensayo sobre el movimiento estudiantil de 1968. La Fotografía y la construcción de un imaginario”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 45, enero-junio, 2013, pp. 196-173, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora/Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, 2012, 332 p, Distrito Federal, México.

SCHMITT Jean Claude, “El historiador y las imágenes”, *Relaciones*, #77, invierno 1999, Vol. XX.

VAN YOUNG, Erick, “Historia en la sombra: La insurgencia popular”, *Nexos*, México, No. 381, sep. 2009.

VILLELA Samuel, “La construcción de los indígena en la fotografía mexicana”, *Antropología*, Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010, Núm. 89, pp. 64-74.

### **Tesis**

ALVARADO FLORES Gabriela, *Bandidos y rebeldes durante la revolución maderista en Michoacán. 1910-1913*, Tesis para obtener el título de licenciado en historia, UMSNH, 2014.

CARRILLO SOTO, Post *Mortem: El proceso de duelo a través de la fotografía*, Tesina que para obtener el diplomado en Tanatología, Asociación Mexicana de Educación continua y a Distancia, México, 28 de agosto de 2014.

## **Fuentes**

### **-Archivos:**

Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Históricas de la UMSNH.

Archivo Casasola de la Fototeca Nacional del INAH.

Archivo Fotográfico del Departamento de Información y Documentación de la Cultura Audiovisual de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Archivo del Ayuntamiento de Pátzcuaro, Michoacán.

Archivo de Notarias de Pátzcuaro, Michoacán.

### **-Hemerografía:**

*El Imparcial*

*Revistas de revistas*

*La semana ilustrada*

*El Heraldo Michoacano*

*Semanario El Centinela*