

**Fotografía, literatura y muerte en *La casa del dolor ajeno*:  
el horror de la revolución mexicana en el norte de México**

**Juan Leal Ugalde**

University of Michigan—Ann Arbor

*1. El heterocronismo de las fotografías de guerra*

En el siguiente artículo exploraré diferentes choques heterocrónicos en imágenes fotográficas que aparecen, directa e indirectamente, en la crónica de Julián Herbert, *La casa del dolor ajeno: crónica de un pequeño genocidio en La Laguna*, trabajo histórico-literario que relata el genocidio contra la población china cometido en Torreón y sus alrededores en 1911, durante la revolución mexicana (1910-1920). Observaré cómo el aparecer de estas imágenes se abre a un tiempo heterocrónico que interrumpe la comprensión dominante de la historia como un pasado monumental y útil para la ideología del progreso. Con ello, abordaré, a través de la fotografía presente en la crónica de Herbert, una crítica a la concepción del pasado como narrativa historicista que representa el transcurso de la historia moderna nacional limpio de violencia. Esta crítica, sigue una lectura del concepto de historia benjaminiano y aborda la manera en que la fotografía juega un singular papel en este concepto, del cual es posible sostener que los fragmentos fotográficos permiten articular instantes de peligros contra la comprensión dominante del tiempo histórico. Esta articulación, sostendré, está vinculada a una comprensión heterocrónica del tiempo de las imágenes, la cual, siguiendo a Georges Didi-Huberman (*Ante el tiempo*), indica que una imagen no contiene un tiempo homogéneo que representa un específico contexto histórico, sino diferentes

temporalidades que están chocando y que pueden ser articuladas en un montaje que desactiva las comprensiones paradigmáticas de la historia. Así, observaré que las fotografías de la revolución mexicana que aparece en la crónica de Herbert, por un lado, interrumpen la narrativa historicista que recae sobre este evento, mientras por otro, sugieren en tanto imágenes heterocrónicas, la posibilidad de elaborar un pensamiento crítico, no solo sobre la violencia del pasado, sino también del presente.

Para comenzar, es importante observar que, como ha sido dicho en numerosas ocasiones, la revolución mexicana precipita una nueva fase histórica marcada por la emergencia de las posibilidades tecnológicas de reproducción y circulación de la imagen con el cine y la fotografía. John Mraz (*Photographing the Mexican Revolution*), por ejemplo, ha elaborado estudios historiográficos sobre los diferentes niveles geo-políticos y sociales en que se desarrolló la fotografía desde el fin del porfiriato; Margarita de Orellana (*La mirada circular*) ha estudiado los increíbles niveles comerciales y masivos que provocaron las interesantes tramas de los caudillos para el aparato cinematográfico estadounidense; Carlos Monsiváis ha expresado, en múltiples ocasiones (*Días de guardar; Maravillas que son, sombras que fueron*; entre otros) el lugar fundamental en la cultura mexicana del famoso archivo Casasola, entre varios otros casos, que han estudiado el devenir masivo de la imagen en la revolución mexicana. Los ejemplos abundan. Como indica Gareth Williams, el advenimiento de la imagen técnica en la revolución provoca que la imagen deje de pertenecer solo a un espacio estético para moverse hacia una función social que cambia la percepción de las masas. La imagen técnica tras 1910, como indica Williams “ushered in a fundamental shift in collective perception” (2011, 41). El fenómeno fotográfico de la revolución mexicana, que corresponde a millones de imágenes de diferentes formatos diseminadas hoy en múltiples archivos alrededor del mundo, a un momento culmine en la historia de la fotografía de occidente, aparece, asimismo, de diferentes formas en la crónica de Herbert, desde la imaginación cinematográfica del autor para montar la historia del genocidio chino, hasta referencias explícitas al fenómeno fotográfico en el norte de México. A través de estas imágenes, muchas de ellas imágenes de muerte, es posible pensar la violencia no solo como un dato perteneciente al pasado, sino para elaborar una crítica del concepto temporal en el que tal violencia es olvidada del discurso histórico, mientras es ejecutada de diferentes maneras hasta la actualidad. Mi punto en este artículo, es observar la manera en que, ante la excesiva producción visual de la revolución mexicana, ciertas imágenes de muerte ponen en escena historias de violencia que permiten cuestionar una comprensión nacionalista, épica y monumental del gran evento del siglo 20 en México.

Las imágenes que aparecen en la crónica de Julián Herbert, así como el contenido mismo de esta crónica como recuperación vía montaje de una historia olvidada, desde mi punto de vista, permiten desactivar y desarticular una serie de operaciones ideológico-discursivas que representan una limpia línea de progreso histórico.

Para tal argumento, considero que el fenómeno fotográfico irrumpe en las formas de escritura de la modernidad y transforma la escritura de la historia como tal, como lee Eduardo Cadava sobre la importancia de la fotografía en el concepto de historia de Walter Benjamin.<sup>1</sup> La fotografía, tanto permite sostener una memoria visual para recordar los episodios más oscuros del pasado, como permite suspender una noción de temporalidad basada en un *continuum* histórico, que precisamente, es una continuidad que deja atrás tales episodios de violencia para fortalecer el discurso de desarrollo o modernización. Para problematizar esta ruptura con el concepto histórico-temporal dominante, la fotografía de guerra, que documenta la herida, el horror, o la crueldad de la época moderna, juega un rol crucial. Podría decirse que, tal vez, no hay historia de la fotografía sin guerras, y que el registro fotográfico en el campo de batalla fomenta un amplio espectro de desarrollo tecnológico, económico, político y social, del cual es posible sacar conclusiones hasta hoy.

El fenómeno fotográfico, ciertamente, transforma el mundo moderno, como ha sido remarcado en varias ocasiones. Gisèle Freund, en su conocido libro *La fotografía como documento social*, señala, por ejemplo, que el gran cambio hacia la masividad de la imagen fotográfica se da con la explosión de la técnica de reproducción de una imagen, que “posee un alcance revolucionario en la transmisión de acontecimientos”, que “cambia la visión de las masas” y “abre una ventana al mundo” (1983, 95-96). Una transformación de la fotografía documental, que precipita una nueva época, marcada por la devastación de la guerra tecnológica y por la irrupción definitiva de las tecnologías visuales que cambian la comprensión y percepción del tiempo y la historia. Las tecnologías de la imagen, tal como se desarrollan a principio del siglo XX, tienen un alcance cuyas dimensiones permean diferentes niveles sociales, políticos, culturales y bélicos, entre los cuales, la imagen fotográfica, vendría a jugar un papel clave en la

---

<sup>1</sup> Eduardo Cadava en el prefacio de *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia* indica que *Las tesis sobre la historia* de Benjamin responden a una prosa fotográfica, ya que busca una escritura que explore el movimiento de suspensión e interrupción de la fotografía, y con ello, destruir la narrativa lineal de la historia. “Si Benjamin sugiere que no hay historia sin la capacidad de contrarrestar el movimiento histórico, también necesita una escritura que pueda ser fiel a este movimiento de interrupción o suspensión. Como la mirada de la cámara, que momentáneamente fija la historia en una imagen, la tesis condensa una red de relaciones en un marco cuyos bordes permanecen permeables. La tesis, una fotografía, nombra la fuerza de esta suspensión” (24).

ejecución y comprensión de los conflictos armados. Como indicó Ernst Jünger, en la Primer Guerra Mundial “Junto a las bocas de los fusiles y cañones” se introduce un elemento de precisión técnica y óptica que cambia para siempre la forma de la guerra. Se introducen fotografías, que, para Jünger, “en tanto instrumentos de la conciencia técnica, ellas conservaron la imagen de esos paisajes devastados” (2000, 123). Allí, radica una de las potencialidades de la fotografía en que sostengo mi argumento en este artículo: la potencialidad que tienen estas imágenes que conservan o registran la devastación de la guerra para pensar críticamente la violencia después de que ésta ha ocurrido, y cuestionar, por tanto, el modelo temporal que sostiene la violencia hasta el presente.

En tal conservación de los hechos más violentos del pasado es que emerge la posibilidad de una memoria actual. Didi-Huberman, en un importante libro sobre las fotografías del Holocausto judío, señala la necesidad de pensar *pese a todo* el horror del pasado, como tarea de una *imaginación* histórica y como una responsabilidad de oponerse a un desencanto posmoderno o a teorías de lo irrepresentable.<sup>2</sup> Ante la devastación conservada en el registro visual, las imágenes de la revolución mexicana como momento culmine de esta época donde el vínculo entre fotografía y guerra se consolida, permiten cuestionar los modelos históricos que han permitido y permiten la mutación de diferentes modos violencia en continuidad hasta el presente. En otras palabras, de la masividad fotográfica de la revolución mexicana como síntoma de la época de reproductibilidad técnica y desde la posibilidad de la fotografía de registrar la devastación de la guerra, es pertinente sostener una crítica al discurso histórico y el modelo temporal dominante, problematizando de este *corpus* visual imágenes olvidadas de horror.

Así, la propuesta de este artículo, radica en observar por qué las imágenes que aparecen en la crónica de Herbert develan un camino diferente y controversial al que muchas veces ha sido construido por una visión iluminada de la revolución de 1910 y una visión iluminada de la historia nacional en general. Con esta crónica, la violencia

---

<sup>2</sup> Esta frase, “pese a todo” refiere al libro, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (2004). En éste, Didi-Huberman, debate entre otros, con Claude Lanzmann y con Gérard Wajcman, la posibilidad de decir algo sobre el horror del Holocausto judío. Didi-Huberman se opone a las teorías que indican que este horror es irrepresentable, argumentando, a partir de un rollo de fotografías que los *Sonderkommando* sacaron clandestinamente afuera de los campos de concentración, que la valentía de los prisioneros de poner en riesgo sus vidas para arrebatar imágenes de la experiencia de destrucción masiva, presenta el desafío de imaginar históricamente el horror de los campos de concentración. Para una revisión de este debate, véase el capítulo “Políticas del registro” en *Heterografías de la violencia* de Sergio Villalobos Ruminott.

histórica, como aquella que pasa ante el lente de la cámara para dejar registro de “esos paisajes devastados”, parafraseando a Jünger, llama a cuestionar el olvido de la destrucción masiva que sucede en la revolución, y a preguntar, por qué en un caso como el mexicano, esta devastación, que sucede también antes y después de 1910, ha estado lejos de cesar. En esta crítica a la violencia, considero que esta crónica histórico-literaria opera en base a una supervivencia de imágenes cuyo sentido es heterocrónico, ya que no representan la auténtica imagen de la historia en una definida línea del tiempo. Por el contrario, son imágenes foto-literarias que ponen en tensión la versión oficial de la historia y proponen la difícil tarea de montar el pasado cuestionado la continuidad de violencia. Estas imágenes, pueden ser entendidas, así, con la apertura a un tiempo heterogéneo, que, en la indefinición de su concepto como bloque unificado y fijo, aspira a una suspensión de los paradigmas normalizados de representación histórica.

Ante esta problematización de un concepto dominante del tiempo histórico y en esta búsqueda de imágenes que interrumpan y corten el gran relato continuo y lineal de la historia oficial, del historicismo y del progreso, es posible indicar que el heterocronismo propone otro modo de interpretación de la historia. Para Georges Didi-Huberman, quien en gran parte de su trabajo ha problematizado el concepto de historia y las posibilidades del montaje que ofrecen pensadores como Walter Benjamin y Aby Warburg, indica a través de ellos un concepto no convencional del tiempo de las imágenes. Para Didi-Huberman, la historia de las imágenes es, una historia de “objetos policrónicos, de objetos heterocrónicos o anacrónicos” (2012, 46). Es decir, las imágenes no son entidades fijas que encierra un significado definido propio de la época en que se contextualizan, sino que en éstas es posible observar choques de diferentes temporalidades y momentos de la historia. Es, en cierto modo, una potencial conjunción del pasado, del presente y del futuro en el contenido de las imágenes, que en términos benjaminianos, provocan choques en el que relampaguean instantes de peligro, una fugacidad que permite montar la historia de otro modo—como una imagen dialéctica o un tiempo-ahora—que los paradigmas de comprensión dominantes. La conocida frase de la sexta tesis de Benjamin refiere a este peligro: “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘tal como verdaderamente fue’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro” (2008, 40). En tal comprensión de las imágenes y el heterocronismo que las caracteriza, éstas carecen de una pureza y autenticidad propia a la representación historicista y no pueden ser definidas como entidades homogéneas, vacías o simples. El heterocronismo de las imágenes, que se opone a las imágenes que reproducen la ideología del progreso,

enfrenta, en sus choques, violencias de diferentes tiempos: la violencia del pasado y la violencia del presente. Tal heterocronismo, aproximable a través del montaje y a través de una imaginación histórica, considero que en la crónica de Herbert es expresado literariamente de una manera tal que está potencialmente abierto a cuestionar el eje dominante de la historia de México. Es decir, un heterocronismo visto a través de las fotografías de violencia que aparecen en *La casa del dolor ajeno*, que opera destruyendo en su aparecer el historicismo y el progreso como modos fundamentales de la narración oficial de la historia mexicana, tal como ésta ha sido construida por la discursividad política en las largas décadas de la posrevolución. Estas imágenes de guerra, en cambio, interrumpen un *continuum* construido por la política hegemónica, un *continuum* que como diría Benjamin, es un permanente estado de excepción, o una tradición del oprimido.<sup>3</sup> Una tradición, que en este caso, corresponde a la tradición de dominación propia a la ideología de la burocracia estatal posrevolucionaria y sus aparatos culturales que han representado el evento de 1910 a lo largo del siglo 20, fomentando, en función de la ideología nacional, una visión de México que excluye la violencia.

Esta concepción heterocrónica de las imágenes carece de un principio original en una línea histórica e indica una apertura fragmentaria en la que se mezclan diferentes tiempos: más que línea, se trata de choques de diferentes momentos en la superficie de la imagen. Un choque, en este caso, que quisiera plantear está presente, entre otros lugares, en el poema con que termina *La casa del dolor ajeno*. Este poema, titulado “Silencio” de Edgar Lee Masters (versión de Salvador Novo), que Herbert incluye en su crónica, permite pensar, en diferentes niveles, en esta en suspensión o dislocación heterocrónica. Este poema, que leemos tras 260 páginas que refieren a la violencia de la revolución mexicana, la violencia xenófoba contra la población china en el norte de México, es una apertura final que no resume o concluye nada del tema histórico propio a la crónica de Herbert: el genocidio contra los chinos ocurrido en La Comarca de La Laguna. En cambio, suspende una conclusión definitiva para abrirse heterocrónicamente a otros momentos de la historia, particularmente, a la Guerra Civil

---

<sup>3</sup> Esta tradición del permanente estado de excepción puede ser leída como una crítica al poder soberano cuando éste se ejecuta violenta y continuamente como mecanismo de opresión. Si, como señaló Carl Schmitt en la apertura de *Teología política* “Soberano es quien decide sobre el estado de excepción” (2009, 13), entonces, el permanente estado de excepción de Benjamin, indica que este poder de decisión soberano sobre la vida y la muerte, más que darse en situaciones históricas excepcionales, es continuo y permanente. Es decir, el permanente estado de excepción señala que las guerras, conflictos armados u otros momentos violentos y no convencionales de la política, no son tanto interrupciones o paréntesis de tradiciones democráticas, sino que son una norma histórica que reproduce un fundamento de poder propio al comando soberano.

de Estados Unidos (1861-1865), y también, indirectamente, como busco indicar en mi interpretación, a la precaria producción de fotografías de guerra que se da en la Guerra México-Estados Unidos de 1846-1848. Esto, es posible de leer en unos versos que refieren a una mente que vuela o que pasa fugazmente, como el relámpago benjaminiano, por el violento torbellino de la historia. Un relámpago en la mente de un soldado, en un instante que se aleja del tema contenido en la crónica, para mostrar el choque de esta historia con otras. Esta es la mente de un soldado a quien un muchacho le pregunta: “¿Cómo perdió usted su pierna?”, ante lo cual queda atónito y sin respuesta: “Y el silencio aturde al viejo soldado”. Este, mientras calla y miente, diciendo que se la comió un oso, piensa fugazmente en su experiencia en el campo de batalla: “Y su mente vuela / Porque no puede concentrarla en Gettysburg” (2016, 265).<sup>4</sup>

Esta, tal vez, es una clave de “Silencio”, un poema que interpela al lector a posicionarse frente a los episodios más difíciles de la historia, y que nos indica que “nos quedamos mudos ante realidades de las que no podemos hablar” (ibíd. 265). Ante estas realidades, mientras la inclusión del poema se aleja del contenido histórico de la revolución mexicana, la crónica se abre a un remolino del tiempo y un choque heterocrónico de imágenes de guerra, en la Guerra de Secesión, así como antes de ésta, en la Guerra de Estados Unidos-México, un evento que, en la precariedad tecnológica del dispositivo fotográfico propia a esos años, es uno de los primeros casos donde se conocen fotografías tomadas en campos de batalla. Si bien este artículo no se inscribe en una historia de la fotografía como disciplina, es importante tener en cuenta tales antecedentes del fenómeno fotográfico que explota tras el alzamiento anti-reeleccionista de 1910, y que estos antecedentes, están presentes de un modo heterocrónico, explícita o implícitamente, en las imágenes de violencia que recuerda este viejo soldado, quien: “Mudo, vuelve a vivir débilmente / Los fogonazos, y el estruendo del cañón, / Los gritos de la matanza” (ibíd.). Este soldado sobreviviente, que ha perdido su pierna en la Guerra Civil Norteamericana, permite, entre estas conexiones, imaginar y referir a una imagen que es considerada como una de las primeras fotografías de guerra como tal (fig. 1).

---

<sup>4</sup> Gettysburg, en este contexto, probablemente refiere a la conocida Batalla de Gettysburg en 1863 durante la Guerra Civil norteamericana. Asimismo, cabe decir, que esta guerra es uno de los antecedentes más relevantes para el desarrollo del aparato fotográfico masivo de la revolución mexicana. Por ejemplo, como indica el historiador John Mraz, Agustín Víctor Casasola, principal fotógrafo de la revolución mexicana, creó su empresa fotográfica que derivó en el importante archivo Casasola siguiendo un modelo comercial que el fotógrafo Mathew Brady había ya desarrollado en la Guerra Civil norteamericana (2009), 64.



Fig. 1. “Amputación del Sargento Antonio Bustos”. Charles Bett. Veracruz, México. 1848. Imagen publicada en *Photography: A Cultural History*, 43.

En el poema “Silencio”, como el sargento de la fotografía “Amputación”, un confundido soldado, ha sido mutilado. Esta fotografía puede ser observada como una referencia heterocrónica a este poema, que es, de por sí, un salto heterocrónico en la crónica que narra el genocidio chino en la revolución mexicana. Del silencio ante este genocidio, al silencio del soldado que perdió su pierna en la batalla de Gettysburg, y de este soldado, a esta fascinante imagen de uno de los primeros registros fotográficos de guerra. Esta fotografía, un daguerrotipo corroído por el tiempo, una placa de vidrio fragmentada, es posible leerla como un origen sin línea en la amplia tradición que vincula fotografía y guerra, una tradición de la que en este artículo busco tomar ventaja para cuestionar la violencia histórica. En esta imagen, los soldados sostienen a un sargento llamado Antonio Bustos, a quien le van a amputar la pierna tras la batalla de Cerro Gordo que ocurrió en Veracruz en 1847. Estos soldados y el doctor Pedro Vander Linden, quien practicó tal amputación, miran fijamente la cámara, dándole a este daguerrotipo un extraño aire de retrato, como si supieran que estaban ante un registro que pasaría a la historia. Mientras, el rostro del Sargento, aparece con los ojos cerrados, tal vez expresando el dolor de perder su pierna o tal vez dormido. Hay una diferencia entre el gesto de los que sostienen al sargento y el dolor de este último, entre el cuerpo mutilado que está siendo registrado por un precario aparato fotográfico y la exposición en pose de los otros personajes. Esta diferencia, expresa el momento en que

una fotografía de estudio y retrato y una fotografía expuesta al exterior, se encuentran y separan en el difícil registro de la herida y el dolor de la guerra. Este choque, contenido en el momento en que el sargento pierde su pierna y escenificado en la amputación, es el punto donde comienza a ponerse en juego un tipo de fotografía que tanto masificaría su circulación en décadas posteriores (dejando de ser un objeto exclusivo de las *élites*), como seguiría conservando, no solo el dolor particular de sargentos u otros militares, sino paisajes completamente devastados y un sinnúmero de cadáveres anónimos. Una violencia, expresada desde esta imagen, en el dolor de la mutilación del cuerpo, y que vista desde el prisma de imágenes que se abren a diferentes tiempos, muestra, a través de la tradición de la fotografía de guerra, que la violencia de los conflictos armados se reproduce y reitera desde los orígenes de las naciones modernas, y, por tanto, lejos de ser excepcional en la historia, es constitutiva del ideal de progreso.

Contra el progreso, entre “Amputación” y “Silencio” es posible abrir el problema de la historia sin línea, como saltos heterocrónicos. Choques de diferentes tiempos en una misma imagen: la imagen del soldado sin pierna, del cuerpo mutilado. En otras palabras, “Amputación”, fotografía mínima en la historia, de un *corpus* menor, de un fotógrafo casi desconocido, y “Silencio”, poema que no ofrece conclusiones cerradas tras leer el genocidio de La Laguna, pero que posiciona al lector ante episodios en que “nos quedamos mudos”, genera preguntas y desafíos para pensar en otra comprensión de la historia que contrarreste la violencia del progreso propio a las naciones modernas. Mi punto, en tal propuesta, radica en observar como este enigmático vínculo interferencial y heterocrónico entre la crónica literaria y la historia de la fotografía, permite pensar un concepto de tiempo que no puede ya ser más comprendido como una línea progresiva, en la que la imagen representa un único y específico contexto. Asimismo, lo que busco con este concepto heterocrónico, es precisamente observar que el problema de tal línea histórica radica en un olvido de la violencia del pasado, mientras que, por el contrario, las imágenes heterocrónicas que permiten problematizar la guerra, son un llamado profundo a, como dice el mismo poema “Silencio” interpretar el silencio los muertos: “Interpretaremos su silencio/ Cuando nos acerquemos a ellos” (ibíd. 267). En este caso, cuando, contra la historia oficial, Herbert se acerca a los muertos de la masacre de chinos en la revolución mexicana, al tiempo que en esta operación nos recuerda que el problema de la violencia no se reduce a un momento del pasado en particular.

Las imágenes de guerra que aparecen en *La casa del dolor ajeno* no están reducidas a una representación del pasado, y permiten, en nuestro tiempo, argumentar una crítica

a la violencia en diferentes niveles. A través de la enigmática irrupción de imágenes en la crónica de Herbert, se trata de cuestionar, entonces, los paradigmas temporales dominantes. La irrupción fotográfica en la escritura, en esta crítica, piensa una historia como saltos e interrupciones: de la Guerra México-USA, a La Guerra Civil Norteamericana, a la revolución mexicana, o al presente, como veremos al final de este artículo. Un enigma del tiempo histórico, que es heterogéneo en sus nombres y radicalmente diferente a la narrativización homogénea, estructural y monumental que comúnmente recae sobre el pasado cuando es representado por la grandiosidad de las letras o por los patrimoniales archivos visuales. En este caso, Herbert permite problematizar el pasado revolucionario mexicano, generalmente concebido en un monumento fotográfico y literario que esta crónica destruye, entre otras operaciones, exponiendo imágenes de muerte. *La casa del dolor ajeno*, es una literatura transgresiva, en la que imágenes de los episodios más oscuros del pasado interrumpen la línea ideológica de la historia nacional moderna. La violencia que se expone en choques heterocrónicos de imágenes de muerte, en *La casa del dolor ajeno* como una escritura con fotografías, permite cuestionar la historia dominante y el concepto temporal que la define. Los nudos foto-literarios, en este sentido, en su articulación heterocrónica, funcionan como instantes que ponen en tensión la gran narrativa y el gran monumento visual, así como permiten interrogar, en la conjunción del pasado y del presente, la violencia histórica como tal.

## 2. *La historia como catástrofe: Fosas comunes y muertos en el norte de México*

*La casa del dolor ajeno* es una crónica literaria que aborda una historia de catástrofe, una matanza indiscriminada que se estima cobró la vida de alrededor de 300 chinos que habían emigrado a México desde el siglo XIX en adelante. Esta crónica relata un genocidio que ocurrió en mayo de 1911, que fue cometido principalmente por los revolucionarios asociados al maderismo, y que expone, entre otras aristas, el racismo y la violencia en el fondo del proyecto político nacional que sucede con el evento más importante de la modernidad mexicana, la revolución de 1910. Herbert narra esta historia desde múltiples ángulos que denuncian la discriminación contra la comunidad china, desde el racismo inherente a la fase del desarrollo capitalista del porfiriato, al racismo de los revolucionarios maderistas y de otros grupos, como los magonistas y los villistas, que, aunque no estuvieron involucrados directamente en la matanza, reproducían un discurso anti-chino. En diferentes niveles, esta crónica destruye la versión épica del evento revolucionario, interrumpiendo la versión histórica más útil

para el progreso. Como una imaginación histórico-literaria contemporánea, *La casa del dolor ajeno* opera con materiales de archivo para reconstruir, a través del montaje heterocrónico de fragmentos olvidados, un pasado que ha querido ser enterrado por la historia oficial. Esta crónica, aborda en cambio, uno de los episodios más oscuros de las historias de las revoluciones modernas: los genocidios.<sup>5</sup> La concepción histórica que presenta esta crónica, en este sentido, es una historia como catástrofe. En este caso, el genocidio xenófobo que cometieron los revolucionarios motiva al narrador a emprender diferentes viajes de investigación en archivos para dar cuenta de este olvidado evento revolucionario, y con ello exponer al lector las ruinas de la historia. En conversaciones en taxis, con entrevistas informales, archivos históricos, imágenes fotográficas, novelas, testimonios, etc.- el narrador va descubriendo un crimen que, desde el comienzo nos advierte, ha sido fuertemente borrado por pulsiones sociales que han vuelto difícil “acceder a sus claves más sutiles” (Herbert 2016, 17). Una borradura, que, sin embargo, Herbert contrarresta con un gesto que, *pese a todo*, muestra que aún hay algo que decir de este horror: “Si se leyera en términos borgesianos, diría que es algo que *quiere ser contado*: cada pocos años se defiende de morir. Este libro es apenas una versión de ese gesto” (ibíd.).

Este gesto, es, entre otras dimensiones, un montaje de imágenes con las que el autor va resolviendo el enigma del crimen y reconstruyendo un pasado negado por las pulsaciones sociales, que son la consecuencia del deseo nacional de monumentalizar la historia. En esta reconstrucción, el montaje de imágenes da la posibilidad de escribir sobre este evento y pensar en esta historia de catástrofe. Herbert, no usa una narrativa monumental, sino un montaje heterocrónico de imágenes que saltan de un tiempo a otro. La primera imagen en la que Herbert se interesa—aunque no es nombrada al comienzo de la crónica, sino tras 200 páginas—es la imagen de uno de los personajes

---

<sup>5</sup> Esta operación literaria que potencia el uso de archivo desde una imaginación que contrarresta o destruye un archivo propio a la institución homogénea o dominante, es vinculable a otros importantes casos de la literatura latinoamericana reciente. Entre éstos, tal vez, uno de los vínculos posibles de plantear es entre esta crónica y la novela *Insensatez* que trata sobre el genocidio guatemalteco. En la conocida novela de Horacio Castellanos Moya, el narrador protagonista asume un trabajo de recopilación y edición de los testimonios de las víctimas de la Guerra Civil de Guatemala (1960-1996), pero su trabajo fracasa en dar forma a un nuevo archivo oficial, ya que los crudos testimonios lo llevan a lo loco, y sumergido en la paranoia, abandona su proyecto. Por su lado, la crónica de Herbert, en sus similitudes y diferencias con *Insensatez*, sugiere también que el archivo oficial de la revolución está destinado al fracaso por las pulsaciones sociales que olvidan episodios como el genocidio de La Laguna. En uno u otro caso, podemos decir que estamos ante literaturas destructivas de las memorias oficiales, y al mismo tiempo, ante literaturas que tienen un fuerte arraigo en los archivos históricos como fuentes cuyos sentidos no pueden ser limitados o fijados por un determinado discurso oficial.

connotados de la comunidad china, el Doctor Lim durante la masacre. Como narra Herbert, en un largo paréntesis que comienza con (“La imagen de Lim encerrado en un automóvil en marcha” (2016, 205), mientras está rodeado por tropas maderistas, viendo rifles que querían matarlo, viendo otros individuos que querían salvarlo, es una imagen que gatilla su motivación a escribir sobre este genocidio: “Escribí este libro como quien intenta restaurar una antigua pieza cinematográfica para entender de qué se trata un fotograma)” (ibíd.). Este fotograma de Lim, cuando la violencia estaba desatada en Torreón, es el punto que motiva al autor a articular un montaje heterocrónico en una pieza cinematográfica, restaurada en una crónica literaria, que imagina *pese a todo* el horror de La Laguna y expone esta historia de catástrofe. Con esta imaginación, asimismo, destruye gran parte de los esquemas visuales, literarios e historicistas que han definido las formas de comprensión de la revolución. En otras palabras, esta crónica nos ofrece una serie de imágenes, que, en su heterogeneidad y en la posibilidad de ser articuladas en saltos e interrupciones, dan la posibilidad de seguir disputando la comprensión convencional de narrativas sobre el pasado y de romper con la narración monumental de la historia revolucionaria.

Racismo, xenofobia, o sinofobia, *La casa del dolor ajeno* expone la violencia revolucionaria en su faceta más cruda, y con ello, cuestiona radicalmente cualquier heroísmo revolucionario, cualquier nacionalismo o historia épica. Para Herbert, en cambio, la violencia de la revolución, los espacios más oscuros del horror de tal proceso histórico, son el difícil sitio en el que se debe pensar una historia de México que no olvide los cadáveres que han quedado tras el paso del progreso. Otra imagen de esta pieza cinematográfica restaurada como una crónica literaria, muestra lo catastrófico de esta historia: “El administrador contó hasta 205 cadáveres de chinos sepultados en esa, la principal de las fosas comunes” (ibíd. 210). Un horror sintomático de una violencia constitutiva de la década revolucionaria. O bien, sintomático del siglo XX y del presente en México. El oscuro proceso histórico en el norte de México, está marcado por fosas comunes, y múltiples imágenes de muertos, que desafían a pensar la historia de otro modo que el discurso épico, ya que, de este otro modo, se toma en cuenta un verdadero proceso de devastación, la historia de catástrofe despojada de la narrativa historicista. Fosas comunes, que están presentes en la fotografía del norte de México durante la revolución, la cual, en gran medida, corresponden a un tipo de fotografía que produjo

un amplio espectáculo de muerte y horror en el negocio de las tarjetas postales (fig. 2ª; fig. 2b).<sup>6</sup>



Fig. 2a. Walter Horne. Ciudad Juarez, México, 1913. Imagen publicada en *Border Fury: Picture Postcard Record of Mexico's Revolution and U.S. War Preparedness, 1910-1917*, 80.



Fig. 2b. Walter Horne. México, ca.1913. Imagen publicada en *Border Fury: Picture Postcard Record of Mexico's Revolution and U.S. War Preparedness, 1910-1917*, 81.

<sup>6</sup> Si gran parte de la masividad de la fotografía de la revolución mexicana se debe al desarrollo de la fotografía de prensa nacional, principalmente a través de la obra de Casasola, este fenómeno masivo encuentra también un amplio campo en el fenómeno de las tarjetas postales. Estas, como fenómeno histórico, solo ha sido estudiado parcialmente, sobre todo si comparamos con la extensa bibliografía que acompaña al archivo Casasola. Entre los casos más conocidos, podemos nombrar la fotografía de Walter Horne y las postales de Hugo Brehme, así como podemos mencionar *Border Fury* de Paul Vanderwood de 1987 como uno de los pocos estudios que entrega información sobre el fenómeno mundial en torno a las postales de guerra producidas en México en el contexto revolucionario.

Una lectura de estas postales desafía a las posibilidades del lenguaje de acercarse al horror de la historia. ¿Qué decir de un administrador que contó 205 cadáveres o ante estas fotografías de Walter Horne, donde vemos cómo los cadáveres de la revolución son olvidados en los paisajes devastados o en fosas comunes? Las imágenes de las fosas comunes, que tratan sobre la muerte, en realidad, no están representado el pasado tal como ha sido, ya que, la muerte como tal no es siquiera representable. En cambio, en la crudeza de las tarjetas postales que circularon alrededor del mundo como un tipo de fotografía comercial (un tipo de fotografía, que cabe decir, estaba vinculada con las incursiones norteamericanas al territorio mexicano y cuyos principales clientes eran los soldados norteamericanos), el registro de la violencia permite articular un momento de peligro para el discurso histórico. Es decir, en la dificultad de decir algo sobre estas imágenes, de describir el sentido histórico que está registrado en fotografías de cadáveres olvidados, o en el silencio que provoca el acercarse a la muerte, se juega la posibilidad de formular una crítica a la violencia a través de la conjunción del pasado y del presente que porta una fotografía. Estas imágenes de fosas comunes, que son el registro de crímenes masivos racionales, planificados y a veces contabilizados (como hace al administrador en la crónica) exponen una huella, que hoy es posible observar para montar, en la articulación de diferentes ejes, una crítica a la violencia, una crítica a las fosas comunes de la revolución mexicana y de otros tiempos. El registro de la fosa común y del cadáver, en este sentido, tal como aparece en las postales o en la crónica de Herbert, sugiere cuestionar el horror del pasado a través del montaje y la articulación de instantes de peligros, una posibilidad que es opuesta al discurso y conocimiento que define la versión iluminada de la historia.

¿Qué decir ante la imagen de los cadáveres producidos en la revolución? ¿Ante la violencia histórica del norte de México, que lejos de cesar tras las primeras décadas del siglo sigue apareciendo cotidianamente? Las imágenes de ruinas y catástrofes de la revolución mexicana, en su heterocronismo, permiten pensar el cadáver en el norte de México en el pasado y en el presente, y con ello, elaborar una crítica a la producción de cadáveres intrínsecamente vinculada con el progreso. Como dice Sergio Villalobos Ruminott en *Heterografías de la violencia*: “Necesitamos pensar el cadáver en la época de su reproductibilidad técnica ilimitada, no como índice de una desnudez esencial, sino como ruina y despojo catastrófico en la historia natural de la destrucción contemporánea” (2016, 177). El cadáver que explota y se reproduce desde al pasado al presente en la catástrofe de la historia y que aparece en las masivas imágenes de muerte y destrucción en el norte de México, llaman a este necesario cuestionamiento de la

violencia. *La casa del dolor ajeno* y el fenómeno fotográfico que registró la muerte en innumerables fosas comunes sugieren, en este camino, pensar la revolución como una historia de catástrofe, y asimismo considerarla junto a una historia de destrucción ilimitada, en la que es importante pensar la violencia como norma que se reproduce desde el pasado al presente. De lo que se trata, así, entre las fosas comunes que aparece entre las imágenes montadas por Herbert y su choque heterocrónico con las fosas comunes del norte registradas por las postales, es de interrogar el cadáver y el resto que queda tras la devastación provocada por la norma del progreso.

En esta historia de catástrofe, la fotografía vinculable a la crónica Herbert, ofrece un singular lugar para imaginar la historia. De acuerdo a la problematización de Eduardo Cadava sobre fotografía e historia, la fotografía de la ruina y de la catástrofe permite, precisamente, pensar un tiempo no continuo, un tiempo que salta en interrupciones constantes. Estas interrupciones, que es posible abordar desde el llamado a pensar en el cadáver, sugieren pensar en la destrucción del pasado y, tras ésta, en la posibilidad de leer huellas o trazos, que, en el presente, permiten cuestionar la continuidad de violencia. Como indica Cadava, las imágenes de catástrofe, desafían a “leer las ruinas tras una explosión, leer las huellas de lo que ya no está presente” (2015, 112). Las imágenes del cadáver en el norte de México, muestran, asimismo, que el proyecto de modernización y el proceso revolucionario deben ser cuestionados desde la huella de estas fotografías que exponen la producción ilimitada de cadáveres como síntomas del progreso. Con las imágenes que aparecen en la crónica de Herbert, se rechaza la imaginación simbólica, literaria y cultural de la monumentalidad revolucionaria, porque en cambio, de lo que se trata es pensar en la destrucción, de pensar que “toda imagen es una imagen del desastre – que la única imagen que puede realmente ser una imagen sería aquella que muestra su propia imposibilidad, su desaparición, su destrucción, su ruina” (ibíd. 77). Tal es la imagen de horror y ruina del México revolucionario, que es expuesta en el genocidio de La Laguna o en las fosas comunes del norte de México, imágenes que demuestran la imposible representación épica del pasado. Las imágenes de esta crónica, desafían a no olvidar el horror y llaman a la tarea de imaginar *pese a todo*, las historias olvidadas, cuestionar constantemente una catástrofe cuyos trazos están en el cadáver fotografiado o en las imágenes de las fosas comunes.

En tal punto, en la destrucción de la épica narrativa de la revolución y la exposición del horror, Herbert, recuerda la ubicuidad del cadáver en paisajes devastados. Y en este sentido, no solo refiere al fenómeno fotográfico del norte de

México, sino también, se encuentra con una narrativa de otro tiempo que ya había expuesto el horror de la revolución en tal contexto, y que ya había interrumpido el significado monumental de este evento tal como ha sido dispuesto en el género conocido como Novela de la Revolución.<sup>7</sup> La crónica de Herbert hace una operación similar, pero anacrónica, a la que décadas anteriores había hecho la escritora y profesora de danza Nellie Campobello con los muertos de su novela *Cartucho: Relatos de lucha en el Norte de México*. Muertos que la escritora escribió en una prosa fragmentaria, en una forma en la que los treinta y tres relatos de personajes que en su mayoría mueren, parecen casi como fotografías de cada uno. *Cartucho* es el testimonio de los cadáveres que Campobello observó en Parral, Hidalgo, Chihuahua o Villa Ocampo, durante los años más oscuros de la violencia en torno al villismo. Como dice Jorge Aguilar Mora, Campobello escribió como una niña “la crónica de lo que casi nadie quería ver, ni ha querido ver...la época más sombría de la historia de esta región” (2000, 11). Tal operación es la que hace también Herbert, mostrando la historia de catástrofe en Torreón que nadie ha querido ver. Con *La casa del dolor ajeno* o con *Cartucho*, lo que tenemos, es que la revolución debe ser testificada e imaginada literariamente con sus muertos, con el horror que la caracteriza, y no con el idealismo propio a lo representado por el monumento literario-nacional. Herbert en el presente, como Campobello en la década del treinta, o como las postales en la década de la revolución, en diferentes tiempos y heterocrónicamente, muestran que, en el norte de México, más allá del cambio que implica para la nación moderna el auge del maderismo o del villismo, la consecuencia inconmensurable de la revolución es la producción excesiva de cadáveres. Contra el discurso histórico y literario, que en gran medida prefiere dejar atrás y no nombrar la muerte, la escritora de una narrativa testimonial de la revolución villista y el escritor de una crónica referida al horror maderista proponen otras maneras de comprender la historia. Pues, si Campobello, en los relatos que nos cuentan las historias de los hombres del norte, de los dorados o los hombres de Pancho Villa, nos introduce a un laberinto de personajes muertos, a un montaje de ejecuciones, linchamientos y traiciones, al horror que Campobello escuchaba de su madre u observaba desde la

---

<sup>7</sup> El género en cuestión hace referencia a un sistema de producción literaria, que más allá de sus diferencias entre las complejas obras que lo componen, ha quedado fuertemente anclado en una ideología nacionalista desde que fue agrupado por Antonio Castro Leal en los cuatro volúmenes que reunieron narrativas asociadas a la revolución en la década del 60. A pesar del intento por definir el género y un contexto de producción literaria que podría comenzar con *Los de abajo* de Mariano Azuela, consolidarse en *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán, y terminar con *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, cabe indicar, que los límites de este género son ambiguos y abiertos.

ventana de su casa o desde la ventana de un tren; Herbert, nos vuelve a mostrar que hay que saber, si queremos comprender el auténtico alcance del proceso revolucionario, “escuchar a los muertos”, como reza la dedicatoria de su crónica.

En *Cartucho* o en *La casa del dolor ajeno*, son los muertos que el historicismo y el nacionalismo no dejan escuchar o ver, los que aparecen en literaturas testimoniales y crónicas literarias que ensucian al sujeto que la historia política tiende a mostrar en sus grandes imágenes, monumentos o relatos. En la escritura de Herbert como en la escritura de Campobello, en cambio, no hay tales imágenes de los grandes políticos, ni de los caudillos heroicos, no hay, parafraseando la Tesis VII de Walter Benjamin un desfile de los triunfadores de la historia mostrando los botines tras la victoria, aquellos botines que llaman “bienes culturales”, y que el materialista histórico, observa con espanto por el origen que los caracteriza. “Porque todos los bienes culturales que abarca su mirada (del historiador materialista), sin excepción, tienen para él una procedencia en la cual no puede pensar sin horror” (2008, 42). En las imágenes de muerte de Campobello y en las imágenes de muerte de Herbert, la revolución es imposible de celebrar, y corresponde a un desfile de muertes sin triunfo, a una historia como catástrofe, tal como leemos al final de *Cartucho*: “una mañana que había nevado atravesaban la calle unos bultos oscuros, desgarrados; arrastrando un rifle, y algunos montando un caballo que ya no caminaba; no eran seres humanos, eran bultos envueltos en mugre, tierra, pólvora; verdaderos fantasmas” (2000, 207). En estas escrituras, hay un arrebató de la memoria oficial que delimita el lugar de los muertos, hay un arrebató de fotogramas, de fotografías, y de fragmentos, de imágenes extraídas del horror revolucionario, que, en definitiva, permiten pensar la historia desde otra perspectiva que el desfile triunfal, mostrando otro sitio, más difícil de ser enunciado, un sitio ensuciado por la mugre y fosas comunes, el espacio de la catástrofe y la ruina, que no entra en el relato heroico de la revolución.

### *3. De los jinetes revolucionarios al guayín cargados de muertos*

Hasta aquí, he tratado de observar que las imágenes de muerte y el tiempo heterocrónico sirven para cuestionar la violencia e interrumpir el significado homogéneo propio a la representación oficial de la historia mexicana. *La casa del dolor ajeno*, es posible leerla, entre sus numerosas dimensiones, como una crítica a una concepción historicista y progresista de la historia. Esta concepción, no piensa la destrucción ilimitada, no piensa el cadáver y no observa la historia como catástrofe, ya que el paso del progreso deja la violencia en el olvido. La crítica a la violencia que

propone la *Casa del dolor ajeno*, en este punto, se opone a los procesos de subjetivación ideológica anclados en símbolos nacionales que iluminan la historia política de México. En Herbert, en cambio, cruzar la historia de México en un montaje de imágenes heterocrónicas que suspenden un significado homogéneo de identificación nacional, es, como el mismo autor indica, “cruzar el puente del horror” (2016, 263). Un horror exacerbado por el nacionalismo. *La casa del dolor ajeno*, en este sentido, atenta contra la imagen oficial de nación moderna, exponiendo los oscuros matices de violencia y racismo y señalando los cadáveres que están en el fondo del evento revolucionario.

Esta crónica, no reproduce las heroicas imágenes de la historia política que llegaron a constituirse en el archivo fotográfico más importante de la historia moderna mexicana, el archivo Casasola, y que es un archivo que, en gran medida, no muestra la muerte.<sup>8</sup> *La casa del dolor ajeno*, se separa de las imágenes oficiales de la historia política, exponiendo las imágenes más crudas del triunfo revolucionario. Herbert nos recuerda que la celebración del evento histórico que transforma la nación moderna México, o que inaugura el presidencialismo homogéneo del PRI, es una quimera, solo posible de ser representada cuando se olvidan los fusilamientos masivos, las fosas comunes, el olor a pólvora, los “pequeños” genocidios, etc... Es decir, una celebración del progreso de la democracia autoritaria de la posrevolución y de una memoria oficial cuya imagen positiva del pasado oculta la violencia. Ignacio Sánchez Prado, en una lectura de la crónica de Herbert argumenta, precisamente, que ésta materializa la tesis benjaminiana contra el historicismo, ya que *La casa del dolor ajeno* es, “en pocas palabras, una re-narrativización del pasado de la modernidad mexicana no desde la celebración del progreso capitalista, sino desde las violencias que la hicieron posible” (2017, 433). En mi lectura, considero que hay una imagen de la crónica que nos muestra con fuerza esta visión no conmemorativa, y que en esta fuerza destruye un ideal nacionalista e identitario. Esta es la imagen de un jinete revolucionario llamando a cometer el

---

<sup>8</sup> La crónica de Herbert se opone a una imagen sin violencia de la revolución mexicana, que, en parte, es la que ha sido representada por el archivo Casasola, cuyo material fotográfico, alrededor de cuatrocientos mil negativos, fue comprado por el Estado durante el gobierno de Luis Echeverría en 1976. En éste se conservan aquellas imágenes producidas por la empresa de la familia Casasola y que fueron publicadas en numerosos facsímiles, reportajes ilustrados y libros de historia a lo largo del siglo XX. Un proyecto, que cabe decir, cuya compilación de imágenes comienza con el gobierno de Obregón en 1921, el cual financió el *Album Histórico Gráfico*, un proyecto de reportajes ilustrados en un momento en que, de acuerdo a Olivier Debrouse, el gobierno fomentaba el crecimiento de la prensa para olvidar la violencia de 1910-1920, reduciéndose la publicación de estos facsímiles principalmente al alzamiento maderista y al constitucionalismo de Carranza (2001,186). Este dato es un ejemplo de que la fotografía oficial de México, tal como demuestra el proyecto del archivo Casasola desde 1920, es precisamente una fotografía que busca representar la historia desde la versión del progreso, sin violencia.

genocidio. De acuerdo a la crónica, el lunes 15 de mayo de 1911, con las tropas maderistas entrando a Torreón y el genocidio desatado, un ingeniero observa y describe a este jinete: “Llevaba en la mano izquierda una bandera mexicana que hacía ondear gloriosamente. Gritaba:

- ¡ ‘A matar chinos, muchachos!’” (Herbert, 2016, 193)

Esta imagen del jinete llevando la bandera mientras llama al genocidio, es un cuestionamiento radical de la violencia que se enarbola en razón del nacionalismo, en este caso, un nacionalismo revolucionario, cuya versión fue limpiada por la memoria posrevolucionaria. Ciertamente, la bandera y el jinete, remiten a numerosas imágenes con la que ha sido representada la revolución mexicana con el jinete como figura heroica de las batallas de la revolución.<sup>9</sup> El jinete de Herbert, sin embargo, lo podemos leer como la destrucción del caudillo y como la destrucción de los símbolos patrios de México. En *La casa del dolor ajeno*, el jinete es un antihéroe, enarbola un proyecto de homogeneidad nacional y la construcción de un sujeto sin deferencias de raza, expone el racismo. Este jinete, es la oscura historia de los revolucionarios maderistas sembrando el horror después de haber derrocado a Porfirio Díaz, un derrocamiento que en la versión limpia de la historia suele asociarse con la libertad democrática. El famoso alzamiento antireeleccionista que siembra el proyecto de una nación moderna, está marcado, ante todo, no por el nacimiento de la “democracia” gracias al “apóstol” Madero, democracia que a lo largo del siglo XX se institucionaliza en la homogeneidad de un partido político, sino, por el racismo de los revolucionarios. La imagen del jinete que Herbert señala mientras narra los días del genocidio de Torreón, es una imagen que destruye el monumento histórico y el monumento identitario que representa a México y sus líderes, o a México y sus símbolos patrios. La historia que se escribe para la monumentalizar la patria es interrumpida en un grito, no de libertad, sino de racismo: “¡A matar chinos, muchachos!”. Un grito, que indica que la construcción de México, su proyecto moderno, está sostenido, ante todo, en la práctica de terror. En *La casa del dolor ajeno* no hay monumento a la revolución, ni a la bandera, ni a los jinetes, porque en la

---

<sup>9</sup> Entre estas imágenes, cabe mencionar, *Villa entrando a caballo a Torreón*, una fotografía que muestra la entrada triunfal del Centauro del Norte a la ciudad que marcaría su triunfo más importante contra los Federales en 1914. Esta imagen ha sido reproducida y descrita en innumerables ocasiones, hasta convertirse en uno de los centros del archivo Casasola. Monsiváis señaló sobre esta fotografía: “*Villa entrando a caballo en Torreón*: para ser caudillo se precisa una capacidad de riesgo personal y de intuición mitológica, en que la mitología sea función de lo pintoresco y la hazaña anticipe el despliegue cinematográfico” (2012, 21). En cambio, en la imagen del jinete que Herbert presenta, no hay hazaña posible ni espectáculo cinematográfico, sino un llamado nacionalista a cometer un olvidado genocidio.

revolución los jinetes son xenófobos y el desfile de los triunfadores está aún oliendo a pólvora, mientras los que fracasan, los olvidados, la comunidad china de Torreón o los muertos de las fosas comunes, están aún por ser escuchados.

La crónica de Herbert, en este sentido, es un exiguo trabajo de archivo y una exposición de imágenes a través de la literatura que destruye una épica revolucionaria. Es una crónica que expone la historia como una catástrofe, una catástrofe que ni la novela épica ni la gran narrativa del archivo nacional observan. Esta historia como catástrofe, en cambio, aparece, como el jinete que llama a matar chinos, en una de las fotografías que describe esta crónica, en la que podemos observar un *guayín* tirado por caballos que lleva los cadáveres de los chinos hacia una fosa común (fig. 3).



Fig. 3. Harold H. Miller. México, 1911. Imagen extraída de [www.animalpolitico.com](http://www.animalpolitico.com)

Es una fotografía tomada por el poco conocido fotógrafo Hartford Harold Miller, quien, de acuerdo a la crónica, antes de 1911 había fotografiado a los jinetes triunfantes de la revolución. Antes de leer esta imagen, el contexto biográfico del fotógrafo parece crucial. A medida que la crónica avanza en la descripción de los hechos, en un momento de la investigación, un capítulo de ésta se enfoca en la descripción de personajes involucrados, directa o indirectamente, en la matanza. En tal capítulo, titulado “Elenco. Trece retratos”, Herbert describe una serie de personajes involucrados de diferentes maneras en el genocidio, desde un anarquista revolucionario, a un escritor de La Laguna, que, como Herbert dice, no tiene el privilegio de Martín Luis Guzmán para narrar la revolución, a un inmigrante chino a quien la matanza le cambió su vida, a la historia de Doctor Lim, etc. Estos personajes, son descritos desde las fotografías de sus rostros o desde los documentos y testimonios que se recuerdan

de ellos. Entre éstos, aparece mencionado este fotógrafo llamado H. H. Miller. Es un fotógrafo que vivió en México la continuidad del desarrollo capitalista entre el porfiriato, la revolución y la posrevolución, y que participa, asimismo como otros números fotógrafos internacionales, del espectáculo de muerte que explota tras 1910.

Dice Herbert:

Hartford Harold Miller fue un empresario y fotógrafo estadounidense que arribó a Torreón en 1905 y se quedó en el pueblo durante 30 años. Su cámara registró algunos de los momentos fotogénicos de la utopía lagunera. Iluminó de todo (la palabra *iluminar* es muy bonita; une a poetas, dibujantes y fotógrafos): desde revolucionarios que entraban a caballo al Casino de la Laguna hasta la inauguración de un puente de acero sobre el río. Su mirada es profunda en términos de campo. Se autoproclamaba “fotógrafo aficionado” pero el título no le hace justicia. Poseyó un notable sentido de la oportunidad, como lo demuestran sus mejores placas revolucionarias: 11 jinetes frente a la metalúrgica de Torreón sobre una calle encharcada; soldados federales alrededor de un avión tan frágil que parece de papel. (2016, 161-62)

La descripción del personaje expone 30 años en que antes sus ojos y su lente pasa el *continuum* de la historia. En esta línea, la revolución es parte de un desarrollo, que, pese a las aspiraciones políticas, no logra interrumpir plenamente el capitalismo propio al porfiriato. Los hechos que son iluminados, desde una fotografía que aparece como ejercicio de las bellas artes modernas, muestra esta continuidad, así como el acto de iluminar, tal como lo menciona Herbert, satiriza el gran discurso de lo fotográfico como aquel milagro de la fotografía en función del historicismo. Un milagro que, Elizabeth Collingwood observa en *El filo fotográfico de la historia*: “novedoso mecanismo fotográfico de inscripción, de registro y ‘reproducción de la realidad visible’, que da a la ‘razón historicista’ el modelo más adecuado para establecer la relación dominante con el pasado” (2010, 86). Luz y razón coinciden en el poder dominante de la fotografía, la iluminación ideológica del historicismo, que Herbert suspicazmente desmonta. Herbert, describe a H.H. Miller como un personaje que representa esta razón continua de la historia. En el fotógrafo, la proximidad entre la iluminación del porfiriato y la iluminación del sujeto revolucionario, se confunden en una misma línea. En esta similitud entre la dictadura de Díaz y el evento revolucionario, sin embargo, el fotógrafo captura el singular horror de la revolución, que Herbert expresa con precisión al referir a la imagen del *guayín* cargado de muertos. “Miller registró la masacre de 1911. Sus placas están en el Archivo Municipal Eduardo Guerra de Torreón. Una de las más conocidas muestra una estampa digna de Ingmar Bergman: sobre una lodosa avenida, un *guayín* se aleja cargado de muertos” (2016, 162). Luego, más tarde en la crónica, mientras Herbert

detalla cómo fue sucediendo la masacre en los días de horror para los chinos de Torreón, menciona nuevamente esta fotografía, tomada el lunes 15 de mayo de 1911:

Antes del anochecer, el empresario y fotógrafo aficionado—así se describía él—Hartford Miller Cook plantó su cámara junto al camino que conducía al cementerio y tomó una placa del ángulo trasero de uno de los ocho coches de mulas cargadas de muertos. Una parte del *guayín* se refleja en un gran charco, como si el agua quisiera enfatizar la enormidad o lo ilusorio de cualquier destrucción. (ibíd. 213)

La descripción de Miller, fotógrafo que registra los cadáveres, y que, al mismo tiempo, representa a los revolucionarios a caballo, contiene un importante contrapunto: entre la imagen épica de la revolución y otra imagen de catástrofe. Entre el jinete a caballo como imagen triunfal de historia, y el *guayín* cargado de muertos, esta última es un registro fotográfico que desmorona todo un sistema de representación heroica sobre la historia. No se trata, en este sentido, de observar la biografía del fotógrafo H.H. Miller como un productor de una obra crítica de la violencia, sino de extraer en la producción de fotografías tomadas durante el progreso y la revolución, una imagen cuya lectura pueda desbaratar, desactivar o desarticular la versión iluminada del historicismo. Esta imagen es la del *guayín* cargado de muertos, que muestra lo que no quiere ser visto, pero que Herbert enfatiza mencionándola más de una vez su crónica.

Esta fotografía de H.H. Miller, muestra, en su singularidad, la contradicción inherente al progreso que se presenta como iluminación de la historia y la oscuridad de la muerte en su trasfondo. Es un acierto fotográfico, que tanto muestra en el reflejo del agua lo inconmensurable de toda destrucción, como lee Herbert, como muestra el anacronismo de los muertos que desaparecen en un precario *guayín*, ante el incesante avasallamiento del progreso y el desarrollo representado en los tendidos eléctricos que aparecen en la imagen. Esta es una de las imágenes de violencia que han sido olvidadas por la épica revolucionaria y dejadas atrás por la memoria posrevolucionaria, pero que, en su fuerza, expone que esta historia de progreso, de modernización en el norte de México, ha sido posible en la medida en que los *guayines* se han llevado a los muertos a un sitio donde no sean vistos, una fosa común u otros modos de desaparición. En tal punto, esta fotografía de los cadáveres en el *guayín* que se aleja del lente fotográfico, pone en escena la oscura violencia del norte de México, y expone otro tipo de fotografía que la que oficialmente se usa para representar tanto el éxito de la modernización tecnológica entre fines del siglo 19 y principios del 20, como el heroísmo político de los revolucionarios. Esta fotografía de Miller, el *guayín* llevando cadáveres, es otro caso de un fenómeno fotográfico que muestra los restos que exceden el relato modernizante,

progresista e iluminado de México. Es una imagen de la catástrofe, y como tal, es expuesta entre las imágenes literarias de Herbert. En tal punto, una enigmática y heterogénea conexión entre fotografía y literatura, deja ante la vista crudas imágenes de muerte, que desafían a la imaginación histórica a suspender la significación dominante que observa sin crítica los procesos de modernización.

#### 4. *El tiempo sin línea, la violencia de antes y la violencia de ahora*

Con *La casa del dolor ajeno*, he buscado problematizar la fuerza del pasado, de los materiales de archivo, en el presente. Problemas vistos desde las posibilidades que ofrecen imaginaciones históricas y literarias contemporáneas, que no narran la historia como discurso nacional ni se pretenden como representaciones subjetivas que reconozcan la verdad del pasado, pero que, en esta posición se ofrecen como materiales indispensables para seguir cuestionando el horror de la historia. En este recorrido, ante la disputa del concepto de historia, el peligro de apariciones heterocrónicas y fugaces irrumpen e interrumpen los paradigmas de representación determinados por la épica historia nacional-revolucionaria. Es decir, *La casa del dolor ajeno* es un trabajo literario e histórico que destruye una concepción historicista de la revolución mexicana. En esta crónica, los muertos que la línea histórica del progreso ha dejado a atrás, que han sido olvidados por los vencedores, retornan en una operación de montaje literario que muestra, que, *pese a todo*, es necesario volver a interrogar el horror del pasado. En tal punto, las imágenes literarias de Herbert no representan un desfiladero triunfal en el que se exhiben los botines de la guerra y los bienes de la cultura, como indicó Benjamin, sino que son imágenes de horror, imágenes arrebatadas de la catástrofe del genocidio chino. Una historia de catástrofe que Herbert monta sin progreso, desde la foto de Doctor Lim rodeado por los revolucionarios hasta el *guayín* cargado de muertos, o desde el soldado amputado en Gettysburg a una fosa común. Imágenes que relampaguean en el presente exponiendo sus tiempos heterocrónicos, como instantes de peligro para el monumento historicista. De ahí, que la tarea que propone esta crónica es posicionar un pensamiento crítico de la modernidad construida en estos hechos violencia y una crítica a la concepción temporal de la política que sostiene antes y ahora oscuras prácticas de horror.

La crónica de Herbert pone en cuestión la violencia revolucionaria e interroga el fundamento racista que aparece junto con los principios de progreso que trae tal evento histórico. Esto, permite señalar que la crónica posiciona una fuerte crítica a los cimientos simbólicos que literaria y visualmente han reproducido una determinada

mirada de la revolución de 1910. Aquella mirada que se sostiene en el orden de la política y sus grandes nombres, pero oculta, minimiza o deja atrás los cadáveres de este evento. En esta ruptura, Herbert, además, es suspicaz no solo para cuestionar la violencia del pasado, sino para indicar que esta violencia, lejos de acabarse, es constitutiva de la nación moderna. En un pasaje de la crónica este problema que atañe a la continuidad de violencia en diferentes tiempos, aparece de manera fugaz y profunda. Una anécdota de la crónica, que sirve para presentar un último choque heterocrónico y concluir este artículo. Mientras mantiene una de sus conversaciones con los taxistas sobre el genocidio de La Laguna, Herbert le pregunta a uno de sus entrevistados. “¿Tú sabes quién mató a los chinos?” (2016, 91), a lo que el taxista haciendo primero un gesto negativo con la cabeza y luego, tras un momento de silencio dice: “Han de haber sido los Zetas ¿no? Esos weyes son los que matan a todos” (ibíd. 92).

Con esta anécdota, *La casa del dolor ajeno* entrega un complejo mensaje: la violencia del pasado es también la violencia del presente, el horror en México, en el norte de México es tanto una cuestión de antes como de ahora. Muestra, contra la violenta línea del progreso, un choque heterocrónico y anacrónico de temporalidades, choque en que se devela la necesidad de problematizar la violencia y de arrebatar imágenes de horror para no ocultar los episodios más difíciles de mencionar, tanto en el pasado como en el presente. Más allá de problematizar la singularidad de la narco-violencia, o de sus similitudes y violencias entre las masacres de los Zetas<sup>10</sup> y la masacre de los revolucionarios contra los chinos en 1911, lo importante, para concluir, es imaginar, como esta pequeña anécdota se separa de la linealidad estructural del tiempo, y muestra en cambio, que el pasado y el presente chocan, que la violencia se repite, que no hay línea de progreso sino un remolino de diferentes temporalidades. Ya sea, como señalé al comienzo entre el poema “Silencio” o la fotografía “Amputación”, o ya sea

---

<sup>10</sup> Si bien la violencia del narcotráfico tiene otros componentes que la violencia de revolucionaria es importante tener en cuenta las similitudes en cuanto asesinatos masivos. Aquí, no es posible entrar en detalle de los crímenes de la narco-violencia que han acaecido en México, trabajo para el cual, cabe referir a la crónica de Óscar Martínez. Respecto a estas masacres masivas, es posible remitir al capítulo “Los coyotes domados” de *Una historia de violencia*, donde Martínez relata la masacre del año 2010 a 72 migrantes en el estado de Tamaulipas -de acuerdo al autor, para enseñarle a los coyotes que quienes no pagan una cuota a los narcotraficantes no cruzan por territorio mexicano-, y de 196 personas asesinadas tan solo un año después en el mismo Estado. “Los muertos no dejaron de salir de la tierra” (2016, 197), reflexiona Martínez mientras describe el aumento del número de víctimas encontradas en una fosa común. Entre los migrantes de 2017 o los cerca de 300 chinos de 1911, lo que tenemos, es una continuidad de violencia, ante la que, ciertamente, es posible señalar numerosos otros ejemplos del siglo 20 y 21 en México.

entre el genocidio de 1911 y otros genocidios de la historia de América Latina, o entre el genocidio de 1911 y las masacres actuales, las imágenes que presenta Herbert permiten cuestionar el paradigma temporal que desarrolla esta violencia y decir algo, pese a la complejidad de los genocidios y las fosas comunes, sobre el horror que exponen.

En este remolino, el montaje de los hechos más crudos del pasado con una heterocrónica imagen del cadáver, presenta el desafío de imaginar otros modos de comprender el tiempo y la historia, modos que no sean productivos y condescendientes con aquella mirada y concepción de la política que, en tanto progreso y desarrollo, no problematiza la violencia. Una concepción, que, en su ceguera y homogeneidad, permite la reproducción y continuidad de esta violencia en diferentes momentos. Finalmente, la crónica de Herbert y la manera en que imágenes de muerte irrumpen en su escritura, muestran que la historia de la nación se construye en el olvido de la violencia y que este olvido permite que, hechos de horror, matanzas, masacres o “pequeños genocidios”, vuelvan a suceder. La fotografía que expone la muerte en la revolución mexicana y en otros tiempos, y la manera en que estas imágenes aparecen heterocrónicamente en *La casa del dolor ajeno* muestra que la modernidad mexicana es un proyecto fallido, que es un proceso que se lleva a cabo eliminando diferencias raciales y homogeneizando un relato dominante para reproducir una idea adecuada e iluminada de la historia. Un edificio monumental por el que Herbert desciende para exponer en los cimientos más bajos de la revolución, sus historias olvidadas y sus remanentes: un *guayín* cargado de muertos que fue dispuesto racionalmente para hacer desaparecer a los chinos en fosas comunes, un administrador que cuenta 205 cadáveres, etc. Tal es este otro legado irreconciliable e inconmensurable de la revolución mexicana. Un horror, que, sin embargo, no solo pertenece a la revolución de comienzos de siglo, sino que es un problema que antes o ahora, sugiere cuestionar la continuidad de violencia, el *continuum* de la historia, desde el genocidio de 1911 a los “weyes que son los que matan a todos”. *La casa del dolor ajeno* llama a cuestionar y mirar los cadáveres que deja el paso del progreso. Cadáveres, que Herbert invita a mirar con un gesto anti-historicista, distanciándonos de la imagen limpia del pasado revolucionario y destruyendo aquellos marcos y esquemas de comprensión, representación y significación que construyen ideológicamente un monumento histórico en el que no se cuestiona el horror.

**Obras citadas**

- Azuela, Mariano. 1992. *Los de Abajo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter, y Bolívar Echeverría. 2008. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ciudad de México: Editorial Itaca.
- Cadava, Eduardo. 2015. *La imagen en ruinas*. Santiago: Palinodia.
- \_\_\_\_\_. 2006. *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. Santiago: Editorial Palinodia.
- Campobello, Nellie. 2000. *Cartucho: relatos de la lucha en el norte de México*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Castellanos Moya, Horacio. 2014. *Insensatez*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Collingwood-Selby, Elizabeth. 2009. *El filo fotográfico de la Historia: Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Debroise, Olivier. 2001. *Mexican Suite: a History of Photography in Mexico*. Texas, Estados Unidos: University of Texas Press.
- Didi-Huberman. 2012. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Freund, Gisèle. 1983. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Guzmán, Martín Luis. 1949. *El águila y la Serpiente*. Ciudad de México: Editorial Anahuac.
- Herbert, Julián. 2016. *La Casa del dolor ajeno: Crónica de un pequeño genocidio en La Laguna*. Ciudad de Mexico: Penguin Random House.
- Monsiváis, Carlos. *Días De Guardar*. México: Era, 1971. Print.
- \_\_\_\_\_. 2012. *Maravillas que son, sombras que fueron: La fotografía en México*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Martínez, Óscar. 2016. *Una historia de violencia: vivir y morir en Centroamérica*. Ciudad de México: Penguin Random House.
- Marien, Mary W. 2015. *Photography: A Cultural History*. Londres: Laurence King Publishing.
- Mraz, John. *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity*. 2009. Durham: Duke University Press.
- \_\_\_\_\_. 2012. *Photographing the Mexican Revolution: Commitments, Testimonies, Icons*. Austin: University of Texas Press,

- Orellana, Margarita de. 1999. *La mirada circular: El cine Norteamericano de la Revolución Mexicana, 1911-1917*. Ciudad de México: Artes de México.
- Rulfo, Juan. 1983. *Pedro Páramo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Sánchez Durá, Nicolás. ed. 2000. *Ernst Jünger: guerra, técnica y fotografía*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Sánchez Prado, Ignacio. 2017. “La casa del dolor ajeno de Julián Herbert: No-ficción, memoria e historicidad en el México contemporáneo”, *MLN* (132, 2). 426-440. Project MUSE, doi:10.1353/mln.2017.0025
- Schmitt, Carl. 2009. *Teología política. Cuatro capítulos sobre la doctrina de la soberanía*. Madrid: Editorial Trotta.
- Vanderwood, Paul J. 1988. *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. 2016. *Heterografías de la violencia: Historia, Nihilismo, Destrucción*. Buenos Aires: Editorial La Cebra, 2016.
- Williams, Gareth. 2001. *The Mexican Exception: Sovereignty, Police, and Democracy*. New York: Palgrave Macmillan.