

Un escenario de guerra: La frontera en postales y películas de la Revolución mexicana

Juan Leal Ugalde
Elon University
jlealugalde@elon.edu
10.7264/periphérica.3.2.6090

Abstract

Multiple images in different formats, such as postcards and films, documented a scenario of war on the border during the Mexican Revolution. In the following article, I explore these images by critically observing the depiction of executions, corpses, ruins, and mass displacement. To explore these images, I consider the theoretical contributions of infrapolitics regarding the connections between time, image, and history. Taking these links into account, I point out that the images depicting the catastrophe of war serve as materials

for a historical memory, contrasting the whitewashing of violence and the monumental representation of the past. To problematize this memory, I focus on two relevant moments in which the techno-militarization at the border triggered a widespread phenomenon of image production by photomechanical means. First, I address the postcards of the US Army's Punitive Expedition against Pancho Villa between 1916 and 1917, mainly attributed to photographer Walter Horne, co-founder of the Mexican Photo War Company in El Paso, Texas. Second, I examine the film footage produced by the Mutual Film Corporation in northern Mexico in early 1914.

Keywords: Postcards, infrapolitics, Mexican revolution, punitive expedition

Resumen

Múltiples imágenes en diferentes formatos, tales como postales y películas, registraron un escenario de guerra en la frontera durante la Revolución mexicana. En el siguiente artículo, abordo estas imágenes observando críticamente el registro de ejecuciones, cadáveres, y campos de refugiados. Para abordar estas imágenes, me enfoco en los aportes teóricos de la infrapolítica en torno a los nudos entre el tiempo, la imagen y la historia. Considerando estas conexiones desde una reflexión infrapolítica, observo cómo estas imágenes exhiben el horror de la guerra en la frontera y son memoria de una experiencia de catástrofe, a contrapelo del blanqueamiento de la violencia y la representación monumental del pasado. Para ello, considero dos casos en los cuales la tecno-militarización de la frontera gatilló un fenómeno de producción masiva de imágenes por medios fotomecánicos. Primero, las postales asociadas a la Expedición Punitive contra Pancho Villa entre 1916-17, principalmente atribuidas al fotógrafo Walter Horne, co-fundador de Mexican Photo War Company en El Paso, Texas. Segundo, el registro en imágenes en movimiento producido por la Mutual Film Corporation en el norte de México a comienzos de 1914.

Palabras clave: Postales, Infrapolítica, Revolución mexicana, Expedición Punitive

1. Tiempo e imagen en torno a la infrapolítica

En *Infrapolítica: Instrucciones de uso*, Alberto Moreiras traza la genealogía de un proyecto colectivo de reflexión que surgió como respuesta al agotamiento del “paradigma general de los estudios culturales” (84) a fines de los noventa. La propuesta se consolidó en 2014 con la formación del Colectivo de Deconstrucción Infrapolítica en el ámbito latinoamericanista. Desde entonces, una heterogénea producción crítica ha girado en torno a un complejo proyecto que interroga la destrucción de los modelos temporales arraigados en la tradición metafísica occidental y ofrece importantes claves para abordar la violencia de la acumulación primaria.

La infrapolítica comienza con una crítica heideggeriana a la metafísica y la deconstrucción derridiana del sujeto logocéntrico, y se expande en múltiples lecturas y preguntas, hasta recientemente interrogar la época del Antropoceno en el pensamiento de Stiegler. En diferentes instancias, la propuesta infrapolítica responde a una “insatisfacción con los paradigmas teóricos disponibles o dominantes” (Moreiras 84), dándose como una “apuesta a tiempo largo e incalculable de reflexión” (85). Esta apuesta teórica reflexiona sobre el tiempo histórico sin asignarle a éste una definición dada por una estructura de conocimiento basada en la razón del sujeto. Asimismo, en este tiempo “largo e incalculable” la infrapolítica suspende la oposición binaria entre hegemonía y contra-hegemonía, emergiendo como una reflexión que interrumpe las contradicciones dialécticas y propone una alternativa de “democratización post-hegemónica” (83). Con ello, la infrapolítica critica los puntos ciegos de la ontología política y la subjetivación, suspende los relatos homogéneos sobre la historia, y permite plantear una memoria diferente en torno a una experiencia de catástrofe.

En el siguiente artículo exploro fotografías y películas de la Revolución mexicana de 1910 en relación con algunos puntos sobre la historia y la imagen que la infrapolítica ha marcado en los últimos años. Para esto, considero la

diferencia que la reflexión infrapolítica tiene respecto a una noción dominante de temporalidad. Con esta reflexión, los nudos entre el tiempo, la imagen y la historia se vislumbran a contrapelo de una reducción historicista del pasado. Para abordar estos nudos, me enfocaré en fotografías y películas que exponen el horror en la frontera entre México y Estados Unidos en la década revolucionaria.

Cabe advertir que la infrapolítica no corresponde a un concepto fuerte o un marco teórico aplicable a un caso de estudio histórico-cultural. Más bien, ésta permite formular una interrogación sobre el estatuto de la imagen a través de un pensamiento sobre la destrucción de la voluntad de representación del sujeto moderno y en tanto suspensión de un determinado orden soberano de interpretación de los textos y las imágenes. Esta interrogación, tomando en cuenta un artículo de Sergio Villalobos-Ruminott titulado “Desistencia Infrapolítica”, “considera el problema de la historicidad como destrucción” (152). En torno a esta pregunta por la historicidad y la destrucción, Villalobos-Ruminott señala que una reflexión infrapolítica pone en juego una “deconstrucción de la ontopolítica contemporánea y de la jerárquica organización antropológica y antropocéntrica del derecho y la soberanía” (152-53). Interrogando esta destrucción de la “ontopolítica” y del modelo “antropocéntrico”, la reflexión infrapolítica busca suspender la jerarquización de un principio soberano de poder (*arché*). Se separa de este principio para interrumpir la construcción uniforme de la historia, trayendo consecuencias significativas y heterogéneas para abordar mediante una perspectiva disruptiva la pregunta por el tiempo, la historicidad y la destrucción.

La reflexión infrapolítica acerca a las imágenes a una pregunta por la historicidad que difiere de la lógica del historicismo, del sentido representacional y de la temporalidad como línea. En cambio, una pregunta infrapolítica se aproxima a una indistinción entre tiempo e historia. En *Infrapolítica: Instrucciones de uso*, Alberto Moreiras indica que esta palabra “se ofrece como

pensar no-mesiánico del tiempo del ahora, de paso rechazando la distinción entre tiempo e historia” (203). Un pensamiento desde la infrapolítica “no está fundado sobre la diferencia entre tiempo e historia que necesariamente coloca a la historia en el lugar de una dispensa de conocimiento” (205). Esta indistinción interrumpe la temporalidad del progreso y suspende una promesa basada en un cálculo sobre el futuro.

Esta indistinción entre la historia y el tiempo se vincula a los fragmentos de *Sobre el concepto de historia* de Walter Benjamin en tanto interrupción de una concepción homogénea de la temporalidad. De un modo similar, esta indistinción abre una posibilidad de proponer una crítica a la violencia de la soberanía y de la continuidad de un estado de excepción permanente como norma histórica. Una reflexión infrapolítica persigue un momento enigmático de suspensión de esta norma. En *Línea de sombra: El no sujeto de lo político*, Moreiras diferencia a la infrapolítica de la biopolítica explorando el estado de excepción y las nociones de violencia divina como aquella que no funda la ley y de violencia mítica como aquella que se convierte en el poder fundante de la soberanía. Considerando el pensamiento de Benjamin, Moreiras señala: “el estado de excepción ‘en el que vivimos’, correspondiente al uso biopolítico de la historia, y ese otro estado desusado y enigmático, ‘el estado de excepción real’ del que depende la posible redención” (233). Entre ambos estados, Moreiras ve “la necesidad de un ‘pequeño ajuste’ infrapolítico, sólo posible tras hacernos con una concepción de la historia que revele su fundamento escondido” (233).

La reflexión infrapolítica reconoce un estado de excepción permanente como una norma histórica y busca un momento enigmático de interrupción de esta norma, persiguiendo la suspensión de la continuidad del permanente estado de excepción. Este momento de suspensión no podría ser explicado por la lógica de la razón del sujeto y se diferencia de la comprensión de la historia en un marco definido por la autenticidad de la representación. Más bien, en

el momento o instante de suspensión que se ofrece fugazmente al historiador materialista benjaminiano, se abre una oportunidad de proponer una memoria de la catástrofe a contrapelo. Vinculando este concepto de tiempo histórico con una reflexión infrapolítica, diferentes pasajes permiten pensar el pasado de otro modo que su representación en regímenes homogéneos fundamentados en oposiciones binarias como eje articulador de la temporalidad.

Entre estos pasajes, Villalobos-Ruminott en *Soberanías en suspenso* reflexiona sobre la imagen barroca -que es posible asociar a una imagen infrapolítica- como aquella que se separa de las categorías *logocéntricas* y de las dicotomías proporcionadas por la filosofía de la historia. Explorando las conexiones entre la imagen, el tiempo y la historia, Villalobos-Ruminott pregunta: “¿hasta qué punto sería posible pensar la imagen más allá de su función referencial, más allá de su conversión en espectáculo?” (244). Con esta interrogación abierta y “si esto fuera posible, se trataría de un pensar sobre la imagen que atendiera a la forma en que ésta interrumpe la lógica del capitalismo y no sólo la confirma, como si fuera una *puesta-en-escena* espectacular” (244). Considerando esta interrupción, Villalobos-Ruminott vuelve a preguntar, “¿cuál sería el estatus de esta imagen que suspende la soberanía de un espectáculo mediático global y el espectáculo de una soberanía postestatal?” (244). Ante esta cuestión, no se trata de ofrecer una reconfiguración para un auténtico concepto de imagen sino más bien de “abandonar el horizonte de pensamiento que piensa la imagen como espectáculo o simulacro” (244)”, lo cual en última instancia implica “abandonar la dicotomía constitutiva de la tradición occidental entre *physis* y *technē*, *physis* y *episteme* y finalmente *physis* y *nomos* (244)”.

Una imagen cercana a la reflexión infrapolítica, “más allá de esa función soberana exige abandonar estas oposiciones y elaborar una nueva reflexión sobre las relaciones entre imagen, técnica y poder, una reflexión no capturada por el fetiche de la autenticidad (*physis*), de la verdad (*logos*), o de la ley (*nomos*)” (244). La suspensión de las separaciones binarias para interrumpir

la “función soberana” en tiempos de “soberanía post-estatal” es crucial. Esta suspensión explora de otro modo los vínculos entre la imagen, el tiempo y la historia. Entre estos, las imágenes heterogéneas no se reducen a un “espectáculo mediático global” o a un modelo homogéneo de temporalidad basado en la síntesis y el progreso. La reflexión infrapolítica suspende este modelo, problematizando las imágenes de un modo diferente a un esquema representacional y volviendo a éstas para pensar críticamente la continuidad de la violencia a través de las diferentes formas de mutación del principio de acumulación del capital.

Sin marcos oposicionales, la infrapolítica no presenta una promesa mesiánica de emancipación hacia el futuro ni responde a una concepción lineal del tiempo. Se diferencia de una estructura anclada en el conocimiento historicista. Desde su diferencia, la reflexión infrapolítica sobre el fragmento fotográfico interrumpe la función soberana de la imagen. Esta suspensión, siguiendo a Villalobos-Ruminott, está vinculada con el pensamiento benjaminiano a contrapelo de la razón historicista que Elizabeth Coolingwood-Selby explora en *El filo fotográfico de la historia*. Con la crítica al historicismo, se trata de una suspensión “de la lógica de la soberanía que funciona como principio de razón y sentido de la imagen y de la historia” (Villalobos-Ruminott, *Heterografías* 190). El lazo entre el tiempo histórico benjaminiano en torno a la imagen fotográfica y el tiempo incalculable de la infrapolítica se da en el quiebre con el historicismo y en la pausa del progreso. En esta pausa, las imágenes permiten formular una crítica a la violencia del orden temporal que ha acelerado la devastación planetaria con el desarrollo del tecno-capitalismo contemporáneo.

En lo que sigue considero fotografías y películas que exponen el pasado como una experiencia de catástrofe. Numerosas imágenes reproducidas por medios fotomecánicos durante la Revolución mexicana dieron cuenta de esta experiencia, la cual excede la reducción a una mirada homogénea sobre

la historia, rompiendo con la comprensión de este evento en ideologías nacionales y relatos monumentales. Estas imágenes, vistas como fragmentos que exceden e interrumpen la representación historicista del pasado, despejan complejos senderos para interrogar los nudos entre el tiempo y la historia desde la catástrofe que exponen.

2. Ruinas y catástrofe en las postales de la Revolución mexicana

El desarrollo de la fotografía ha estado estrechamente ligado a las guerras modernas y la tecnologización del aparato militar. Esta esfera da un salto significativo a comienzos del siglo XX. Como señaló el pensador alemán Ernst Jünger en el contexto de la Primera Guerra Mundial, “junto a las bocas de los fusiles estaban las lentes ópticas dirigidas día tras día al campo de batalla” (123). Con Jünger, es posible señalar una estrecha relación entre fotografía y guerra, en la cual la introducción de la cámara gatilló un desarrollo tecnológico que transformó la perspectiva en las acciones de combate y en el espacio de los conflictos armados. Con este cambio, el aparato fotográfico se desplegó como una herramienta novedosa para las potencias militares, respondiendo a una consumación técnica propia a la precisión deseada por la mirada dominante del sujeto occidental.

La producción de imágenes por medios tecnológicos se ha dado a la par de la modernización de los aparatos militares. En Latinoamérica, este proceso se aceleró con las intervenciones militares de Estados Unidos en México, Centroamérica y el Caribe entre 1898 y 1933, en las así-llamadas guerras bananeras. Durante estas intervenciones, el vínculo entre la esfera militar y la fotografía se da de un modo excepcional mediante la producción de múltiples imágenes que espectacularizan la violencia de los conflictos armados. Estas imágenes de guerra son producidas por una razón imperial desplegándose a lo largo del continente y contienen una mirada racializada de los campesinos,

los indígenas, las poblaciones locales, los rebeldes u otros grupos que fueron registrados por el aparato fotográfico norteamericano en diferentes contextos.

Esta mirada soberana de la razón imperial en tiempos postcoloniales registró la violencia de los conflictos en Latinoamérica en imágenes fotográficas. En la Revolución mexicana, este tipo de registro de escenas de horror fue producido masivamente en el norte de México y la frontera. Pese a la razón tecno-militar, mi enfoque considera estas imágenes a contrapelo de la mirada que las produjo, tomando en cuenta que éstas entregan una oportunidad para plantear una memoria histórica vinculable a una crítica a la violencia. Estas imágenes dejan decir algo, junto a una reflexión infrapolítica, sobre el horror que quedó registrado en fotografías y filmes producidos durante los turbulentos años de la Revolución mexicana.

El escenario de guerra en México propició el desarrollo tecnológico-militar, así como el despliegue de los aparatos de producción, reproducción y circulación de imágenes en un amplio contexto internacional. Entre las múltiples lecturas que se han hecho de este evento, Gareth Williams en *The Mexican Exception* señala que la década revolucionaria está marcada por una reproducción masiva de imágenes técnicas, siendo este fenómeno sintomático de un cambio en el régimen de percepción que Benjamin abordó en su conocido texto sobre la era de la reproducibilidad. Para Williams, el espectáculo histórico de la revolución tiene que ver con el arribo de la reproductibilidad tecnológica y la incorporación de las masas en el dominio de la soberanía, un cambio que tiene consecuencias cruciales para la imagen. El espectáculo de la revolución, de acuerdo a Williams, “moved the image out of the realm of aesthetic distinction into that of social function and ushered in a fundamental shift in collective perception” (41). Numerosas imágenes producidas y reproducidas por medios fotomecánicos afectaron el régimen de percepción colectivo de comienzos de siglo XX provocando una expansión masiva del corpus fotográfico y filmico. “The vast photographic and filmic production of the revolutionary decade is

an inventory of human action, an imagistic arrest of the concrete conditions of life in its (often cruel) immediacy, and the exposure of a new political optic that revolutionized the social function of art in Mexico and beyond” (41).

La producción y reproducción tecnológica de las imágenes provocó una transformación en el régimen de percepción social con consecuencias tanto en la década revolucionaria como posteriormente. La Revolución provocó que la industria fílmica y fotográfica se precipitará a cubrir los sucesos políticos y militares en México. Con este fenómeno, múltiples compañías fotográficas estadounidenses se dedicaron a comercializar imágenes que exhibieron el horror del conflicto, en reiteradas ocasiones con una perspectiva supremacista. Desde esta perspectiva, un inconmensurable campo visual explotó con cierta coincidencia entre la revolución política y el desarrollo tecnológico. Estas imágenes responden a una construcción visual colonizadora que observa la violencia al otro lado como “salvaje” y reproducen una mirada homogénea sobre el conflicto mexicano desde un militarizado suroeste de Estados Unidos a comienzos del siglo XX.

Entre la extensa producción y reproducción fotográfica que registró los diferentes sucesos políticos y batallas durante la década revolucionaria destaca la segunda intervención del Ejército estadounidense en el conflicto, entre el 14 de marzo de 1916 y el 7 de febrero de 1917. Esta intervención se conoce como la “Expedición punitiva” y tuvo como objetivo capturar al líder rebelde Pancho Villa, cuya guerrilla atacó al pueblo de Columbus, en el estado de Nuevo México, el 9 de marzo de 1916 (Fig. 1). El ataque a tal poblado fronterizo, ubicado a unas ochenta millas al oeste de El Paso, es uno de los pocos que la potencia norteamericana ha recibido dentro de su territorio y tuvo una feroz respuesta ordenada por el presidente Woodrow Wilson. Con esta respuesta, la Expedición punitiva facilitó el despliegue de los aparatos militares y fotográficos en la frontera y el norte de México.

Las hipótesis históricas que intentan explicar las causas directas de este

ataque de Villa a Estados Unidos, de acuerdo con el historiador Friedrich Katz, son varias. Éstas van desde un ajuste de cuentas de Villa con un ciudadano estadounidense por una compra de armas a conspiraciones que involucran a Alemania, entonces enemiga de Estados Unidos, entre otras. “The dispute among historians as to his (Villa) motives shows no signs of abating” (102), afirma Katz. Por otra parte, de acuerdo con Alan Knight, el “antiamericanismo” —poco común entre las filas del villismo en los años tempranos de la revolución— se comenzó a manifestar en 1915 al decaer el éxito militar de Villa. Luego, este “antiamericanismo” se fortaleció rápidamente tras el reconocimiento diplomático de Estados Unidos al gobierno de Venustiano Carranza en octubre de 1915 (Knight 344-345). Un gesto diplomático ante el cual Villa respondería radicalizando su postura contra Washington DC y que provocaría una creciente animosidad en contra de Estados Unidos entre sus bases. Esta postura del villismo, en un complejo escenario fronterizo, estalló con el ataque a Columbus, cuyas causas directas se debaten hasta hoy.

Las ruinas de Columbus fueron registradas en imágenes que exponen la destrucción de este poblado. El ataque sembró el pánico en los habitantes locales y tuvo una fuerte repercusión en el escenario nacional estadounidense. Tras el ataque a Columbus, Villa se convirtió en un popular enemigo público en Estados Unidos. El Ejército intentó infructuosamente su captura con la monumental campaña militar de la Expedición. Las tropas en territorio mexicano se enfrentaron a unos rebeldes mermados tras las sucesivas derrotas militares que sufrieron en 1915, pero cuyas fuerzas se reconfiguraban como una estrategia de guerrilla arraigada en la sierra, donde el villismo encontró un segundo aire (Knight 338). En este escenario, la gran operación militar estadounidense que tomó lugar al interior de México no provocó una disminución efectiva del poder de las fuerzas villistas ni logró capturar al líder rebelde.

En Estados Unidos, la Expedición partió con un ímpetu popular de venganza



Fig. 1. "Columbus, N.M. After Villa's Raid." Bain News Service, 1916. *Bain Collection*, Prints & Photographs Division, Library of Congress, LC-B2-3784-7.

en contra del "bandido" que destruyó Columbus y movilizó rápidamente a batallones desde diferentes estados hacia la frontera. Con el pasar de los meses, esta operación militar causó malestar y rechazo. La idea de mantener a las tropas movilizadas en una hostil campaña sin resultados concretos se popularizó. La exhaustividad de las tropas tomó lugar en un escenario desértico. El descontento se manifestó de varios modos, tanto pública como privadamente. El militar George Patton, uno de los miembros del staff del comandante de la Expedición, el General John Pershing, en una carta dirigida a su esposa Beatrice el 30 de diciembre de 1916 comentó: "Gen P. suggests that the only way to get out will be to start a rumor that we will like the rest of the Mexicans are going to join Villa. Don't repeat that" (Patton s/n).

La carta de Patton es un ejemplo de un amplio descontento que se manifestó

de diferentes modos en la prensa gráfica y otros contextos. De todas maneras, las tropas se mantuvieron en la frontera y el norte de México por largos meses. Éstas dejaron el territorio mexicano tras diferentes negociaciones diplomáticas y varios conflictos entre Estados Unidos y México. Desde mediados de 1916, el gobierno de Carranza y Obregón, también en guerra contra el villismo, comenzó a ver mayores problemas en la incursión de tropas extranjeras. Una serie de crisis entre los ejércitos constitucionalistas y estadounidenses llevaron al punto de que Estados Unidos y México casi entraran en una guerra total, causando además numerosas protestas anti-americanistas en diferentes ciudades mexicanas (Knight 350-51).

El sentimiento popular antiamericano, de todos modos, se mantuvo contenido socialmente luego de unos agitados meses en mayo y junio de 1916, mientras Carranza avanzó en las negociaciones con Wilson para concretar una remoción unilateral de las tropas estadounidenses. Estas tropas se desgataron en el otoño y el invierno en el desierto (Knight 353), dejando México a comienzos de febrero de 1917. Por casi un año tras el ataque de los villistas a Columbus, el Ejército de Estados Unidos obtuvo una significativa experiencia militar mediante la ejecución fáctica de la Expedición en el territorio mexicano.

Así como no se pueden asegurar las causas del ataque a Columbus tampoco parece posible medir todas las consecuencias de la Expedición. Knight, por ejemplo, considera que estas consecuencias tienen que ver más con la reelección de Wilson en Estados Unidos que con un impacto en la Revolución propiamente tal (354). Villa no fue capturado durante la Expedición y otros eventos durante la década de 1910 fueron más relevantes para decidir el destino de la historia política y social mexicana. Por otro lado, la investigadora Claire Fox en *The Fence and the River* señala que el fracaso de no capturar a Villa ha sido minimizado por los historiadores estadounidenses debido a la experiencia que la Expedición dio a la potencia norteamericana antes de la Primera Guerra Mundial (74). La Expedición desplegó un amplio experimento militar con una

fuerte transformación tecnológica en el Ejército estadounidense.

La Expedición marcó un momento de inflexión que involucró el despliegue de un nuevo equipamiento tecnológico. Además, implicó la ejecución de nuevas políticas de registro en el servicio militar que fueron introducidas como “National Defense Act of 1916”. De acuerdo a los historiadores Paul J. Vanderwood y Frank N. Samponaro, la Expedición movilizó a más de 180,000 tropas en campamentos o bases en la frontera (12). Esta movilización implicó un complejo despliegue tecno-militar que provocó un auge para el fenómeno de producción de imágenes en múltiples formatos. Estas imágenes crearon una ideología en torno a una operación militar acompañada por un discurso público en contra del villismo. Una caricatura producida por International News Service en 1916, por ejemplo, muestra un enorme agrupamiento de soldados y armamento en el lado norteamericano del Río Grande, mientras al otro, solo una serpiente con las palabras “Murder” y “Bandit” escritas sobre el cuerpo de ésta. En diferentes modos, se reprodujo una oscura imagen de los rebeldes villistas y la concepción del “bandido” se impulsó desde una mirada racializada del conflicto mexicano.

La Expedición desplegó un fuerte discurso ideológico a través de las imágenes, así como dispuso en la zona del conflicto de nuevos armamentos: tanques, aviones, rifles automáticos y varias otras armas que jugaron un rol importante posteriormente en Europa, así como en otras intervenciones de Estados Unidos en Centroamérica y el Caribe durante los veinte y los treinta. En la frontera, la Expedición estuvo marcada por las dificultades del desierto para mover equipamiento pesado, la preocupación de las divisiones de caballería por explicar las diferencias del sable en comparación al rifle y la obsolescencia de la misma caballería en el campo de batalla (Fig. 2).

Las actividades militares estadounidenses se relacionaron a la producción de varios tipos de fotografías, como postales, diapositivas (*lantern slides*), o estereografías, así como de películas. Varios filmadores y periodistas

acompañaron a las fuerzas armadas estadounidenses en México y soldados en fortalezas o campamentos como Fort Bliss en Texas o el propio Columbus compraron numerosas imágenes impresas como tarjetas postales (Fig. 3). Las postales se convirtieron en un fenómeno social masivo. La Expedición propició el despliegue de los aparatos tecnológicos y facilitó la reproducción y circulación de estas imágenes. Este fenómeno permite cuestionar la imagen y la historia desde una posición que considere la experiencia de catástrofe. Esto, nuevamente, lo quisiera problematizar con un enfoque infrapolítico que excede el marco de la representación y suspende los binarismos.

Fig. 2. “35 Motor Trucks Delivering Supplies to US Army in Mexico.” W.H. Horne co. El Paso, Tex. Near Columbus, NM. 1916. Text on the photo holder: “Beacon, Beans and Hardtack for the Boys in Mexico.” Center for Southwest Research, University Libraries, University of New Mexico. ZIM CSWR Pict Colls PICT 986-015-0061.



El fenómeno de las postales es heterogéneo y enigmático para varias esferas del conocimiento histórico. Claire Fox ha aportado una importante crítica a la militarización del borde y el conflicto racial entre lo Anglo y lo mexicano a través de una exhaustiva investigación sobre las imágenes de la frontera en *The Fence and the River*. De otro modo, Vanderwood y Samponaro abordaron cronológicamente la emergencia y el éxito comercial de estas postales, las cuales provocaron el interés de los consumidores estadounidenses. Durante este éxito masivo, las postales fueron comercializadas en diferentes contextos con mensajes contradictorios o errados. Se multiplicaron en diferentes copias y circularon alrededor del mundo, quedando como fuentes de un pasado

Fig. 3. “Army Camp Columbus N.M. Auto truck suply [sic] train about to leave for Mexico.” Shulman. Ca. 1916. Miscellaneous Items in High Demand, Prints & Photographs Division, Library of Congress, LC-USZ62-132203.



lejano que, en varios casos, está marcado por el desconocimiento de ámbitos tales como las autorías o los lugares y las fechas en que las imágenes fueron tomadas.

Las postales se multiplicaron cuando se estrechó la relación entre la movilización militar y la producción de imágenes con medios fotomecánicos. Varios fotógrafos no vacilaron en retratar una versión sangrienta de la violencia en México. En la década revolucionaria, así como previo y posterior a ésta, las postales representan un crudo espectáculo de muerte, de un modo más o menos similar al fenómeno fotográfico que registró los linchamientos de la población afrodescendiente por motivos raciales en Estados Unidos desde el siglo XIX hasta la década de 1930, fenómeno que es abordado en el libro y colección *Without Sanctuary*.

En México, los fotógrafos estadounidenses dieron cuenta del complejo conflicto como una violencia caótica y produjeron una estetización excesiva de los cadáveres. La muerte se tornó un espectáculo para la fotografía, así como la palabra “bandit” es recurrente en las etiquetas o textos sobre las postales. En éstas, se llevaron a cabo numerosas manipulaciones a través de la descripción textual de las fotos. Vanderwood y Samponaro, por ejemplo, refieren a un debate sobre si el cadáver fotografiado de uno de los líderes rebeldes, Pablo López (Fig. 4), corresponde a los auténticos restos del reconocido villista (178). Este rebelde fue uno de los más buscados por el Ejército de Estados Unidos. El cadáver de P. López fue un atractivo motivo para la producción fotográfica, ocupada de dar cuenta del despliegue militar. Los fotógrafos que reprodujeron esta imagen podrían haber falseado la descripción para venderla mejor debido al interés popular que había provocado la captura de uno de los líderes rebeldes.

La foto en Fig. 4 deja entrever la distancia que tienen las imágenes con la auténtica representación del pasado. La descripción de la foto en el soporte material de esta copia —una imagen ampliamente reproducida—, señala



Fig. 4. “The Body of the Mexican Bandit Leader.” W.H. Horne Co. El Paso, Tex. Ca. 1916. Text on the photo holder: “One of the Bandits killed at Columbus, New Mexico. Supposedly Pablo Lopez.” Center for Southwest Research, University Libraries, University of New Mexico. ZIM CSWR Pict Colls PICT 986-015-0053.

que supuestamente se trataba de Pablo López. En cambio, el texto en la superficie de la foto misma no menciona el nombre propio del villista, sino que simplemente indica “The Body of a Mexican Bandit Leader.” En otras versiones, esta misma foto contiene sobre su propia superficie el texto “The Body of Pablo López”. Reproducida de diferentes maneras, esta foto parece un caso clave que expone cierta distancia entre la imagen y la definición de una verdad historicista sobre el pasado. Más allá de confirmar si el cadáver fotografiado es o no P. López —en mi perspectiva sospecho que no corresponde a la imagen del líder rebelde—, me parece crucial considerar esta distancia entre la representación auténtica y lo que vemos en la imagen al explorar el fenómeno

de las postales. Este fenómeno está marcado por textos erráticos sobre las superficies de las fotos, producción de copias trastocadas de imágenes que se volvieron populares, firmas inauténticas y otras cuestiones en torno a la reproducción de las postales.

En diferentes casos, las descripciones de éstas respondieron a los intereses de los productores que pusieron en circulación un imaginario ideologizado del conflicto mexicano entre los consumidores de las imágenes. Sin embargo, a pesar de esta inautenticidad histórica es pertinente considerar que estas postales son un exceso de la fotografía anclada en la ideología nacional mexicana, indicando un punto de fuga a la mirada hegemónica sobre el pasado que concierne a la monumentalidad del Archivo Casasola, cuya historia ha sido desmitificada por John Mraz en *Photographing the Mexican Revolution: Commitments, Testimonies, Icons*. A diferencia del interés en los sucesos políticos de la década revolucionaria, estas fotos implican un crudo trato con los cadáveres de parte de las compañías establecidas en Estados Unidos. Las postales son un complejo caso que exponen una oportunidad para deformar el régimen visual que excluye el baño de sangre, excediendo una reducción de la historia del conflicto a la perspectiva oficial del gran archivo mexicano. Tras la mirada colonial de los productores de imágenes y la manera intencionada en que circularon estas imágenes en Estados Unidos, se esconde una compleja memoria visual del horror.

Las compañías fotográficas norteamericanas se desplegaron en la frontera. Esta convulsionada región, el borde, marcada por la crisis migratoria y el éxodo forzado desde el sur, arrastra una larga historia de catástrofes y conflictos armados. En la década de 1910 las fotografías dejaron registro de escenas de horror que requieren una examinación crítica, buscando un espacio diferente al de la anestesia que caracteriza la super-exhibición de la violencia. Para ello, tomo en cuenta que, debajo del espectáculo de muerte, se expone la catástrofe en la frontera y una dura experiencia de guerra.

Las postales son materiales para una imaginación histórica. Con estas imágenes es posible imaginar la historia a pesar de la destrucción de la guerra, a “*pesar de todo*” parafraseando a Georges Didi-Huberman, para quien las fotografías tomadas por los *sonderkommando* durante el Holocausto permiten al historiador materialista decir algo del horror, a pesar de lo inimaginable de la experiencia infernal de los campos de concentración. Con Didi-Huberman, a pesar del horror, se trata de persistir para “*pensar de nuevo la imagen*” (97). Las fotografías del horror de Auschwitz, a pesar de la experiencia irrepresentable del campo de concentración, desde una comprensión benjaminiana del tiempo histórico, aparecen como destellos para montar anacrónica y heterocrónicamente una imaginación histórica, cayendo en un remolino del tiempo. Se trata, con Didi-Huberman, de no olvidar el horror del pasado volviendo a una “*imagen pensada de nuevo interminablemente*” (98). En este sendero, la interrogación constante e irresuelta sobre la imagen se acerca al tiempo de la reflexión sin cálculo de la infrapolítica. En éste, un movimiento de suspensión del progreso vislumbra una memoria histórica diferente sobre la experiencia de catástrofe.

Las imágenes de la Expedición develan el horror de esta experiencia. La producción de estas fotos se da en la lejanía de los fotógrafos norteamericanos con los proyectos agrarios y campesinos o con los intereses dentro de la política nacional mexicana. Varios de los productores de postales persistieron en la producción de imágenes con crudas escenas de muerte. Esta compleja combinación, entre la ausencia de compromiso de los productores de imágenes con la política nacional mexicana y el espectáculo mediático sobre la muerte, tuvo como consecuencia el registro de ejecuciones, quemas de restos o entierros en fosas comunes, así como la manipulación del significado de las imágenes al comercializarlas en diferentes lugares del planeta. Estas imágenes, *pese a todo* ello, son fragmentos que develan el peligroso despliegue tecnológico-militar y la violencia en el norte de México durante la década revolucionaria.

Si bien la Expedición provocó una producción excepcional de fotografías, este fenómeno no se limitó a tal operación militar. Los fotógrafos siguieron los acontecimientos revolucionarios desde el triunfo del movimiento antirreeleccionista en 1911 y continuaron exponiendo el horror en los diferentes conflictos armados que tomaron lugar durante la década revolucionaria y posteriormente. La Expedición simplemente marca uno de los puntos más altos de este fenómeno. Como indican Vanderwood y Samponaro, “With large potential profits from sales to troops along the border and civilians throughout the United States, at least one hundred firms and individuals produced postcards related to the Mexican Revolution by the summer of 1916” (12). En este contexto, los historiadores identifican algunas compañías de tamaño mediano, entre la gran industria y los individuos emprendedores, empresas fotográficas que llegaron a cobrar una singular relevancia para la memoria histórica de este evento. “In between were the medium-size concerns like the Mexican War Photo Postcard Company and Kavanaugh’s War Postals. The market for what the trade referred to as Mexican War postcards reached its peak during 1916, as indicated by the sales figures of Walter H. Horne of El Paso (13).

Walter Horne fue uno de los fotógrafos más prósperos de este negocio. En 1910 estaba establecido en El Paso, ciudad limítrofe de Ciudad Juárez, con una tradicional compañía fotográfica. Desde el comienzo de la Revolución el foco de W. Horne rápidamente se dirigió a cubrir los hechos políticos y los conflictos armados en México. La línea de temas para la producción fotográfica de la compañía de Horne se centralizó en este evento desde los comienzos de la Revolución. En los años venideros, Horne prosperó en el negocio de las postales gracias al masivo interés en el violento conflicto desencadenado al otro lado de la frontera. Desde entonces, firmó con su nombre o el de su compañía numerosas fotografías que circulan en diferentes formatos hasta hoy.

El fotógrafo se convirtió en uno de los precursores del negocio de las

postales a costa de un crudo registro. Su empresa, Mexican Photo War Postcard Company, fundada junto a su socio Henry E. Cottman, llegó a enviar paquetes de miles de imágenes a diferentes ciudades. Las cartas personales de Horne, citadas en un artículo de *El Paso Historical Society*, dicen: “Feeling tip top, and am 16.000 cards behind with orders right now. Shipped 7800 cards to New York City today” (Mary Sarber 10). Horne, uno de los precursores del negocio, produjo y reprodujo imágenes ampliamente. Las imágenes firmadas por él se han convertido en conocidas fotos que aparecen publicadas en compilaciones que dan cuenta de la cultura visual del período, como la secuencia de una triple ejecución en Ciudad Juárez en 1916 (Fig. 5). De acuerdo a Vanderwood y Samponaro esta triple ejecución fue ordenada por el General carrancista Gabriel Gavira. Las tres víctimas de la ejecución, Francisco Rojas, Juan Aguilar y José Moreno, fueron acusados de robar artillería militar (68). Esta serie de postales de Horne reproducen un espectáculo de violencia que generó un lucrativo emprendimiento y se han convertido en un objeto de valor cultural en el presente. Estas imágenes, vistas junto a la conocida frase de Walter Benjamin, “No existe documento de la cultura que no sea a la vez de la barbarie” (52), permiten interrogar una memoria diferente de la violencia en la revolución.

El éxito de Horne fue aumentando durante la década revolucionaria. En 1916, el ataque a Columbus y la Expedición otorgaron un contexto propicio para este fotógrafo, quien firmó diferentes imágenes en torno a esta etapa del conflicto. Algunas postales de las ruinas de Columbus y varias imágenes retratando a los soldados y las operaciones del Ejército estadounidense se atribuyen a su autoría, las cuales a su vez fueron reproducidas por otros fotógrafos. Como ha sido estudiado por Mraz, así como por Vanderwood y Samponaro, la reproducción de la imagen en este periodo implica serios problemas de piratería. Las escenas de violencia y horror “invariable sold well” (Vanderwood y Samponaro 60), lo que significaba que diferentes fotógrafos se adjudicasen la autoría de una misma captura fotográfica.

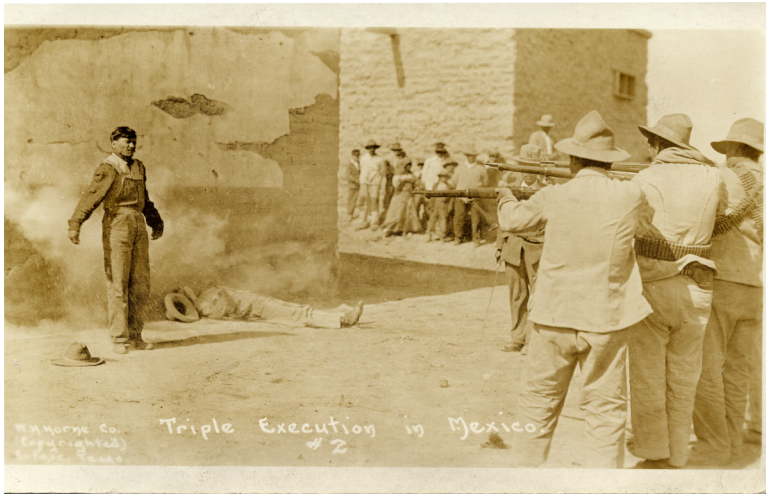


Fig. 5. “Triple Execution in Mexico #2.” W.H. Horne Co. El Paso, Tex. Ciudad Juárez, Chihuahua. 1916. Center for Southwest Research, University Libraries, University of New Mexico. ZIM CSWR Pict Colls PICT 986-015-0036.

En torno a este fenómeno de producción y reproducción de las postales, mi interés radica en interrogar una experiencia de catástrofe, ruina y horror. Esta experiencia excede cuestiones binarias al exponer las ruinas de la historia o la historia en ruinas. El pensador Eduardo Cadava ha propuesto unas tesis críticas en torno a ello. Dedicado a una lectura de la escritura fotográfica y la *imagen dialéctica* en los fragmentos de Walter Benjamin, en su texto *La imagen en ruinas* Cadava problematiza una foto de las ruinas de Holland House Library en Londres durante la Segunda Guerra Mundial, viendo a través de esta imagen las huellas de la destrucción. Esta imagen en ruinas surge “de la herida del tiempo y de la historia” (Cadava 112). ¿Qué decir de esta herida? Para Cadava, se trata de “imaginar un medio, de recordar lo que resta sin resto, lo que, destruyéndose y consumiéndose a sí mismo, todavía exige ser preservado, aun si es dentro de una historia que nunca podrá entrar en la historia” (113). Con la imagen en ruinas se trata de recordar, de considerar cierto porvenir del

archivo fotográfico para una memoria a contrapelo del blanqueamiento de la violencia y de la representación monumental del pasado.

Las postales exponen con crudeza la herida de la historia. Las ruinas y el horror parecen ser los motivos dominantes de la producción fotográfica en torno a Columbus y la Expedición. La foto en Fig. 6 expone este horror en un momento registrado después del ataque de los villistas a Estados Unidos. Se estipula que cerca de un centenar de rebeldes villistas y una veintena de estadounidenses murieron cuando las tropas de Villa arrasaron Columbus y se enfrentaron con la caballería montada de Estados Unidos que respondió a este ataque. La fotografía que registró la quema de cadáveres expone el horror de este conflicto. Los restos, probablemente de rebeldes mexicanos que participaron en el ataque, van a ser incinerados por los soldados estadounidenses. La etiqueta en el soporte de la imagen contiene la frase “a necessary procedure for the Public health”. Esta pareciera exponer una concepción arraigada en una ideología civilizatoria e higienizadora, que en este caso se deja entrever problemáticamente en la descripción de un oscuro procedimiento con los restos.

El fenómeno de las postales convirtió a la revolución en un sombrío tema bañado de sangre. Este tipo de registro, de manera parecida, fue llevado al cine a través de una extensa producción de imágenes en movimiento de parte de compañías establecidas en Estados Unidos. Estas películas mudas también registraron escenas de los múltiples sucesos de violencia en México en la década de 1910, expandiendo una perspectiva del horror del conflicto mediante imágenes con un contenido ideológico relativamente similar al de las postales.

3. Fusilamientos y refugiados en las películas de la década revolucionaria

En *The Mexican Exception*, Gareth Williams distingue entre la rebelión que



Fig. 6. "Pouring Oil on Body to be Cremated." W.H. Horne Co. El Paso, Tex. 1916. Text on the photo holder: "After the Battle of Columbus, New Mexico. A necessary procedure for the Public health." Center for Southwest Research, University Libraries, University of New Mexico. ZIM CSWR Pict Colls PICT 986-015-0083.

caracteriza al proyecto de Emiliano Zapata en el sur y la rebelión tecnológica y militar del villismo en el norte. Comenzando con la lectura de la foto del *interregnum* de 1914 en la que aparecen Villa y Zapata controlando el Palacio Nacional de México, Gareth Williams diferencia una rebelión campesina-agraria zapatista alejada de la velocidad del desarrollo técnico de la guerra y un escenario más militarizado y tecnologizado para el villismo en el norte. El proyecto de Villa, quien en tal foto del *interregnum* aparece sentado en la silla que representa al poder soberano —a diferencia de Zapata que rechazó

sentarse allí—, se distancia del proyecto del Plan de Ayala. Entre otros aspectos, esta diferencia se da por la tecno-militarización en la frontera norte de México y la cercanía con Estados Unidos. Como indica Williams, “Pancho Villa, the former bandit, had forged a military apparatus combining local village kinship relations with the industrial-technical equipment of a modern regular army (including US-imported weapons, ammunition, trains, medical facilities, airplanes, uniforms, etc.) (157).

El desarrollo tecnológico también gatilló una amplia producción de fotografías y películas sobre el villismo. Villa atrajo especialmente la atención de reporteros y productores de películas estadounidenses. Con la exposición de su figura, las imágenes en movimiento jugaron un rol social de acuerdo con la cambiante posición de la política exterior de Estados Unidos en el conflicto mexicano.

Estas películas dejaron registro de los eventos en México tal como lo hicieron las postales. Ambas tienen amplios espacios enigmáticos de desconocimiento histórico. En el caso de los filmes, la distancia entre el registro de la imagen y lo que se presenta como una verdad histórica parece un problema clave. Como indica la investigadora Margarita Orellana, las productoras generalmente falsificaban el momento que testifica la imagen: “Si la escena de un tren lleva como título en una sala de exhibición ‘Tren villista después de la batalla’, en otra sala podía llevar el título: ‘Tren carrancista esperando la noche’. Es muy difícil saber con certeza quién filmó qué durante la Revolución mexicana” (40).

La colección de películas “Lawrence Seffens”, archivada en la Biblioteca del Congreso en Washington DC, devela los giros de la posición norteamericana durante la década revolucionaria a través de los cambios de los títulos de estas películas. Esta colección consiste en quince rollos (*reels*). Cada uno de estos quince rollos contiene diferentes segmentos. Es decir, un rollo contiene varios cortos o segmentos que fueron titulados por las productoras de las imágenes. Los múltiples cortos de los quince rollos pueden durar tan poco como un par

de segundos o bien extenderse por algunos minutos. En conjunto, la colección Seffens resume varios momentos significativos de la revolución, incluyendo la primera intervención de Estados Unidos en el conflicto con la ocupación de la ciudad de Veracruz en 1914, la Expedición y otros eventos de la década de 1910.

Estos filmes pareciera que fueron presentados por diferentes compañías. En algunas ocasiones, un mismo corto es parte de diferentes rollos en la colección, llevando en cada rollo títulos diferentes. Estos cortos dan cuenta del amplio problema que la investigadora Margarita Orellana indica respecto a la manipulación del título del filme. En la colección Seffens, esta manipulación de los títulos de las películas tiene que ver con el quiebre de la relación de Estados Unidos con Pancho Villa. Primero, el líder rebelde fue visto por el cine estadounidense como un bandolero heroico. En 1913, Villa firmó un conocido contrato con la Mutual Film Corporation por US\$25,000 para que esta productora filmara escenas de la Revolución mexicana (Dash s/n). Esta alianza entre Hollywood y el líder rebelde no es extraña, ya que como C. Fox resalta: “Prior to Columbus Raid, Pancho Villa was an ally of the United States and a popular figure in the U.S. film and picture postcard” (71). Sin embargo, tras 1916, se convirtió en el enemigo que movilizó al Ejército de Estados Unidos en el norte de México y su imagen se convirtió en la figura del bandido fuera de la ley.

Las películas relacionadas al contrato de 1913 expusieron el triunfo villista en la batalla de Ojinaga en enero de 1914. En esta batalla, los rebeldes villistas apoyaron al Ejército revolucionario de Carranza para finiquitar la resistencia del Ejército federal de Victoriano Huerta. Antes de 1916, la revolución institucional, la rebelión villista, y la política exterior de Estados Unidos mantenían alianzas entre sí para oponerse a la dictadura de Huerta. Así, estas imágenes fílmicas fueron producidas con un fuerte mensaje que resaltaba la heroicidad de Villa. Un título de un corto que presenta al líder rebelde, por ejemplo, se titula “Pancho Villa, the Famous Rebel Chieftain who Captured Juarez and Ojinaga”.

Luego, tras el ataque a Columbus, la exposición del villismo en imágenes tomó otro enfoque y se presentaron filmes del Ejército estadounidense con títulos tales como, “On the Trail of the Bandit Villa” o “Marching through the Streets of Chihuahua Headed for the Bandit’s Camp.” Durante la Expedición, la producción fílmica retrató a Villa como un bandido mientras estuvo dedicada a grabar los campamentos de los soldados, la puesta en ejecución de los rifles automáticos, las misiones de patrullaje y control en los puntos fronterizos, así como otras escenas del despliegue militar en el borde.

Las películas de 1914 en Ojinaga son un recordado caso de recreación de la batalla entre los rebeldes villistas y las tropas federales (Fig. 7). Esta escenificación no corresponde a la batalla que libraron las fuerzas en conflicto, como ha sido observado en reiteradas ocasiones. Luego de la batalla escenificada, el corto es seguido por otro segmento que expone la ejecución de una persona capturada, probablemente perteneciente al Ejército federal, y que pareciera ser el registro directo de tal ejecución (Fig. 8). Este segmento fílmico, titulado “Capturing and Executing a Federal Sharp-Shooter”, expone el instante del fusilamiento y la caída del muerto. Luego, tras esta ejecución, un encuadre expone los cadáveres de otros fusilados, (Fig. 9) y finalmente otro plano expone más restos humanos (Fig. 10).

Los filmes de Ojinaga fueron vueltos a presentar en algún lugar desconocido bajo otros títulos. La recreación de la batalla de 1914, por ejemplo, después del ataque villista en Columbus se presentó como “Guerrilla Warfare, with which the U.S. Troops Must Contend”. Asimismo, la escena titulada “Capturing and Executing a Federal Sharp-Shooter” se mostró como “Shot without a Trial”, en línea con la propaganda anti-villista. Con ese título el filme idealizó una ejecución a sangre fría sugiriendo al espectador una imagen de los rebeldes sin ley. La manipulación del sentido histórico del registro fílmico sirvió a la justificación, mediante el alcance social de las películas, de la monumental movilización del Ejército estadounidense que intentó vanamente capturar a

Figs. 7, 8, 9, and 10. Photograms from the Lawrence Seffens Collection, reel 1 (mins. 01:26-02:37). Moving Image Research Center, Library of Congress.



Villa en México.

Otras imágenes en movimiento exponen los campos de refugiados como consecuencia de la batalla en Ojinaga (Fig. 11 y Fig. 12). Un desierto inhóspito, heridos que son atendidos por un equipo de la Cruz Roja, refugiados esperando recibir una ración de alimento, desplazamientos en carretas y más heridos. Estas imágenes en movimiento son desoladoras. Masas de desplazados fueron grabados moviéndose hacia el norte. El título de un segmento dice que eran 5000 refugiados escoltados por el Ejército estadounidense, quienes fueron llevados primero a la ciudad fronteriza, Presidio, y luego hacia el remoto

pueblo de Marfa, en Texas. En el silencio del filme se devela una historia como catástrofe. Estas películas registraron una experiencia de guerra, quedando como materiales para el montaje de una imaginación histórica que contrarreste el olvido de esta catástrofe y abra la chance de plantear una crítica a las estructuras que sostienen la continuidad de violencia en el pasado y en el presente.

Con las películas de la Revolución mexicana emerge una oportunidad similar a aquella que abren las postales: una interrogación del horror a través de una aproximación crítica a las imágenes de una frontera destruida por la guerra. Estas imágenes gatillan la posibilidad de reexaminar la experiencia de catástrofe del pasado planteando una pregunta abierta sobre el vínculo entre imagen e historia. Esta pregunta abierta, si bien no otorga soluciones, suspende e interrumpe las narrativas del blanqueamiento del pasado, entregando la posibilidad de volver a las imágenes para decir algo de este horror.

Desde la infrapolítica, el vínculo entre tiempo, imagen e historia se concibe fuera de estructuras homogéneas y permite cuestionar de otro modo la experiencia de catástrofe que exponen las imágenes de fusilamientos, fosas comunes y desplazamientos forzados. Las películas y postales de la Revolución



Figs. 11 and 12. Photograms from the Lawrence Seffens Collection, reel 3 (mins. 04:37-05:49), and reel 6 (mins. 04:12-6:58). Moving Image Research Center, Library of Congress.

mexicana registraron el horror de la guerra y una experiencia catástrofe en la frontera, la cual es pertinente problematizar a pesar del blanqueamiento de la historia y como una memoria a contrapelo que interrumpe la lógica del gran relato histórico. Estos materiales del pasado urgen una constante reevaluación crítica de la violencia para persistir en la pregunta: ¿cómo pensar la historia desde sus restos y ruinas? En definitiva, he buscado señalar la potencialidad de estas imágenes fotográficas y fílmicas para una memoria que difiere de la narración del pasado en función progreso y como una oportunidad crítica para contrapesar el olvido de una experiencia de catástrofe.

Agradecimientos

Este artículo fue completado gracias al apoyo de las becas de The John W. Kluge Center (Library of Congress) y Richard E. Greenleaf Visiting Library Scholar Award (Latin American and Iberian Institute, University of New Mexico).

Obras citadas

- Allen, James. *Without Sanctuary: Lynching Photography in America*. Santa Fe, New Mexico: Twin Palms, 2000.
- Cadava, Eduardo. *La Imagen en ruinas*. Santiago de Chile: Palinodia, 2015.
- Collingwood-Selby, Elizabeth. *El filo fotográfico de la historia: Walter Benjamin y el olvido de Lo inolvidable*. Metales Pesados, 2009.
- Dash, Mike. "Uncovering the Truth Behind the Myth of Pancho Villa, Movie Star". *Smithsonian Magazine*, 2012.
- de Orellana, Margarita. "Historia de un falso testimonio: El Cine de la 'Guerra Mexicana' en la tradición de las noticias filmadas." *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, vol. 21, no. 2 (122), 1985, pp. 37-40. <https://www.jstor.org/stable/27935011>
- Didi-Huberman. *Images in Spite of All. Four Photographs from Auschwitz*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.
- Fox, Claire. *The Fence and the River: Culture and Politics at the U.S.-Mexico Border*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.
- Katz, Friedrich. "Pancho Villa and the attack on Columbus, New Mexico". *The American*

Historical Review, Volume 83, Issue 1, 1978, pp 101-130. <https://doi.org/10.1086/ahr/83.1.101>

Knight, Alan. *The Mexican Revolution. Volume 2: Counter-revolution and Reconstruction*. University of Nebraska Press, 1986.

Moreiras, Alberto. *Infrapolítica [Instrucciones de uso]*. Madrid: La Oficina, 2020.

—. *Línea De Sombra: El no sujeto de lo político*. Santiago de Chile: Palinodia, 2006.

Mraz, John. *Photographing the Mexican Revolution: Commitments, Testimonies, Icons*. Austin: University of Texas Press, 2012.

Oyarzún Pablo, y Walter Benjamin. *La dialéctica en suspenso: fragmentos sobre historia*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009. Print.

Patton, George. Letter to Beatrice. Colección George S. Patton. Box 6, Folder 12. Manuscript Division. Library of Congress.

Sánchez Durá, Nicolas. ed. *Ernst Jünger: guerra, técnica y fotografía*. Valencia: Universidad de Valencia, 2000.

Sarber, Mary. "W.H. Horne and the Mexican War Photo Postcard Company". *Password: The El Paso County Historical Society*, Vol XXIII, 1986, pp. 5-15.

Vanderwood, Paul J. *Border Fury: a Picture Postcard Record of Mexico's Revolution and U.S. War Preparedness, 1910-1917*. New Mexico: The University of New Mexico Press.

Villalobos Ruminott, Sergio. "Desistencia Infrapolítica (Historicidad I)." *Revista Pléyade*, N 19, 2017, pp. 145-165. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiaart?codigo=9067045>.

—. *Heterografías de la violencia*. Buenos Aires: La cebra, 2016.

—. *Soberanías en Suspenso: Imaginación y violencia en América Latina*. Lanús: La cebra, 2013.

Williams, Gareth. *The Mexican Exception: Sovereignty, Police, and Democracy*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.