

¿Qué tiene DE NUEVO la historia gráfica?

John
Mraz

¿De qué estamos hablando cuando hablamos de la historia gráfica? Lo que llamamos historia gráfica es esencialmente el discurso sobre el pasado construido con base en imágenes y sonidos técnicos: la fotografía, el cine, el video.¹ Estos medios de comunicación modernos que hoy dominan el mundo sólo empezaron a existir a partir de 1839 y, por su misma naturaleza, ofrecen nuevas posibilidades de representar el pasado, además de tener sus propias limitaciones. Son precisamente estas posibilidades y limitaciones las que darán forma a la que hasta ahora sigue siendo la mal llamada historia gráfica.

Digo que la historia gráfica ha sido “mal llamada” porque siempre he tenido reservas respecto a este término. En primer lugar, el concepto es inexacto: sólo habla de lo visual, no del sonido, que es fundamental cuando tomamos en consideración al cine y al video. En segundo lugar, la historia gráfica ya tiene mala fama, carga con un pasado de haber sido fácil, de haber andado en las calles del comercio, y de haberle faltado el rigor que esperaríamos de la disciplina histórica. Además, no podemos traducir “historia gráfica” al inglés, porque *graphic history* quiere decir una historia que se hace con gráficos, no con imágenes.

Me voy a arriesgar a tratar de crear un concepto para esta disciplina que, hasta la fecha, en realidad no ha tenido un nombre. El mero hecho de que no haya tenido una denominación específica demuestra lo nueva que es. Hubiera querido poder esperar a

que un historiador de más inteligencia, más formación y más capacidad inventara un concepto adecuado. Habría sido más fácil, y menos arriesgado. Como dijo el gran poeta checo, Rainer Maria Rilke,

Uno llega, uno encuentra una vida, ya confeccionada,
uno sólo tiene que ponérsela.²

Sin embargo, ya he esperado unos treinta años sin hallar una alternativa en el horizonte. Obviamente, queda descartado el término “audiovisual”, porque suena como de secundaria. El único intento real ha sido el concepto de *historiophoty*, del historiador Hayden White, pero no sirve.³ El primer problema que tiene es que sólo habla (como la noción de historia gráfica) de la imagen, y no incluye el sonido. Además, me parece innecesariamente complejo: me temo que Hayden White sufre de una “posmodernitis” —la tendencia churrigueresca sumamente contagiosa en la academia contemporánea a hacer las cosas aún más rebuscadas y ofuscadas de lo que tienen que ser.⁴

Propongo que empleemos el concepto “historia fotofónica” en lugar de historia gráfica o *historiophoty*. Así, estaremos utilizando la táctica alemana de juntar palabras para crear nuevos conceptos. Ahora bien, es muy fea la palabra “fotofónica”, pero esto se resuelve en el momento de referirnos a las formas específicas que adquiere esta disciplina. Por ejemplo, cuando nos limitemos a hablar solamente de la fotografía, el concepto sería “la ftohistoria”. Y, cuando nos refiramos a la representación del pasado en las pantallas chicas y grandes, podríamos usar los términos “la cinehistoria” y “la videohistoria”. Aparte de ser simples y directos, estos conceptos ofrecen la ventaja de ser traducibles al inglés en las siguientes formas: la *photo-ponic history*, o sea, la *photohistory*, la *cinehistory* y la *videohistory*.

Si queremos plantar nuevas semillas, antes tenemos que limpiar el campo. Esta limpieza es fundamental porque la historia fotofónica no es nueva, de la misma manera que lo es la cliometría. La cliometría, la historia cuantitativa, empieza con la escuela de los Annales, pero realmente sólo despegó gracias a las posibilidades creadas por las computadoras. O sea, la cliometría



entra en un espacio esencialmente vacío. No es así con la ftohistoria, porque las historias gráficas ya han sobrepoblado el campo con grandes series de libros llenos de imágenes. La cinehistoria también ha llegado a una saturación de películas “históricas”: 40% de todas las películas que se han hecho en el mundo se ubican en el pasado, aunque sean melodramas con disfraces. Y la televisión refleja la sed del público por una historia en pantalla, lo cual resulta evidente por el hecho de que existe el *History Channel*, por más lejos que esté de ser historia.

Sin embargo, la prolífica producción de historia en imágenes no ha ido acompañada de calidad. Por ejemplo, las historias gráficas publicadas en libros (la ftohistoria) se han quedado por lo común en un mero ilustracionismo; además, han sido portadoras de una historia de lo más tradicional y, por lo general, de lo más oficial. En general, su historia se ha limitado a los aspectos político-militares, consistiendo, en la mayoría de los casos mexicanos, en machos, mitos y mentiras.

El porcentaje de las fotografías dedicadas a los Grandes Hombres indica que son un meta-texto principal de las historias gráficas. Así, en *Biografía del poder*, constituyen 74% de las fotografías, en *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*, 65%, en *Así fue la Revolución Mexicana*, 62% y, en *Historia gráfica de México*, 47%.⁵ La dependencia manifiesta de tales retratos hace que me pregunte: qué podemos aprender de las fotografías de políticos, por qué sus fisionomías nos dicen poco sobre el pasado. Más bien, el objeto real de estas imágenes es el de situar a los jefes machos como si fueran la historia encarnada, el total de todas las luchas del pasado resumido en las efigies de los líderes.⁶ Ahora bien, una contribución que la fotografía puede hacer a la historia es la de “personalizar el pasado”: con sólo ver las caras de individuos específicos nos acordamos de que es el pueblo el que realmente hace la historia. Sin embargo, utilizar las fotografías como una manera de “personificar” la historia de los seres ordinarios —trayendo a la vista a los de abajo, que en general han sido excluidos de la historiografía dominante— es muy diferente a emplear iconos de héroes para alimentar la cultura de la celebridad que, en sí, es esencialmente un producto de la cultura visual moderna.



FIGURA 1. “La Adelita”. Archivo Casasola, fototeca del INAH.

Sin identificaciones que sirvan para “anclar” las fotografías en su contexto, su fuerza estética puede generar mitos. La famosa foto de “La Adelita” es un ejemplo, ya que se ha vuelto “la imagen paradigmática de la soldadera, acompañante fiel del soldado mexicano” (Figura 1).⁷ La mujer que hemos aprendido a llamar “Adelita” es un sujeto que fue recortado del negativo para eliminar la mitad de la derecha. Por supuesto, esa mitad en la placa original está rota, pero de todas maneras nos muestra a un grupo de mujeres a bordo de un vagón de tren. Si nos preguntamos quién era “La Adelita”, su posición en el tren podría proporcionarnos una pista importante. Las soldaderas solían ir encima o debajo de los vagones. Las mujeres que viajaban en los vagones muchas veces eran prostitutas, pues era común tener un vagón exclusivo para las ramerías de los oficiales. La imagen entera de “La Adelita y amigas” podría contribuir en algo a nuestro conocimiento de la Revolución, porque ofrece un indicio de las condiciones de vida de esas mujeres. La versión reencuadrada sólo sirve como un mito de la Revolución gracias al compromiso y la vitalidad que se le atribuyen a “La Adelita” y que la convierten en un receptáculo —y símbolo— de todos los atributos de las soldaderas legendarias.

El pie de foto que acompaña a la “Adelita” en *Historia gráfica de México* ejemplifica los mitos que se han creado alrededor de esta imagen:

Adelita soldadera, una foto tomada por Agustín V. Casasola en 1910, muy pronto se convirtió en uno de los emblemas de la Revolución, al igual que la famosa canción casi homónima: La Adelita.⁸

No sabemos en qué año se tomó la foto, pero es casi seguro que no fue en 1910 ya que había muy poco movimiento de tropas ese año; es mucho más probable que la foto pertenezca al mismo periodo huertista que las despedidas en la estación de trenes (1913). No sabemos quién tomó la foto; pudo haber sido Agustín Víctor o Miguel Casasola, o Abraham Lupercio o Fernando Sosa o algún otro fotógrafo que anduviera por ahí. Ya que las investigaciones de Ignacio Gutiérrez han comprobado que en el Archivo Casasola se encuentra el trabajo de más de 480 fotógrafos, se vuelve problemático el identificar a su autor.⁹ Si realmente existe un título para esta foto, seguramente se lo pusieron muchos años después, cuando ya se había convertido en un emblema. Además, me parece probable que el título que se le ha puesto deriva precisamente del nombre de la canción. Sería fascinante poder seguir la historia de “Adelita-la foto”, como también lo sería poder reconstruir la historia de cualquiera de las imágenes clásicas de la Revolución Mexicana: saber quién la tomó, dónde,

cuándo y por qué; llegar a conocer quiénes y qué aparecen en la foto; saber en qué publicación salió primero, qué pie le pusieron, cómo fue recortada y, además, poder saber toda esta información para todos los usos que se le dieron posteriormente. Con este método se podría empezar a escribir una verdadera historia de las imágenes de la Revolución Mexicana.

Las mentiras propagadas por las historias gráficas muchas veces sirven a fines oficiales. Así, por ejemplo, a la foto de una obrera en un molino de nixtamal publicada en la serie *Así fue la Revolución Mexicana*, se le puso este pie: “Las deudas de los obreros no afectarían a sus familiares”.¹⁰ El pie corresponde al texto que aparece junto con la foto en la página que habla del Artículo 123 de la Constitución de 1917 y sus estipulaciones en apoyo a la clase obrera. Así, la foto fue presumiblemente tomada antes de la Revolución, que supuestamente iba a remediar problemas sociales como la usura, ya que la imagen nos presenta a una mujer de edad avanzada que evidentemente se vio forzada a trabajar porque había heredado las deudas de su esposo. Con eliminar cualquier mención de la fecha en la que se tomó la foto, daba la impresión de que la mujer sufría de la vulnerabilidad de los obreros durante el porfiriato (1876-1910). Sin embargo, la foto se tomó en 1919, la mujer es Luz Duani Vda. de Guzmán (Figura 2) y, aunque es una viuda con seis hijos, no hay ninguna razón para asociarla con el asunto de las deudas. De hecho, la realidad de ella es exactamente la opuesta al uso que se le da en este tomo. Después de estudiar su caso, afirmé, en un artículo sobre las obreras de nixtamal que contenía ésta y seis fotos más, que su situación demostraba que las estipulaciones del Artículo 123 se quedaron en el papel.¹¹ Las vidas de Luz Duani y las otras mujeres no se vieron beneficiadas por el Artículo 123, al contrario de lo que se pretende testimoniar con el uso de esta imagen en la serie.

Juan de Bereza, un investigador de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo, documentó la situación inhumana en la cual trabajaban las mujeres en los molinos de nixtamal. Él afirmaba que vivían “en calidad de esclavas”, pero las imágenes que mandó hacer para demostrar su caso fueron malversadas para propósitos muy lejanos a sus intenciones. Se puede contar una his-



FIGURA 2. Luz Duani Vda. de Guzmán, 1919.

toria maravillosa con estas fotos y las descripciones de Juan de Bereza, pero la serie *Así fue la Revolución Mexicana* arrancó la imagen de Luz Duani de su contexto real y la recontextualizó de modo que sirviera para legitimar al Nuevo Orden creado por la Constitución de 1917 y el partido que “heredó” la Revolución, el PRI (Partido Revolucionario Institucional), y el presidente en turno, Miguel de la Madrid, cuyos comentarios inauguran la serie.

Los ocho volúmenes de la serie *Veracruz: imágenes de su historia* son harina de otro costal.¹² En lugar de la historia político-militar que tanto ha caracterizado a las historias gráficas, esta serie muestra la influencia de las nuevas escuelas de la historia social, enfocándose en la vida cotidiana de la gente común. Además, se ve que ha habido una extensa investigación tanto en archivos públicos como privados y, en el caso de estos últimos, se han llevado a cabo entrevistas con los dueños de las fotos para anclar y desarrollar el significado de las imágenes. Lejos del uso generalizado y abstracto de las imágenes en las historias gráficas, el equipo de Ve-



racruz ha utilizado las imágenes para rescatar y presentar la particularidad de la historia. Fue su interés por la historia local lo que los llevó a descubrir la coincidencia metodológica entre la historia regional y la singularidad de una foto: el hecho de que una foto nunca puede ser general, sino que es siempre una imagen de esta persona, en este contexto, sacada en este instante.

Lo anterior no quiere decir que el enfoque haya sido demasiado limitado como para que sirva para encontrar la ruta general que debería tomar la fotohistoria. Ahí, en esas fotos, se ven claramente las formas del pasado que la fotohistoria puede ilustrar mejor. Quizás en primer lugar se encuentre la existencia material. Por ejemplo, vemos cómo el agua era llevada sobre los hombros de un cargador antes de que existiera agua potable en las casas de Coatepec; las casas sin ventanas de los obreros en Río Blanco; y los efectos de las inundaciones en diferentes lugares de Veracruz. Las fotos también sirven simplemente como testigos de la presencia de grupos que por lo general están ausentes de la historia escrita: las mujeres y los niños.

Otro elemento crucial que se encuentra en las fotos son las relaciones sociales: los ensombrerados trabajadores mexicanos alrededor de los directivos extranjeros de traje y corbata dentro de la fábrica de Santa Rosa; una mujer sirviendo una mesa donde sólo se encuentran sentados hombres, niños y un perro (presumiblemente también de sexo masculino) en Tenango. Son quizá las transformaciones de esas relaciones lo que las fotos muestran con más habilidad. Por ejemplo, vemos a obreros en Santa Rosa con ajustados pantalones de charro dejando en claro que representan la primera generación que emigró del campo a la fábrica. También podemos ver la transformación de raza que ocurrió en el fútbol comparando el equipo de la Unión Deportiva de Río Blanco de 1913 con la Selección de Río Blanco de 1938: el primero está compuesto por extranjeros blancos, la segunda ya por mestizos mexicanos.

Transformación de clase –y de mentalidad– son también evidentes en lo que se encuentra escrito en varias fotos. Por ejemplo, vemos la autoestima desarrollada en las fotos tomadas por iniciativa de los propios obreros; en lugar de ser fotografiados como objetos de

las compañías, ellos mismos se mandan retratar en su vida cotidiana:

En una fiesta campestre, los gremios de Carpinteros de Río Blanco, Nogales y Santa Rosa, unidos fraternalmente, dan expresión a sus espíritus fatigados en la lucha por la vida.

Otra modalidad de la mentalidad histórica se presenta en la aspiración de poseer una casa propia, y eso se manifiesta en la foto de una familia posando en el “terreno donde se construirá su casa-habitación”.

Finalmente, aunque nunca he sido partidario del análisis histórico-psicológico a través de la fotografía, esta serie me ha mostrado que sí es posible siempre y cuando se haga al mismo tiempo una investigación en la comunidad. Por ejemplo, cuando tachan a un profesor de “rígido” no lo hacen sólo por su pose en la foto con sus alumnos, sino porque esta información les ha llegado a través de entrevistas que confirman la impresión que la foto da. El arraigo en la comunidad, el hecho de haber construido una historia con el pueblo de Veracruz es lo que ha diferenciado a esta serie de las que la precedieron. Esto, junto con las excelentes reproducciones y los inteligentes textos, hace de la serie *Veracruz: imágenes de su historia*, la primera fotohistoria en la historiografía de México.

Ya que hemos repasado un poco los usos que se ha hecho de la fotografía en la construcción de la historia, podemos regresar a la pregunta con la cual empezamos: ¿Qué de nuevo tiene la fotohistoria, la cinehistoria y la videohistoria? Antes que nada, tenemos que darnos cuenta de la capacidad de las imágenes técnicas para la captura mecánica del mundo fenoménico. Se hace una fotografía muy fácilmente; se pueden sacar cientos de imágenes en pocos minutos sin mucha previsión, porque después se puede rescatar algo en la selección de los negativos y al reencuadar las imágenes en el cuarto oscuro. Así, Walter Benjamin pensaba que “la reproducción mecánica” de la fotografía les dio “una evidencia standard a los eventos históricos”.¹³ Aún más importante, como un resultado de la reproducción mecánica, la singular facultad de la fotografía de incluir detalles –los cuales la o el fotógrafo podría no haber tenido ninguna intención de plasmar– ofrece a



FIGURA 3. Preparativos para una marcha feminista en la Ciudad de México, 1980. Colección de los Hermanos Mayo, Archivo General de la Nación.

la historia la posibilidad de descubrir cosas que fueron invisibles para el propio fotógrafo o fotógrafa. Ian Jeffrey comentó sobre los primeros fotógrafos en Europa:

Atraídos por las reputaciones consagradas, los fotógrafos pusieron sus instrumentos en frente de iglesias, castillos y palacios —y salieron con evidencia desordenada de proyectos de construcción, trabajos de reparación, andamios, comercios de la calle y viviendas ruinosas.¹⁴

Esa característica única de la fotografía quiere decir que la información que se encuentra en ella podría ser, o no, el resultado de las intenciones del fotógrafo o fotógrafa. Ningún pintor realista podría pintar algo sin darse cuenta de ello, una observación que podríamos extender para incluir periodistas, cronistas, grabadores o novelistas (obviamente, nosotros podemos percibir cosas en relación con ellos y su trabajo —suposiciones morales o ceguera ideológica, por ejemplo— de las cuales eran inconscientes, pero no nos pueden mostrar elementos del mundo material que no hayan visto). El hecho de que son quizá precisamente los elementos más mundanos los que podrían ser los más cruciales nos indica la importancia del medio de la fotografía.

Considérese, por ejemplo, la foto de los hermanos Mayo de los preparativos para una marcha feminista en la Ciudad de México durante 1980 (Figura 3). Como fotoperiodista —y miembro de un colectivo que mantuvo el control de sus negativos para luego vender las impresiones a otros compradores— la tarea de Mayo fue la de cubrir la marcha en su totalidad. La pinta de carteles y la preparación de pancartas eran parte de las actividades preliminares y Mayo las fotografiaba para captar el trasfondo de la marcha (y contribuir al archivo del colectivo). En el centro de esta imagen se encuentra un joven que lleva puesta una camiseta del Boston College. Ponerse ropa —camisetas, sudaderas, *pants*, chamarras, gorras, suéteres— llena de logos de los equipos norteamericanos de deportes profesionales y universitarios es tan común en México que la gente no se da cuenta. A pesar de su ubicuidad (o mejor, precisamente por ello), esos emblemas son invisibles para los mexicanos. He mostrado esta foto de los Mayo a públicos mexicanos en varias ocasiones y les he hecho la siguiente pregunta: eres un historiador o historiadora en el año 2100 ¿qué encuentras en esta foto que sea un artefacto importante para entender México en el siglo xx? Muchas veces no ven la camiseta del Boston College y yo me imagino que Mayo tampoco la vio. Su invisibilidad es ominosa, porque es un síntoma elocuente de la “gringuización” de México.



Ahora bien, si es fundamental ir más allá del ilustracionismo al usar las fotos para investigar y narrar la historia, también hay que darnos cuenta de las limitaciones del tipo de documento que es la fotografía. Edmundo Vallès, un historiador gráfico catalán reflexionó sobre este problema:

La importancia relativa de los temas no equivale a la que tendrían en un texto donde la ilustración es el complemento. El pensamiento filosófico, por ejemplo, tiene evidéntísima trascendencia en la vida de un pueblo, pero no se puede fotografiar; nada más se puede fotografiar a los filósofos. En cambio, las competencias de globos —algo de gran interés para nuestros abuelos— son ciertamente menos importantes, pero constituyen excelentes motivos fotográficos y los aeronautas resultan mucho más sugestivos que los filósofos.¹⁵

El tipo de investigación que llevamos a cabo con las fotografías es diferente del que hacemos con los documentos escritos. La fotografía es impactante, pero es muda. ¿Cómo la hacemos hablar? 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 en conjunto unos siete u ocho millones de negativos.¹⁶ La utilidad de las colecciones de los fotoperiodistas varía en relación con la información que acompaña a los negativos. Así, es desafortunado que, aun en el archivo mejor catalogado por los propios fotógrafos, el Fondo Hermanos Mayo, la información se limite a notas mínimas, escritas en los sobres que contienen los negativos. Aunque sería una ardua tarea localizar las fotos en las publicaciones en las cuales aparecieron originalmente, abriría una mina de oro en términos de información. Un lugar en el cual se encuentran fotografías junto con extensas descripciones es el Departamento del Trabajo del Archivo General de la Nación, donde los reportes de los investigadores de las condiciones de trabajo a veces vienen acompañados por imágenes interesantes; un ejemplo de ello ya nos lo ha ofrecido el caso de Juan de Beraza y las nixtamaleras. Otra fuente son los álbumes de familia; muchas veces ofrecen una perspectiva única,

sobre todo cuando se llevan a cabo entrevistas en relación con las fotos. Fotografías que se hicieron con fines políticos también pueden ser útiles, como en el caso del archivo de Guillermo Treviño, un ferrocarrilero militante comunista de Puebla, quien documentó las luchas obreras de los años veinte a los años setenta y a quien le hicimos entrevistas para obtener la información.¹⁷ Las fotografías pueden ofrecer “pistas” importantes sobre la historia, pero su valor siempre depende de tener identificaciones confiables.

La investigación para la cinehistoria o la videohistoria ofrece un panorama diferente al de la fotohistoria.¹⁸ El historiador francés, Pierre Sorlin, se refirió al papel del historiador en relación con los materiales audiovisuales, los cuales, para él,

...alteran completamente la situación. Los historiadores no tienen un monopolio sobre tal material y tampoco son los únicos que están estudiándolo y difundiendo. Por ejemplo, la televisión ha hecho accesible la mayoría del material relacionado con la Segunda Guerra Mundial. En este aspecto, la tarea del historiador ya no es compilar fuentes desconocidas y hacerlas accesibles; tiene que aprender a usar material que ya está disponible.¹⁹

Aunque no toma en cuenta los documentos que podrían salir de la producción casera (algo cada vez más importante con la difusión de cámaras de video baratas y ligeras), el argumento de Sorlin en relación con los materiales del cine y la televisión es esencialmente válido. Sin embargo, la manera en la cual se usa en los noticieros de cine o televisión hace una diferencia crucial. Comúnmente, se han utilizado de la misma manera que el fotoperiodismo: como ilustración y sin regresarlos a sus contextos para que revelen las historias que contienen. Una película que ofrece un ejemplo de cómo historiar con noticieros filmados es *Le chagrin et la pitié*, dirigida por Marcel Ophuls en 1970. En lugar de emplear las imágenes de los noticieros nazis de una manera meramente ilustrativa, Ophuls permite que las voces de los locutores comuniquen las actitudes racistas de los invasores.

Como queda demostrado en el ejemplo de la película de Ophuls, un elemento de enorme importancia en la

definición de lo nuevo de la fotohistoria, la cinehistoria y la videohistoria es la difusión. Por un lado, abre nuevas posibilidades de narración, algo que queda claro con el cine o el video, medios en los cuales la estructura narrativa es fundamentalmente diferente de la escritura. Por ejemplo, ofrecen un control de tiempo que sería imposible en la escritura.

Asimismo, tenemos que darnos cuenta de que el mandamiento estético es supremo en la fotohistoria, la cinehistoria y la videohistoria. Ahora bien, la estética es importante también en la historia escrita: seguimos leyendo las obras de Edward Gibbon más de 300 años después de que sus argumentos han sido superados, porque escribía bien, y el enorme impacto del libro de John Womack, *Zapata y la Revolución Mexicana*, tiene que ver, en parte, con su estilo tan ameno. Sin embargo, la expresividad en la historia escrita no tiene la misma importancia que tiene en la historia fotofónica y, aunque la preocupación por lo bien realizado es una constante de la historia gráfica, ésta no es simplemente una cuestión de estética, sino de información. La resolución —la precisión lograda al reproducir una imagen— es información. A una resolución pobre —a una reproducción hecha con una pantalla no muy fina— le falta nitidez y por eso le falta detalle e información. ¿Y cómo se logra una buena resolución? Esencialmente con dinero.

Esa consideración nos lleva al hecho de que un elemento clave en la difusión de la fotohistoria, la cinehistoria y la videohistoria es el dinero, que constituye una de las limitaciones principales que determina a la disciplina. La estética establecida para la historia gráfica, en libros y en pantallas —tanto las grandes como las chicas— es un resultado del dinero que está detrás de esas producciones. Y ese parámetro dentro del cual tenemos que funcionar es doble. Por un lado, se relaciona con las expectativas creadas: el público está acostumbrado a una estética muy definida, determinada en gran parte por las enormes sumas que se gastan en hacer las películas hollywoodenses o armar series de historia gráfica como *Así fue la Revolución Mexicana*. En el momento en que no se satisfacen sus expectativas, se aburren. Pero, por el otro lado, es una limitación impuesta por el lenguaje técnico. Así, por ejemplo, en la videohistoria, si no tienes el dinero para decir lo que dice una disol-



vencia, no puedes decir lo que dice una disolvencia. A ningún escritor le han quitado las comas, para dar un ejemplo, por falta de fondos.

Ahora bien, no hay que ver sólo el lado malo: trabajar en esta nueva disciplina, con las nuevas posibilidades abiertas y dentro de las nuevas limitaciones impuestas por la tecnología que la define, también puede estimular la creatividad. Así, la fotohistoria, la cinehistoria y la videohistoria, cada una con su nuevo nombre, ofrecen nuevas posibilidades y se encuentran circunscritas dentro de nuevas limitaciones. Somos historiadores en un mundo hipervisual; si existió en algún momento una lucha entre el discurso escrito y el discurso construido a través de imágenes y sonidos técnicos, se ha acabado, y sabemos bien quién la ganó. Tenemos que hacer esta nueva historia nuestra, desechar las formas calcificadas y encontrar lo realmente nuevo haciéndola nosotros mismos, paso a paso, estampita por estampita.

NOTAS

¹ Sobre "las imágenes técnicas", ver Flusser V. *Towards a Philosophy of Photography*, Andreas Müller-Pohle, Göttingen (1984).

² Rilke RM. *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, W.W. Norton, Nueva York (1949) 17. (Traducción mía) ["One arrives, one finds a life, ready made, one has only to put it on."]

³ Hayden White ofrece *historiophoty* como una manera "relativamente adecuada" de caracterizar "la representación de la historia y nuestro pensamiento de ella en imágenes visuales y el discurso fílmico". White H. *Historiography and Historiophoty*. *American Historical Review* 95:5 (1988) 1193.

⁴ La obra de White H. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore (1973), fue fundamental para introducir el posmodernismo ante los historiadores gringos. Una compilación reciente ofrece un panorama de la historia posmoderna en la cultura de habla inglesa, Jenkins K (ed.) *The Postmodern History Reader*, Routledge, Londres (1997). Sin embargo, el famoso "engaño" de Alan Sokal desenmascaró la ofuscación de mucha parte de la obra posmodernista; ver Los Editores de *Lingua Franca* (eds.) *The Sokal Hoax: The Sham that Shook the Academy*, University of Nebraska Press, Lincoln (2000).

⁵ Krauze E. *Biografía del poder*, Fondo de Cultura Económica, México (1987); Florescano E (ed.) *Así fue la Revolución Mexicana*, Senado de la República-SEP, México (1985-86); Aguilar Camín H et al. *Historia gráfica de México*, Editorial Patria-INAH, México (1988). La serie *Historia gráfica de la Revolución Mexicana* ha sido publicada, revisada y republicada por Gustavo Casasola desde 1942; la última edición se publicó en 1992 en diez volúmenes. Los porcentajes no han derivado de una investigación exhaustiva. Analicé un volumen de cada serie, comparando el número total



de fotografías con las que representan a los Grandes Hombres de alguna u otra manera. Por ejemplo, en el volumen 3 de *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*, Trillas, México (1973), del total de 980 fotografías, 637 son de los Grandes Hombres, o sea, los machos que hacen la historia. Esta categoría no incluye a los soldados, a los campesinos o trabajadores anónimos ni a los hombres que son identificados, pero no son líderes; por ejemplo, individuos que van a ser fusilados por desertión.

⁶ Ahora bien, un uso potencial sería emplear imágenes para abrir cuestiones sobre actitudes raciales. Por ejemplo, comparar fotos tomadas a Porfirio Díaz en 1876 con las que se le hicieron en 1910, para determinar si blanqueaba su piel durante ese periodo.

⁷ Rodríguez Lapuente M. *Breve historia gráfica de la Revolución Mexicana*, Ediciones G. Gili, México (1987) 74.

⁸ He tomado esta cita del fascículo 7 de *Historia gráfica de México* (1987) 100-101.

⁹ Ver Gutiérrez Ruvalcaba I. A Fresh Look at the Casasola Archive. *History of Photography* 20:3 (1996). Este número de *History of Photography* está dedicado a la "Mexican Photography".

¹⁰ Conjunto de testimonios. *Así fue la Revolución Mexicana*, Secretaría de Educación Pública, México (1985) 1207.

¹¹ Mraz J. "En calidad de esclavas": Obreras en los molinos de nixtamal, México, diciembre de 1919. *Historia obrera* 24 (1982).

¹² Delgado AL (coord.) *Veracruz, imágenes de su historia*, Archivo General del Estado de Veracruz, Veracruz (1989-92).

¹³ Véase un ensayo de Benjamin escrito en 1936 y varias veces republicado: Arendt H (ed.) *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Illuminations*, Schocken Books, New York (1969).

¹⁴ Jeffrey I. *Photography: A Concise History*, Thames and Hudson, Londres (1981) 14.

¹⁵ Vallès E. *Història Gràfica de la Catalunya Contemporània, 1888/1913*, Edicions 62, Barcelona (1974) 9. (Traducción mía.)

¹⁶ El Archivo Casasola pertenece ahora a la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia; las colecciones de los Hermanos Mayo y Díaz, Delgado y García se encuentran en el Archivo General de la Nación.

¹⁷ Sobre Treviño y su archivo, ver Mraz J. Imágenes ferrocarrileras: una visión poblana. *Lecturas Históricas de Puebla* 59, Gobierno del Estado de Puebla, Puebla (1991).

¹⁸ Ha habido pocas reflexiones sobre cómo se podría historiar con el video; ver Mraz J. Hechos sobre rieles: video e historia obrera en México. *Ensayos sobre historia gráfica*, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-UAP, Puebla (1996).

¹⁹ Sorlin P. *The Film in History: Restaging the Past*, Barnes & Noble, Totowa, Nueva Jersey (1980) 4. (Traducción mía.)

B I B L I O G R A F Í A

Aguilar Camín H et al. *Historia gráfica de México*, Editorial Patria-INAH, México (1988).

Benjamin W. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Illuminations*, Schocken Books, Nueva York (1969).

Casasola G. *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*, múltiples ediciones.

Delgado AL (coord.) *Veracruz, imágenes de su historia*, Archivo General del Estado de Veracruz, Veracruz (1989-92).

Florescano E (ed.) *Así fue la Revolución Mexicana*, Senado de la República-SEP, México (1985-86).

Flusser V. *Towards a Philosophy of Photography*, Andreas Müller-Pohle, Göttingen (1984).

Gutiérrez Ruvalcaba I. A Fresh Look at the Casasola Archive. *History of Photography* 20:3 (1996).

Jeffrey I. *Photography: A Concise History*, Thames and Hudson, Londres (1981).

Jenkins K (ed.) *The Postmodern History Reader*, Routledge, Londres (1997).

Krauze E. *Biografía del poder*, Fondo de Cultura Económica, México (1987).

Los Editores de *Lingua Franca* (eds.) *The Sokal Hoax: The Sham that Shook the Academy*, University of Nebraska Press, Lincoln (2000).

Mraz J. "En calidad de esclavas": Obreras en los molinos de nixtamal, México, diciembre de 1919. *Historia obrera* 24 (1982).

—. Hechos sobre rieles: video e historia obrera en México. *Voces y culturas. Revista de comunicación* 5 (1993) 25-44.

—. Imágenes ferrocarrileras: una visión poblana. *Lecturas Históricas de Puebla* 59, Gobierno del Estado de Puebla, Puebla (1991).

Rilke R M. *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, W.W. Norton, Nueva York (1949).

Rodríguez Lapuente M. *Breve historia gráfica de la Revolución Mexicana*, Ediciones G. Gili, México (1987).

Vallès E. *Història Gràfica de la Catalunya Contemporània, 1888/1913*, Edicions 62, Barcelona (1974).

White H. Historiography and Historiophoty. *American Historical Review* 95:5 (1988).

—. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore (1973).

John Mraz, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la BUAP.

johnmraz@cablevision.net.mx