

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

mayo • agosto | 2021 | año 24 | núm. 70

ISSN 1405-7786



Imagen
y sonido



© 643721 Casasola, *Lupe Vélez cantante y actriz*, Ciudad de México, ca. 1925. Colección Archivo Casasola. SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX.

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

Archivos e investigación de la fotografía

mayo • agosto | 2021 | año 24 | núm. 70

Secretaría de Cultura

Alejandra Frausto Guerrero | Secretaria

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Diego Prieto | Director General

Aída Castilleja | Secretaria Técnica

Rebeca Díaz | Coordinación Nacional de Difusión

Juan Carlos Valdez | Director del SINAFO

Mayra Mendoza | Dirección de Divulgación

Arturo Jaramillo | Subdirección de la Fototeca Nacional

Alquimia

Arturo Ávila Cano | Editor

Yaotl Andani Escamilla Larios | Diseño

Consejo de asesores Alicia Ahumada, Marco Antonio Cruz†, Bernardo García, Carlos Jurado†, Patricia Massé Z., Adrián Mendieta, Patricia Mendoza†, Francisco Montellano, Ricardo Pérez Montfort, José Antonio Rodríguez†, Gerardo Suter

Comité editorial Mayra Mendoza Avilés, Rebeca Monroy Nasr, Gerardo Montiel Klint, Columba Sánchez, Juan Carlos Valdez

D. R. © INAH, Córdoba, núm. 45,
Col. Roma, c. P. 06700, Ciudad de México
alquimia.sinafo@inah.gob.mx

Alquimia, Año 24, Núm. 70, mayo-agosto de 2021, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Córdoba 45, Col. Roma, alcaldía Cuauhtémoc, C. P. 06700, Ciudad de México. Editor Responsable: Arturo Ávila Cano. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo Núm. 04-2016-051812234600-102. ISSN: 1405-7786. Ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Licitud de título y contenido: 17059, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Domicilio de la publicación: Córdoba 45, Col. Roma, Alcaldía Cuauhtémoc, C. P. 06700, Ciudad de México. Este número se terminó el 12 de julio de 2021. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH. Córdoba 45, Col. Roma, alcaldía Cuauhtémoc, C. P. 06700, Ciudad de México.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia.



© 29665 Casasola, *Pedro Valdés Fraga con miembros de una orquesta, Ciudad de México, ca. 1920.*
Colección Archivo Casasola. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN.MX.

Índice

- | | | | |
|----|--|----|--|
| 5 | Editorial
Arturo Ávila Cano | 45 | Imagen disonante
y sonido mórbido
César Oliveros |
| 9 | Fotografías y fonogramas
Notas sobre rutas paralelas
Pável Granados | 56 | Evocaciones
Escenografía operística
y fotografía
Patricia Massé |
| 22 | Sonido e imaginario mítico
Representaciones y ritos
de fecundación
Benjamín Muratalla | 67 | La música en el cine silente
Una reflexión
Andrés Franco Medina-Mora |
| 32 | Fotografía y sonido
Horizontes inmediatos
Gerardo Montiel Klint | 74 | Galería |

• 80 •

SINAFO

Jorge Meléndez Fernández

• 84 •

SOPORTES E IMÁGENES

Arturo Ávila Cano

• 87 •

RESEÑAS

Diana María Perea Romo

Imágenes gráficas, lenguaje sonoro

Arturo Ávila Cano



A la memoria de JAH, JAR y MAC, queridos y entrañables

Los instrumentos de cuerda, de viento, los metales o las percusiones de una orquesta sinfónica, así como los primeros acordes de las canciones populares, pero también algunos sonidos inesperados activan la imaginación y nos invitan a crear imágenes. En el libro tercero del *Tratado sobre el alma*, Aristóteles nos dice que imaginamos a voluntad, que la imaginación es un acto, una facultad, una modalidad del pensamiento, una potencia. Las imágenes efímeras e inestables que se producen gracias al lenguaje sonoro no poseen forma o materia y son denominadas “mentales”, entre ellas se encuentran las memorias, las ideas o los sueños. W. J. T. Mitchell, representante de la *Picture Theory* las reconoce como parte de una familia muy amplia y diversa.

Las opiniones difieren cuando se reflexiona sobre los vínculos entre imagen, música o sonido. Los melómanos exquisitos citarán como un ejemplo magistral la pieza para piano *Cuadros para una exposición* (1874), más conocida por la orquestación que de ella realizó Maurice Ravel, pero que es de la autoría del compositor ruso Modest Petróvich

Mússorgski, quien se inspiró en las pinturas de Viktor Hartmann, amigo del músico nacido en San Petersburgo en 1839. Quien llegue a observar las obras plásticas del arquitecto Hartmann difícilmente encontrará relación entre éstas y la inmortal obra de su amigo Mússorgski; sin embargo, he ahí una referencia puntual entre imágenes y música. Los seguidores del rock o del pop nombrarán canciones de diversas bandas y los que gustan de las representaciones operísticas o teatrales abundarán en el tema hablando de la coloratura y potencia de voz de una soprano, o una mezzo, así como de la escenografía y el vestuario. Los asiduos al séptimo arte citarán famosas bandas sonoras, mientras que otros hablarán de los efectos de sonido en largometrajes de suspenso o terror.

Y por supuesto no faltará quien señale el poder evocador de algunos boleros, rancheras o tangos, que nos llevan a imaginar otros tiempos, amores furtivos, imaginados o perdidos y un largo etcétera. Pero también los adeptos a las tendencias del arte contemporáneo tomarán la palabra para señalar exposiciones, muestras o trabajos que relacionan el arte sonoro con las imágenes. Como se aprecia, las referencias sobre el tema suelen ser diversas. A estas alturas el querido lector quizás se pregunte: ¿Ya cambió de temática Alquimia? Pues no, simplemente abordamos un tema que forma parte del amplio mundo de las imágenes, de esa extensa familia de la que habla Mitchell en su libro *Iconología, imagen, texto e ideología*.

Nuestros autores –Pável Granados, Benjamín Muratalla, Gerardo Montiel Klint, César Oliveros, Patricia Massé y Andrés Franco Medina-Mora– desde distintas vertientes nos invitan a reflexionar sobre los vínculos entre imágenes, música y sonido, un amplio universo, un camino transitado, pero del que aún nos quedan muchos senderos por explorar.

Fotografías y fonogramas

Notas sobre rutas paralelas

Pável Granados

Director de la Fonoteca Nacional



Pensaba comenzar este texto afirmando que la realidad es una y nosotros la seccionamos al intentar reproducirla... Pero eso no es cierto. Nuestra realidad nace por partes: es escuchada, olida, probada, tocada y vista. El cerebro une las distintas experiencias y nos dice: “ésta es la realidad”. Hemos podido reproducir sonidos y movimiento. Aún no logramos reproducir el tacto, pero quién sabe... ¿Quién podría haber imaginado que íbamos a ser capaces de preservar un sonido? Que se sepa, antes del siglo XIX, nadie había pensado en algo similar a una cajita que guardara una sonrisa o un suspiro. De hecho, la propia reproducción fotográfica debió de ser inconcebible en un pasado remoto.

Las distintas décadas del 1800 vieron nacer el fonógrafo, la cámara fotográfica, el cinematógrafo, el teléfono: formas de extraer aspectos de la realidad. Cuando el fonógrafo se presentó en México en el Teatro Nezahualcóyotl (Calle de los Betlemitas, 8), la sociedad culta se emocionó; algunos, no tanto. Era 1878, los diarios anunciaron la presentación del invento de Edison como “la máquina que ríe y llora”. Guillermo Prieto estuvo presente y documentó la reacción de algunos de los asistentes: “La voz se oye lejana y algunas de las articulaciones de la voz no son muy claras”, se atrevieron a decir. El cronista se ofendió y contestó:

“¿Qué no ves, cuadrúpedo, que esto no se parece a nada de lo previsto por la humana inteligencia?”

Las Hnas. Aguila MIMADAS DEL PUBLICO OS saludan

LORENZO GARZA

Guitarra mia

Mujercita

La Camaleona

Celofán

El Güero

La Negra

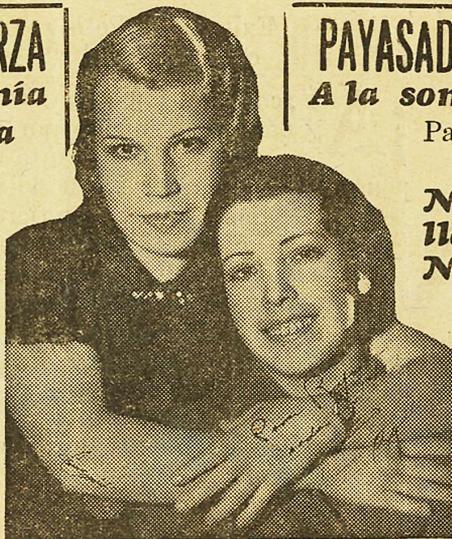
Cuesta Abajo

Canela

laBaena

SABROSA, ESMALTE

Canciones autorizadas por la Unión de Autores y se perseguirá sin autorización



PAYASADAS DE LA VIDA

A la sombra del Pirú

Payasadas de la Vida

Blues

No te vengo a

llorar, Sollozo

Nocturno Ran-

chero, La Ja-

rochita, Mi

Pueblito

ERES COMO FLOR

COL. 107

Editadas, Casa

A. REYES



En el siglo XIX, los caminos de la documentación sonora y la reproducción fotográfica comenzaron sus rutas paralelas, perpendiculares a veces, pero no siempre. Son muchas las consideraciones que se pueden hacer en torno a estas dos formas que han acompañado nuestra cotidianidad. En muchos momentos, han sido completamente independientes.

Sobre ellas, los diferentes públicos han construido sus propias historias, sus imaginarios, sus sueños. Ante la radio se preguntaban: “¿Cómo será el cantante de este bolero?”. Y ante la revista: “¿Cómo será la voz del joven que anuncia este sombrero?” Es decir, los sueños incompletos que producen los medios de comunicación, sueños que son como las rebanadas de pastel que nos entrega el mundo en forma de cancioneros, discos o fotografías publicitarias (durante décadas, los discos se vendían en sobres de cartón sin imágenes).

A cada soporte sonoro corresponde un artefacto o dispositivo en particular que llegamos a apreciar como una especie de imagen: El fonógrafo, y sus cilindros de estaño o papel encerado; el gramófono, con su bocina en forma de corneta, su caja de madera, su manivela, su plato giratorio y sus discos de 78 rpm editados entre 1905 y 1955, aproximadamente; los Long Play (LP) –discos de larga duración de 33 rpm, los primeros en contar con portadas ilustradas–; los discos compactos o CD-ROM, de 120 mm de diámetro, que almacenan datos en forma digital, y que en su diseño más elegante llegan a contar con pequeños “booklets” o folletos con información gráfica; los reproductores de audio, pequeños dispositivos de uso múltiple, parecidos a un teléfono móvil y las memorias portátiles conocidas popularmente como USB, que venden en muchos mercados populares y llegan a incluir miles de canciones.

A finales de los años 30 existieron discos de gran formato de tiraje limitado que se usaban para ser tocados en la radio. Aquí está Ramón Armengod, el cantante de moda, cargando uno de ellos, recién editado. Cada una de estas formas del almacenamiento del sonido tiene su documentación fotográfica adjunta. Por desgracia, son universos inmensos, imposibles de resumir en pocas líneas: los pioneros de la etnomusicología viajaron por México acompañados de reproductores de cinta de carrete abierto; en los años 30 se comenzaron a vender

**Página anterior
(arriba)**

“Las hermanas Águila (Paz y Esperanza), mimadas del público, os saludan”. Cancionero que se obsequiaba en los teatros de variedades de la Ciudad de México, 1934. Colección Pável Granados.

**Página anterior
(abajo)**

Ramón Armengod, “*el chansonnier de moda*”, toma entre sus manos un disco de gran formato. Entre 1940 y 1950, aproximadamente, fue el formato que se usó para grabar las transmisiones radiofónicas. Colección Pável Granados.

aparatos de discos caseros, lo que permitió que muchas personas comenzaran a grabar documentos familiares. En 1943, el escritor Francisco Tario, grabó una reunión en su casa, uno de sus invitados era Octavio Paz, su vecino. Gracias a ello, contamos con la grabación más antigua de la voz del poeta. Sería maravilloso poder reconstruir esas realidades evaporadas hace tantos años. Por desgracia, es sumamente difícil recuperar las piezas para armar el rompecabezas de la realidad.

Un ejemplo: voz e imagen no necesariamente se corresponden. A partir de las grabaciones no podemos imaginar el rostro de las personas. Y es imposible que las fotografías dejen su impasibilidad para decirnos algo, cualquier palabra que nos resuelva el misterio de una voz. Sin embargo, hay ciertos usos según la profesión. La voz hablada de otras décadas deja de ser un misterio si se escuchan los documentos sonoros que les fueron contemporáneos. Ahí están las voces de la radio: reconocidas por su timbre, pero ignoradas por su fisonomía. Dos anécdotas: la actriz Emma Telmo fue a ver una película en donde ella hacía la voz en off. Cuando el público escuchó su voz, dijo: “Es Emma Telmo”, y sin embargo, nadie la reconoció sentada en su butaca. Asimismo, Rita Rey, la mala de las radionovelas, rogaba que nadie la reconociera por su voz cuando salía a la calle. Algunos la recordamos también porque ella era la voz de Vilma Picapiedra.

Otro ejemplo, los declamadores, profesión hoy en desuso (todos los intentos de recuperar su dignidad cultural han fracasado). Parte de su historia puede ser explorada de acuerdo con los testimonios. Ha pervivido la opinión de que eran los expositores de “una actividad pomposa y cursi” (José Emilio Pacheco). Sin embargo, la declamación fue también el gusto por el ritmo de la lengua, el cuidado de la dicción. Si bien existieron exponentes lamentables, también pueden mencionarse personalidades notables como Berta Singerman, la declamadora invitada por José Vasconcelos a México y ridiculizada por Diego Rivera en los murales de la Secretaría de Educación Pública.

Carlos Monsiváis la escuchó en los años 60, en Bellas Artes y –cosa absolutamente extraña en este cronista– se rindió ante su actuación: “Es Berta Singerman y es intérprete de poesía. Es Berta Singerman y es la tradición y el final de una raza y el arte insólito de vivir la lírica.



La actriz Rita Rey, estrella de la radio, personalidad de las radionovelas, voz de Vilma Picapiedra. Ciudad de México, ca. 1950. Colección Pável Granados.

Es Berta Singerman, el mito, la leyenda, la religión del arte, el absoluto triunfo del estilo sobre el contenido”. ¡Qué inesperado testimonio! Para Monsiváis la Singerman “no es cursi, no es ningún despeñadero de la elegancia”. Todo esto sirve para resignificar lo cursi. Para ello tal vez sea necesaria toda la maquinaria de la estética y de la sociología del arte. Sin embargo, es necesario decir que lo cursi logra conmover o gustar, aunque en ocasiones se considere un fracaso del objeto artístico. Y quizá, ese viejo oficio merezca ser reconsiderado.

Hace muchos años me encontré con la foto de la declamadora cubana Dalia Íñiguez. Supe que vivía en México (Río Mixcoac, muy cerca de Avenida Universidad), busqué su teléfono, hablé con ella y la convencí para que me dejara visitarla. “No intentes hacer amistad conmigo. Tengo enfisema y pronto voy a morir”; me comentó. En

el camino a su casa medité un poco: esto que escribo es un texto acerca de las historias que cuentan algunas fotografías relacionadas con el sonido.

Las antiguas cantantes de la radio tomaban sus álbumes fotográficos, los sacaban de viejos libreros y los abrían. Cada fotografía tenía su relato. Dalia hizo lo propio. “Aquí estoy en Brasil el día que debuté. Nadie creía que a pesar de ser tan pequeñita iba a encantar con mis interpretaciones. Ese día me regalaron este brazalete de esmeraldas que tengo en esta otra foto”. “Aquí estamos en una fiesta en casa de Elvira Ríos cuando ella fue contratada para irse a trabajar a Buenos Aires. Ese día la despedimos, le cantamos en su casa, entre los invitados estuvieron Arturo de Córdova y Ramón Armengod”. “Este es el programa de *La hora del aficionado*. Ahí me descubrieron, el disco con mi actuación me lo regalaron, todavía lo debo de tener. Frente a la XEW había un local que grababa discos para los concursantes. Si uno era descalificado, le quedaba el consuelo de quedarse con el disco de su actuación”.

Parecía que cada foto tenía una historia y que cada registro sonoro podría tener una imagen. En realidad, no. En ese entonces no se tomaban tantas fotografías como ahora. Amparo Garrido, la voz más célebre de las radionovelas, la que protagonizó los 3149 capítulos de la serie *Chucho el Roto* no recuerda que se haya tomado una sola fotografía en los doce años en que se mantuvo al aire: “Íbamos a trabajar, nunca se nos ocurrió”. Y la anécdota es el terreno común entre la probable fotografía y la antigua grabación sonora. En su infancia, fue espectadora asombrada de personas que narraban sus recuerdos ante un álbum de fotos.

Toqué a la puerta de la actriz Dalia Íñiguez y ella también sacó su álbum. Me contó que en su infancia fue elegida para declamar ante Rabindranath Tagore, durante una visita a Cuba. Como se fascinó con la poesía se hizo amiga de más poetas: Alfonsina Storni, Federico García Lorca, Gabriela Mistral, Juan Ramón Jiménez. Con este último se tomó un retrato: “Me hice esta foto con Juan Ramón, junto a un árbol, porque él me dijo que ese árbol le dictaba sus poemas”. La protagonista de la película *La oveja negra* (1949), donde interpreta el papel de la madre de Pedro Infante. La misma voz que los leyó ante



Dalia Íñiguez, representante de una profesión en desuso: la declamación, ciudad de México, ca. 1942. Colección Pável Granados.

el poeta, la misma entonación y la misma intención. Oyendo ese disco se puede desentrañar qué se entendía en aquella época por “leer poesía”. En el caso de Dalia, lectura neutra, pero no sin intención; el equilibrio entre forma y contenido, los amplios arcos que dibuja la entonación. Al escribir sobre ella Gabriela Mistral afirmó: “es nuestro castellano reivindicado”.

Desafortunadamente son muy pocas las canciones que hablan de la fotografía y los retratos. Serían una herramienta muy útil para explorar la vida cotidiana de otros tiempos. La más famosa sea tal vez *El retrato de Manuela*, de Chava Flores, en que la joven va a retratarse para regalarle la foto a su novio Fidel. “*Click, click, click, el retrato ya salió; click, click, click, el artista se vació*”. Tiene este compositor al menos otras dos canciones relacionadas con la fotografía: *Los retratos del caudillo* y *Cachito de retrato*, en que se habla de las imágenes en las salas de las casas y la costumbre de tener un retrato en la cartera, para recordar a la familia o a un antiguo amor. Este exiguo



La fiesta para despedir a Elvira Ríos, "la voz de humo", antes de su viaje a Buenos Aires, en donde haría cine y discos. Fueron a su fiesta Ramón Armengod y Arturo de Córdova, entre otros. Ciudad de México, ca. 1950. Colección Pável Granados.

repertorio da cuenta de una afición poco conocida: Chava Flores, además de compositor, tuvo una afición desde niño: fue fotógrafo y cinéfilo (compuso canciones al cine y guardó todos los boletos de entrada desde que comenzó a ir en los años 20). Dejó numerosas fotografías de la Ciudad de México. Recuerdan sus hijas que para sacar una fotografía aparentemente casual, había que estar toda una tarde ensayando. Como Juan Rulfo, toda proporción guardada, Chava Flores dejó documentada fotográficamente la realidad que describió en sus piezas de crónica musical.

Agustín Lara también tiene una canción dedicada a este tema, Tu retrato (1946):

*Quando veo tu retrato, el único que tengo,
porque la suerte quiso que fuera para mí...*

El compositor se refería a un retrato que existió, el de una mujer que se llamó Angelina Bruschetta. Ella fue su pareja entre 1928 y 1938, diez años en que fue su musa, su esposa, su secretaria y su

administradora. Era la cajera del restaurante *Salambó*, donde Agustín trabajaba como pianista por las tardes. Allí comenzó el romance que terminaría cuando Angelina se enteró de que Lara estaba casado sin que ella lo supiera. Cuando esto ocurrió, el compositor estaba en Hollywood, trabajando en la película *Tropic Holiday*, con Tito Guízar y Dorothy Lamour. Al terminar la filmación –febrero de 1938–, Lara regresó a México. Angelina ya tenía planeada su desaparición, así que se quedó de ver con el pianista en el café *La Concordia* para despedirse. Todo pasó como en una novela. Él le dijo que estaba por irse ahora a París, para intentar lanzar su música en aquella ciudad. Y ella decidió pararse de la mesa, bajar por las escaleras a la calle y parar un taxi. Él se acercó a la ventanilla y, antes de que ella se fuera para siempre, le preguntó:

–Angelina, ¿cómo se llama esto que nos está pasando?

–Es el hastío, como en tu canción.

“El hastío es pavorreal que se aburre de luz en la tarde”, dice una de sus canciones. Ella se fue a un departamento en el que había alistado sus cosas: sólo ropa y una maleta con cartas, fotografías y manuscritos que había guardado a lo largo de diez años. Se llevó todo, menos una foto, la que Agustín se había quedado en su cartera, un retrato de Angelina que siempre llevaba con él. Esa foto es la que se menciona en el bolero de 1946. Durante muchos años, él la buscó por radio, componiendo canciones en que se imaginaba que la volvía a ver, boleros en que le pedía que volviera. Nunca pudo saber el paradero de Angelina. Las fotografías de esos años, que ella guardaba celosamente, no volvió a verlas jamás; salvo aquel retrato, que él guardaba.

Por aquí hay un retrato de ella, la musa de *Noche de ronda*, *Piensa en mí*, *Arráncame la vida*, *Amor de mis amores*, etc. Parece que la fotografía fue tomada por sorpresa, un instante decisivo, como si ella no se percatara de lo sucedido. Pareciera que está buscando algo fuera de la imagen, con el sol sobre la cara. Quizá fue Agustín Lara quien tomó la foto en la colonia Roma, por 1932 o 1933, tal vez.

Las fotos son mudas y si les pudiéramos agregar sonido, no atinaríamos. Son nuestros sonidos los que llenarían el silencio de la imagen.



Fotomontaje realizado por Chava Flores, compositor y fotógrafo, ciudad de México, ca. 1953. Colección María Eugenia Flores.

En eso fracasan tantas películas, porque parece que se ha dominado el arte de la recreación histórica, pero no tanto en temas sonoros. Es fácil encontrar los molestos anacronismos sonoros que impiden el completo disfrute cinematográfico. Pero es que quizá nunca sabremos “a qué suenan las fotografías”. Nunca sabremos cuándo escucharemos un sonido por última vez. Hay sonidos tecnológicos que no volverán: motores, máquinas..., pero también aves, pregones, canciones. De ahí la proliferación de “mapas sonoros”: la documentación de sonidos georreferenciados para saber cuándo y dónde se escuchó algo. Miles de tachuelas virtuales que fijan un sonido. Los sonidos de los ríos, de los músicos callejeros, de las calles, de las ciudades. La Fonoteca de Sevilla, España, grabó los sonidos de la ciudad en plena pandemia: los pasos en calles vacías, con el eco de lejanas campanas. El sonido de la soledad de nuestro tiempo, el que acabamos de vivir, pero que ya no recordamos.

Una última historia. Por mucho tiempo miré la fotografía de una joven sonriente, Maruca Pérez. Fue captada de espalda, pero volvió el rostro a la cámara; tenía 27 años, y sólo habría de vivir tres años más. Murió el 18 de septiembre de 1937, fue enterrada en el Panteón Español de Tacuba. La imagen fotográfica nos impide saber un poco más de ella. Por la pose no podemos percatarnos que era jorobada; por la sonrisa, no sabemos que en realidad transmitía tristeza. La fotografía no necesariamente deja saber quiénes somos, sino la impresión que queremos dejar.



"Cuando veo tu retrato". Angelina Bruschetta, musa y esposa de Agustín Lara, Ciudad de México, ca. 1933. Colección Pável Granados.

Por afición a esa fotografía, busqué por mucho tiempo más información para ver qué encontraba. La historia es larga, pero hallé a su hermano, Agustín "el Chino" Pérez, el fotógrafo de los presidentes, desde hacía mucho trabajaba en la sala de prensa de Los Pinos. Allá en los años 90 lo conocí, y me contó de los recuerdos de su hermana: ella era cantante de tangos en el restaurante *El Retiro*, frente al toreo de la Condesa. Maruca fue la primera modelo de su hermano, a la que retrató para aprender su oficio. Medía metro y medio, le decían "la Mocosita", porque así se llamaba su tango favorito. Su padre, el doctor Pérez, compró aparatos ortopédicos para tratarla durante la infancia.

En *El Retiro*, en febrero de 1929, dio a conocer las canciones de Agustín Lara, un pianista desconocido en ese entonces. La voz de Maruca se encuentra grabada en cuatro tangos (junio de 1929). Los

sábados por la mañana interpretaba esas canciones en la XEB. Toda la familia se reunía frente a la radio, mientras el doctor Pérez se sentaba con la mano en la barbilla a escuchar a su hija, para juzgar si había sido buena o no su actuación. Conocí a la familia, me regalaron retratos de ella, unas cartas de amor, las tarjetas que llegaron a su funeral... Luego, todos ellos, los familiares de aquella cantante de tangos, desaparecieron como fantasmas, y sólo quedaron fotografías y unos cuantos minutos de tangos: una mínima ventana a un mundo de sonidos e imágenes de otra época.



Una cantante de tangos de los años 20, Maruca Pérez, "la Mocosita". Del "Álbum Conmemorativo XEB", Ciudad de México, 1933. Colección XEB.

Sonido e imaginario mítico

Representaciones y ritos de fecundación

Benjamín Muratalla

Subdirector de la Fonoteca del INAH



El sonido deviene siempre en huella mental; es decir, en imagen y como tal forma parte de un proceso cognitivo. Todo lo que perciben nuestros sentidos lo recreamos en imágenes, somos seres *imaginantes*, entendido esto más allá de lo estrictamente gráfico o visual. interpretamos, construimos y reproducimos el mundo con imágenes.¹ Este imaginario de factura colectiva que puebla el espíritu humano lo procesamos y externamos a través de distintos medios, sustancias o soportes en el acto comunicativo.²

Habría que conceder que el concepto imagen mantiene relación con el término “idea”, que en griego significa *yo lo ví*, lo cual alude también a la mirada o visualización -no precisamente ocular-, sino a una representación mental. Esta categoría ha inquietado a filósofos, lingüistas, psicólogos, psicoanalistas y etnólogos de todos los tiempos. Pero sea cual fuere esta entidad inmaterial, lo medular es que se hace visible a través de diversos soportes que la vehiculizan, como la palabra, la



© 305356 *Escultura monolítica de Xipe-Totec*, Teayo, Veracruz, México, ca. 1935,
Colección Mediateca. SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX.

música, el canto, los aromas, los sabores, el dibujo, la pictografía y el movimiento corporal; es decir, en mayor o menor medida a través de todos los lenguajes habidos y por haber.

En cuanto al vínculo entre imagen y sonido, concretamente a su significado simbólico, que asociamos a la idea de la fecundidad o la creación de la vida, es importante reconocer que es recurrente en los mitos cosmogónicos de las culturas amerindias desde tiempos inmemoriales. Son los númenes del trueno, del viento, caracoles, abejorros, abejas, cuyos estruendos o sutiles armonías irrumpen en la densidad oscura del inframundo, metáforas del vientre materno, de la tierra fértil, para romper las tinieblas y propiciar la plenitud de la existencia.³

Los antiguos mexicanos resolvían el registro de algunos sonidos, en el sentido del “hablar” de las cosas, las plantas, los dioses y los seres, la naturaleza toda, mediante el sistema escrito de volutas y vírgulas, cuya complejidad de formas y estilos lograba representar texturas sonoras, intencionalidades, niveles, ritmos, tesituras, tonos y armonías, elementos enlazados ineludiblemente a las imágenes de las fuentes generadoras contextuales y a sus equivalentes forjadas en la sique.⁴

Una peculiar forma de recrear el sonido-imagen de la dimensión deificada fue el uso de la resonancia o eco, como resultado del efecto físico de instrumentos o gestos corporales sobre grandes paredones u oquedades naturales,⁵ o sobre ciertas partes de majestuosas obras arquitectónicas.⁶ Por ejemplo, es muy conocida la imagen mental, asociada al aleteo y canto del quetzal, ave sagrada de los mayas, que se produce por el aplauso multitudinario ejecutado frente a la pirámide de Chichén Itzá,⁷ efecto que sin lugar a dudas corresponde a la antigua ritualidad maya.

Los instrumentos, ya sea sonoros o musicales, contenían la memoria de un lenguaje cosmogónico y milenar que cuya concertación en forma de música o ensamble era la viva representación de un diálogo con los dioses y los ancestros astrales, vegetales y animales.⁸ Así, el tañido de tambores o los vientos de flautas, ocarinas y gamitaderas, las resonancias de los litófonos o las místicas vibraciones extraídas de gemas agujeradas, resinas petrificadas y fibras vegetales, coligaban sonidos e imágenes de las gestas primordiales que dieron origen a la vida.⁹



© 398434 Nacho López, *Mujeres coras-huicholes*, San Andrés Cohamiata, Nayarit, México, ca. 1970, Colección Nacho López. SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX.

Germinación y renacimiento

Cuenta la leyenda que *Kokopelli*, perteneciente al linaje divino del pueblo *Hopituh Shi-nu-mu*, mejor conocido como *hopi*,¹⁰ cuando visita el mundo preña a las mujeres con el dulce sonido de su flauta. Algo similar sucede con los *najerijtee* o coras, del noroccidente de México, pues ellos confían en que las abundantes chicharras que invaden la tierra con estremecedor zumbido durante el equinoccio de primavera propicien el renacimiento de la vida en todo su esplendor.

Kokopelli y las chicharras machos comparten puntos en común, el primero es un joven jorobado en cuya protuberancia lleva un cargamento de semillas que va esparciendo por doquier con las melodías de su instrumento, mientras que las segundas llevan adherido en todo su cuerpo el polen amarillento que recogen al posarse sobre las flores cuando *cantan*, mismo que lo distribuyen entre todas ellas que aguardan deseosas ese acto solidario.



© 398466 Nacho López, *Músicos coras*, San Andrés Cohamiata, Nayarit, México, ca. 1970, Colección Nacho López. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH.SINAFO.FN.MX.

La figura mítica de Kokoppelli y la chicharra tiene su referente directo con la antigua mitología del Altiplano, de manera particular con Xipe Totec y Xochipilli. El primero, deidad de vida, muerte y resurrección, de la vegetación, del cultivo de la tierra, el que se ostenta como la parte masculina del universo, la región de la juventud, de la aurora, del maíz tierno o jilote, es el desecho de lo que ya no sirve y la regeneración de la vida, así como de la limpieza espiritual en las personas, es también la transformación del suelo seco en suelo fértil. A Xipe Totec, los antiguos mexicanos lo festejaban en la veintena *tlacaxipehualiztli*, equivalente al periodo que va de mediados de marzo a principios de abril, temporada seca, cuando esta deidad usaba el chicahuaztli, sonaja de bastón, para producir los relámpagos que propician las lluvias, necesarias para la germinación y el crecimiento del alimento sagrado, el maíz; en el caso de Xochipilli, el Príncipe de las flores, era el dios del amor, del placer, de la ebriedad sagrada y la fertilidad, entre otras atribuciones, su gran celebración ocurría en la veintena *huey tecuilhuítl*, entre mediados de julio y principios de agosto, ya entrado el periodo de lluvias.

Cuando las mujeres *hopi*, del suroeste de los Estados Unidos, escuchan la flauta de *Kokopelli* intuyen lo que puede suceder, lo mismo las coras al percibir a las chicharras y a los émulos de éstas, los Judíos, estrellas-demonios de la fertilidad y sus flautas fálicas durante la Se-



© 398589 Nacho López, *Coras*, San Andrés Cohamiata, Nayarit, México, ca. 1970, Colección Nacho López. SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX.

mana Santa, periodo en que curiosamente se suscitan más embarazos en las comunidades de este pueblo nayarita. Acontecimientos en tanto componentes de sistemas míticos similares y distantes territorialmente entre sí, que conectan con una misma imagen significativa y mítica, reguladora de la vida social, misma que da cuenta de una muy amplia estructura cosmogónica que comprende a la gran región.

Este hecho de cultura refrenda, por una parte, lo que varios estudiosos han planteado a partir de la premisa de Ferdinand de Saussure sobre los componentes del signo lingüístico, principio que, aunque muy conocido, siempre hay que tenerlo en cuenta para este tipo de consideraciones. Recordemos que el padre de la lingüística argumenta que el signo lingüístico no consiste en la unión de un objeto con un nombre, sino que es la relación entre un juicio mental y una imagen acústica, pero que a ésta no se le debe suponer como el sonido fí-

sico en sí, sino como su impronta en la sique, en tanto vestigio de lo que se percibe a través de los sentidos; por ello, la imagen acústica es meramente sensorial. Aunado a esto, atendiendo las premisas de los estructuralistas como Lévi-Strauss, hay acontecimientos que dan cuenta de estructuras cosmogónicas compartidas por una gran diversidad de pueblos tanto próximos como lejanos, así en el espacio como en el tiempo, lo cual explica que existan expresiones sistémicas de distintos pueblos que forman parte de esas estructuras generalizadas; es decir, transformaciones o variaciones de un mismo mito o mito de referencia, y que tales estructuras son propias del espíritu humano, es decir, que se encuentran en el pensamiento de la sociedad.

Es ineludible recordar que en aquel mundo, a diferencia de la modernidad occidental, no había escisiones determinantes entre lo natural y lo humano, ambas partes estaban compenetradas, lo cual obedecía a la magia atribuida a las fuerzas opuestas y complementarias que comprendían su propio universo. Es entonces que no había fronteras precisas entre lo humano y lo divino, el tránsito entre uno y otro era natural, la vida estaba regida por lo mítico, lo sagrado, lo divino. Hoy en día, descendientes de aquellas viejas civilizaciones conservan la herencia del mundo encantado en que los sonidos fungen ostensiblemente como detonadores de imágenes sobre fundamentos míticos y mágicos que conviven en un devenir tenso y en conflicto con la modernidad. Dicho desencuentro se manifiesta de distintas formas que denotan esos modos opuestos de mirar, sentir el mundo y regular la vida social.

Ritos y quehacer etnográfico

Los coras de la región serrana y la costa nayarita, se muestran tajantemente renuentes a que se les tome fotografías durante las ceremonias dedicadas al ciclo del Cristo-Sol-Maíz-Virgen-Tierra-Agua, que simbolizan la unión copular del cosmos generadora de todo lo que existe.¹¹ Si acaso algún fueñero o antropólogo atraído por la espectacularidad o rareza de sus celebraciones es sorprendido con una cámara o cualquier dispositivo, se le incauta con enojo y en ocasiones, según la ortodoxia de las comunidades, se destruyen tales artefactos y a sus dueños se les arresta en fosos cavados expreso para quienes transgreden las normas de la celebración.



En sus momentos rituales no hay explicaciones, sólo negación e inusitada furia. Es tan intenso el éxtasis que logran en la reiterada densidad simbólica de sonidos, movimientos corporales, aromas e invariables ritmos, que tan sólo el clic de la cámara fotográfica o de la grabadora puede quebrantar el equilibrio del trance.

Sin lugar a dudas, la presencia del etnógrafo y sus artefactos para capturar imágenes y sonidos representa la transgresión de las normas rituales, es una invasión a la intimidad de lo sagrado, un atentado a su atávica memoria. Esta situación se esclarece fuera de la celebración cuando ellos, los coras, argumentan que con las fotografías y las grabaciones de sonido se enojan los *Texcuatillos*, los ancestros, y entonces puede haber sequias, inundaciones, malas cosechas, enfermedades, embarazos problemáticos y nacimientos defectuosos. Según la explicación de varios integrantes del barrio indígena de San Juan Diego, para los *Texcuatillos* las fotografías y las grabaciones son lo mismo, en ambas se escucha y se ve, es decir, que una imagen equivale a un sonido y un sonido a una imagen.

Hoy en día aún hay poblaciones remontadas en lo abrupto de la serranía nayarita en las que las celebraciones –en calidad de plegarias colectivas propiciatorias de fecundidad–, abundan el erotismo, la sensualidad y la lascivia, indicios de una fertilidad efervescente y controlada socialmente a partir del mito; tienen como único público a las deidades y es casi imposible que acepten siquiera la intrusión de un agente externo, sea antropólogo, turista o recopilador de sonidos e imágenes. No así en otras comunidades en donde estos actos rituales cuentan ya con un público espectador, a quien algunos de los celebrantes reclaman una cuota, exigiendo discreción para el sonido y la imagen de su profunda sacralidad que encierra el misterio de la vida. Sin embargo, la mayoría de los participantes coras en la ritualidad, mostrando una ira desconcertante, tratan de arrebatar cámaras y grabadoras para arrojarlas al suelo. Luego, al margen de su estado liminar, argumentan que el grabar sus cantos y sus músicas u obtener fotografías son actos que asocian con el robo de su alma.

Página anterior
© 305175 *Escultura del dios Xochipilli en el Museo Nacional de Antropología de la calle de Moneda*, Ciudad de México, México, ca. 1940, Colección Prehispánico. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO.FN.MX.

- 1 Véase Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz Editores, 2007. 13-49.
- 2 Véase Marshal McLuhan, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, España, Paidós, 1996, 29-42, 77-82.
- 3 Patrick Johansson K., "Tamoanchan: una imagen verbal del origen" en *Estudios de cultura náhuatl*, vol.49 (jul./dic. 2015): 59-92.
- 4 Cruz Rivera, Sandra Amelia. "La imagen del sonido en códices prehispánicos del Centro de México: una propuesta metodológica." *Pasado abierto*, núm. 9, Argentina, Facultad de Humanidades, Universidad del Mar del Plata, (enero-junio 2019): 60-90.
- 5 A principios de los años sesenta del siglo XX la lingüista y etnomusicóloga alemana Elsa Ziehm (1911-1993), discípula del etnólogo berlinés Konrad Th. Preuss (1869-1938), acudió a San Pedro Jícora, Durango, área mexicana, para estudiar la "Fiesta de las Pachitas", entre otras cosas, sugiere que pudiera existir un aprovechamiento por parte de los cantores de las montañas que circundan la comunidad para lograr una cierta resonancia de sus voces. Lo que les hacía sentir el diálogo con los dioses y ancestros representados por las montañas.
- 6 Alejandro Ramos Amézquita, "Metodología de análisis acústico de sitios arqueológicos de Mesoamérica". Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015.
- 7 David Lubman, "Archaeological acoustic study of chipred echo from Mayan Pyramid at Chichen Itza", en *The Journal of the Acoustical Society of America* 104, 1763, (octubre 1998), consultada el 20 de febrero de 2021: <https://doi.org/10.1121/1.424061>
- 8 Los antropólogos franceses Lortat-Jacon y Roving en su introducción a "*Musique, anthropologie: la conjonction nécessaire*", aparecida en la revista *L'HOMME*, 171-172, 2004, que publica *L'Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales* de Francia, nos recuerdan que la música es uno de los pocos lenguajes con el cual los humanos conectan con las deidades, Pp. 7-26.
- 9 Para ahondar en este tema son muy recomendables las investigaciones publicadas por Samuel Martí, *Instrumentos musicales precortesianos*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1955, así como Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza, *Instrumental precortesiano*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1933.
- 10 Los hopi, del grupo de los Indios Pueblos del suroeste de los EEUU, al igual que los coras o nayerijtee del noroccidente de México, pertenecen a la familia lingüística Yuto-azteca, por lo que comparten no sólo raíces lingüísticas, sino también elementos míticos estructurales.
- 11 Es en el equinoccio de primavera cuando la Madre tierra es fecundada por su hijo el maíz, semilla seca y luminosa, acto incestuoso por el cual son venerados y castigados simultáneamente, prescribiendo así las reglas del sistema social de la comunidad, el cual determina con quién procrear y con quién no.

Todos los mares se escuchan
y miran diferente
Fotografía y sonido
Horizontes inmediatos

Gerardo Montiel Klint

Fotógrafo y artista visual

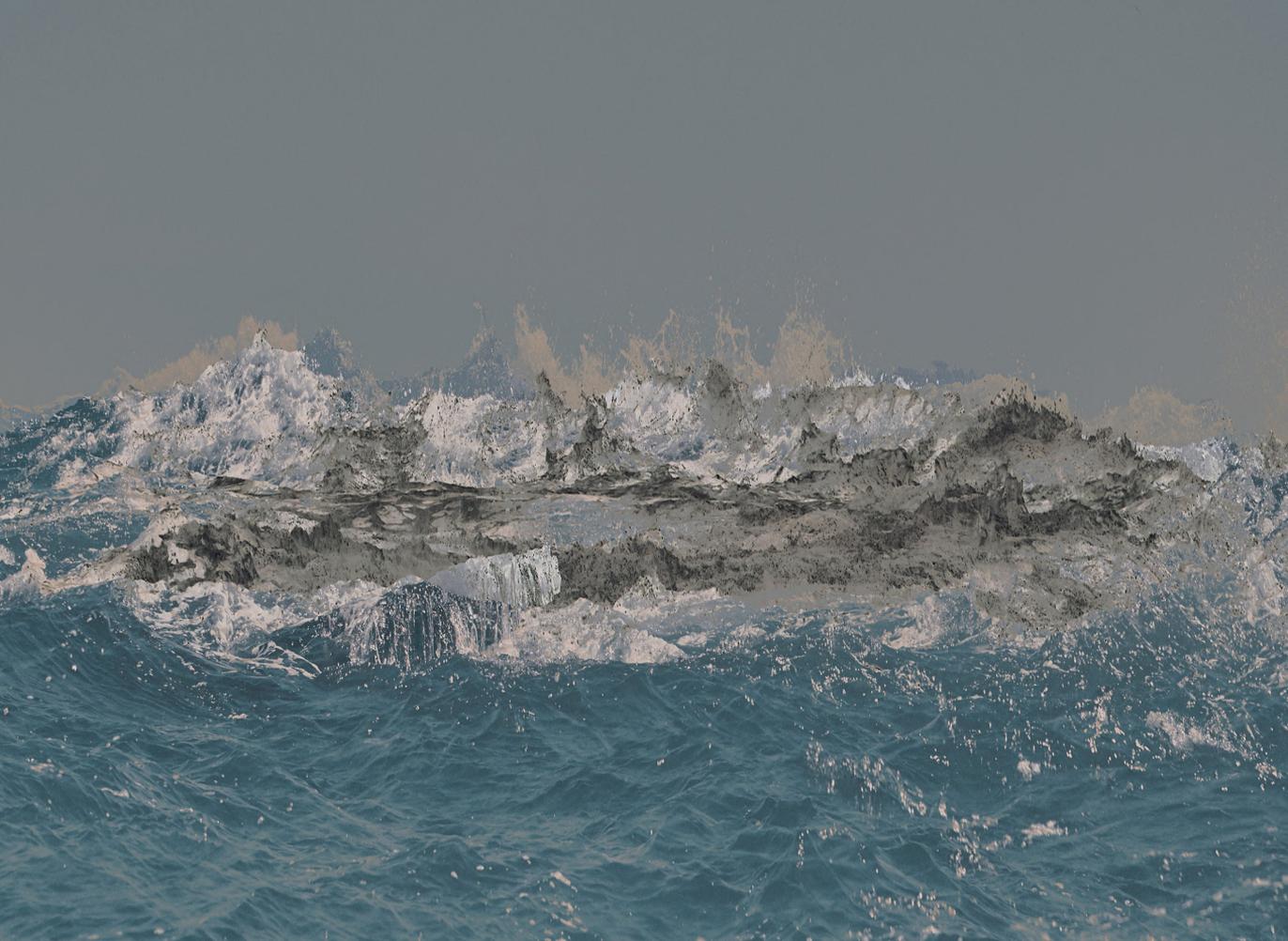


A la memoria de José Antonio Rodríguez (León Yacente)

"El verano había vuelto a convertirse en un cúmulo de rumores de plata."

Lluvia de verano.

Ahmet Hamdi Tanpınar



Gerardo Montiel Klint, *"Aufzeichen III (copiar dibujando) lo inaprehensible, auténtica presencia que jamás llegará a concretarse del todo el oscuro punto ciego, piedra de toque"*, de la serie *Finlandia, México, 2020*. Colección del autor.

* Para lograr una experiencia inmersiva, dar lectura con las sugerencias musicales del autor en Spotify. Playlist spotify: Todos los mares se miran y escuchan diferente. By Gerardo Montiel Klint.

I. Liberación del estado intermedio por medio de la audición

El canto difónico o canto de garganta consiste en la reverberación sonora en faringe y boca y es utilizado en el Tíbet en las plegarias o para expresar el luto. En el estado intermedio llamado Bardo; todo fenómeno es ilusorio en la mente del agonizante. Metáforas, símbolos e imágenes son el lenguaje sagrado en el Bardo Thödol: El libro tibetano de los muertos.¹ Ante los síntomas de la muerte física, la liberación

se presenta mediante la audición del expirante, es por ello que para evitar malas señales, extraviar la luz, o alargar la transición, no es permitido que los deudos se lamenten en llanto con el cuerpo presente.

En el Tíbet, el maestro espiritual se acerca al oído del moribundo, lee el *Thödol* y presiona firmemente el nervio del sueño; volcándolo sobre su costado derecho, en “la posición del león que yace”. Un cuerpo yacente descrito como decúbito lateral derecho en términos forenses occidentales. El llamado cadáver, una vez que ese cuerpo inerte ha sido fotografiado. A lo largo de nuestra vida damos por hecho que nacemos para priorizar lo que cae en la mirada; ignoramos que es el oído el primer sentido que se desarrolla en el vientre materno. Nos es imposible dejar de escuchar a voluntad. Cuando la conciencia abandona nuestro cuerpo, lo que nos sujeta al mundo, llega la brillante presencia del sonido, de la verdad absoluta, el sonido atronador del propio yo... la verdadera naturaleza como lo revela el *Bardo Thödol*. Librado el estado intermedio se da la posibilidad del despertar en un cuerpo espiritual bajo la creencia del budismo tántrico del Tíbet.

[Escuchar el Vajrapani (Power). Lama Tashi. Tibetan Master Chant, tras la lectura de este primer pasaje]

II. La retina de una rana en disección

Recuerdo vaporosamente películas y cuentos en los que el asesino quedaba registrado en la retina de la víctima, era la última imagen vista por el occiso; el tema, por demás romántico, fue del interés de la optografía (siglos XIX y XX). Ranas y conejos eran forzados a mirar objetos brillantes para buscar una impronta. Eran decapitados, se les extraían los ojos y se fijaba solución de alumbre en la retina y se lavaba con ácido sulfúrico. Mediante ese proceso, los fisiólogos creían aportar a las ciencias forenses. He ahí un paralelismo entre el ojo humano y la cámara fotográfica.

Océano Pacífico. Hay un robusto croar nocturnal en manglar costero. Verano del 98, paréntesis en vida. Apenas dejo de mirar tus ojos “mareños” y ya te presiento tibia, sudorosa, respirando en sueños. Lluève. Transpiro y deambulo; difícilmente veo por dónde ando, chubasco



Gerardo Montiel Klint, *"Batalla psíquica, mientras el limbo ruge II"*, de la serie *Finlandia*, México, 2020. Colección del autor.

de canícula flotante, humedad amurallada, premonitorias las olas, el ensordecedor canto festivo de ranas costaneras... Estar enamorado ¿Podré retratar tu provocadora impronta?

Sonido o silencio: intangible, sensual, especulativo, siniestro, emocional, nostálgico. Después de todo, la vista no establece nuestro lugar en el mundo. Muros y pasajes sonoros, gatillos de memorias. El crepitar del alma volcada ante un ruido inesperado en la oscuridad de noches insomnes que son atajadas con el canto madrugador de tordos, capulineros, mirlos y gorriones ciudadanos.

Optografías–fotografías. Seres queridos en casa. Hoy amanece sobre ilusiones de plata y copulantes de color. Muros con remanentes, como preservados miembros amputados; memoria decapitada, soluciones que fijaron instantes detenidos. Momentos intermedios, leonas yacentes, estados enrarecidos que se antojan inverosímiles; parecen mudos y tienen profundidad de papel. Ese extraño fenómeno que llamamos fotografía.

[Escuchar Iron Swallow. Jonny Greenwood. Bodysong tras la lectura del pasaje II.]

III. Praderas sónicas

Hubo un tiempo de rituales. Sonidos emanados de artefactos y resonancias sagradas nos acercaban a los dioses. Encantamientos por momentos arrebatadores, armonías para el bestial oído humano. Bach, Beethoven, Wagner, Stravinsky, Revueltas, Penderecki, Xenakis entre otros; esfuerzo y placer en el escucha, la singular banda sonora que conforma los pasajes de cada vida.

La naturaleza con sus sonidos propios, se vio perturbada por las primeras máquinas. El ruido nació de la mano del progreso técnico. En el manifiesto futurista de 1913: *“El arte de los ruidos”*,² Luigi Russolo proponía romper con las restricciones del sonido puro, para conquistar variedades infinitas de sonidos-ruidos. Para la orquesta futurista, el ruido se dividía en seis familias: estruendos, silbidos, susurros, estridencias, percusiones, voces animales y de hombres. Añadir y sustituir los sonidos por ruidos era la consigna para combinarlos en una nueva fantasía acústica.

Una vez que la cinematografía pudo añadir sonido a la experiencia del espectador, no faltó mucho tiempo para que el editor cinematográfico Walter Murch inventara el término: diseño sonoro; mirar con los oídos. El cine es el medio ideal para interconectar estos dos sentidos. Podemos pensar en las imágenes cinematográficas como el rostro de una película y el audio como su potencia inquietante. Mientras los sonidos diegéticos son emanados por una fuente visible como parte de la acción que se desarrolla en pantalla, los sonidos extradiegéticos no pertenecen a lo que miramos. Sonidos sin una fuente visible invariablemente detonan algo en el inconsciente.

[Después de la lectura del pasaje III escuchar *Despair. Les Baxter. The Passion.*]

IV. Monocromática voz en off

La Jetée, de Chris Marker es un cortometraje de ciencia ficción experimental realizado en 1962. Memoria develándose con voz en off, una serie de fotografías en blanco y negro montadas a manera de



Gerardo Montiel Klint, "*Duino: primera elegía con bruma del norte ante el mundo interpretado I*", de la serie *Finlandia*, México, 2020. Colección del autor.

historia fotonovelada, y una banda sonora dan al conjunto una narrativa hipnotizante. Película de culto y fundamental en la historia del cine. Cautivador enrarecimiento; fotografía con sonido.

Fotografía para recordar (1991), primer Cd-Rom del mundo, un clásico contemporáneo realizado por el fotógrafo Pedro Meyer. Fotografías en blanco y negro, pista musical y la voz en off del propio autor, que narra en 27 minutos un drama íntimo: el conflicto universal de ser testigo de la muerte de los padres. Las lecturas adyacentes: la calidad moral de fotografiar el dolor propio, da la solvencia ética de mirar con empatía el dolor del otro y fotografiarlo. (Algo que muy pocos fotógrafos están dispuestos a cuestionarse en zonas de conflicto, o al fotografiar a víctimas de la violencia). Una vez más la fotografía genera identidad

e intenta aliviar, comprender o confrontar las fragilidades psicológicas que todos los humanos compartimos. Catarsis colectiva, sonido con fotografía.

Last and first Men, del 2020 es una cinta de ciencia ficción experimental realizada por el compositor, editor, cinematógrafo y sonidista Jóhann Jóhannsson. En los planos no hay presencia humana, sólo la voz en off de la actriz Tilda Swinton. Todo sucede en un futuro distante a millones de años. La tierra da sus últimos estertores de vida y los humanos del futuro nos mandan un mensaje precautorio al presente. Las tomas en blanco y negro casi estáticas, inspiradas en las fotografías de elementos arquitectónicos y brutalistas de Jan Kempnaers. Nuevamente el cine: síntesis distópica; fotografía y sonido.

[Después de la lectura del pasaje IV, escuchar *Childhood / Land of The Young*. Jóhann Jóhannsson. *Last and First Men*.]

V. Escúchalo sin ojos y sin manos

El término sintetizador de sonido se dio a conocer en la década de los cincuenta del siglo pasado. En el Centro de Música Electrónica Princeton-Columbia se inventó el RCA Mark II, primer sintetizador electrónico programable del tamaño de una sala. Este dispositivo de precisión con bulbos de vacío contribuyó a crear nuevas complejidades musicales. Hoy los sintetizadores son dispositivos personales de sonido que a través de osciladores, filtros, tanques de resonancia, generadores de valores de incertidumbre, motores granulares, arpeggios, subarmónicos, perillas, placas táctiles e incluso teclas, son capaces de generar microsonidos. Esos océanos de síntesis con infinitas posibilidades sónicas no eran navegables antes de su invención. Incluso pueden hacer música generativa con variaciones aleatorias creadas por un sistema automatizado. Al programarse ya no es necesario un operador humano.

2121. La música, el sonido y el ruido serán tan diferentes a lo que hoy escuchamos de dispositivos y máquinas. Tengo la esperanza que entonces la naturaleza suene igual y siga con las voces animales completas, pero las frecuencias en valores de incertidumbre ya están resonando desfavorablemente.



Gerardo Montiel Klint, "Weltschmerz: el mundo real no puede satisfacer los anhelos del espíritu VII", de la serie Finlandia, México, 2020. Colección del autor.

[Tras la lectura del pasaje V., escuchar *Everything ends here. Blindoldfreak.*]

VI. Percepción auditiva de 1/1000 segundo

Ciudad de México, 1985. Una orquesta inusual, formada por varios fotógrafos aparece en escena. Bajo la dirección de Arturo Márquez, compositor de música orquestal, accionan los obturadores de sus cámaras. *Concierto para fotógrafos* fue un performance conceptualizado por el grupo *Música de Cámara* conformado por Ángel Cosmos, periodista, fotógrafo y director de la revista Foto Zoom, Juan José Díaz Infante, diseñador y fotógrafo, y el mismo Arturo Márquez. Per-

formance que al parecer se realizó en por lo menos dos ocasiones con diferentes participantes, una de ellas en el IMER (Instituto Mexicano de la Radio), y por fortuna existe un video de esa presentación que fue parte de un programa piloto que conducía Gabriel Figueroa Flores. En ese video se acreditan los siguientes ejecutantes: Lourdes Almeida, Alejandro Castellanos, Gilberto Chen, Miguel Fematt, Ricardo Garibay, Maritza López, Salvador Lutteroth, Jesús Sánchez Uribe, Antonio Vizcaíno, la crítica Graciela Kartofel y Gabriel Figueroa Flores. Ese impulso se concretó en un vinilo como parte de una composición experimental. Veta singular se acotó en performance colectivo, en un momento en que varios fotógrafos/creadores buscaban salir de rutas ya trazadas y convencionalismos. Obturadores de cámaras fotográficas como dispositivos sonoros, fotógrafos como ejecutantes, libertad en el acontecimiento, la familia orquestal de las percusiones y la experimentación en escucha.³

El privilegio de la vista fue relegado en la pieza “Diez cámaras documentadas acústicamente”, realizada por el artista visual Iñaki Bonillas en 1998. Esta su segunda pieza, tuvo una génesis particular. No se puede ver. En la década de los noventa del siglo pasado, Bonillas fue asistente del fotógrafo Carlos Somonte, su tío. En la oscuridad de las sesiones en el estudio fotográfico, entre gente, retratos y destellos de flash, se intercambian cámaras instantáneas de distintos formatos –35 mm., formato medio e incluso cámaras digitales. Bonillas aprendió a identificar qué tipo de cámara se estaba usando con solo escuchar el sonido característico de la obturación. Imaginaba el resultado con cada disparo, ya que conocía los materiales y el post-proceso. La percusión sonora de cada obturador era suficiente para que Bonillas visualizara la fotografía final en su cabeza.

Esa experiencia lo motivó a realizar un proyecto personal; su eje: la investigación entre sonido y fotografía. Se propuso documentar el sonido de distintos obturadores y montar una estación pública con el logotipo de Fotoseptiembre en la tienda discográfica *Tower Records*. Las carátulas de las pistas a escuchar, solo tenían escrito el modelo de la cámara utilizada. La mayoría de los usuarios se desconcertaban al escuchar las obturaciones de las cámaras y nada más. En una entrevista que le realizó Dieter Roelstraete, intercambian ideas acerca de la paradoja que esto representa como documento auditivo, derivada de una tecnología retinal y la ausencia de representación visual del acto fotográfico.



Gerardo Montiel Klint, "Weltschmerz: el mundo real no puede satisfacer los anhelos del espíritu VIII", de la serie Finlandia, México, 2020. Colección del autor.

[Después lectura del pasaje VI, escuchar Danzón no. 2. Arturo Márquez. 111 years of Deutsche Grammophon]

VII. Inmersión e inmovilidad

Es escaso el material de consulta para desarrollar un estudio acerca del vínculo entre fotografía y sonido. Algo se puede encontrar en el trabajo de Angus Carlyle, profesor de Artes Sonoras y Paisaje en la University of the Arts, de Londres, que realiza una investigación preliminar sobre la relación sonido/fotografía/paisaje. Lo que revelan sus recientes aproximaciones, es la fusión de roles; es decir, conjugar al fotógrafo y al grabador de sonido de campo (*field recordist*) como un solo creador en una singular exploración: fotografía con sonido. Su percepción parte y muta de la tradición que separan el género paisaje como representación bidimensional y la del registro sonoro en locación. Fotografía con sonido, para una necesaria recalibración y afinación de las sensibilidades perceptivas... simbiosis. Los preamplificadores y micrófonos que se usan para grabar el sonido en las locaciones son especializados y muy potentes, lo que provoca el asombro

del operador al escuchar sonidos que son imperceptibles o tenues para el oído humano. Al utilizar este par de herramientas tecnológicas se da un fenómeno de extensión sensorial.

Entorno, flora y fauna en el paisaje como motivo orquestal o texturas sonoras, objetos varios (*soundscape*) se suman al acto de fotografiar. Observar, escuchar y capturar: maridaje entre inmovilidad e inmersión. Idilio sónico y visual del entorno. Posibles rutas de navegación. Cartografías por descubrir.

[Recomendación musical tras la lectura del pasaje VII., Granchester Meadows. Pink Floyd. Ummaguma.]

VIII. Suspender ocasionalmente el mundo

2005. fue la primera vez que usé sonido con fotografía. *The Amazing Cabinet of World Wonders*; retratos de personajes imaginarios de un circo demencial exhibidos en la galería LMI. Fotografías extremadamente pequeñas (2.5 cms de alto); sé miran con lupa de mano. En la pequeña y oscura sala se escucha una pista sonora trastocada: *Entry of the gladiators*, canción universal de todos los circos occidentales, fue ralentizada al 35% de su velocidad original con el fin de generar una atmósfera densa y perturbadora para el espectador/oyente.

En *Amoniaco* y *Monstruo* (Fototecas de Monterrey y Veracruz, 2015) además de fotografías incluí proyecciones enormes de video mural. El sonido en bucle de los videos invadía toda la sala de exhibición como entorno para la experiencia del recorrido en sala. En *Amoniaco* el sonido manipulado de una fuga de vapores químicos como presencia invisible. En *Monstruo*, oleaje rompiendo sobre rocas. Olas marinas modificadas con reverberación, equalizador y delay para desaparecer frecuencias intermedias. Abrasantes, cortantes y sonoramente profundas... embates reconocibles.

Amazonas... el deseo, serie fallida del 2015. Realicé algunas grabaciones digitales en la selva amazónica colombiana. La calidad sonora fue insuficiente para ser utilizada o escuchada debido a la inexperience. Fotografías que solo intuyen lo que escuché, incompletas, deseo trunco.



Gerardo Montiel Klint, "Weltschmerz: el mundo real no puede satisfacer los anhelos del espíritu XII", de la serie *Finlandia*, México, 2020. Colección del autor.

Finlandia, primer proyecto con la premisa de traducir sensaciones sonoras en imagen fotográfica. Tormenta e ímpetu. Subjetividad individual, extremos de la emoción; transmutación alquímica del ser. Sonido como gatillo de ritmo, maquetación y estímulo visual. Fotografía como una cala hacia el insondable inconsciente. El cuestionamiento conceptual inicial evoluciona a parajes sensoriales jamás transitados. Hoy escucho antes de fotografiar. Los oídos dirigen la visualidad; es un cambio paradigmático. Ahora experimento con sonidos grabados en locación (field recording), para alimentar un sintetizador granular con arpegiadores y subarmónicos. Esto significa trabajar solo con partículas, cuantos o subexplosiones de la grabación original; distribuir las temporalmente con valores de incertidumbre, cadencias y ruido.

De por sí cada acantilado costero tiene sus particularidades sonoras dependiendo de estación, hora y clima. Gaviotas, oleajes, chubascos, viento entre matorrales costeros, pozas burbujeantes; sin la fidelidad acústica con que fueron grabadas para así emular estados alterados, o quizás develar un sonido más adecuado a las sensaciones de saberse buscando el fin del mundo racional. Trastocamientos auditivos; acompañados de fotografías del inconsciente. Cercano a los mares, tormentas y naufragios interiores del ser. Experiencia individual de transmutación. *Finlandia* es el fin de la tierra, el fin del recorrido, desde ese extraño fenómeno que llamamos fotografía.

Después de todo, el mundo real no puede satisfacer los anhelos del espíritu...

[Después lectura del pasaje VIII., escuchar Finland, Op. 26. Lahti Symphony Orchestra. Osmo Vänskä]

- 1 Anónimo, "*El libro tibetano de los muertos*", Buenos Aires, Ediciones LEA, 2012 Edición Kindle.
- 2 Véase Francesco Balilla Fratella; Luigi Russolo, "*The Art of Noise: Destruction of Music by Futurists Machines*", *Sun Vision Press*, 2012.
- 3 Véase Fernando Castro R. "*Música de cámara. La partitura perdida*", *Luna Córnea* 33. Viajes al Centro de la Imagen I, 2011, 313-319.

Imagen disonante y sonido mórbido

César Oliveros

Investigador independiente



¿Cuál es la prueba de que el impacto de las fotografías se atenúa, de que nuestra cultura de espectadores neutraliza la fuerza moral de las fotografías de atrocidades?

Susan Sontag

Lo macabro, lo deforme, lo lúgubre, lo grotesco, lo “no bello”, lo monstruoso, lo que no encaja forma parte de nosotros y en general de los estudios en historia del arte. Lo feo ha sido inspiración para muchos artistas al momento de crear piezas que pueden ser cuestionables o incómodas –sí usamos cánones dogmáticos, conservadores e inamovibles–, en el sentido de que podría pensarse que el arte debe ser solamente algo hermoso, inasible o sublime, entre otros atributos similares que han alimentado y continúan alimentando el mito del artista que tiene una conexión directa con lo divino. ¿Quién dijo que todo lo que aspire a ser llamado arte debe cumplir ciertas reglas estéticas vinculadas al concepto de la belleza? ¿Qué clase de corsé victoriano nos aprieta el gusto? Tampoco quiero afirmar que el único valor estético válido es el que se relaciona con lo burdo o lo no deseable... pero el problema es que a veces se invisibiliza esta parte –por su

naturaleza oscura–, como si no quisiéramos ver nuestro reflejo más abyecto, porque eso también nos habita, nos constituye y nos aterra.

La muerte es de esos temas “oscuros”, despreciados o negados, a los que quiero hacer alusión y a todo lo relacionado con el tema: enfermedad, decadencia, duelo, descomposición, erotismo y violencia. No en su sentido poético, melancólico, religioso o natural, sino a su representación más violenta en fotografías o en sonidos. Asesinato y suicidio son de las expresiones más severas de nuestra existencia. Terminar con la vida del otro o terminar con la nuestra, nos recuerda que estamos lejos de una sociedad de bienestar, o alejados del mejor de los mundos. En sí, la muerte es difícil de asimilar o resignificar y sí añadimos la violencia –extrema en muchos casos– se convierte en un fenómeno que nos excede. En medio de todo esto surge la inspiración de ciertos artistas que cuestionan los valores estéticos tradicionales. Dichos artistas, para acotarlo más, fotógrafos y músicos, parten desde otro lugar para crear o develar su interpretación de la realidad que tiene que ver con aquello que muchas veces se evita o se niega. La imagen (disonante) y el sonido (mórbido) se influyen, se complementan.

Lo mórbido en la imagen y el sonido tiene que ver con la enfermedad, lo contagioso, lo maloliente, pero también con lo blando, lo suave, lo delicado. Es sentirse atraído por algo en apariencia desagradable. Nadie quiere estar cerca de algo infecto, para evitar un contagio, principalmente, o porque nos recuerda la propia vulnerabilidad y fugacidad; pero al mismo tiempo eso nos atrae; es un llamado casi erótico el ver el lado más desagradable de las cosas, una lucha dialéctica. Interpreto lo mórbido como un punto de partida para la creación. La representación de lo desagradable es fundamental en el arte. Lo mórbido satisface a cierto público. Más que pensar en la muerte o en la enfermedad como una negación o una invitación al nihilismo, pretendo explicar que son una fuente vitalista de inspiración. Por otro lado, lo disonante no guarda consonancia con los elementos ni es armónico con lo que le rodea. Una imagen disonante es como un *glitch* en nuestra percepción. La disonancia termina por arruinar una melodía, pero sí es intencional puede otorgarle un atributo que la transforma en algo más poroso. Lo mismo sucede con la imagen. En ambos casos, es la anomalía lo que nos atrae.



© 72041 Casasola, *Cadáver de Hazel Walker en el anfiteatro del Hospital Juárez*, Ciudad de México, México, 1920. Colección Archivo Casasola. SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX.

Encuentro muchos puentes entre imagen/sonido y la relación que se construye entre lo mórbido y la disonancia, lo cual me interesa de sobremana por la textura y los matices que le imprimen a una obra. Somos curiosos, éticamente cuestionables. No nos basta ver imágenes bellas, ni tampoco nos limitamos a escuchar lo que nos han dicho debe escucharse para alcanzar estados de sensibilidad cuasi celestiales. Tenemos una curiosidad malsana que puede ser detonadora de imágenes y sonidos en esencia subversivos. Por subversivo no me refiero al campo político sino al moral, a aquello que es capaz de cuestionar nuestros valores desde sus cimientos, porque lo horroroso y disonante forma parte de nosotros. Desde los pedestales de la falsa pureza, juzgamos como abominable, enfermizo y molesto a aquello que nos remite a lo monstruoso –ya sea una imagen o un sonido–. Desmarcarse del monstruo nos otorga validez ante una sociedad hipócritamente recatada. Pero en el fondo nos sentimos atraídos debido a esa curiosidad transgresora que mencioné líneas arriba. Una imagen morbosa o una melodía disonante son repulsivas y seductoras al mismo tiempo.



Mario Quiroga, Collage, *Weakness Leaving Your Body*, Puebla, Puebla, 2017, Serie: *Mexicans causing panic 6*. Colección del autor.

I

Para ilustrar lo anterior quiero exponer el trabajo de cuatro proyectos sonoros de distintas partes de México que de alguna forma se inspiran en la imagen disonante para crear sonido mórbido. El primero es “Vulgar Disease” de la ciudad de Puebla, un proyecto solista de Mario Quiroga basado en el ruido áspero y la música electrónica extrema, con muy pocas presentaciones en vivo en su haber. Una de las influencias más importantes, diría medulares, en este trabajo es la fotografía y la narrativa de la nota roja. Basta ver el collage elaborado con cuerpos mutilados, deformados y corrompidos que acompañan la música: un ruido intenso, barroco y sin vacíos que complementa a las imágenes siniestras. El autor parte del cuerpo vejado y violentado, principalmente femenino. Este abordaje pone el acento en la naturaleza depredadora y destructiva del humano. También evoca imágenes sexuales de pornografía dura que plantea un acercamiento de lo erótico con lo macabro.

El principal detonante de su trabajo es la imagen explícita y cruda en la que se representan acontecimientos brutales. Este artista hace una investigación en ocasiones exhaustiva acerca de esas historias descarnadas o bizarras con el fin de crear cada pieza sonora. En su trabajo se encuentran el amarillismo y el morbo, que abundan en las publicaciones periódicas de México, y que se desarrolla con total superficialidad. En la mayoría de las portadas de los diarios sensacionalistas podemos observar fotografías de cuerpos descuartizados, desollados, decapitados, aplastados... con encabezados irónicos/

grotescos/cómicos; todo ello a un lado de imágenes “eróticas” de mujeres con poca o nada de ropa, acompañadas por textos en doble sentido, exponiendo una mezcla de violencia extrema de “humor” y sexo. Esta banalización del crimen ha provocado que normalicemos las imágenes que en otros contextos pueden llegar a ser intolerables.

Lo atroz en las imágenes de “Vulgar Disease” es equiparable al sonido que les acompaña, que se convierte en una especie de fascinación y denuncia ante tanta barbarie. Pero no sólo la barbarie que se publica en los periódicos enfocados principalmente en estigmatizar a los sectores más vulnerables de la población –gente con pocos recursos económicos–. Mario también usa las imágenes y el sonido en contra de los “hampones de corbata” y de la “blanquitud” mexicana, que provoca genocidios, fanatismos religiosos, misoginia, homofobia, suicidios, desastres ecológicos... desde otro sitio más privilegiado. “Vulgar Disease” toma una posición política y psicológica, cuasi misantrópica, no en el camino de una misantropía pueril, sino activa, terrorista y de denuncia. El sonido y la nota roja en este proyecto convergen en la saturación. Como me escribió Mario Quiroga: “Llega la hora de grabar, y es definitivamente una saturación de canales, eso es lo que ocurre con la nota roja; para mí, siempre hay espacio para más mierda, puedo meter un sintetizador con una guitarra, la voz y un taladro en el mismo canal. No me interesa que sean perceptibles, entran limpios y salen destrozados como el cuerpo humano ahí desollado, en la avenida o el descabezado en el río”.

II

Continuo con el proyecto de Concepción Huerta, artista originaria de León Guanajuato, pero asentada desde hace algunos años en la Ciudad de México. A diferencia de “Vulgar Disease”, ella no usa imágenes crudas y brutales, sino más sutiles, abstractas y poéticas a la hora de crear sonidos, sin que estos dejen de ser elementos “disonantes”. Es decir, en una fotografía suya sobre el mar no se encontrará una imagen de postal, sino aquella en la que nos recuerda nuestra vulnerabilidad e insignificancia. Esta artista, experimentó primero con la fotografía y el video para después incursionar en lo sonoro. Esto le ha permitido explorar ambos terrenos y que uno se alimente del otro sin devorarse del todo.



Concepción Huerta, *Sin título*, El chico, Hidalgo, 2018. Colección del autor.

Sus imágenes, aparentemente bellas y equilibradas estéticamente, no dejan de ser oscuras, ya que evocan el silencio, el duelo, el terror, la soledad y por supuesto la muerte desde una perspectiva de transformación. Concepción tiene un ojo frío en el sentido de que sus fotografías no necesariamente son reconfortantes o efectistas, sino que nos dejan con la angustia de no saber bien qué estamos viendo, como si algo no encajara o terminara de cerrar. En su trabajo podemos apreciar la naturaleza, el paisaje, siluetas y pistas de una historia que no se cuentan del todo y que provoca algo inquietante. Concepción parte desde la incomodidad y niega los estándares estéticos sobre lo que se considera una imagen bella o un tipo de música complaciente/deseable. Su obra es el reflejo de una realidad política social y económica que está lejos de ser bella. Lo mismo hace con sus composiciones sonoras: construye paisajes de sonido meditativos no explícitos, que lejos de relajarnos nos puede llevar a un estado alterado y siniestro. Sus parajes son muy oscuros y catárticos. Esta artista no se va por el camino aparentemente sencillo de la saturación para hacer una pieza sonora, sino por el lado más tenue, más orgánico, sin prisa, como lo hace con sus fotografías o videos. Su trabajo está



Concepción Huerta, *Sin título*, San Francisco, Estados Unidos, 2019. Colección del autor.

fuertemente vinculado entre el sonido y la imagen, ligando la narrativa propia de cada disciplina, sin que tengan una relación codependiente; sólo existen y se corresponden en un mundo inquietante.

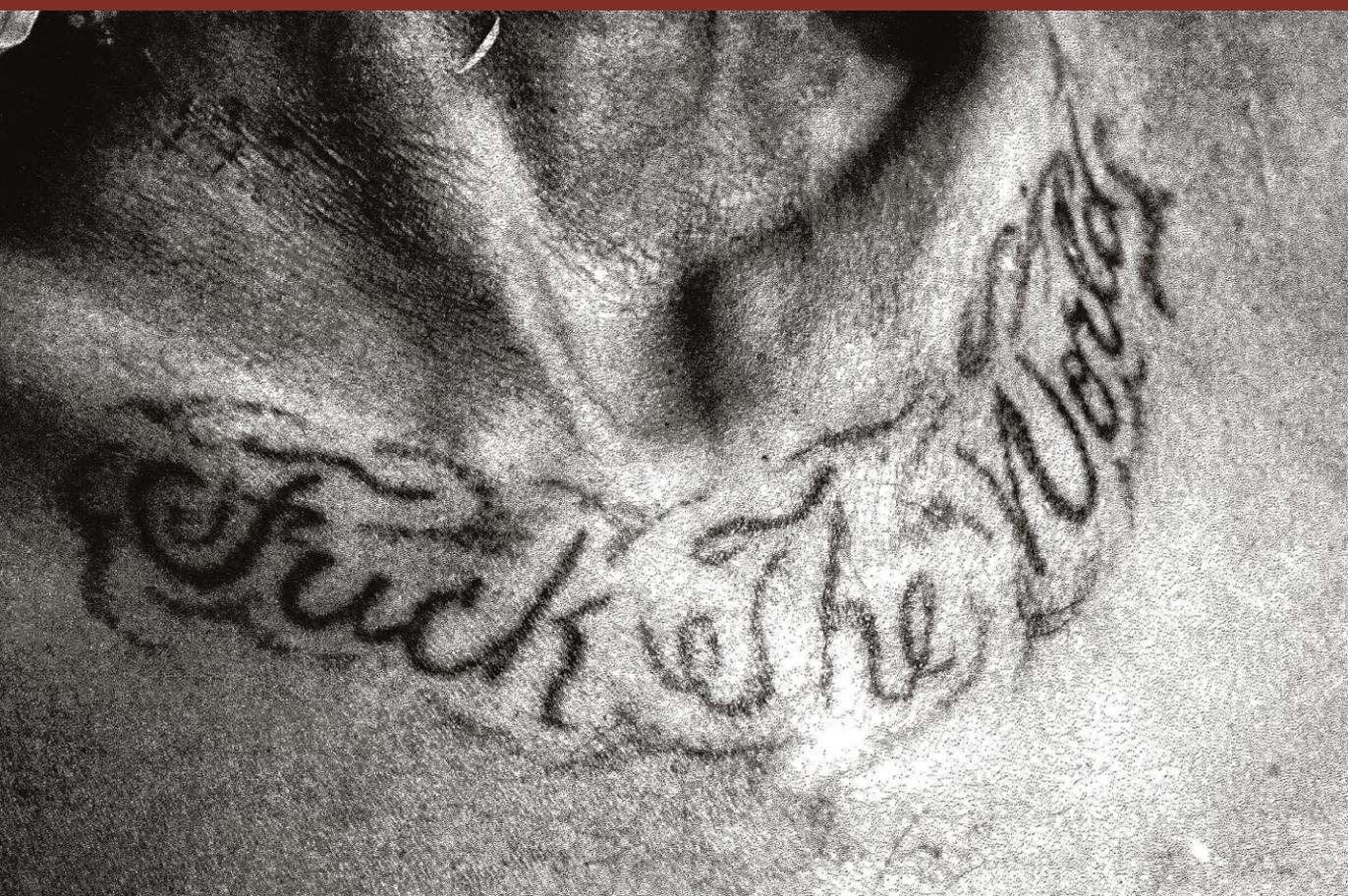
III

“Ra” es un músico y artista visual del norte del país cuyo trabajo cotidiano está relacionado directamente con la violencia y el manejo de cadáveres, lo cual reúne en su labor artística. No tiene pretensiones de reconocimiento ni busca figurar en galerías o festivales de música; guarda su identidad en el anonimato, por eso lo llamo “Ra”. A través de una llamada telefónica, este artista me cuenta que uno de sus primeros recuerdos en los que relaciona imágenes (violentas) y sonido fue cuando estaba en el kinder jugando con instrumentos musicales y ese mismo día vio un descuartizado en la carretera. Tal vez inconsciente o inocentemente fue su primera relación con las imágenes de brutalidad y el sonido que llenaba aquel día el silencio de su salón de clases. El sufrimiento del otro y el propio se vuelve algo fundamental para sus piezas visuales y sonoras; no en un afán de “estetizar” o “lucrar” con el dolor ajeno, sino una especie de catársis ante una sociedad atroz e insensible. Aunque al final todo se vuelve un producto de consumo y en el consumismo difícilmente se puede

tener ética o calidad moral. El trabajo de Ra puede ser contradictorio, pero creo que el dolor lo hace empático y no cae en la idealización de la violencia extrema sino en una especie de mal compartido, un lamento coral que hace eco de la situación actual. El ruido extremo de sus proyectos sonoros muestra el caos agudo cotidiano al que nos enfrentamos y que se padece en el norte del país, donde el crimen organizado –incluyendo a la policía y al gobierno– tiene amedrentada a la población, que ha “normalizado” la violencia al ver mantas con amenazas, gente colgada en los puentes, cabezas o miembros esparcidos en las calles... Este sonido ensordecedor y sucio refleja las imágenes a las que ha estado expuesto involuntariamente y voluntariamente por su trabajo. Sus fotografías en ocasiones son sutiles e inquietantes (como en el caso de Concepción Huerta), que apenas dejan ver un charco de sangre seca, un diente, una mano con una jeringa o un tatuaje de algún cuerpo encontrado. Pero también pueden ser totalmente directas, crudas e incómodas –como es el caso de “Vulgar Disease”–. El sonido y la imagen que proyecta este artista desde el anonimato, busca representar el fracaso del humanismo y el mito del progreso. Intuye que tal vez no somos esos seres bondadosos e inteligentes que creemos ser. Existe una necesidad de mostrar la imagen mórbida y el sonido enfermo para mostrar esa parte monstruosa que no nos ha abandonado.

IV

Finalizo estos ejemplos de artistas que usan la imagen (disonante) y el sonido (mórbido) para crear fotografías o paisajes sonoros, con “Árboles Mentirosos”, proyecto solista de Sergio Ehécatl de Metepec, Estado de México. El proyecto es una mezcla de un ambiente oscuro y un ruido áspero; esto se logra gracias a una mezcla de grabaciones de campo, juguetes intervenidos, guitarra, bajo y hasta poesía. De él quisiera resaltar la pieza “Concierto para crematorio” que evoca el sonido de una serie fotográfica precisamente en su lugar de trabajo. Al escuchar esta pieza uno puede imaginar la piel burbujeando por el calor, la preparación de los cuerpos que se deslizan por la plancha listos para transformarse. En ocasiones las imágenes se quedan cortas para representar la realidad de naturaleza fugaz, incomprensible y absurda. Por eso veo que Sergio tiene la necesidad de complementar



Ra, *Fuck the world*, Tijuana, Baja California Norte, 2011. Colección personal.

lo visual con música. Al observar las fotografías podemos casi oler lo que queda de nosotros, las cenizas, el cuerpo que ya no es.

“El Concierto para crematorio” busca crear una imagen a través de sonidos con la intención de trasladarse al lugar del cadáver, imaginando que nosotros somos una especie de cuerpo sin vida acostado en la plancha, a punto de entrar a la bóveda de llamas y así poder ver, oír y sentir, incluso ya siendo polvo y cenizas. Para la pieza se registraron grabaciones de campo (*field recording*) y fotografías de los instrumentos como rastrillos de metal, pinzas, pisones de cemento y metal para triturar huesos, maquinaria del horno crematorio y los sonidos que se producen al momento de incinerar un cuerpo. En este caso la imagen y el sonido son el conducto para expresar una experiencia mórbida de primera mano, no con el propósito de banalizar la muerte. Tal y como en los otros casos, encuentro respeto y sublimación de la brutalidad y las atrocidades de la vida, como el mismo Sergio Ehécatl me escribió: “Nunca me ha conmovido demasiado la muerte, ni cuando la tengo en mis manos pero hay que aprender a apreciarla, respetarla y sobre todo saber mirarla y abrazarla”.



Sergio Ehécatl Lopez Islas, *Obertura de la transformación sin fin*, Toluca, Edo Mex, 5 Noviembre 2020. Serie: Concierto para crematorio. Colección del autor.

Réquiem

Vivimos una era de excesos en muchos aspectos. Exceso de violencia, exceso de fugas que nos inventamos (redes sociales, reconocimiento, éxito, familia...), vivimos bombardeados de sonidos y de imágenes. Ante este desborde, encuentro varias complicaciones: la homogeneización estética con el fin de captar la atención del ojo y el oído consumistas, o por el otro lado buscar imágenes y sonidos que resalten por su "originalidad" y terminen en un intento fallido y cómico; el hartazgo y el cansancio de una sociedad que no puede discernir ni gozar con lo que observa y escucha, el deseo de desaparecer y no ver nada más ni escuchar nada más; descansar por un momento del ruido y de las miles de imágenes.

En medio de todo esto, hay artistas tratando de hacer cosas lejos de los caminos acelerados del capital, que tratan temas visuales y sonoros que se alejan de la lógica actual de agrandar o tener la aprobación de la mayoría. Estos artistas nos enfrentan con lo que más tememos. Tal vez entrando en contacto directo con imágenes o sonidos que

tengan que ver con lo mórbido o la disonancia podamos reflexionar sobre nuestra propia imperfección, nuestra violencia, nuestra propia muerte, nuestra sexualidad y con suerte encontrar un sentido y entender que podemos abordar los temas desde otras perspectivas no necesariamente predominantes, sin prejuicio y sin vergüenza de lo que somos. Georges Bataille escribió: “Lo que súbitamente veía y me angustiaba -pero que al mismo tiempo me liberaba- era la identidad de estos perfectos contrarios oponiendo al éxtasis divino un horror extremo”,¹ esto después de quedar fascinado con una fotografía de un hombre chino condenado a *Leng-Tché* (descuartizamiento en trozos).

Estas obras tocan aspectos que muchas veces ignoramos o rechazamos de nosotros mismos, temas que versan en lo tétrico y lo cacofónico, no en su sentido obvio –contribuir al voyerismo del espectador, o hacer ruido para ensordecer–, sino que están en una búsqueda permanente de medios para externar las sensaciones que nos constituyen como la pérdida, la transformación, el olvido y sobre todo el dolor que compartimos. No encuentro en ellos una apología del crimen o una romantización de la violencia o del dolor, sólo representaciones de nuestra realidad; parafraseando a Teresa Margolles: “¿de qué otra cosa podríamos hablar?”.

1 Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, (México:Tusquets, 2013), 249.

Evocaciones

Escenografía operística y fotografía

Patricia Massé

Profesora investigadora
de Fototeca Nacional



Muy a menudo nos descubrimos entrelazando estructuras visuales a partir de la memoria, en función de relaciones que parecen incidentales y que tienen un origen subjetivo. En este texto participaré de una experiencia muy concreta, personal y sugestiva a partir de la escenografía de una ópera que vi en una transmisión Live HD. Fue un golpe de vista repentino, una inquietud relacionada con fotografías de archivo, una suerte de acoplamiento de imágenes fotográficas vislumbradas desde mi apreciación, formada (o deformada) en la práctica archivística.¹

La exhortación a quedarnos en casa debido a la pandemia, me dio la oportunidad de encontrar un refugio sumamente estimulante en las transmisiones abiertas que el Metropolitan Opera House de Nueva York programó de modo gratuito durante ocho semanas, o tal vez más. Del repertorio de la programación vi, entre otras, la gala de *Los cuentos de Hoffmann* de Jacques Offenbach (1819-1880) producida por Bartlett Sher. Según la información del programa de mano, se trató

de la representación número 241 de la historia del Metropolitan, bajo una nueva propuesta de Sher como productor artístico, una figura muy acreditada como director teatral y que además ha sido director residente en el Lincoln Center.

Me hallé gratamente sorprendida ante una vivencia cercana a lo ya visto. Mi memoria fotográfica se activó de inmediato, sin que llegara a cuestionar mi reacción, ni a reflexionar conscientemente al respecto. Dos fotografías y varias más del acervo de la Fototeca Nacional del INAH, por no ir más lejos, vinieron a mi mente. Intentaré despejar los referentes que en el plano de mi memoria visual se activaron. Procurando averiguar y compartir mi repentina reacción, presentaré los entrecruzamiento de las visualidades que experimenté. Participaré el goce de la experiencia, en un afán de clarificar los rastros fotográficos que desde mi contacto habitual con fotografías de la Fototeca vislumbré, como algo ocasional que me atrapó al vuelo, al mirar las escenas de la gala operística a que me referiré.

Algunos datos para ubicar *Les contes d'Hoffmann* son los siguientes: El realizador de la puesta en escena propuso un viaje de fascinación psicológica, basado en la vida y amores del escritor germano Hoffmann.² Cuenta con un prólogo y un epílogo que tiene lugar en una taberna de Nuremberg cerca de un teatro, donde al calor de la bebida, Hoffmann relata la historia de tres amores del pasado; son tres cuentos representados en tres actos. Cautivado por la variedad de las mujeres, el escritor va dándose cuenta que ninguna es la criatura perfecta que él imagina. Aquí, la literatura y la ópera se funden y se confunden, según palabras de Gerardo Kleinburg, experto conocedor y divulgador y ex director de la Ópera de Bellas Artes en Ciudad de México.³

Dos escenas del Acto I me atraparon. Una tiene lugar en París y presenta el encuentro de Hoffmann, un personaje taciturno, con Olympia. Una de las escenas es muy divertida, con una dosis de la ópera cómica, precedida por otra con una ambientación oscura y en parte fantasmagórica. Olympia, caracterizada en esa temporada del 2009 por la soprano coloratura Kathleen Kim, no es precisamente una mujer sino una muñeca fascinante. La chiquilla articulada resuelve una actuación muy graciosa y una interpretación que da cabida al ingenio escénico, por tratarse de una figura animada mecánicamente. Hoffmann se enamora de la criatura, ignorando que es un artilugio concebido por



© 153740 Casasola, *Taller del Museo de Cera*, Ciudad de México, ca. 1930. Colección Archivo Casasola. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN. MX.

Spalanzani, el excéntrico inventor de la muñeca. Hoffman cree que es la hija del inventor, debido a que Coppellius, ex socio del inventor le ha vendido unas gafas mágicas que hacen que la muñeca se vea como una mujer real.

La primera escena de ese Acto I ocurre en el taller del estafalario creador de la muñeca mecánica. Como parte del diseño escenográfico del taller, se ve un armario donde hay varias piezas sueltas como brazos, piernas, ojos, cabezas, un esquema anatómico del tórax humano intercalado en el mueble y algunos manequís en ciernes. Como ya he adelantado líneas arriba, a primer golpe de vista me sorprendió la sensación de un escenario vagamente recordado; antes visto. Re-tuve como captura de pantalla varias imágenes, para reflexionar en el motivo de mi arrebato.

Mi recuerdo lo ligué con una fotografía parte de la colección "archivo Casasola" en la Fototeca Nacional del INAH, donde aparecen dos extrañas y presuntas figuras que desconciertan; presumibles despojos de muñecos, o de lo que alguna vez fueron o serían figurillas completas. Una de ellas sólo se aprecia conformada por sus caderas y dos piernas de contornos visibles (quizás femeninos). La otra tan sólo está



sugerida por el vestuario (especie de traje militar del siglo XIX), ya que no tiene cuerpo ni cabeza. La imagen en cuestión fue publicada en el primer número de esta misma revista, en 1997.⁴

En aquel lugar que parece la trastienda de un almacén de la ciudad de México, tal vez de los años treinta, el fotógrafo dirigió el objetivo de su cámara hacia esas figuras, quizás con la intención de hacer el registro que pudo haber completado algún expediente del establecimiento.⁵ Como pieza autónoma, la fotografía es de suyo perturbadora y, por ende, sugerente; gana una cualidad surreal fascinante. De ese modo apareció en mi vivencia “mirante” como observadora de la escena operística, que de algún modo imaginé tras bambalinas. Ciertamente las similitudes se concretan a lo esencial: fragmentos y trasuntos de muñecos, aguardando su turno, presuntamente para pasar a ser reintegrados por obra de un artífice. En uno y otro caso creo que el estímulo subyace en la fuerza sugestiva de un lugar misterioso y reservado, donde aquello que no alcanza a consumir una figura sólida, no permite acertar con algo completo e íntegro.

Lo otra imagen de mi memoria fotográfica sobrevino al avanzar el primer acto. Olimpia canta el aria “Les oiseaux dans la charmille”, rodeada del coro que participa como público atento. La exigente interpretación reclama escalar alturas vocales de registros claros, ágiles, muy precisos y complejos de la técnica coloratura.⁶ El aria da cabida al lucimiento, precisamente, de una soprano que los conocedores asimilan a la gran ópera francesa (y seguramente por ello es frecuentemente interpretada, por lo fantástico de la muñeca que canta con un virtuosismo lírico que exige notas muy rápidas). El bosquejo escenográfico en que tiene lugar la acción simula el interior de una carpa, con una perspectiva remarcada con las sucesivas líneas de foquitos iluminados que penden de lado a lado del espacio de la representación, creando la ilusión de profundidad, hasta llegar al fondo, donde suponemos encontrar la luz donde ocurrirá la función. Sin embargo ésta se concentra en el primer plano del escenario. Esta vez vinieron a mi mente dos registros fotográficos del interior de la Carpa Teatro de Variedades Salón Bombay.

Página anterior
© 327752 Simón
Flechine SEMO, *Ninón Sevilla, bailarina y actriz*,
ca. 1955. Colección
SEMO. SECRETARÍA
DE CULTURA. INAH.
SINAFO.FN.MX.

Nacho López, que solía entregar trabajo para las revistas ilustradas de la Ciudad de México, hizo un reportaje de la Carpa Bombay en 1952. De la serie fotográfica realizada para este trabajo, me interesa destacar un par de imágenes donde podemos ver puntos de vista



© 375422 Nacho López, *Público durante una función en la Carpa Bombay*, ca. 1952. Nacho López. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN. MX.

contrapuestos que acentúan la perspectiva del interior de la carpa. En una de ellas el fotógrafo se colocó de espaldas al escenario mostrando el lugar abarrotado de personas. Desde allí nos permite observar en el plano de fondo el acceso abierto, definido por un recuadro que proyecta la ilusión de ser un foro alterno, por estar más iluminado. No obstante es en el primer plano, sin que medie distancia alguna, donde el fotógrafo encuentra el espectáculo, en los rostros, los gestos y los ademanes del propio público que ha tomado posesión de su lugar, y que en ese continuo se aprecia como una multitud que no tiene fin, colmando desde la entrada, a lo lejos, la totalidad del espacio. En este caso, la diversión no aparece donde solemos buscarla habitualmente en un teatro, sino en otra parte.

En contraposición a la imagen anterior, el fotógrafo ofrece en otra imagen la vista de frente al escenario real que se observa al fondo, con las cortinas cerradas. El espectáculo en este caso tampoco está donde solemos buscarlo convencionalmente, sino en el local inundado y casi vacío. El agua en el primer plano nos introduce de lleno en el lugar. En el segundo plano comparten el punto de interés los asientos improvisados para el público, casi todos replegados, junto con un personaje solitario que vemos de espaldas, sentado en un extremo. A juzgar por su sombrero ese sujeto podría ser de condición humilde. De modo que al tratarse del mismo lugar, atravesado por las franjas oscuras y claras que corren sin interrupción a lo ancho del tinglado pasando por el techado, se crea la ilusión de un espacio con un juego de perspectiva remarcado, del cual el fotógrafo saca el mayor provecho pero, una vez más, aquí también el punto de atención dentro de la imagen tampoco está donde querríamos encontrarlo, sino en lo que parece un contratiempo, que provoca cierto desconcierto.⁷

Lo que provocó que mi memoria interpusiera las fotografías, vislumbrándose como imágenes entrometidas en lo que realmente estaba pasando en la escenografía operística ha sido, por un lado, la ilusión espacial del lugar alterada como emplazamiento lógico, opuesto a un sentido de lo real; por otro lado, el desplazamiento del punto de interés, que si bien es lo que vemos en el primer y segundo plano, la ilusión del tinglado que reconocemos allí como carpa genera una ilusión espacial dislocada. Lo común en este caso es el desfase del espacio ilusorio, en relación con el punto donde está la escena principal, ocurriendo en primer plano. Desde esa discordancia con la expectativa de la diversión, según lo lógico, el espacio teatral resulta paradójico, ya que no está donde suponemos que debe ocurrir, sino en otra parte.

En esa misma escena del Acto I, no obstante la vaguedad de la evocación, surgió otro punto de inquietud al alcance de mi vista. Mi atención se clavó en el top de unas bailarinas, con la sospecha de que ya había visto ese accesorio. Mi memoria confusa quiso desplazarse hacia alguna imagen fotográfica alterna, tal vez de una tiple en ciudad de México durante el carrancismo, o de los años veinte o treinta salida de los archivos fotográficos públicos, o incluso alguna diva de los cuarenta o cincuenta en el cine mexicano. Tengamos presente que



© 375414 Nacho López, *Inundación en la carpa Bombay*, vista interior, Ciudad de México, ca. 1952. Colección Nacho López. SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX.

en México habían vuelto a circular retratos fotográficos de títeres de la época en cuestión, hacia 1990, por lo menos.⁸

En mi diálogo interno con ese deslizamiento hacia el *top*, que estaba presente en la pantalla de la transmisión, mi memoria no logró enlazar ninguna fotografía en concreto, tan sólo fue el vislumbre del diseño de la prenda, incitando la fantasía del tacto, o insinuando el deseo del contacto. Lo que en esencia el *top* de las bailarinas evocó en mi memoria fue el amplísimo repertorio de divas del teatro de *vodevil* o parecidas, asimiladas a nuestra cultura visual y el imaginario que se expandió no sólo en la fotografía, sino también en el cine, donde está presente el teatro de revista.

Nuestra mirada no es virgen, está cargada de memoria. Cuando nuestra fuente de conocimiento e investigación son los archivos fotográficos, acumulamos información que se traduce en memoria visual y la procesamos. Generalmente intentamos formalizar de manera escrupulosa un plan de trabajo a partir del encuentro con ese detonador de nuestro discernimiento cognoscitivo. En ese caso desarrollamos una estrategia y nos acercamos las herramientas necesarias que nos permitan demostrar una idea o una hipótesis mediante un procedimiento reflexivo, con el fin de afianzar nuestra comprensión del asunto fotográfico en cuestión. El detonante puede ser producto de un estímulo de diversa índole. A veces la simple conexión puede ser producto de la interrelación que establece nuestra memoria visual, alimentada de fotografías consultadas en archivos, con un estímulo que propicia la articulación de un argumento, no siendo algo específicamente buscado, sino que puede presentarse como un escenario imprevisto.

Especulando un poco acerca del quid del asunto podría suponer que acaso, el proceso bajo el cual a veces organizamos nuestra memoria sobre las fotografías que hemos visto, a partir de las cuales elegimos algunas para trabajarlas o elaborarlas, podría responder a evocaciones. Ocurre que barajamos ese corpus visual a la luz de ciertos estímulos, en ciertas ocasiones no tan precisos. Por lo que la experiencia concreta a que me referí tiene algo que ver con cierto deslizamiento de similitudes entre datos visuales organizados desde percepciones subjetivas.

Dicho en otras palabras, y amparándome en otra forma de entender, lo que aquí compartí podría tener algo que ver con aquello que ha señalado George Didi-Huberman, relativo a que “el poder de la mirada es el que el mirante le asigna al objeto de su mirada”.⁹ Creo que la vivencia que he relatado reside en el efecto que los datos visuales acumulados tuvieron en mi memoria, considerando mi inserción laboral. Tal vez lo que experimenté fue el aura de los dos diseños escénicos mencionados, al surgir repentinamente en mi memoria las imágenes fotográficas recordadas tan sólo como imágenes auráticas, únicamente vislumbradas, evocadas por el recuerdo que me despertaron las escenas retenidas de la transmisión de la espectacular ópera en referencia. Los diseños que me atrajeron evocaron en mi memoria formas y manifestaciones que he visto en fotografías, tanto de lo que



© 220563 Casasola, *Su - Muy - Key durante una exhibición artística*, Ciudad de México, ca. 1945. Colección Archivo Casasola. SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX.

estaría detrás o fuera de, como lo que está en un escenario, y de ello resultó una compenetración muy grata entre lo uno y lo otro.

Una vez cotejadas con lo que miré en la puesta en escena, pude darme cuenta que las imágenes fotográficas que vislumbré tan sólo son la aproximación de una constelación de reminiscencias, de representaciones en las que el espectáculo visto en las fotografías fue evocado como respuesta de otro espectáculo.

El componente sensorial que desde mi subjetividad he ponderado en el fragmento operístico, que evoca algo de la ficción y de alegría parisina de finales del siglo XIX, detonó en mi persona, por lo que ofreció a la mirada, un bagaje en el que me reconocí con un modo de ver desde la práctica profesional que realizo y desde mi tiempo; es decir, con el modo de escudriñar, de valorar, así como de asimilar ciertas estructuras visuales en uso en la fotografía de los años veinte a cincuenta del siglo pasado.

- 1 <https://www.metopera.org/season/on-demand/opera/?upc=811357013175>
- 2 Los cuentos de Hoffmann fue estrenada originalmente en París, en 1881. Tiene un libreto adaptado de una obra de teatro que los libretistas Jules Barbier y Michel Carré llevaron a escena, sobre tres cuentos del escritor prusiano Hoffmann, donde el mismo es el protagonista. Como obra de teatro fue producida en París en 1851. Posteriormente el compositor germano (judío) y ciudadano francés -por gracia de Napoleón III-, Jacques Offenbach, también reconocido como "el Mozart de los bulevares", compuso su ópera. Se le considera una obra póstuma que el compositor alcanzó a dejar completa tan sólo como partitura vocal apoyada por el piano y dejó sin realizar la orquestación. Algunas árias de esta ópera, como la barcarola, así como piezas de operetas (comedias musicales de la época) pasaron a ser muy pronto del gusto popular.
- 3 Transmisión por facebook en el perfil *Hablemos de ópera*, charla "Los Cuentos de Hoffmann: cuando la literatura y la ópera se funden de verdad", 8 de junio de 2021.
- 4 Véase *Alquimia*, núm 1, año 1, de mi autoría, "Inmóvil e insumisa realidad", septiembre-diciembre de 1997, pp. 22-28 (en su primera impresión), y septiembre-diciembre de 1998 en su reimpresión, pp. 24-29.
- 5 Recordemos que Agustín Víctor Casasola había fundado en 1912 una agencia que suministraba información gráfica a diversos medios y que él mismo fue contratado como jefe de fotografía de algunas dependencias gubernamentales, como la Dirección de Espectáculos de la Secretaría de Gobernación. Véase Lara Klahr, Flora, "Agustín Casasola y Cia. México a través de sus imágenes", en: *Siempre! suplemento cultural de La Cultura en México*, 21 de noviembre de 1984, pp. 39-42. Transmisión
- 6 <https://metopera.org/discover/video/?videoName=les-contes-dhoffmann-les-oiseaux-dans-la-charmille-kathleen-kim&videoid=3172897435001>
- 7 Ambas fotografías se difundieron ampliamente en *Luna Córnea*, número 31, septiembre de 2013, el número monográfico dedicado a Nacho López.
- 8 Véase: *Bailes y Balas. Ciudad de México, 1921-1931*. Catálogo de la exposición fotográfica de la curaduría realizada por Mariana Yampolsky, con texto de Elena Poniatowska y cronología de Rebeca Monroy, México, Archivo General de la Nación, 1991. También ver: Ricardo Pérez Montfort, *Yerbas, goma y polvo. Drogas ambientes y policías en México 1900-1940*, México, ediciones Era, 1999.
- 9 Véase George Didi Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011, p.94.

La música en el cine silente, una reflexión

Andrés Franco Medina-Mora

Compositor



Hoy en día la música está tan integrada al discurso narrativo del cine que incluso llama la atención cuando una película no cuenta con música extra-diegética;¹ esto es, aquella que no forma parte del mundo creado en el que toma lugar la historia de la película —es decir, sólo la audiencia la escucha. ¿Cómo fue que la música pasó de acompañar a los antecesores inmediatos del cine —como el vaudeville y el teatro— a acompañar a las proyecciones fílmicas? ¿Cómo fue que la música sobrevivió entre las herencias que recibió el cine del lenguaje dramático del teatro? ¿Qué es lo que le aporta la música al cine como para haberse convertido en una parte tan importante de ese lenguaje? En resumen, la información sonora da vida a la imagen. Para explicar esto, tomaré como punto de partida los argumentos que la teórica Claudia Gorbman propone en su libro *Melodías no escuchadas*,² y reflexionaré sobre cada uno de estos argumentos.

Gorbman plantea y responde la pregunta “¿Por qué usar música en el cine silente?” con argumentos de carácter histórico, pragmático, estético y psicológico su reflexión resulta ser una excelente referencia para entender el contexto del cine silente y sus características, que fueron campo fértil para el matrimonio entre música e imagen en movimiento.



© 277213 Casasola, *Escena de la película El Cristo de oro*, cine silente, Ciudad de México, 1926. Colección Archivo Casasola. Fototeca Nacional. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN.MX.

El argumento histórico y los antecedentes inmediatos del cine

Como argumento histórico, Gorbman explica que los photoplays — como se le llamaba a las películas en ese entonces— no se proyectaban por sí solas, sino junto con actos de vaudeville que eran acompañados por músicos. Si estos ya estaban presentes, pareciera una elección lógica que ellos mismos acompañaran las proyecciones. Si la música ya era parte de este temprano lenguaje fílmico, es natural que haya continuado así cuando el cine se independizó como espectáculo.

De hecho, era tan cercana la manera en la que se musicalizaban las películas y las puestas en escena, que Gorbman señala que los clichés del teatro melodramático británico —otro antecesor del cine— son los mismos que podemos reconocer en las películas. Para muestra, cita las siguientes indicaciones escénicas de James L. Smith:

“Lastimosas heroínas huyen al sonido de violines en tremolo, bandidos con pisadas de gato merodean con cuerdas en pizzicato, y combatientes en “La sirvienta boba de Génova” sin-

cronizan cada golpe con un golpe de la orquesta, esgrimiendo con piruetas y apuñalándose el uno al otro con acordes fuertes. Los acordes fuertes enfatizan hechos importantes. Todos entienden el mensaje cuando “La Sombra”, apunta hacia los claustros destruidos y grita:

“¡Blondel —allí tu amigo fue asesinado! (música con acorde aterrador) ¡Sangre por sangre! (acorde más aterrador) ¡Venganza! (acorde) ¡Venganza! (acorde) ¡Venganza! (acorde - sonido de trueno)”.³

El argumento estético y la suspensión de la incredulidad

Como argumento pragmático, Gorbman propone una teoría que comparte el teórico Kurt London: la función de la música era cubrir el desagradable sonido mecánico del proyector.⁴ Este argumento es particularmente controversial, pues pareciera una observación burda y sin mayor consideración estética. Incluso, como Hanns Eisler señala, el sonido del proyector, así fuera uno primitivo y particularmente ruidoso, podría tener un efecto atractivo. Sin embargo, consideremos que forzosamente sería un recordatorio constante de que lo que estamos viendo es sólo una proyección —es decir una simulación de realidad, y no una realidad en sí— y esto rompe con lo que llamamos “la suspensión de la incredulidad”.⁶

Toda forma narrativa requiere de algún nivel de suspensión de la incredulidad. Es decir, permitir a nuestra mente creer en algo que no es real. Por ejemplo, que no es un actor al que se ve en pantalla, sino al personaje que interpreta; o que el plato de filmación es un lugar real y no uno fabricado para la película. Es fundamental para la narrativa de ficción que la audiencia se adentre tanto en la historia que efectivamente, como ejemplo, deje de ver a Marlon Brando para ver sólo al coronel Kurtz en Apocalipsis Ahora.⁷ El cine es particularmente cruel con la suspensión de la incredulidad. Si uno va al teatro a ver Peter Pan, no por ver los alambres que suspenden a la actriz que interpreta a Peter se rompe la suspensión de la incredulidad. En contraste, si uno va al cine a ver Superman, y nota el alambre que hace “volar al personaje”, la suspensión de la incredulidad se ve despedazada.

Podemos entonces suponer que London no se refería necesariamente a que la música —un sonido deseable— se impusiera sobre el sonido del proyector —un sonido indeseable— sino que el sonido del proyector no apoyaba la narrativa de ninguna manera, mientras la música sí lo hace. Visto desde esta óptica, podemos entonces entender esto como un argumento estético más que pragmático. Esta suposición está apoyada por la siguiente observación del mismo London:

“La razón por la que estética y psicológicamente se puede explicar la necesidad de la música como acompañante del cine silente, es sin duda que otorga ritmo a la película como arte en movimiento. No estamos acostumbrados a percibir el movimiento sin sonido o al menos un ritmo audible... era la labor del acompañamiento musical dar acentuación y profundidad a la película”.⁸

El argumento psicológico y la teoría del valle inquietante

En la cita anterior London toca brevemente el argumento más interesante en mi opinión: el psicológico. Hanns Eisler y Theodor W. Adorno postulan que las figuras que se proyectaban en las películas silentes daban la impresión fantasmal de estar muertas —o al menos no-vivas. Como si la naturalidad y la vida se perdiera en el proceso mecánico de captura y reproducción junto con la tridimensionalidad y la inmediata realidad que sí ofrece el teatro. Eisler y Adorno proponen que la música tenía una función mágica de contrarrestar lo fantasmagórico de las figuras en movimiento en pantalla. Ellos escriben en su tratado:

“El cine debió crear un elemento fantasmal. La función mágica de la música... probablemente consistía en calmar a los espíritus malignos temidos a nivel subconsciente. La música fue introducida como una especie de antídoto contra la imagen. Había necesidad de evitarle a la audiencia el desagrado de ver figuras de personas vivas que actuaban y hablaban, pero a la vez eran silentes. El hecho de ser vivas y no-vivas a la vez es lo que constituye su carácter fantasmal, y la música fue introducida para exorcizar el miedo o ayudar al espectador a absorber el shock”.⁹

Esta cita hace alusión a la reacción visceral de la audiencia al ver algo que su cerebro no podía comprender en su totalidad. Es común que con algún grado de condescendencia, este tipo de reacciones sean catalogadas como situaciones de época, como algo que sólo podría pasarle a la mente de una persona del siglo antepasado. La realidad es que nuestro cerebro sigue funcionando de esta manera, si bien en menor medida dada la familiaridad que tenemos ahora con la tecnología del cine.

Una hipótesis que aborda esta reacción a lo “inquietante” —*uncanny*, en inglés— es la de “el valle inquietante” o “el valle inexplicable”. Esta habla de la relación entre el grado de similitud que un objeto puede tener con un ser humano y la respuesta emocional a dicho objeto. Un objeto antropomórfico que de manera cercana pero imperfecta semeja a un ser humano real, genera en el observador un sentimiento inquietante de rechazo, repulsión y miedo. Esta hipótesis fue acuñada por el profesor en robótica Mashiro Mori en 1970 como *bukimi no tan gensho*.¹¹

La curva gráfica del valle inquietante inicia con un objeto sin rasgos antropomórficos —como un robot industrial— el cual no genera sentimientos positivos o negativos en la mente humana. Entre más se acerca el objeto a la familiaridad humana, crece la reacción positiva hacia este —como podría un osito de peluche o un robot humanoide como aquellos de la película *Wall-e*.¹² Pero una vez que el objeto se acerca demasiado a la apariencia humana, sin lograr replicarla a la perfección, la reacción emocional del observador cae dramáticamente generando rechazo, como puede suceder con una muñeca antigua. Esto explica el éxito de películas como *Chucky: el muñeco diabólico*,¹³ cuyo objetivo era crear repulsión; y el fracaso de películas como *Final Fantasy: La fuerza interior*,¹⁴ en las que la repulsión de la audiencia fue un resultado no deseado de haberse acercado demasiado al valle inquietante. El sentimiento de repulsión es más drástico cuando el objeto se encuentra en movimiento —lo cual podría explicar el aparentemente perenne éxito de las historias de zombies.

Si aplicamos esta hipótesis a la reacción reportada por parte de las audiencias tempranas del cine silente, podemos entender que la presencia fantasmal e inquietante de las imágenes en movimiento flo-

tando sin sonido representaban una agresión a la psique con la que podemos empatizar. El sonido —y en ese momento el único elemento sonoro era la música— da, como propone London, gravedad y ritmo a la imagen en movimiento. Es decir, la información sonora da vida al cine en el sentido pragmático, estético, histórico y psicológico.

- 1 Michel Chion, *Film, a Sound Art*, traducido por Claudia Gorbman (Nueva York, 2009), 480.
- 2 Claudia Gorbman, *Unheard Melodies* (Londres: BFI Books, 1987), 31-41.
- 3 Gorbman, *Unheard Melodies*, 31.
- 4 Roy M. Prendergast, *Film Music: a Neglected Art*, 2da edición, (Nueva York: Norton), 4.
- 5 Prendergast, *Film Music: a Neglected Art*, 4.
- 6 Oxford Living Dictionaries, sitio de internet: https://web.archive.org/web/20180729045913/https://en.oxforddictionaries.com/definition/suspend_disbelief (consultado en junio de 2021).
- 7 Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now*, (1979; E.U.A.: Zoetrope Studios)
- 8 Prendergast, *Ibid.*
- 9 Gorbman, *Ibid*, 39.
- 10 Karl F. MacDorman, Debaleena Chattopadhyay, "Reducing consistency in human realism increases the uncanny valley effect; increasing category uncertainty does not", *Cognition*, volumen 146, , 2016, 190-205.
- 11 Mashiro Mori, Karl F. MacDorman, Norri Kageki, "The Uncanny Valley", *IEEE Robotics & Automatation Magazine*, vol. 19, no. 2, 98-100
- 12 Andrew Stanton, *Wall-E*, (2008; E.U.A.: Disney)
- 13 Tom Holland, *Child's Play*, (1988; E.U.A.: United Artists)
- 14 Hironobu Sakaguchi & Motonori Sakakibara, *Final Fantasy: The Spirits Within*, (2001; E.U.A.: Chris Lee Productions)





Galería



Página anterior

© 28009 Casasola, *Pablo de Sarasate, violinista*, reprografía de tarjeta postal del siglo XIX, Ciudad de México, ca. 1922.
Colección Archivo Casasola. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN. MX.



© 608825 *Mujer y violinista*, tarjeta postal, Alemania, ca. 1912. Colección Incremento Acervo, Fototeca Nacional. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN. MX.



© 341310 Simón Flechine SEMO, *Lux Vilanova, violinista*, Ciudad de México, ca. 1950. Colección SEMO. SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX.



© 391200 Nacho López, *Rodolfo Halffter, compositor musical*, Ciudad de México, ca. 1965. Colección Nacho López. SECRETARÍA DE CULTURA.INAH. SINAFO.FN.MX.



© 366590 *Niño interno en orfanato toca el clarín*, Ciudad de México, ca. 1930.
Colección Salud Pública. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN. MX.

© 127199 Casasola,
*Integrantes de la
orquesta típica
Velázquez Moreno en
el restaurante El Bazar,
Ciudad de México,
ca. 1901. Colección
Archivo Casasola.
SECRETARÍA DE
CULTURA. INAH.
SINAFO.FN.MX.*



© 463058 *Director y orquesta de niños, Ciudad de México, ca. 1940. Colección
Salud Pública. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO.FN.MX.*



© 341820 Simón Flechine. SEMO, *Oralia García, cantante de Ópera*, Ciudad de México, ca. 1950.
Colección SEMO: Fotógrafo. SECRETARÍA DE CULTURA.INAH.SINAFO.FN.MX.

Retratos sobre vidrio y charol

Inicios de la fotografía en Chihuahua

1851-1865



"[...] hombre astrolabio, del buscador de estrellas que sabe hallarlas hasta en donde parece no haber cielo para ellas."

Pocos podrían haber contradicho a Joseph Woollens cuando en noviembre de 1857 le escribió a su hermana Margaret que era el primer fotógrafo en llegar a la ciudad de Chihuahua.¹ El próspero negocio le permitió rentar por dos meses un piso en alto y prometerle un daguerrotipo de la parroquia: "una de las mejores que he visto"; sin embargo las condiciones favorables se enturbiarían iniciado 1858, tras el cuartelazo al gobierno estatal con la Guerra de Reforma.²

Las circunstancias adversas eran añejas y constantes en el Estado de Chihuahua: epidemias, sequías e incursiones apaches y comanches recrudecieron el escenario que encontró Guillermo C. Fraser cuando arribó a la capital en abril de 1851, ofreciendo servicios de retratista en el periódico oficial. Fraser conocía el Camino Real y su articulación con Santa Fe, Nuevo Mexico y San Luis, Misuri, pues avisaba: "Si algunas personas tuvieran retratos que renovar, tomados por otros artistas, lo haré á precios equitativos [*sic*]"³. Un anuncio excepcional que ilustraba en un grabado la ejecución del retrato por medio de una caja.



Jovencita sentada, Fotógrafo no identificado, ca. 1865, ferrotipo. Colección "De la Garza/Issa", FICH.



Familia Rascón, Uruachi, ca. 1865, ambrotipo. Archivo personal de Jesús Vargas Valdés.

El ambiente hostil persistió a la llegada de Horace Gates Hendrick en mayo de 1860, quien traía la novedad del retrato al ambrotipo y ferrotipo. Su paso apresurado por Chihuahua, “[...] cuya permanencia en esta capital no pasará de diez días [sic]”,⁴ se topó con la amenaza desde el sur del estado por los conservadores que ocuparon la capital en julio. Pasado un mes de su arribo “[...] por falta de una conducta para al Paso del Norte [sic]”, Hendrick redujo los “[...] precios de los retratos sobre el charol [ferrotipos] á 3, 4 y 6 pesos [sic]”.⁵ Disponía de estuches, relicarios, anillos y broches para las imágenes; además ofrecía enseñar “el arte [...] y proveer un aparato”,⁶ fotográfico que pudo haber interesado a alguien durante aquel mes y medio que estuvo varado.

Un año y medio después, en enero de 1862 el chihuahuense Estevan Rodríguez apelaba a sus conciudadanos para favorecerlo “Después de algunos sacrificios y de una constancia tenáz para obtener el procedimiento de un artista maravilloso, he logrado por fin el buen éxito de los ensayos perfeccionándoles lo mejor posible [sic]”; hablaba de sus “RETRATOS AL AMBROTIPO. SOBRE VIDRIO Y CHAROL.” que realizaba “desde las ocho de la mañana hasta las tres de la tarde”,⁷ en la casa de Félix Maceyra, situada al oriente de la Plaza de la Constitución. Los compatriotas a los que convocaba eran en su mayoría integrantes del círculo político de Luis Terrazas, quien iniciaba su dominio sobre Chihuahua desde la gubernatura tras la victoria liberal en 1860.⁸



Eulalia P. de Moya, Fotógrafo no identificado, 1880, albúmina, Colección "De la Garza/Issa", Fototeca INAH Chihuahua, Inv. DGI_66.

A la república peregrina de Benito Juárez, llegó M.W. Barker: "[...] artista fotógrafo ofrece sus servicios en este arte á los ciudadanos y visitantes de esta capital [sic]⁹; sin dejar pasar la oportunidad de encontrar al Gobierno Republicano, rentó a espaldas de la parroquia y se anunció sus ferrotipos premiados en "El Republicano" en junio de 1865; de paso introdujo la fotografía sobre papel, como las imágenes de funcionarios norteamericanos que comercializaba.¹⁰

Fraser y Hendrick marcan el *modus operandi* del perfil de los fotógrafos pioneros que operaron en territorio chihuahuense y las circunstancias que enfrentaron al abordar alguna caravana comercial hacia el norte de México con el fin de ampliar sus horizontes. Woollens venía de la inestable economía norteamericana de 1857, portó un arma de fuego para protegerse en el camino, como los fotógrafos regionales. Entre sus servicios figuraba la joyería fotográfica,¹¹ cuyos ejemplares, junto a los de Hendrick, lucían las retratadas en tarjetas de visita y gabinete más tarde.

Los primeros fotógrafos en surcar los caminos de la vasta geografía chihuahuense buscaron difundir entre sus pobladores una nueva manera de reconocerse; sus retratos son las luces de otros tiempos que encontraron estos buscadores.

- 1 Carta 26-9-1857, US Gen Web Archives: [usgwarchives.net/pa/chester/history/family/woollens-ltr2.txt](https://www.usgwarchives.net/pa/chester/history/family/woollens-ltr2.txt) (12-3-2020)
- 2 Francisco R. Almada, *"Gobernadores del Estado de Chihuahua"*, Centro Librero la Prensa, México, 1981, p.197.
- 3 *"El Correo de Chihuahua. Periódico del Gobierno del Estado"*, 15-4-1851, p.4.
- 4 *"La Coalición. Periódico Oficial del Estado de Chihuahua"*, 19-4-1860, p.4.
- 5 *"La Coalición. Periódico Oficial del Estado de Chihuahua"*, 20-5-1860, p. 4.
- 6 Peter E. Palquist y Thomas R. Kailbourn, *"Pioneer photographers of the far west. A biographical dictionary, 1840-1865"*, Stanford University Press, 2000, p. 293.
- 7 *"La Alianza de la Frontera. Periódico Oficial del Estado"*, 16-1-1862, p. 4.
- 8 Francisco R. Almada, *"Resumen de historia del Estado de Chihuahua"*, México, 1997, pp. 261-263, 440-444.
- 9 *"El Republicano. Periódico del Gobierno del Estado"*, 20 y 27-6-1865, 1-7-1865, p. 4.
- 10 Peter E. Palquist y Thomas R. Kailbourn, *"Pioneer photographers from the Mississippi to the continental divide. A biographical dictionary, 1839-1865"*, Stanford University Press, 2005, pp. 12, 90.
- 11 Carta 14-1-1861, US Gen Web Archives: [usgwarchives.net/pa/chester/history/family/woollens-ltr5.txt](https://www.usgwarchives.net/pa/chester/history/family/woollens-ltr5.txt) (12-3-2020)

Una china poblana en la ciudad blanca



A mi amada Lucía, mi yucateca.

En lo alto del muro de una tienda de antigüedades de la calle 62 del centro de la ciudad de Mérida, permanecía olvidado un retrato en blanco y negro cuya iconografía costumbrista resaltaba un estereotipo popular. No se destacó en aquella fotografía la figura idealizada de la mestiza yucateca, símbolo de belleza y guardiana de las tradiciones peninsulares, entre las que se encuentra el terno, el traje regional por excelencia, y la jarana, música popular tocada en las famosas vaquerías que suele bailarse en parejas. Era otra mestiza la que figuraba en ese retrato. Con el transcurrir del tiempo, esa imagen se impuso como el ícono que, “según los dictados oficiales más nacionalistas”,¹ contenía y representaba gran parte de la identidad mexicana: la china poblana. ¿Cómo llegó esa fotografía hasta ese pequeño sitio de la llamada ciudad blanca?

El retrato sin marco exterior, protegido por un delgado y sucio cristal, fue positivado en un papel tamaño media carta. En su iconografía sobresale en primer plano la imagen de una joven que posa de pie en posición de tres cuartos; su mano derecha colocada a la altura de la cintura y la mirada hacia la cámara, denotaban aplomo; la hermosa sonrisa, complicidad con el acto fotográfico; de su cabello, recogido por un delgado listón bicolor, destacaba un pequeño bucle que caía sobre la frente y se distinguía una larga y bien elaborada trenza; varios collares descendían sobre su delicado cuello. Aquella mujer desconocida portaba el tradicional atuendo de la china: blusa de manga corta con bordados en la parte superior; falda bordada con lentejuelas; rebozo de seda que cubría sus hombros y que ató con garbo a su cintura;



Raúl Cámara Zavala, *sin título*, Mérida, Yucatán, ca. 1921. Colección particular.

medias y zapatos negros, de bailarina. Manuel Payno definió a la china como “mujer de ojos ardientes y expresivos, cutis aceitunado, cabello negro y fino, pies pequeños, cintura flexible, formas redondas, esbeltas y torneadas [...]”.²

Un fondo peculiar y algo austero en el que se representó un paisaje, cubría una pequeña parte del segundo plano de la imagen, parecería que fue utilizado con el fin de crear una atmósfera campirana; sin embargo, un tono oscuro prevalecía en gran parte del espacio plástico. En el ángulo inferior derecho, depositado en el piso, se aprecia un sombrero blanco con dos siglas en la copa; debajo de ese objeto, es posible observar en alto relieve el nombre del autor de aquella fotografía y su entidad de pertenencia: Raúl G. Cámara. Mérida Yucatán, México.

El retrato elaborado por este afamado artista de la lente, que fue contemporáneo de Pedro Guerra Aguilar y participó en la Asociación de Fotógrafos de

Yucatán y en la revista Yucatán Fotográfico, nos invita a evocar la música del que es considerado como el baile nacional, el famoso jarabe tapatío. Parecería que aquella china poblana retratada en un gabinete de la ciudad de Mérida, estaba a la espera de su charro para iniciar el fandango.

La imagen de la China poblana y la música del jarabe tapatío forman parte del nacionalismo cultural que encabezó José Vasconcelos. Carlos Monsiváis aseguraba que en la promoción de ese nacionalismo se desarrolló un “cuadro estereotípico”, que pretendía “elevar el proceso nacional a una dimensión estética que debía ir más allá de la razón, produciendo mitos y símbolos capaces de transformar a la sociedad en que se desarrollaban [...] estos símbolos debían servir para identificar, para reconocer lo que era el objeto mismo del nacionalismo. Esto es: debían valer para identificar la mexicanidad de los mexicanos”.³

La iconografía de la china poblana no fue ajena al imaginario de la sociedad y de los fotógrafos de la ciudad de Mérida. En el acervo digitalizado de la Fototeca Pedro Guerra, bajo resguardo de la Universidad Autónoma de Yucatán, es posible encontrar cinco registros que aluden al tema. En esos retratos de estudio, se aprecian a jóvenes y niñas portando el atuendo típico, que según los datos que acompañan a las imágenes, se lucía en las fiestas de carnaval, así como en los festejos patrios.

El legado fotográfico de Raúl Cámara Zavala, autor del retrato que motivó este texto, también forma parte del acervo de la Fototeca Guerra. Desde hace algunos años, y con cuidados extremos, en una lucha permanente contra las condiciones climáticas de Mérida, los trabajadores de ese archivo han logrado digitalizar cientos de negativos en celulosa que dejó este laborioso artista de la lente. En el discurso de sus imágenes se observa un cambio, una transformación que está a la espera de la mirada crítica de los historiadores.

1 Vázquez Mantecón, María del Carmen. “La china mexicana, mejor conocida como china poblana.” Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 22 n. 77 (2000). p. 123-150.

2 Ibid.

3 Ricardo Pérez Montfort. “Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional, 1921-1937.” Estampas del nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo. CIESAS, México, 2003.

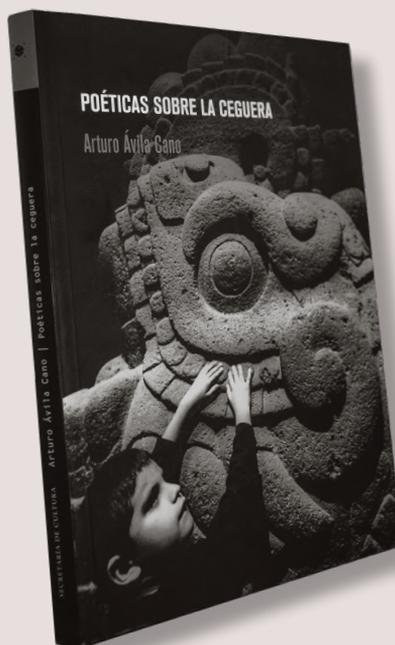
RESSEÑAS

Diana María Perea Romo

Facultad de Historia, Universidad Autónoma de Sinaloa

Arturo Ávila Cano, *Poéticas sobre la ceguera*.

Una aproximación al Ensayo sobre ciegos de Marco Antonio Cruz, Secretaría de Cultura/ Centro de la imagen, 2019, ISBN: 978-607-631-075-5, pp. 163.



Si bien las representaciones visuales de la ceguera atraviesan el arte occidental como un tema recurrente, éstas han sido poco estudiadas, y en el caso de la historia de la fotografía en México, permanecían inexploradas. El libro *Poéticas sobre la ceguera. Una aproximación al Ensayo sobre ciegos* de Marco Antonio Cruz, del historiador del arte Arturo Ávila Cano, abre un camino intransitado sobre este tema.

Desde las reconfiguraciones pictóricas sobre la tragedia de Edipo, a las posibilidades técnicas que se abren con la invención de la cámara y ciertos ejercicios autorreflexivos como los del fotógrafo ciego Evgen Bavcar, la ceguera y sus formas de representación exigen una conceptualización distinta: "tenemos una enorme cantidad de conocimientos sobre las imágenes; sin embargo, acerca de su modo específico de generar sentido, hemos sabido hasta la fecha sorprendentemente poco".¹

A través de un posicionamiento teórico nutrido por una serie de confluencias disciplinares (filosofía, literatura, iconografía, antropología de la imagen e historia de la fotografía), Ávila Cano nos entrega sus disquisiciones sobre las formas, estilos y contextos culturales de representación de la ceguera. Las raíces conceptuales de su trabajo se remiten a la escuela de Aby Warburg y Hans Belting, al giro pictórico de W.J.T Mitchell, Nicholas Mirzoeff y a las historias críticas de la fotografía y la representación en Boris Kossoy y John Tagg, por citar algunos.

Ello le permite adelantar un programa de análisis sobre las representaciones de la ceguera a través de la fotografía, centrado en dos aspectos fundamenta-

les: la presencia de una poética y una retórica en la imagen. La poética como “las decisiones compositivas y técnicas de cada fotógrafo, que son producto de su imaginación, conocimiento y habilidad”; la retórica como las “figuras literarias y construcciones culturales -míticas, religiosas o seculares- que dan sentido a un tema”.

Asimismo, se vale de una interpretación efrástica como “un ejercicio narrativo que recurre a la alegoría, la imaginación o la metáfora”, para dar cuenta del carácter simbólico de la imagen. En un constante vaivén de lo visual a lo verbal, el autor analiza obras creadas en tiempos y espacios distintos, que son signo de diversas construcciones culturales y atiende las variaciones en las representaciones de la vista y la ceguera misma.² Ávila Cano estudia tempranas representaciones de personas con algún tipo de discapacidad visual, cuya presencia se advierte en daguerrotipos y tarjetas de visita. De especial interés son las tarjetas de caridad que se conservan en colecciones norteamericanas y como su nombre lo indica funcionaron “como un medio de agencia para enunciarse ante los demás”.

A medida que se avanza en la lectura el foco de atención se centra en el contexto mexicano de la primera mitad del siglo XX y en algunos registros gráficos de la Colección Archivo Casasola del acervo histórico del SINAFO. Ávila Cano hace una revisión exhaustiva de estas imágenes y adelanta tópicos para su clasificación: ciegos acompañados por lazarillos, trabajando como vendedores ambulantes, artistas mendicantes o sujetos activos inscritos procesos de enseñanza-aprendizaje en la Escuela Nacional de Ciegos.

En su pesquisa aborda el trabajo de José Hernández-Claire. De esa obra destaco las composiciones *Buscando la luz* (1987) y *Equilibrio* (1985), donde se advierte la presencia de la retórica clásica de un ciego guiando a otro y el ciego acompañado de un lazarillo. Las fotografías de Hernández-Claire también nos remiten a la poética del fotógrafo alemán August Sander, quien se apoyó en la estética de la fotografía directa para representar a infantes en contextos escolares que dan cuenta del éxito de los administradores de las instituciones al atender discapacidades como la ceguera.

Un cúmulo de reflexiones preparan el terreno al tema central de la obra: el análisis del archivo *Ensayo sobre ciegos* (1988-2005) de Marco Antonio Cruz. Rescata además aquella imagen primigenia de dos hombres y una mujer invidentes, intitulada *Músicos ambulantes* (1977), captada por el fotógrafo en su Puebla natal.

Quiero destacar el cuidado de la edición y la belleza de las imágenes seleccionadas, así como el retrato que sirve de portada al libro: una preciosa fotografía que Marco Cruz le hizo al niño Giovanni Soriano Ortuño, quien lleva a cabo el reconocimiento táctil de la pieza Xiuhcóatl o “serpiente de fuego” en la sala Mexicana del Museo Nacional de Antropología (2003) en una clara referencia a la pintura de José de Ribera, *El sentido del tacto* (ca. 1615). Esta fotografía sintetiza la búsqueda filosófica, pictórica y poética de un historiador que desde una perspectiva inédita se sumerge a un universo complejo de siluetas, penumbras, luces y sombras que han marcado la historia visual y cultural de la ceguera en México. Al centrar su interés en el ensayo fotográfico de Marco Antonio Cruz, deja claro que nuestras visiones sobre el ciego y la ceguera son el resultado de un devenir estético, histórico y cultural.

- 1 Gottfried Boehm, “Decir y mostrar: elementos para una crítica de la imagen”, en Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blaine (eds.), XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. *Los estatutos de la imagen, creación, manifestación, percepción*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014, p. 19.
- 2 Nicholas Mirzoeff, “Blindness and Art”, en Lennard J. Davis (ed.), *The Disability Studies Reader*, Nueva York, Taylor & Francis, 2006, p. 379.



© 608848 *Mujer y violinista*, tarjeta postal, Alemania, ca. 1912. Colección Incremento Acervo, Fototeca Nacional. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN. MX.



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



SINAFO
Fototeca Nacional del INAH