

Emiliano Zapata frente al espejo de plata. Un esquema de construcción del tipo fotográfico zapatista

ARIEL ARNAL

Descubridora

Los denominados “tipos fotográficos” —“el aguador”, “el sereno”, “la lavandera”— responden a un intento de clasificar la sociedad en imágenes siempre semejantes, no al modelo (al sujeto real y anónimo fotografiado), sino a lo que la comunidad de lectores define como “modelo”. A partir de los tipos fotográficos, podemos percibir un camino que nos acerque a la percepción que se tenía del movimiento zapatista en la Ciudad de México a principios del siglo xx. “El campesino”, “el bandido”, “el indio” serán algunos de los tópicos representados en la prensa mexicana cuando se refiera al movimiento armado acaudillado por Emiliano Zapata.

Desde la lectura de la fotografía en la capital, los miembros del movimiento, fijados en el negativo de cristal y reproducidos posteriormente en la prensa

Ariel Arnal

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma de Puebla.

Correo electrónico: arnal@servidor.unam.mx

capitalina, responderán en primer lugar no a su definición como individuos, sino a una partícula constitutiva de una unidad más grande: el zapatismo. Los personajes fotografiados representarán el “tipo fotográfico zapatista”, no individuos con nombres y apellidos, dueños de una particular y singular vida propia. Sólo posteriormente —y tan sólo en algunos casos— se producirá una individualización del sujeto fotografiado.

C Ó M O S E C O N S T R U Y E U N E S P E J O

Es a partir del desmenuzamiento de los elementos que componen el proceso fotográfico y de la identificación de cada uno de ellos, que podemos reconocer y establecer cuáles son los pasos en el proceso fotográfico y cuáles sus unidades que han sido “alteradas” y en función de qué. Es quizás en la re-construcción de la función de la alteridad (o de lo que consideramos alteridad en relación con el parámetro *normal* del proceso) donde se realiza la aportación de la interpretación histórica, es decir, llenar de contenido las posibles razones de por qué se dio esa alteridad, quién la hizo, qué pretendía, a quién favorecía con ello o a quién perjudicaba. Es entonces con el planteamiento de ese tipo de preguntas y del procurar responderlas, desde donde podemos ubicar la fotografía del zapatismo entre 1910 y 1919.

Podemos dividir la producción de la fotografía en dos momentos para obtener dos diferentes lecturas simbólicas de la imagen. La primera será la producción de la imagen alrededor del disparo fotográfico, mientras que el segundo tiempo será la posterior “distribución de la imagen”. En primer lugar encontramos que durante el disparo fotográfico se plasmarán en el negativo dos símbolos distintos; el primero será la opinión del fotógrafo, mientras que el segundo consistirá en la imagen simbólica que el sujeto fotografiado haya alcanzado a hacer de sí mismo, siempre en la medida de las circunstancias. Ambas construcciones de símbolos se producen en el momento del disparo y se llevan a cabo de forma paralela: el fotógrafo pretenderá construir la imagen del sujeto fotografiado según las reglas de “a qué debe parecerse” (es decir, parecerse al otro, al que le corresponde según su lugar social, económico y/o político); al mismo tiempo que el propio sujeto pretenderá dar su opinión de cuál considera que debe ser el canon por seguir para parecerse a ese modelo social. En ambas lecturas la finalidad conceptual es “parecerse al otro”, al modelo social que el “tipo fotográfico” marca.

Para introducirnos en una posible definición más completa de “qué es parecerse a sí mismo”, así como “qué es parecerse al otro”, partamos de un pequeño texto de Michel Foucault, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*.¹ La dificultad primera estriba en que Foucault utiliza la pintura como punto de partida para la explicación de la representación de las cosas en el campo del lenguaje visual. Sin embargo, podemos aventurarnos a marcar diferencias asumiendo los términos analizados por Foucault. Los conceptos que analiza son la semejanza y la similitud. Tras un breve comentario sobre la definición de esos términos y su adecuación al lenguaje fotográfico, aplicaré las conclusiones a las ideas arriba expresadas: el parecerse a sí mismo y el parecerse al otro.

Semejanza y similitud son para Foucault términos distintos. Si bien, tal como Magritte señala, en ningún diccionario se definen claramente como vocablos distintos (aun en lengua española).² De ello podemos deducir que la importante diferencia de conceptos que cada uno de los términos designa y que Foucault señala, son tan sólo precisiones metodológicas que le servirán al autor para posteriormente desarrollar su discurso. Pero, aceptemos la nueva adjudicación de significados de los vocablos semejanza y similitud que Foucault define, y que también a nosotros puede resultarnos útil.

En primer lugar, retomemos el vocablo *semejanza*. Para Foucault este término designa un referente original y único que será posteriormente “copiado” lo mejor posible, pero siempre con la pretensión de “parecerse” al modelo: “La semejanza tiene un ‘patrón’: elemento original que ordena y jerarquiza a partir de sí todas las copias cada vez más débiles que se pueden hacer de él.”³

Por el contrario, el término *similitud* designa no un referente original sino que establece parámetros de comparación paralelos, nunca jerarquizados. Con ello desaparece el referente original y único: “Lo similar se desarrolla en series que no poseen ni comienzo ni fin, que uno puede recorrer en un sentido o en otro, que no obedecen a ninguna jerarquía, sino que se propagan de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias.”⁴

Podemos acordar que —en principio— la fotografía parte de un referente real y por lo tanto corrobora el término de semejanza. A pesar de que la puesta

¹ Michel Foucault, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 1981

² René Magritte, Carta a Michel Foucault del 23 de mayo de 1966, en *ibidem*, p. 83

³ M. Foucault, *Esto no es una pipa...., op. cit.*, p. 64

⁴ *Ibidem*, p. 64



lar mi interpretación del sometimiento del sujeto fotografiado al fotógrafo por medio del dispositivo fotográfico—, es necesario precisar que al momento de construir dicho dispositivo, si bien se parte de los cánones preestablecidos que definen “qué es parecerse al otro”, la variedad con que se puede particularizar el “tipo fotográfico” es infinita. Con ello quiero decir que, a pesar de que la lectura de la imagen se hace a partir del lenguaje fotográfico, el cual recurre a esquemas sintéticos (los propios tipos sociales), el dispositivo fotográfico se particulariza en la relación dialéctica entre fotógrafo y fotografiado. Esa particularización permite encontrar, desde un camino que proviene de los esquemas generales del “tipo fotográfico”, los elementos únicos que individualizan cada disparo fotográfico y por tanto la relación entre fotógrafo y fotografiado, en primer lugar, y la personalidad unívoca del sujeto, en segundo lugar.

Para el caso que nos ocupa, el zapatismo, será necesario retomar precisamente la búsqueda de esos elementos particulares y unívocos en la fotografía. En muchos casos, y en éste en concreto, la búsqueda de la particularidad de la imagen conduce a un retorno a los tipos sociales, pero esta vez de manera distinta al punto de partida del que hablaba anteriormente. El sujeto que busca su individualidad por medio de la imagen gráfica puede, incluso, llegar a construir su propio y particular “tipo social”. El caso extremo de esto es lo que denomino el “tipo fotográfico presidencial”, donde es Porfirio Díaz, y sólo él, quien construye paulatinamente el esquema fotográfico de acuerdo a lo que pretende ofrecer de sí públicamente. El “tipo fotográfico presidencial” es extremo porque sólo el presidente, Porfirio Díaz, es representativo del mismo. No es sino hasta bien avanzada la Revolución —alrededor de 1915— cuando el “tipo fotográfico presidencial” fundado por Porfirio Díaz comienza a resquebrajarse para dar paso a otros nuevos.

Es importante señalar que a medida que se particularizan los elementos que definen determinado “tipo fotográfico”, se reduce la cantidad de individuos que pueden acceder a él. Es por eso que el caso extremo del “tipo fotográfico presidencial” es ocupado por un solo individuo. Por el contrario, a medida que nos desprendemos de esos elementos particularizadores, permitimos que el rango de definición del “tipo fotográfico” se torne más abstracto, incluso ambiguo, haciendo más fácil la caracterización de más individuos en torno a dicho “tipo fotográfico”. Un paso anterior en la jerarquía que va desde el pueblo llano hasta el presidente de la República, es la conformación del “tipo fotográfico del caudillo zapatista”, en el cual evidentemente Emiliano Zapata es el modelo por seguir, o mejor dicho, construir.

Es dentro de este retorno al “tipo fotográfico” por medio de la construcción de uno nuevo que establecemos el nuevo referente real de individuo. Es aquí donde el sujeto fotografiado puede nuevamente afirmar que se semeja a sí mismo, que por fin “se parece a sí mismo”. Semejanza es sin duda el término correcto por emplear, pero con la fundamental apostilla que permite crear un “tipo fotográfico” propio; el semejarse “a uno mismo”. Esto es precisamente lo que Emiliano Zapata pretenderá construir en varios de sus retratos.⁶ Si bien estos retratos beben mucho de “tipos fotográficos” distintos, la particular combina-

⁶ Por ejemplo, en los retratos ecuestres y de cuerpo entero de Hugo Brehme, Amando Salmerón y en algunos de Agustín Víctor Casasola.

ción de elementos le permitirán crear uno nuevo, el del caudillo zapatista. En este nuevo “tipo fotográfico”, Zapata abandona la similitud con los otros “tipos fotográficos” que le preceden y le conforman para convertirse, ahora sí, en semejante a sí mismo, al caudillo suriano.

Asimismo, el valor simbólico de la imagen ha sido aquí construido, pero no será hasta el siguiente paso cuando ese valor simbólico latente en el negativo (la imagen misma se define físicamente como algo latente antes de ser revelada) pase a ponerse en acción.

En un segundo tiempo, posterior a todo lo que hemos visto alrededor del disparo fotográfico, se produce lo que denomino la “distribución de la imagen”.⁷ Es ahora cuando la imagen puede efectiva y materialmente leerse a partir de elementos simbólicos. Aquí, cuando el sujeto fotografiado se reconoce porque cumple con los cánones iconográficos establecidos del grupo al que pretende pertenecer, paradójicamente es el momento en que se define como individuo: el catálogo de elementos iconográficos del grupo (es decir, la “generalidad”) es el que brinda el certificado fotográfico de individualización (la “particularidad”). Por otro lado, encontramos que en esta segunda etapa del dispositivo fotográfico denominada “distribución de la imagen” se produce un proceso, totalmente ajeno al sujeto fotografiado, de dar a conocer la imagen. Aquí el reconocimiento de la individualidad pasa a segundo plano para ser sustituido por la generalidad. La necesidad de ser reconocido pasará inevitablemente por un tamiz determinante, vinculado directamente con la iconografía de los “tipos fotográficos”.

Paradójicamente, el proceso que hemos visto de construcción del “dispositivo fotográfico” se torna circular: de un canon general —el copiar los modelos preexistentes de “tipos fotográficos”— se pasa a una identificación individualizada, es decir, esa línea recta que sirve de rasero a la homogeneización social de que habla Foucault es ligeramente sobrepasada, resaltando lo particular dentro de lo general. Finalmente, presuponiendo que la fotografía es un lenguaje, para que la lectura fotográfica pueda producirse en un contexto público es imprescindible retornar a los parámetros homogeneizadores. Sólo allí el lector final de dicha

⁷ Con “distribución de la imagen” pretendo enmarcar todas aquellas acciones posteriores al disparo fotográfico que están destinadas a dar a conocer la imagen plasmada en el negativo. En primer lugar encontramos la propia lectura de los sujetos involucrados —fotógrafo y fotografiado—, mientras que en segundo lugar aparece desde el mostrar el retrato a los amigos, hasta su posible publicación o distribución masiva. Queda claro que en este segundo tiempo de la “distribución de la imagen” pueden intervenir infinidad de factores, muchos de los cuales pueden llegar incluso a negar y resimbolizar las opiniones de los individuos primeros: el fotógrafo y el sujeto.

producción y distribución de la imagen podrá discernir entre los elementos que generalizan o particularizan al “tipo fotográfico concreto”.

CUANDO SE CRUZA EL ESPEJO

La fotografía es sin duda una voz del pasado. La magia ilusoria de la fotografía radica en que el pasado se nos parece como presente —“la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)”, según Benjamin.⁸ Por medio de la imagen del pasado nos reconocemos o no en ella y asumimos o no nuestra pertenencia al grupo. Este grupo puede ser desde nuestro pequeño clan familiar hasta las instituciones de lo que denominamos imprecisamente “nación”. La fotografía que nuestro abuelo se tomó a principios del siglo xx tenía, en principio, valor simbólico para él y su medio. En ella aparecía el abuelo —entonces joven— cumpliendo con los símbolos que tanto él mismo como la propia sociedad le concedían. Esa imagen tenía entonces la función de reconocer en el individuo su posición. Era su “tarjeta de presentación” y al mismo tiempo su pasaporte a determinado espacio dentro de su contexto, tanto en la sociedad como al interior de su familia. En definitiva, la fotografía del abuelo cumplía más funciones que la de tan sólo reproducir su imagen. Con el tiempo, el contexto para el cual fue hecha dicha fotografía cambia o desaparece. Sólo para sus familiares posee ahora un valor. La fotografía del abuelo ya no cumple la tarea de reclamar una posición en la sociedad de los años veinte, ahora sólo es elemento constitutivo de nuestro pasado, fetiche por medio del cual tomamos conciencia de ello, de ese pasado que nos permite pertenecer a un grupo, social o familiar. El valor que le otorgamos como fetiche es el que nos permite afirmar que la fotografía adquiere entonces valor cultural, valor simbólico. El caso extremo es el que se encuentra directamente relacionado con ritos que juegan claramente un papel de reproducción de los valores más profundos de la sociedad: las reproducciones fotográficas ligadas a imágenes religiosas. Allí, el valor cultural de la fotografía, por ejemplo, de la escultura de San Judas Tadeo es evidente. La fotografía se transforma automáticamente en un fetiche cuya principal misión es cargarse de valor cultural. Tras la muerte de Zapata y la definitiva desaparición de su movimiento, ésta es precisamente la función que se les otorgará a determinadas fotografías del zapatismo. Desde la fotografía del cadáver del caudillo rodeado de sus simpatizantes, hasta la imagen captada por Hugo Brehme en la que aparece Emiliano

⁸ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 15-57.

Zapata con banda de general, sable, revólver y fusil en la mano, encontramos, a partir de 1919, que dichas imágenes se tornan en las depositarias del culto popular; se convierten en símbolos de lucha campesina y popular al modo de los iconos de la tradición católica. Por todo ello, a partir de la muerte de Zapata y hasta nuestros días, podemos afirmar que diversas fotografías-símbolos del movimiento zapatista adquieren desde entonces el carácter de fetiche.

Pero, ¿qué sucede entonces con la producción y reproducción fotográfica del movimiento zapatista, antes del asesinato de Emiliano? Desde las primeras imágenes que se publican en la prensa (noviembre y diciembre de 1910), la finalidad de éstas no es establecer un culto fetichista a la figura de Zapata o a su movimiento suriano, sino todo lo contrario. Volvamos a la explicación de los primeros párrafos y tratemos de aplicarla al caso zapatista. En primer lugar, la imagen que del líder suriano se publica en la prensa pretende ubicar a Emiliano Zapata en un cuadro ya tradicional, el tipo iconográfico del bandolero. Es en ese “tipo fotográfico” bien identificado en su forma por la opinión pública urbana, que se inserta el contexto y la posterior lectura de la imagen en la capital. Si la fotografía del abuelo que poníamos como ejemplo proviene de símbolos otorgados en dos sentidos —la sociedad y él mismo—, la fotografía de Zapata sólo responde a esa carga simbólica otorgada por la sociedad, en este caso la prensa y la opinión pública capitalina. Es la prensa la que decide quién es Emiliano Zapata, quiénes son sus seguidores y, por lo tanto, dónde debe ser colocado en el imaginario público y colectivo. La segunda vertiente de la producción de imágenes del movimiento suriano —la intención del sujeto fotografiado reflejada de alguna manera en la imagen—, queda en este primer momento no sólo desplazada, sino anulada.

La anulación del segundo paso del que hablaba anteriormente, la distribución de la imagen y puesta en marcha del valor simbólico de la misma, queda en manos de la prensa, es decir, a merced exclusiva de la opinión política del editor. Por ello, el concepto definido como “semejarse a sí mismo” desaparece y es completamente sustituido por el semejar al otro. Ese semejar al otro, y reconocerse o ser reconocido a partir de allí, encuentra su estructura de lectura en los “tipos fotográficos”, concretamente en el tipo del bandolero con algunos elementos (muy pocos) del guerrillero. Lo que sucede entonces es que Zapata y su movimiento serán reconocidos como bandoleros y en menor medida como guerrilleros, pero nunca se les dará la oportunidad de reconocerse ellos mismos. Un

caso que pudiera parecer excepcional es el de Amando Salmerón, el único fotógrafo conocido certificado como tal por el propio Emiliano Zapata.⁹ Si bien la fotografía de Salmerón sobre el zapatismo es alabatoria y en el peor de los casos “neutra”, la utilización de estas imágenes por la prensa capitalina no fue nunca en esa dirección. Si Salmerón posee fotografías que nos permiten adentrarnos en qué imagen querían dar de sí Zapata y sus guerrilleros, la prensa capitalina aborta cualquier intención en ese sentido, reconstruyendo una lectura negativa de dichas imágenes. Poco sabemos de la relación del zapatismo con Hugo Brehme, pero los negativos que se conservan en la fototeca del INAH son del mismo talante que la fotografía del archivo Salmerón. Sin embargo, el destino de las mejores fotografías de Brehme es neutro e incluso muchas veces pernicioso para la causa zapatista. El caso de la ilustración de J. G. Posada del *Corrido por la muerte de Zapata*, inspirado a su vez en la famosa foto de Hugo Brehme, en la que aparece el caudillo de cuerpo entero, es un buen ejemplo de ello.¹⁰ La prensa, al operar omitiendo la distribución de la fotografía zapatista desde la propia opinión del zapatismo, trunca esa doble lectura simbólica (parecerse a uno mismo y parecerse al otro) cargando la lectura sólo en ese “parecerse al otro”, al bandido o bandolero.

Si Zapata pretendía fijar su imagen, la que él trataba de construir en el papel emulsionado en plata, era porque veía en ella un reflejo. La ilusión de verse en el espejo lo llevaba a levantar un edificio —lo que era el zapatismo a través de su caudillo— ladrillo por ladrillo. Esos distintos ladrillos provenían, como hemos visto, de diversos lugares: del campesino suriano, de la tradición prehispánica, del charro y del oficial de rurales, así como del ejército federal y del propio movimiento revolucionario. Sin embargo, conocemos la historia de *Alicia a través del espejo*; en ella existe el reflejo, pero también se transforma en una puerta a otro mundo, a la mente del lector de la fotografía. Todo un universo donde Alicia deja de ser amo y señor de su imagen para quedar a merced de sus interlocutores, el público de la prensa capitalina. ❧

FECHA DE RECEPCIÓN: 9/VII/99

FECHA DE ACEPTACIÓN: 15/IX/99

⁹ Blanca Jiménez y Samuel Villela, *Los Salmerón. Un siglo de fotografías en Guerrero*, México, INAH, 1998.

¹⁰ Hoja volante con una apología por la muerte de Emiliano Zapata, fechada en 1914 y conservada en el Museo Nacional de Arte de la Ciudad de México.