



Arte y antropología

BOLETÍN OFICIAL DEL INSTITUTO

ANTROPOLOGÍA

NUEVA ÉPOCA
JULIO-SEPTIEMBRE DE 2003

NACIONAL DE ANTHROPOLOGÍA E HISTORIA

ARTE

Fotomontaje en México:
razones sociopolíticas
José Antonio Rodríguez

Algo más que la inocencia
(notas en torno a algunas coincidencias
de la antropología y la literatura)
David Martín del Campo

Eric Jervaise:
la fotografía como intuición
Mauricio Carrera

Aerocromacias
Felipe Ehrenberg

ANTROPOLOGÍA

Los investigadores
vistos en la fotografía
Deborah Dorotinsky

Anita Brenner en la fotografía mexicana
y su expedición etnofotográfica
a Guerrero
Samuel Villela F.

HISTORIA

Los caminos de
Alejandro Casarín (1840-1907)
Esther Acevedo

Las huellas del paisaje
en Alexander von Humboldt
Rosa Casanova

Reflexiones sobre la llamada "cultura
popular": un vagón escasamente
tripulado en el tren de la historiografía
de la Revolución Mexicana
Ricardo Pérez Montfort

Ópticas, emblemas y alegorías en dos
frontispicios europeos del siglo XVII
Ma. Celia Fontana Calvo

71

ISSN 0188-462X

71

JULIO-SEPTIEMBRE DE 2003

Director General
Sergio Raúl Arroyo

Secretario Técnico
Moisés Rosas Silva

Secretario Administrativo
Luis A. Haza Remus

Coordinador Nacional de Difusión
Gerardo Jaramillo

Directora de Publicaciones
Berenice Vadillo

Editor
Benigno Casas

Asistente editorial
Gustavo F. Guzmán

Diseño
Efraín Herrera

Correspondencia:

Benigno Casas / Gerardo Jaramillo,
Coordinación Nacional de Difusión,
Liverpool 123, segundo piso, col. Juárez,
06600, México, D. F., tel. 5207 4599 /
5207 4628, fax 5207 4633.

Correo electrónico:
bcasas.cnd@inah.gob.mx
gjaramillo.cdifus@inah.gob.mx

El *Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Antropología* es una publicación trimestral. Editor responsable: la titular de la Dirección de Publicaciones del INAH. Número de certificado de reserva otorgado por Derechos de autor: 04-2001-011517322000-106. Número de certificado de licitud de título y contenido, en trámite. Impreso en los talleres gráficos del INAH, av. Tláhuac 3428, col. Culhuacán, 09840 México, D. F. Distribuido por la Coordinación Nacional de Control y Promoción de Bienes y Servicios del INAH, Frontera 53, col. San Ángel, 01000 México, D. F.

Colaboradores

Marcelo Abramo Lauff

José Íñigo Aguilar Medina

Solange Alberro

Paulina Alcocer

Beatriz Braniff

Jürgen K. Brüggemann

Fernando Cámara Barbachano

María Gracia Castillo Ramírez

Beatriz Cervantes

Eduardo Corona Sánchez

Jaime Cortés

Fernando Cortés de Brasdefer

Roberto Escalante

Marisela Gallegos Deveze

Roberto García Moll

Carlos García Mora

Leticia González Arratia

Jorge René González M.

Eva Grosser Lerner

Ignacio Guzmán Betancourt

Paul Hersch Martínez

Jesús Jáuregui

Irene Jiménez

Fernando López Aguilar

Gilberto López y Rivas

Laura Magriñá

Rubén Manzanilla López

Alejandro Martínez Muriel

Eduardo Matos Moctezuma

Jesús Monjarás-Ruiz

J. Arturo Motta

Enrique Nalda

Johannes Neurath

Margarita Nolasco

Eberto Novelo Maldonado

Julio César Olivé Negrete

Benjamín Pérez González

Gilberto Ramírez Acevedo

José Abel Ramos Soriano

Catalina Rodríguez Lazcano

Salvador Rueda Smithers

Antonio Saborit

Cristina Sánchez Bueno

Mari Carmen Serra Puche

Jorge Arturo Talavera González

Rafael Tena

Pablo Torres Soria

Julia Tuñón

Víctor Hugo Valencia Valera

Françoise Vatant

Samuel Villela

Marcus Winter

Ilustración de cubierta: Portada de *Ars Magna Lucis et Umbrae*, de Athanasius Kircher, Roma, 1696 (detalle).



ARTE

Fotomontaje en México:
razones sociopolíticas
José Antonio Rodríguez
3

Algo más que la inocencia
(notas en torno a algunas coincidencias
de la antropología y la literatura)
David Martín del Campo
13



Eric Jervaise:
la fotografía como intuición
Mauricio Carrera
18

Aerocromacias
Felipe Ehrenberg
24

ANTROPOLOGÍA

Los investigadores vistos en la fotografía
Deborah Dorotinsky
29

Anita Brenner en la fotografía mexicana
y su expedición etnofotográfica a Guerrero
Samuel Villela F.
38

HISTORIA

Los caminos de
Alejandro Casarín (1840-1907)
Esther Acevedo
49

Las huellas del paisaje
en Alexander von Humboldt
Rosa Casanova
64

Reflexiones sobre la llamada “cultura popular”:
un vagón escasamente tripulado en el tren
de la historiografía de la Revolución Mexicana
Ricardo Pérez Montfort
73

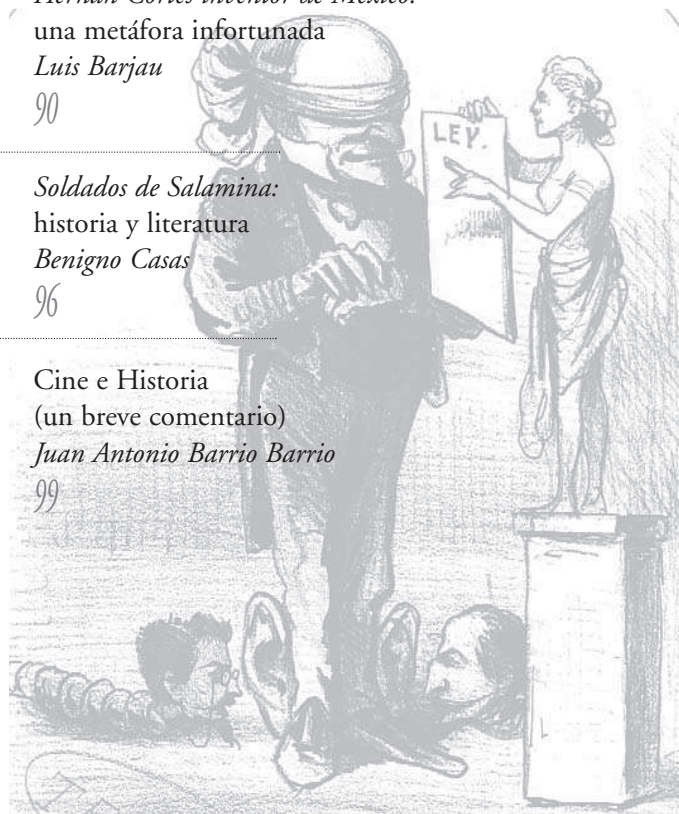
Ópticas, emblemas y alegorías en dos frontispicios
europeos del siglo XVII
Ma. Celia Fontana Calvo
79

NOTAS

Hernán Cortés inventor de México:
una metáfora infortunada
Luis Barjau
90

Soldados de Salamina:
historia y literatura
Benigno Casas
96

Cine e Historia
(un breve comentario)
Juan Antonio Barrio Barrio
99





Agustín Jiménez, Anuncio publicitario de La Tolteca, publicado en Revista de Revistas, México, 8 de enero de 1933.

Fotomontaje en México: razones sociopolíticas



Autor anónimo, *sin título*, ca. 1890.

En el año de 1946, todavía en los mejores momentos del fotomontaje mexicano, Juan Renau —hermano y colaborador cercano de José— reconocía:

La fotografía pone al descubierto puntos de vista infinitos sobre el mundo exterior y el fotógrafo o el artista al adueñarse por completo de la técnica fotográfica puede captar aspectos y valores que anteriormente eran imposibles siquiera adivinar... La característica más esencial del fotomontaje estará determinada por el ingenio del artista, su agilidad en la combinación de las diferentes fotos que integran la composición y el equilibrio o dinamismo que preside el conjunto.¹

Ciertamente, para entonces el fotomontaje en México y en el mundo había causado una “revolución plástica”, en palabras del propio autor, quien junto con su hermano José figuraba como protagonista en la práctica de un nuevo mensaje plástico, desplegado en cientos de libros, diarios y revistas durante las dos décadas anteriores. En concordancia con los planteamientos de su hermano, Juan Renau planteaba la necesidad de una “idea rectora” dentro de la imagen. Una idea con claridad, que evitara “la confusión o abigarramiento”, la cual debía “ser lo más directa posible para el público”. Para ello solicitaba que los objetos o las figuras de los primeros planos debían aparecer “con todo el vigor de contraste y detalle atrayendo la atención del espectador y constituyéndose en el centro de interés del cuadro...”, como una manera de construir nuevos mensajes e imágenes. Y eso en México tenía una larga historia.

Tiene razón la historiadora Dawn Ades, cuando señala que desde finales del siglo XIX “recortar y pegar imágenes fotográficas solía formar parte del universo de los pasatiempos populares”.² Al igual que en otras latitudes,

* Facultad de Artes. Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

¹ Véase “Fotomontaje. Retoque de fotografía”, en Juan Renau, *Técnica aerográfica*, México, Centauro, 1946, pp. 138-139 y 144.

² Dawn Ades, *Fotomontaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 7.



Tina Modotti, *Pobreza y elegancia*, ca. 1928.

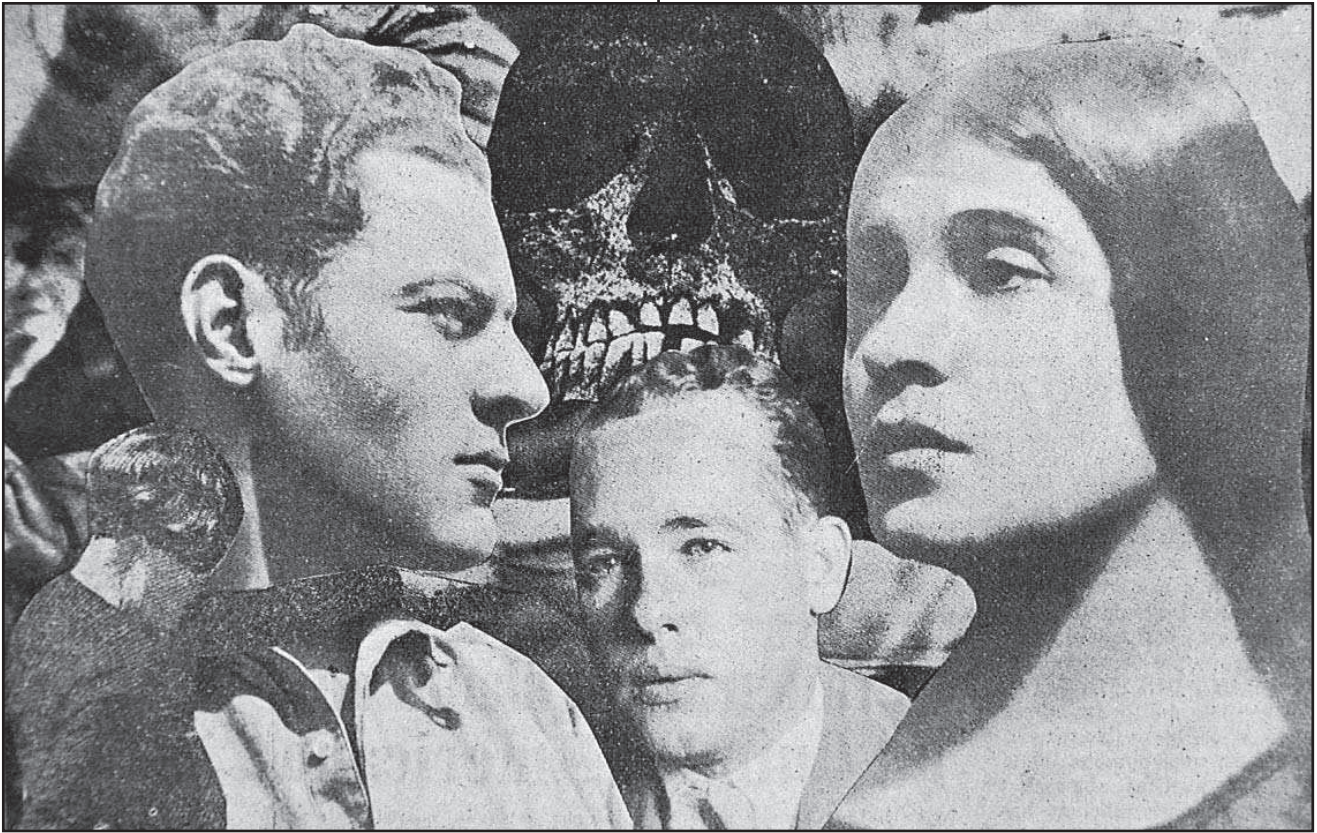
en México no faltaron estas primarias prácticas fotomontajistas, como dan cuenta algunas fotografías sueltas en donde se insertaban dos imágenes provenientes de distintas matrices. El carácter político de esta práctica no ha sido justamente dimensionado en su sentido histórico, de tal suerte que se ha pasado por alto de que el fotomontaje político prácticamente inició desde el año de 1867, cuando se representó el fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo, Manuel Miramón y Tomás Mejía en el cerro de Las Campanas. En una imagen trastocada aparecen el pelotón de fusilamiento, los tres personajes y el muro, componentes éstos que tienen distintos orígenes; tan sólo la pared, se sabe,

proviene de una fotografía de François Aubert. Un pionero ejercicio fotomontajista dentro de la historia de la fotografía, con clásicos antecedentes como *The Two Ways of Life* (1857), de O.G. Rejlander, circuló con el sello de Adrián Cordiglia. También están los esporádicos fotomontajes realizados por los hermanos Valletto, y los aparecidos en la prensa de principios del siglo XX, editados en *La semana ilustrada*, publicación que cubrió los sucesos de la Decena Trágica de 1913 en la Ciudad de México. Pero el fotomontaje adquiriría otro sentido con los nuevos tiempos, mucho más combativo y de abiertas implicaciones políticas. Muy lejos del divertimento inmediateista o del ejercicio ensoñador, y de algunos burdos acabados que identificaron a los de la prensa de principios del siglo XX.

A Tina Modotti se debió el haber realizado en México los primeros planteamientos para que ese antiguo recurso de unir elementos fotográficos se convirtiera en un documento con implicaciones sociales. A finales de los años veinte se dedicó a buscar una serie de imágenes que fueran directas en su lectura, y en las páginas de *El Machete* realizó acercamientos iniciales a lo que más tarde sería una práctica iconográfica más elaborada en su construcción. En un principio no se adentró en la complejidad de la iconografía múltiple, sino que básicamente sostuvo su discurso mediante el uso

de dos imágenes unidas (dos fotografías, una arriba y otra debajo de la de una sirvienta que pasea a un niño en su carreola, sobre un arreglado jardín, en donde ésta contrasta con la de unos niños pobres).

Su fotomontaje más conocido, *Pobreza y elegancia* (ca. 1928), se sostiene también con la sencilla unión cuadrangular de dos imágenes de distinta procedencia: una que muestra el anuncio de una sastrería exclusiva para elegantes caballeros, y otra, la de abajo, que exhibe a un desolado y humilde trabajador urbano. Con estos ejercicios *modottianos* no sólo se expresa un querer evidenciar las obvias diferencias de clase, aunque ello inaugurara una manera de hacer planteamientos directos,



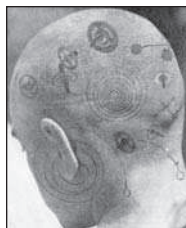
Tina Modotti, *Julio Antonio Mella, Tina Modotti y José Magriñá*, publicado en *Detective*, México, 9 de noviembre de 1931.

sin ambages, una crítica que trabajaba la ironía de una circunstancia social. Todavía no hay aquí una amplia simultaneidad de situaciones, pero sí una manera tajante de narrar un hecho a partir de un sólo cuadro. Algo que en la siguiente década se explotaría de muy diversas formas. Tina incluso fue partícipe de un fotomontaje que podría definirse como amarillista. En la imagen, que retoma el retrato de perfil de Julio Antonio Mella, realizado por la misma Tina, aparece ésta en medio de una oscura calavera y abajo el retrato de José Magriñá, el asesino de Mella. El macabro fotomontaje apareció el 9 de noviembre de 1931 en la primera plana de la revista *Detective*, especializada en el bajo mundo mexicano, varios meses después de que Modotti fuera expulsada de México.

Factor clave para comprender la amplia práctica del fotomontaje de uso político fue la inusitada acogida entre el público de las revistas hiper ilustradas, cuyos tirajes en la década de los treinta se multiplicaron. Pero también un hecho decisivo fue el surgimiento de una fotografía de vanguardia en las publicaciones, que recurría a una nueva gramática, lejana del costumbrismo

pictorialista. Esta nueva fotografía mexicana estaría permeada por las corrientes vanguardistas europeas y estadounidenses, provenientes de la redimensionalización objetual postulada por la nueva objetividad alemana, el dinamismo constructivista ruso, la geometría industrial purista estadounidense, o del entrecruce de todas ellas. No se puede eliminar el fotomontaje de este marco de propuestas que exaltaban la vida moderna (la máquina, la herramienta, el trabajo, la fábrica y aun los objetos orgánicos) desde la experimentación visual, porque de ellas se alimentó y fue parte. No por nada serían los fotógrafos mexicanos de vanguardia (Agustín Jiménez, Lola Álvarez Bravo, Emilio Amero, Antonio y Rafael Carrillo, con el antecedente de Modotti), quienes harían uso y difusión del fotomontaje.

Fue a finales de 1931 cuando una parte de ellos dieron a conocer por medio de una exposición-manifiesto, organizada como concurso por parte de La Tolteca, una fábrica cementera vuelta símbolo de modernidad. Los sorprendivos planteamientos de los ganadores —Lola y Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez, Aurora Eugenia Latapí y Walter Lipkau— perfilaron un parteaguas



en la tradicional visualidad contenida en diarios y revistas. Y fue tal el impacto, que el publicista Federico Sánchez Fogarty —cerebro detrás del concurso— contrató a Agustín Jiménez para realizar la publicidad de la empresa cementera. A principios de 1933 se publicó en *Revista de Revistas* un extraordinario fotomontaje realizado por el fotógrafo, en el que aparece la ineludible referencia a los cementos La Tolteca, pero en su elaboración establece una construcción de diversos planos en punto de fuga, en donde predominan los volúmenes industriales sobre la presencia de los obreros, hasta ascender hacia los imponentes silos, los mismos que habían aparecido en su fotografía ganadora de un año antes. Un sistema de iconos fundamentales de la construcción fotomontajista de sentido político aparece aquí (el trabajador y el entorno industrial), con todo y que esto era aparentemente publicidad.³ Sólo apariencia, porque el fotógrafo puso en juego una sutil ironía: un letrero a la izquierda, colocado de manera estratégica, señala: “Cuidado con el tren”; un tren nada menos que de la fábrica cementera, que aplasta visualmente a los trabajadores.

Poco después de ganar el concurso de La Tolteca, Jiménez recurrió al fotomontaje para ilustrar las páginas de *Revista de Revistas*,⁴ y en ese mismo año colaboró en un reportaje sobre los “Nuevos recursos de la publicidad”, donde se puso en evidencia al fotomontaje como una nueva gramática —incluido el uso de la tipografía—, para obtener una “fuerza gráfica suficiente para hacernos pensar no sólo en aquello que haya sido captado por la mirada cristalina de la cámara, sino en lo que el anunciante desea incrustarnos en la memoria”.⁵ Causa y efecto, motores de la intención fotomontajista, se encontraban ahí perfilados. Por todo ello no fue casual que en ese mismo año Agustín Jiménez pasara a

formar parte del equipo de *Futuro*, uno de los grandes medios gráficos mexicanos que destacó por el uso del fotomontaje, al lado nada menos que de Emilio Amero, director gráfico de la revista.

El primer número de *Futuro* apareció el 1 de diciembre de 1933. Dirigida por Vicente Lombardo Toledano, líder de la Confederación de Trabajadores de México (CTM), la revista llegó a convertirse en un fuerte medio informativo de ese organismo, que en poderoso ascenso agrupaba a obreros y campesinos. La marca de fábrica, entonces, le dio su tendencia: en sus páginas hubo de mostrar evidencias del voraz capitalismo acechante de miles de trabajadores, lo mismo que de las virtudes de estos últimos como sostén y espíritu de todo un régimen, en especial del cardenista que pronto llegaría.

El recurso gráfico parecía apenas buscar su definición, lo que se hizo evidente en el primer número de *Futuro*, en donde apareció una fotografía de Manuel Álvarez Bravo sobre La Tolteca; la puesta en escena de Modotti de la hoz y las cananas; un reportaje de Jiménez sobre “Interiores de casas de obreros y campesinos”; un breve reportaje sobre “La URSS en construcción”, que aludía a la revista del mismo nombre, más otra serie de fotografías de Jiménez —imágenes de maquinaria en extremo *close up*— que acompañaban al editorial que remataba con las siguientes palabras: “El progreso técnico, unido a un régimen social de justicia, hará de las máquinas instrumentos cada vez más eficaces y más bellos.”⁶ Ya desde ahí se gestaba una presencia vanguardista en *Futuro*, y se establecían vínculos con los recursos gráficos constructivistas provenientes de Rusia (en el segundo número Jiménez realizaría un breve reportaje: “México en reconstrucción”, en donde utilizaría nuevamente las líneas transversales en puntos de fuga, pero ahora aplicadas al Palacio de Bellas Artes).⁷ En los siguientes números aparecerían unos fotogramas de Amero, realizados con fotografías del mural de Orozco en el Dartmouth College, que exhibían imágenes sobre la industrialización que dominaba a unos desfallecientes personajes (*El hombre y la máquina*), o las de un Cristo destruyendo la cruz con una

³ *Revista de Revistas*, núm. 1182, México, 8 de enero de 1933, p. 15.

⁴ *Ibidem*, núm. 1135, México, 14 de febrero de 1932, pp. 28-32. El trabajo fotomontajista de Agustín Jiménez aún falta por estudiarse. Con este recurso Jiménez incursionó en la publicidad e incluso realizó notables alegorías en el libro de Gustavo Ortiz Hernández, *Chimeneas*, México, 1937.

⁵ Guillermo de Luzuriaga y Agustín Jiménez, “Nuevos recursos de la publicidad”, en *Revista de Revistas*, núm. 1192, México, 19 de marzo de 1933, pp. 14-16.

⁶ *Futuro*, núm. 1, t.1, México, 1° de diciembre de 1933.

⁷ *Ibidem*, núm. 2, t.1, México, 15 de diciembre de 1933.

hacha. Mural que por su conformación y planos de simultaneidad establecía vasos comunicantes con el fotomontaje. Desde aquí se puede advertir que si bien el fotomontaje estaba inmerso dentro de las líneas vanguardistas de la fotografía, también estuvo determinado por la estructura narrativa de la pintura mural. Esta relación quedó más extensamente manifiesta con la utilización posterior de imágenes de Orozco y Rivera, vistas en *Futuro* en 1934, que ampliaban mayormente el contexto de lectura del fotomontaje hecho en México. Una obra que, no casualmente mediante fotografías, “nos ha causado honda sorpresa”, escribía Xavier de Icaza.⁸

En 1935 la revista redujo su tamaño y se volvió más literaria, hasta casi desaparecer la fotografía. El crédito de Jiménez no volvería aparecer. Pero el día 10 de abril de ese año un grupo de profesores organizó la *Primera Exposición de Carteles y Fotomontajes*, en la que participaron Lola Álvarez Bravo, Celia Arredondo, Helena Huerta, María Izquierdo, Esperanza Muñoz Hoffman, Regina Pardo, Aurora Reyes, Francisca Sánchez, Celia Terrés y Cordelia Urueta, todas ellas maestras del Departamento de Bellas Artes. La muestra se instaló en la ex iglesia de Corpus Christi, y en ella Lola mostró al parecer sólo dos fotomontajes, uno de ellos conocido después como *El sueño de los pobres*, “una de las obras más hermosas que ahí se exhiben”, se dijo.⁹ Obra relevante por su doliente metáfora, mantiene sin embargo cierta ambigüedad: es una crítica abierta a un mecanismo generador de riqueza monetaria que arrasa con todo a su paso (un niño en harapos a punto de ser aplastado), y también representa el deseo inalcanzable del pobre, de allí que tuviera como primer título *Y sueña*. Pero además originalmente este fotomontaje se encontraba inserto en la imagen más amplia de un cartel,

⁸ Véase *Futuro* del 1° y 15 de febrero de 1934 y Xavier de Icaza, “La magna obra de Orozco”, en el número del 1° de marzo de ese mismo año.

⁹ “Exposición de las profesoras de Artes Plásticas”, en *El Nacional*, sección rotograbado, México, 14 de abril de 1935.



Lola Álvarez Bravo, *El sueño de los pobres*, 1935.

en donde sobre un puño se leía: “La unión del proletariado constituirá su fuerza”, y abajo, al ras del mismo, la palabra “esperanza”; todo lo cual determinaba a la imagen en un sentido más combativo. El otro fotomontaje de Lola era más directo: un personaje trajeado (la elegancia capitalista) con rostro de calavera sobresalía sobre unos agotados hombres trabajando en una maquinaria, y al lado la leyenda explícita, en una tipografía no muy elaborada, de: “El capital hambriento de sobretrabajo”.¹⁰ Éstos eran para ese entonces sólo dos

¹⁰ *El maestro rural*, núm. 8, México, 15 de abril de 1935. En Lola Álvarez Bravo, *In Her Own Light*, Arizona, Center for Creative Photography-The University of Arizona, 1994. Olivier Debroye señala que esta exposición se llamó “Carteles revolucionarios de las pintoras del sector femenino de la Sección de Artes Plásticas, Departamento de Bellas Artes”, y que fue inaugurada en mayo en Guadalajara, sin exhibirse en otra ciudad distinta a ésta, por lo que acaso se trate de una itinerancia posterior, efectuada un mes después de ser vista en la Ciudad de México.



trabajos de quien se convertiría en una extraordinaria fotomontadora.

Para 1936 la revista *Futuro* inició una nueva época, al retomar su anterior formato y estilo, pero ahora con mayor presencia del fotomontaje sociopolítico. En mayo apareció —en doble página rebasada, en donde se erigía como presencia fundamental la figura de Lombardo Toledano— el primer trabajo publicado de Enrique Gutmann, un transterrado alemán que tenía un año de haber llegado a México. Heinrich Gutmann —quien castellanizaría su nombre entre nosotros— llegó a la Ciudad de México acompañado del cineasta Albrecht Víctor Blum, también alemán, hacia abril de 1935. Se decía de él que “sus credenciales lo acreditan como corresponsal de cuatro periódicos de habla alemana. Viajero constante, ha recogido en su carnet fotográfico copias de todos los recodos del mundo”. Al parecer Gutmann había llegado con

...el propósito de hacer un libro sobre México. Sobre el México actual. Este libro que se ha comenzado ya, no será —dice con firmeza— un álbum de turista como tantos otros que existen por ahí, en donde se ha oprimido hasta deformarlo, el espíritu de México, entreverando, si acaso, alguna greca pintoresca de nuestro folklore.¹¹

De Gutmann —probablemente llegado a México por el ascenso político del nacionalsocialismo alemán— no se conoce si llegó a concretar su planeado libro, pero su trabajo comenzó a ser desplegado en los diarios mexicanos y a sus imágenes se les impregnó de una cierta aura artística.

Todo indica que desde su llegada, Gutmann comenzó a hacer uso del fotomontaje. En toda una página completa dedicada a su trabajo —en la sección de rotograbado de *El Nacional*, a cargo del Fernando Leal— se hacía mención de esta nueva práctica fotomontajista como “un arte actualísimo, inédito y considerable de la fotografía”. Y ahí aparecía la imagen de una estructura arquitectónica en proceso de construcción

¹¹ “Heinrich Gutmann, un gran fotógrafo”, en *El Nacional*, sección rotograbado, México, 4 de abril de 1935; y “Albrecht Víctor Blum, cinematografista”, en *Revista de Revistas*, núm. 1307, México, 2 de junio de 1935.

(tema ineludible de la modernidad), al lado de un ensamblaje de retratos a la manera de una serie de mosaicos cuadrangulares. Además se decía: “De este modo, la fotografía es un arte que destruye conceptos previos e imágenes seculares, para crear un imprevisto sentido de nuestro mundo, un arte dentro del cual no debe caber, como de hecho no cabe, la anécdota por concreta y fatal”,¹² con relación no únicamente a la fotografía moderna sino también al fotomontaje.

Durante la segunda quincena de septiembre de 1935, Gutmann y Blum inauguraron una muestra en el Palacio de Bellas Artes, conocida como “Exposición de la obra de los fotógrafos europeos Enrique Gutmann y Albrecht V. Blum”, misma que fue abierta al público el 14 de septiembre de ese año. Una selección de sus trabajos fue presentada por Manuel Álvarez Bravo, quien expresó que la obra de Gutmann actuaba “en reacción contra lo pintoresco”, señalamiento no gratuito de quien también practicara una nueva visión sobre la fotografía.¹³

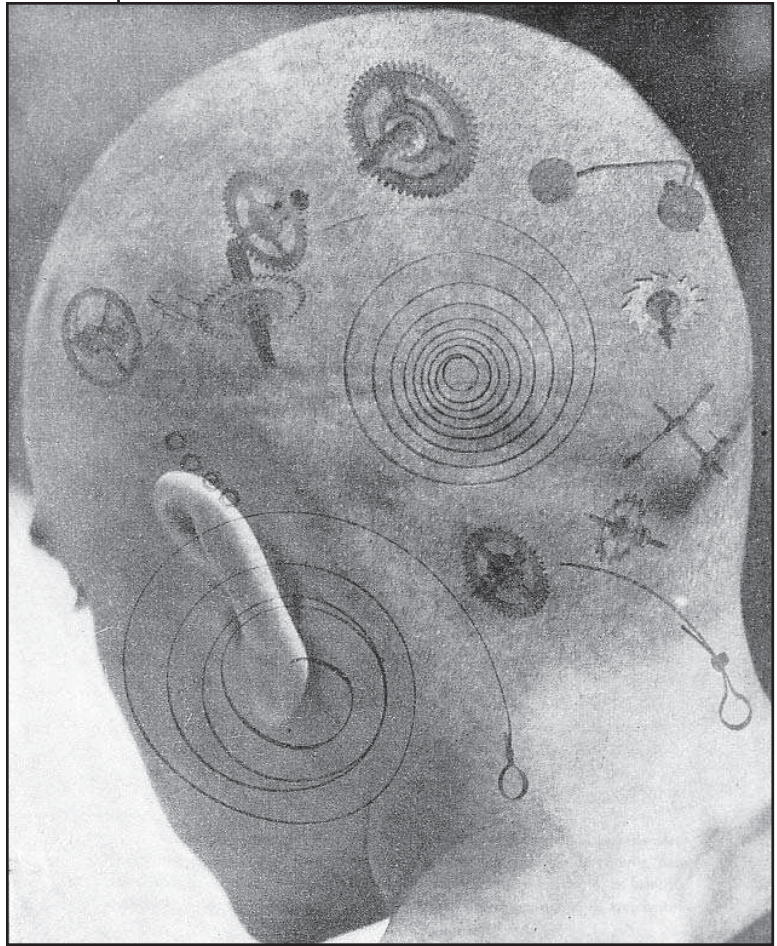
El primer fotomontaje de Gutmann en las páginas de *Futuro* ya definía su trabajo por venir, al utilizar imágenes provenientes de otras autorías, además del necesario uso de leyendas impresas en tipografía sobre la imagen; creaba una dislocación de la perspectiva tradicional, dominada todavía por el cuadrángulo de las imágenes en unión, y menos por el recorte de figuras, algo que pronto depuraría. Y, sobre todo, incluía de manera magnificada y saturada la presencia obrera y circunstancialmente algunos iconos nacionalistas (en este primer caso la Catedral Metropolitana, algo que por su lado le daría más de relevancia en el diario *El Nacional*, hacia 1937-1938). Las figuras de los obreros y líderes insertadas (no casualmente en necesaria desproporción con respecto a la maqueta general en donde aparecían las masas), le debían mucho a la gramática constructivista, por el punto de vista en contrapicado que exaltaba al personaje hasta deificarlo, además del uso en transversal de lo arquitectónico. En este inicial

¹² Héctor Pérez Martínez, “La fotografía arte de hoy”, en *El Nacional*, sección rotograbado, México, 13 de octubre de 1935.

¹³ “Exposición de la obra de los fotógrafos europeos Enrique Gutmann y Albrecht V. Blum”, políptico de invitación, Galería de Exposiciones del Palacio de Bellas Artes, del 14 al 30 de septiembre, México, 1935.

fotomontaje, dominado por una franja de la CTM, en donde tampoco dejó zonas en blanco, se distribuyeron las frases adecuadas que eran directas en su lectura: “El proletariado está en pie de lucha”, “Contra los camisas doradas”, “Viva la patria de México”, “Contra los explotadores”, entre otras.¹⁴ Un planteamiento gráfico que dejó ver la utilidad y contundencia de la frase tipográfica.

El resto de ese año de 1936 fue de intenso trabajo y depuración plástica para Enrique Gutmann. Había que evidenciar la cada vez más poderosa presencia ubicua de la CTM, y las construcciones visuales del fotógrafo alemán se abocaron a ello. El primero de mayo fue otra ocasión propicia para que creara, mediante puntos de vista confrontados entre sí, un mosaico de marchas multitudinarias con mensaje claro: “150,000 trabajadores de la C.T.M. en la ciudad de México el 1º de mayo de 1936. 600,000 trabajadores en la República”.¹⁵ Para su montaje titulado *18 de junio de 1936, CTM*, testimonio de la primera huelga general de brazos caídos que la CTM planeó para apoyar a los trabajadores petroleros, el fotomontador realizó un trabajo en donde predominó la máquina (los espacios industriales, la producción en serie), y en donde no se privilegió simbólicamente a la fuerza obrera (los brazos o las manos siempre en acción o sosteniendo una herramienta), sino precisamente su brazos caídos aunque con una presencia expectante. Los obreros se vuelven aquí guardianes de su ámbito industrial. Presencia natural (complementaria) de la saturación maquinista, una obra para la que Gutmann requirió más abiertamente del recorte de figuras de diversas imágenes.¹⁶



Agustín Jiménez, publicado en Gustavo Ortiz Hernán, *Chimeneas*, México, 1937.

La formación de Gutmann, proveniente de las vanguardias europeas, se hizo evidente en su siguiente trabajo: *La huelga eléctrica. 16-25 de julio de 1936*. La geometría de postes y cables eléctricos, como telaraña industrial, domina el cuadro (una telaraña que antes que engullir soporta y envuelve en forma protectora). Aparecen unas manos con tijeras a punto de cortar un cable y, en medio de la firmeza de las líneas eléctricas, una zona oscura en donde permanecen tres velas encendidas. La presencia obrera nuevamente se da con

Desconocedor de la técnica y pésimo artista, sólo le queda su sana disposición de alemán terco... en aprender. Pero lo lamentable del caso es que, habiendo cundido la epidemia ‘genialista’, Gutman [sic], contagiado por ella, siéntese maestro. En efecto, se expone allí obra de los discípulos de Gutman... He aquí algo hermético a todo afán de comprender... Porque si es Gutman un mal aprendiz apenas, ¿cómo enseña?... ¿De dónde le mana su ‘maestría?’”, lo cual sonaba más como un ataque personal, véase “La trascendental exposición de la L.E.A.R.”, en *Todo*, México, 19 de mayo de 1936.

¹⁴ *Futuro*, núm. 3, México, mayo de 1936, pp. 16 y 17.

¹⁵ *Ibidem*, núm. 4, México, junio de 1936. Este fotomontaje fue también firmado, y no casualmente por la LEAR.

¹⁶ *Ibidem*, núm. 5, julio de 1936. Fotomontaje firmado como “Gutmann, 1936”. En mayo de este año, Gutmann recibió una fuerte crítica por su participación en la exposición de la LEAR. Chano Urueta, el cineasta, escribió: “Que el buenote de Gutman [sic] no es fotógrafo ni podrá serlo, es algo que garantizo rotundamente.



masivas marchas, y el nombre de la propia compañía —Luz y Fuerza— le funciona al fotomontador como emblema que se deja ver en lo alto del cuadro. Es aquí donde el mensaje simbólico funciona de la mejor manera, al volverse advertencia ante la supremacía del cerrado tejido (obreros-entramado industrial). En este tipo de trabajos es cuando funciona la advertencia de John Berger: “La particular ventaja del fotomontaje estriba en el hecho de que todo cuanto se ha recortado conserva su familiar apariencia fotográfica. Primero vemos las partes como cosas, y sólo después vemos los símbolos.”¹⁷ El último fotomontaje de Gutmann de ese año, lo realizó a partir de la “grandiosa manifestación popular” organizada por la CTM con motivo del XXVI aniversario de la Revolución Mexicana. Y desde luego que no resulta casual la inserción de una imagen en donde se sostiene una manta que reza: “Cárdenas está con el pueblo, por eso el pueblo está con Cárdenas”; el vínculo político del Estado-fuerza obrera estaba adquiriendo su proverbial dimensión social y política.

Las páginas de *Futuro* continuaron reconfigurándose. Durante todo 1937 la obra de Gutmann ya no aparece, pero la revista —ahora editada por la Universidad Obrera de México, con tiro de 23 mil ejemplares y con Luis Audirac como su director gráfico— se vale de nuevos fotomontajes tomados de revistas europeas, entre otros: *El Santa Claus de los niños españoles*, publicado originalmente por *Nueva Cultura*. Una obra extraordinaria en donde Hitler, con una calavera como corona, ofrece a unos niños muertos un árbol de Navidad con bombas como esferas. Un trabajo probablemente debido a la mordaz factura de John Heartfield.¹⁸ Para 1938, la portada de mayo y algunas imágenes de interiores fueron realizadas por Gutmann: fotografías de una arquitectura moderna, determinada por líneas en diagonal a partir de un encuadre oblicuo. Pero pocos serán ya los fotomontajes publicados del fotógrafo alemán. Los escasos ejemplos se vuelven más sencillos, sin la grandilocuencia precedente; a cambio Gutmann reali-

zó amplios reportajes que dejaban ver la preparación de México frente a la guerra.¹⁹

Evidentemente la segunda guerra mundial ofreció a la ilustración fotomontajista un amplio despliegue del discurso político. *Futuro* siguió recurriendo a las agencias y revistas internacionales para dotar a sus páginas (*U. S. Camera, Life, Newsweek*, entre otras), publicando circunstancialmente obra de notables artistas (Margaret Burke-White, George Grosz, etcétera), pero reforzando también su equipo para dar el tono patriótico. En agosto de 1939 publicó una llamativa portada, en la que aparecen dos jóvenes obreros con máscara antigás, envueltos en dramáticas nubes oscuras, en “composición fotográfica de Dolores Álvarez Bravo”. Esta primera colaboración de Lola se volvió presagio de las turbulencias de la guerra.

Al lado de esta joven experimentadora ingresó al equipo de *Futuro* José Renau, regresó Emilio Amero y se mantuvo Gutmann, quien siguió aplicando su visión vanguardista. Renau bosquejó y definió algunas obras que años después formarían parte de *The American Way of Life*,²⁰ y emprendió un intenso trabajo al lado de sus compañeros, algunos de los cuales pondrían la fotografía (Gutmann y Lola), concluyendo él los acabados con aerógrafo para exhibir notables portadas.²¹ Así, la segunda guerra mundial se volvió alegoría obligada en donde la juventud se encontraba en la disyuntiva de trabajar el campo o ir a la guerra.²² Frente al terror nazi se presentaba la imagen del joven soldado mexicano, armado y con el torso desnudo, en donde aparecía impresa una “V” de la victoria, al tiempo que avanzaba protegido por la bandera mexicana. Hitler representaba la desolación de los campos, y los ataques aéreos parecían estar muy cerca, aunque sólo se tratara de un bombardeo de alegorías: la zozobra elaborada en cuidadosos fotomontajes que variaban según las últimas noticias. No por nada en 1944, el mismo fotomontaje de Lola Álvarez Bravo de los jóvenes obreros con nubes acechantes, ahora aparecía en portada con un esperan-

¹⁷ Citado por Dawn Ades, *op. cit.*, p. 48.

¹⁸ *Futuro*, núm. 16, México, junio de 1937, contraportada.

¹⁹ “La fábrica de armas de México, primera en América Latina, es ejemplo de progreso técnico”, en *Futuro*, núm. 39, 1º de mayo de 1939.

²⁰ Véase la portada de *Futuro*, núm. 52, México, junio de 1940, una obra que con variantes volvería a aparecer en *Futuro*, núm. 84, enero de 1943, siendo ésta la que definitivamente se integró al famoso proyecto de Renau.

²¹ *Ibidem*, núm. 61, marzo de 1941.

²² *Ibidem*, núm. 77, julio de 1942, portada.

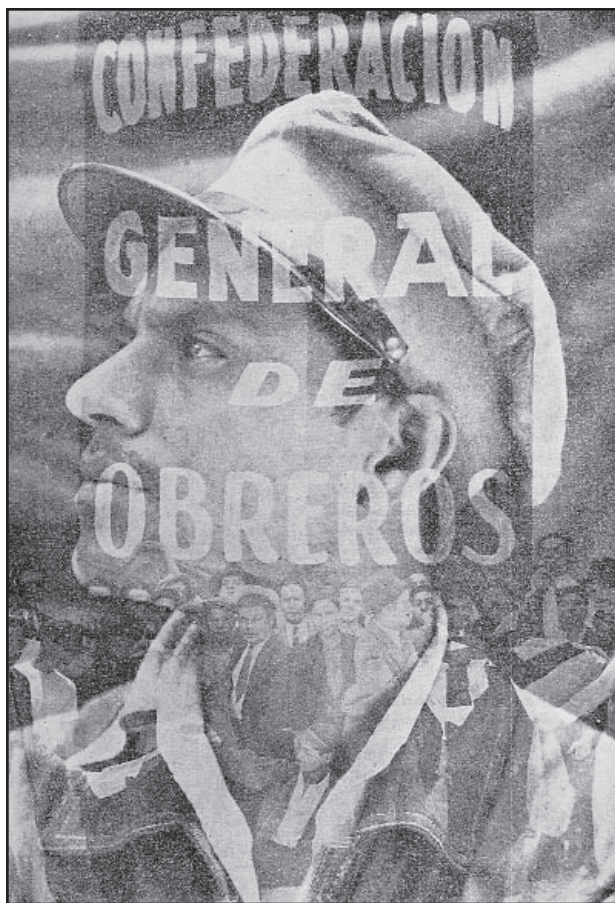
zador cielo azul, o se solicitaba la paz con un mazo coronado por una paloma (el trabajo antes que la guerra).²³ Con el conflicto mundial el mensaje social de *Futuro* llegaba a su fin. Poco lograron Luis Arenal y Federico Silva, los últimos directores gráficos, porque para 1946 la publicación se redujo hasta desaparecer la imagen. Así, de Enrique Gutmann se dejó de saber a mediados de 1941; José Renau siguió experimentando en el muralismo, el cartel cinematográfico y estaba por emprender *The American Way of Life*, su gran fresco contra la guerra fría.²⁴ Lola Álvarez Bravo, como Renau, se mantuvo en solitaria práctica del fotomontaje.

Antes de su ingreso a *Futuro*, Lola ya había publicado en las páginas de *El maestro rural* fotomontajes de carácter social, y esporádicamente de sentido político, porque el medio seguía rigiendo el contenido del mensaje. Los trabajos incluidos en las páginas de esa revista, dependiente inicialmente de la SEP, se volvieron regulares en 1936, y sus mensajes eran directos para ser asimilados de manera inmediata por el público al que iban dirigidos. En portadas e interiores de *El maestro rural* predominaba una presencia de lo industrial (en muchos sentidos elemento salvador de la sociedad, única salida de la pobreza), la organización gremial y el trabajo, a lo que se agregaba un trato alegórico de la salud. Se incluía lo mismo a un niño bebiendo agua dentro de una tubería, que un gran manto protector, símbolo de la necesaria potabilización del líquido.²⁵ El primero de mayo —oportunidad siempre aprovechable para el tema de la clase obrera— le sirvió a Lola para construir un excelente fotomontaje para la contraportada de ese mes de 1936. Para ello elaboró una armónica conjunción de maquinaria y obreros, sin antagonismo entre las partes (en realidad nunca lo hubo en la iconografía fotomontajista de la época, cuando se trataba de la producción fabril en medio del clima moral cardenista), en un sólido fundido visual entre maquinaria y obreros, dominado —no casualmente— por una plasta roja: una fábula que miraba

²³ *Ibidem*, núm. 94, mayo de 1944 y núm. 99, de abril de 1945.

²⁴ Manuel García, "Trayectoria mexicana (1939-58) de José Renau", en *Sábado de Unomásuno*, 14 de noviembre de 1987.

²⁵ *El maestro rural*, núm. 6, México, 15 de marzo de 1936 y núm. 1 del 1° de julio de ese mismo año.



Agustín Jiménez, publicado en Gustavo Ortiz Hernán, *Chimeneas*, México, 1937.

hacia el futuro.²⁶ *El maestro rural*, ahora editado por el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, publicó ahora más reportajes y menos fotomontajes de Lola, aunque a título personal —por lo menos hasta principios de los años cincuenta— seguía produciendo éstos de manera regular, pero en un sentido distinto al político, recordando las fotoconstrucciones dadaístas, muy especialmente la de *Metrópolis* (1923), de Paul Citroën. Lo vertiginoso de los escenarios de la vida moderna apuntaba ya a una pesadillezca era de la tecnología dominante.²⁷

En la etapa final de la revista *Futuro*, una pequeña nota dio cuenta de la aparición de una publicación

²⁶ *Ibidem*, núm. 9, 1° de mayo de 1936.

²⁷ Véase Lola Álvarez Bravo, *fotografías selectas, 1934-1935*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo-Fundación Cultural Televisa, octubre de 1992-enero de 1993, y Dawn Ades, *op. cit.*, especialmente el capítulo "Metropolis: la visión del futuro", pp. 98-105.



José Renau, publicado en *Futuro*, México, enero de 1943.

hermana: “1945 es una bella revista de gran formato. Pero no es [de] manera alguna una revista ‘bonita’, ‘Made in USA’. Es mucho más que eso. Es en verdad un catálogo de carteles, cada uno de los cuales grita en las páginas de la revista su encendido mensaje al pueblo de México...”²⁸ Y en efecto, por casi un año, la fugaz 1945, “revista mensual hecha por pintores, grabadores, escritores, dibujantes, fotógrafos”, que después se convertiría en 1946, realizó una virulenta crítica gráfica en nombre de la “defensa del progreso social en México”. Su gran formato tendía más bien a ser un “catálogo de carteles y manifiestos” desprendibles. Y no es casual que en sus páginas surgiera el *fotocollage* (fotografía, pintura y dibujo), con profunda carga ideológica, dada la colaboración entre fotógrafos, grabadores y pintores. Todo indicaba que la dirección del trabajo gráfico se debió a Federico Silva y Luis Arenal, director

²⁸ “1945 una nueva revista”, en *Futuro*, núm. 106, México, diciembre de 1945, p. 23.

y jefe de redacción, respectivamente. Entre los fotógrafos se encontraban Manuel Álvarez Bravo, los hermanos Mayo y después Lola. Pero tanto los fotomontajes como los *fotocollages* muy probablemente provenían de las fotografías de los Mayo (quienes habían realizado algunos esporádicos ejercicios en *Futuro*, contagiados por el ánimo de sus colegas), a partir de las ideas y el complementario *collage* de Silva y Arenal.²⁹

En el primer número de 1945 predomina la imagen del obrero como símbolo del trabajo (el mazo como herramienta *ad hoc* y la obligada atmósfera industrial), pero también una abierta posición anticlerical (el alto clero pisotea —gracias a las líneas del *fotocollage*— a unos desamparados niños de la calle, las “felices ovejas desde hace más de 400 años”), posiciones éstas cada vez más encendidas en sus mensajes, como habían advertido. Así, en el primer número de 1946 aparece el *Obrero en huelga asesinado* (1934), de Manuel Álvarez Bravo, fotografía de origen lejano y distinto que funcionaba dramáticamente para hacer hincapié sobre los peligros que acechaban a la clase obrera.³⁰ Dos fotomontajes más, entre otros, no daban concesiones: el de los líderes de partidos emergentes, distintos al surgido de la Revolución, denominado *Los judas del México de hoy*, presentaba como demonios a Ezequiel Padilla, Manuel Gómez Morín y Salvador Abascal, a quienes se les auguraba que “cuando truenen... no quedará ni mecate”;³¹ y el de una feroz dentadura que engullía a una humilde familia indígena, incluido en la portada de febrero. La antropofagia social como modo de denuncia. Los actos sociales (en este caso “la mordida” como una “institución heredada de la Colonia y el Porfirismo”), alterándose visualmente para exhibirse en su contundencia, con todo y sus elaboradas extralimitaciones.

Acaso por todo esto les faltó decir a los hermanos Renau que, con todos los recursos de juego y plasticidad que permitía el fotomontaje, éste también posibilitaba otra circunstancia: el acto ideológico en todas sus manifestaciones y de acuerdo al practicante que lo pusiera a la consideración pública.

²⁹ 1945, núm. 1, México, noviembre de 1945.

³⁰ 1946, México, enero de 1946.

³¹ 1946, México, 1° de mayo de 1946.



David Martín del Campo*

A R T E

Celestún: niños corriendo. Fotografías de Eric Jervaise.

Algo más que la inocencia

(notas en torno a algunas coincidencias
de la antropología y la literatura)

La observación, ante todo. Mirar, anotar, recordar lo contemplado. Igual que un “testigo amoral”, el cronista (llamémosle así por ahora) participa con la vista registrando detalles, gestos, movimientos y, como Roquetín en la novela de Jean-Paul Sartre, *La náusea*, deja que sus impresiones evolucionen hacia la más ruin de las indolencias: “Siempre lo había sabido: yo no tenía derecho a existir. Había aparecido por casualidad, existía como una piedra, como una planta, como un microbio”, tal y como confiesa el personaje en su escalofriante diario.

Mirar, sí, y reflexionar después en la soledad del estudio sobre las constantes o las variantes de tal o cual comportamiento. Algo no muy distinto a lo que ocurre, individual y dialécticamente, entre el psicoanalizado y su interlocutor al otro lado del diván. ¿Qué tienen en común, entonces, el escritor, el antropólogo y el psicoanalista? La respuesta está, posiblemente, en una frase de Nigel Barley, quien ha inspirado buena parte de esta serie de reflexiones: los antropólogos —afirma— “han ido a donde no había ido ningún hombre. Están, pues, rodeados de un halo de santidad y divina ociosidad”; de donde se desprendería una actitud “ausente” (¿“voyerista”?) del observador-cronista.

Sorprendido por el éxito editorial que tuvo su —en principio— tesis doctoral (“The Innocent Anthropologist. Notes from a Mud Hut”), Nigel Barley desmitifica con su trabajo muchos de los prejuicios que, hasta aquel año de 1983, acompañaban al desempeño de la antropología... o por lo menos de la Antropología Occidental (así, con mayúsculas) ante las poblaciones atrasadas y aborígenes de los países llamados del tercer y cuarto mundos. La edición en castellano del libro de Barley (*El antropólogo inocente*, Editorial Anagrama, 13 ediciones de 1989 a 1999), nos permite establecer una serie de especulaciones en torno al ser y el hacer de antropólogos y escritores.

* Narrador. Director de Divulgación de la Coordinación Nacional de Difusión, INAH.





Partiendo del principio de que ese distanciamiento entre objeto y observador (comunidad humana y cronista) es la garantía de una “santidad”, es decir, de una presencia inocua e intangiblemente ética por parte del antropólogo-escritor, queda como premisa respecto a la inutilidad de pretender que esos afanes puedan tener una “aplicación política”. Una novela no es (no debe ser) un panfleto, y un estudio antropológico tampoco puede ser (no debe) un programa de proselitismo partidario.

La dedicatoria del libro de Barley resulta, por lo demás, sintomática y digna de toda nuestra simpatía. “Al jeep”, nos previene este antropólogo que se insertaría en la comunidad Dwayo. Ahí, durante dos años, convivirá con los habitantes de las montañas del Camerún, aprenderá de sus marrullerías y sus ritos ancestrales, padecerá la corrupción post-colonial y las endemias tropicales, y concluirá que, en los bosques centroafricanos y en las academias londinenses, el hombre es uno y una misma su decisión por sobrevivir. Para los que aún no conocen el estudio de Barley, sobra decir que se trata de una obra poco dogmática y muy ceñida a los artilugios literarios (diálogos, descripciones, narración acompasada), lo que lleva a preguntar si eso es “antropología” o una *crónica de viaje* que lo mismo relata aspectos humorísticos que sanguinarios.

Setenta años atrás, en esos mismos bosques del África meridional, curiosamente surgía un personaje literario que muy pronto se transformó en protagonista de los *mass media*, como un paradigma “en negativo” de la etnología. Sí, porque cuando Edgar Rice Burroughs publica, en 1914, su novela *Tarzán de los monos*, estaba

creando al mayor divulgador en Occidente de las “costumbres”, mitos y prejuicios raciales del continente negro. Con el paso de los años y tras el proceso de descolonización, la figura de Tarzán demostraría de qué manera un personaje literario puede ser emblemático (el Quijote, Gregorio Samsa, Hamlet) de un ideal, un terror, una obsesión. El “rey de los monos” reunió todo ello y nos permitió, en la placidez cinematográfica una vez adaptado en personaje de celuloide (para mi generación, Johnny Weismüller), alimentar nuestros recelos y confusiones en torno a un continente..., un continente y sus habitantes, desde luego, que no tendría salvación si no era guiado, asistido y financiado por la generosa mano del hombre blanco.

Algo similar quedaría sugerido en las obras de Rudyard Kipling, *El libro de las tierras vírgenes* y *Kim de la India*, en las que el destino imperial y el honor británico confluían en una sola misión ante la carga civilizadora que representaban los “pueblos abandonados” del Asia subtropical. Una vez más, en esos libros clásicos de la literatura juvenil, quedarían lecciones de antropología y lirismo colonial que nutrirían los prejuicios de varias generaciones. Antropología y literatura como dos espejos enfrentados, cada cual reflejando una imagen incierta, de la subjetividad virtual apareciendo en la superficie bruñida del otro engaño.

En el Alto Maraón

Una de las confesiones más directas del vínculo antropología-literatura lo constituye el testimonio que en





Viernes Santo 2002 / Nazarenos en manda.

1971 publicó Mario Vargas Llosa bajo el título de *Historia secreta de una novela*. Editado por Tusquets en su colección Marginales, el librito de 76 páginas nos permite armar el rompecabezas de esa novela deslumbrante que es *La Casa verde*. En el breve recuento (originalmente preparado como conferencia para una universidad estadounidense), Vargas Llosa refiere cómo surgieron las claves de esa obra que lo consolidaría como uno de los mejores narradores en idioma castellano, y de cómo un antropólogo mexicano sería el detonante de la historia.

Era el año de 1958 y estaba por trasladarse a Madrid para iniciar su doctorado en Letras, “cuando a Lima llegó el doctor Juan Comas, un antropólogo mexicano. Venía al Perú para realizar ciertas investigaciones en las tribus de la Amazonia. Entre la Universidad de San Marcos y el Instituto Lingüístico de Verano le habían organizado una expedición y, por la amistad de una de las organizadoras, tuve la suerte de formar parte del pequeño grupo que acompañó al doctor Comas”. Y sigue relatando el autor de *La ciudad y los perros*:

Estuvimos en la selva unas cuantas semanas, viajando en un escueto hidroavión y en canoa, sobre todo por la región del Alto Marañón, donde se hallan, diseminadas en un amplio territorio, las tribus aguarunas y huambisas. Así fue que conocí esa pequeña localidad, Santa María de Nieva, el otro escenario de *La Casa verde*. Este recorrido por el Perú amazónico fue, también, una conmoción para mí. Descubrí un rostro de mi país que desconocía por completo; creo que hasta entonces la selva era un mundo que sólo presentía a través de las lecturas de Tarzán y de ciertas seriales cinematográficas. Allí descubrí que el Perú no sólo era un país del siglo veinte [...] sino que era también la Edad Media y la Edad de Piedra.

Uxmal: pulgas vestidas.

Cabe recordar que, seguramente, ese viaje también engendraría, años después, esa otra novela de amabilidad a raudales que se titula *Pantaleón y las visitadoras...* Un cuartel en la selva amazónica al que debe administrarse, regularmente, con los cargamentos de prostitutas que llegan en rumorosos vapores remontando el río Marañón.

Antropología, observación, crónica de viaje, novela. Seguramente que los métodos de indagación y registro que lleva un antropólogo difieren de las observaciones y apuntes que puede guardarse un escritor (o un reportero de prensa, como ya se verá). Sin embargo, en ambos se conserva algo más que la inocencia, o la santidad, del profesional que vive de la (re) interpretación, científica o literaria, de aquellos “otros”, sus costumbres, rituales y mentalizaciones. El antropólogo que elabora, por ejemplo, un estudio sobre los mitos animistas de la comunidad zoque ante el alumbramiento, ¿en qué es distinto al narrador que decide la escritura del cuento “La Tona”?; así como ocurrió, precisamente, con Francisco Rojas González, autor de la su muy famosa (y póstuma) colección de cuentos *El Diozero*, volumen que suma ya más de 200 mil ejemplares distribuidos en centenares de bibliotecas escolares.

De San Francisco al sarcof

La abreviada existencia de Rojas González (murió en 1951, a los 47 años de edad) fue, sin embargo, fructífera. Nacido en Guadalajara, entregó la primera mitad de su vida al mundo diplomático —fue cónsul en las ciudades de Guatemala, Salt Lake City, Denver y San Francisco— para luego trastocar sus días al cambiar de



oficio. A finales de los años cuarenta, Rojas González practicaría la antropología de campo en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM (había realizado estudios de etnología en el Museo Nacional), donde participó en distintos estudios (la *Carta etnográfica de México*, entre otros). Producto de sus indagaciones antropológicas entre los distintos pueblos indígenas del país (purépechas, zapotecos, lacandones), surgieron varios libros en que logró plasmar, con pluma certera, cuentos y relatos inspirados en esas exploraciones de bota y (entonces se usaba) saracof.

Libros suyos que de algún modo recogen sus preocupaciones etnológicas son: *Y otros cuentos*, *El pajareador*. Ocho cuentos y, principalmente, ya lo decíamos, *El Diosero*. La docena de relatos contenidos en este último volumen (entre ellos “La Tona” y “El Diosero”) reúnen las dosis de ternura, emoción y asombro a que toda buena narración debe aspirar. No por nada esos dos cuentos fueron llevados, aunque malgradadamente, a la pantalla cinematográfica, como fue también el caso de los argumentos de sus novelas *La negra Angustias* y *Lo-la Casanova*.

Otros dos casos de mexicanos que practicaron (a su modo) la indagación antropológica y la escritura literaria de ese tipo de experiencias fueron Ramón Rubín y Fernando Benítez. Del primero —un autodidacta trotamundos— nos quedan sus volúmenes *Cuentos mestizos de México*, *El callado dolor de los tzotziles*, *La bruma lo vuelve azul*, *Cuentos de indios* (volúmenes I y II), *Cuando el tágua agoniza*, entre los cerca de 20 libros que publicó.

El caso de Fernando Benítez resulta un capítulo aparte. Desde luego que su discutible colección de crónicas (¿ensayos?) *Los indios de México*, cuatro volúmenes exitosamente publicados por la editorial ERA entre los años de 1967-1979, constituyen un esfuerzo admirable de reconciliación del redactor cosmopolita con las comunidades aborígenes del país. El medio antropológico mexicano, en su momento, no recibió con demasiada simpatía esa colección de crónicas-reportaje, a la que se calificó de parcial y poco sólida. Sin embargo, esas expediciones por las comunidades indígenas del país le permitirían, en un plano más literario, emprender notables narraciones como las contenidas en sus libros: *Ki, el drama de un pueblo y una planta*, *En la tierra mágica del peyote* y *Viaje al centro de México*, entre otros títulos.

Obviamente que el medio académico ha criticado mucho esos afanes “divulgadores” bajo el principio de que, careciendo del rigor científico, los libros con ánimo etnográfico se quedan en la buena intención mediática, pero sin la calidad y el nivel teórico requeridos.

Tocar a Atinóo

Para concluir nos queda el caso aleccionador de Marguerite Yourcenar. En las adendas de su novela clásica *Memorias de Adriano*, cuenta la novelista una experiencia arrobadora. Fue el día en que finalmente logró “tocar” la materia de su obsesión juvenil. La Yourcenar había intentado escribir el libro en dos intentos previos, pero los resultados no la satisfacían (no hallaba lo que literariamente se dice “su voz”). El tercer tratamiento

Grupo de niños en Yaxcopoil.





Tacuba: Caballito y Feria del Libro.

fue el efectivo, cuando el emperador Adriano escribe y lega una serie de cartas autobiográficas a punto de fallecer. Pues bien, relata la también la autora de *Opus nigrum* que en cierta ocasión, visitando el museo arqueológico de Roma, uno de los investigadores la invitó a conocer los objetos encontrados en una excavación reciente. Eran algunos objetos presumiblemente pertenecientes a la realeza romana de principios de nuestra era, y entre ellos destacaba un medallón de bronce con la efigie de Atinóo, el amante efebo del cavilador Adriano. ¡De modo que ese objeto en las manos de Marguerite Yourcenar la vinculaba, tangible y directamente, con su personaje perseguido en tantísimas bibliotecas, archivos y museos!

Esa emoción última queda siempre como la gran recompensa del investigador social que ha devenido en narrador. El momento en que el “objeto” literario se vuelve real, de carne y hueso, y algo más que una evocación sublime. Como Vargas Llosa tras los pasos de Fushía, el personaje que remonta en canoa la corriente del Amazonas peruano, o como Nigel Barley cuando al concluir su libro relata la conversación telefónica con el colega que lo convenció de viajar al Camerún:

—Ah, ya has vuelto.

—Sí.

—¿Ha sido aburrido?

—Sí.

—¿Te has puesto enfermo?

—Sí; de hepatitis.

—¿Has traído notas a las que no encuentras ni pies ni cabeza de tus observaciones?

—Sí.

—¿Cuándo piensas volver?

Y entonces, incontenible, Nigel Barley suelta la carcajada. Dos años en las montañas de los Dowayo, en los que perdió todos sus ahorros y dos dientes, hizo amigos inimaginables (misioneros borrachines, profesores de primaria que practicaban la brujería) y, sobre todo, cambiaron irremisiblemente sus días.

La fiesta del Ritz

Experiencias como (si cabe el caso) la del “coronel Hemingway” en el hotel Ritz durante la liberación de París. Llega el ruidoso corresponsal de guerra al barecito y enseguida es asaltado por un viejo portero del hotel que le pregunta dos veces su nombre y que si alguna vez estuvo hospedado allí. Cuando obtiene la respuesta afirmativa le informa que ahí abajo, en la bodega y desde 1929, está un viejo baúl que permanece abandonado. Ernest Hemingway lo recupera y, al abrirlo, nace la leyenda. En ese cajón están los rizos de sus novias, los billetes de la ópera, las cartas de sus amigos, aquella vieja bufanda escocesa... Se enfrenta de pronto, como si un regalo de Dios, a su juventud (o su propia “arqueología” personal). Esa experiencia dará como fruto una novela de conmovedora intensidad: *París era una fiesta*. Habrá sido la victoria de la memoria sobre el cruel paso del tiempo. La inocencia del observador habrá sido derrotada. Habrán comenzado los días, si se quiere, de la santidad (literaria). Memoria, observación, testimonio. Y lo demás será polvo sin destino.

Hunucmá: tricitaxis con servicio de orden.





Eric Jervaise: la fotografía como intuición

Eric Jervaise descrece del momento exacto. Para él, el momento correcto en que la fotografía debió haberse tomado no existe. Tampoco la premeditación. O la pose. O el artificio del *cheese*, sonrían al pajarito. El momento se da o no se da y constituye, más que una oportunidad irrecuperable, una emoción. La fotografía, dice, es ojo, alma, corazón. No siempre ha sido así. Durante años, este fotógrafo de origen francés se ha dedicado a ahondar en los misterios técnicos de su arte. Es un experto en la ciencia detrás de la cámara. Conoce los secretos químicos y físicos que permiten fijar y reproducir una imagen, extraerla del reino de lo real para perpetuarla en soportes materiales ajenos a su propia naturaleza y ontología. Su aprendizaje lo ha llevado a descomponer, entender, desgranar, desarmar, los elementos de la fotografía. Por mucho tiempo sus objetos de estudio han sido la luz, la óptica, la mecánica, la composición icónica, los procesos de fijación, la historia y la teoría en torno a esta actividad que lo mismo es destino que arte y profesión. La fotografía era lógica y razonamiento, frialdad y técnica, objetivo y cerebral perfeccionamiento; lo que lo llevó a desarrollar un trabajo muy simplificador y sintetizador, minimalista, para utilizar la palabra en boga. Fue una búsqueda por eliminación, descartando aquello que no condujera a comprender, manejar y reproducir la magia de la caverna platónica.

En el principio fue así. En sus orígenes la fotografía era dominio de los científicos. Niépce, Talbot. Ilustración e industrialización. La burguesía ilustrada que se apropiaba de la realidad por medio de una cámara (“tomar” una foto, decimos) y el reforzamiento del yo (el retrato para las masas). En este nuevo momento de su vida y de su carrera como fotógrafo, sin embargo, Eric Jervaise abandona el ambiente controlado de su obra para acercarse a elementos más vitales, menos calculados y más inquietantes, menos solipsistas y más cercanos a una visión humanista del devenir

* Novelista. Subdirector de Proyectos Especiales de la Coordinación Nacional de Difusión, INAH.



Fuente de la plaza de Santo Domingo.

del hombre y su entorno en el tiempo. Esto es palpable en las fotografías que ilustran este número. En ellas el fotógrafo combina su madurez técnica con el dominio de lo intuitivo y el descubrimiento del otro. “He dejado de mirarme el ombligo y de hacer un trabajo sintético y analítico”, advierte el propio Jervaise, “para hacer un trabajo de mayor relación con la gente”.

A partir de noviembre de 1999, Jervaise da un giro en su trabajo. Sale a la calle para fotografiar. Le interesa México y sus habitantes. Se enfoca en el D.F. y en particular en su Centro Histórico. Fotografía el bullicio, la vitalidad, lo multitudinario, lo abigarrado, lo apocalíptico de un espacio donde lo mismo confluye lo moderno que lo antiguo, la risa que la desesperanza, la basura que el orden, el patriotismo y la patria destruida, el lugar común y el terrorio de lo deslumbrante. La Ciudad de México es sinónimo de contramodernidad. Nunca nueva y nunca antigua. Siempre en construcción y sin embargo devastada. Inconclusa pero no póstuma. Muchedumbre y soledumbre (Octavio Paz). Pueblo y élite: islas de nacionalidad social: Neza y Santa Fe. En esta contramodernidad obligatoria, el D.F. sobresale por su síntesis posmodernista. Si el posmodernismo es el fin de las ideologías (la filosofía del todo cabe en un jarrito sabiéndolo acomodar), la única que persiste es la de la sobrevivencia, un remedo ideológico que se ha venido acomodando muy bien desde el año tres caña en que fue fundada hasta nuestros días. Ciudad que es fusión de épocas y razas, de novedades y anacronismos, participa de un pasado muy presente que se nos ha hecho imaginar glorioso y de un presente bastante magro y sin futuro.

En la portada de su más reciente libro, *México: visiones panorámicas del siglo XXI* (2003), aparece una fotografía de Jervaise que bien pudiera denominarse “La verdadera Plaza de las Tres Culturas”. La imagen incluye el Templo Mayor, la Catedral y otros edificios coloniales, así como sus habitantes actuales, que bien mirados son los que le dan sentido, presencia, realidad, mito, a este sitio. En Tlatelolco, donde coexisten las ruinas prehispánicas, la iglesia de Santiago y la modernidad ya anticuada de la Secretaría de Relaciones

Exteriores, no hay esta muchedumbre. La Plaza de las Tres Culturas es un lugar cercado, solitario, a no ser por las hordas de turistas adoradoras del *must see*, y con ese karma necesariamente solemne tras la matanza diazordacista. El Templo Mayor y sus alrededores, en cambio, es un espacio vivo, vibrante, lleno de historia, de arquitectura, de actividades, de personas. Jervaise recuerda su primera visita al Museo Nacional de Antropología: la gran impresión que le causó la maqueta del mercado de Tlatelolco. Esa misma dinámica de algarabía, comercio, contacto humano, que transmite esa maqueta está presente en sus fotografías. “Mi intención principal”, ha señalado, “es registrar la actividad multitudinaria del comercio tradicional del centro de la Ciudad de México. Asimismo, quiero expresar mi entusiasmo por la sensación de vitalidad que me transmite”.

Sus fotografías reflejan esa vitalidad, la de una ciudad que sobrevive *a pesar de*. Una ciudad cuyo ritmo no ha cambiado desde épocas prehispánicas. Cámbiense los taparrabos por los vaqueros, el penacho por el peinado punk, la venta de guajolotes por la de discos piratas, y es lo mismo. Jervaise, con su mirada primigeniamente extranjera, nos proporciona una nueva lectura de lo que a nuestros ojos nos parece como algo natural, fijo, inalterable, inmovible, lo de todos los días. Pienso en sus fotografías de Tepito, por ejemplo, ese barrio que es un tianguis, donde la compra-venta no es una maqueta sino parte de una real, colorida, bravía e intensa vida cotidiana. Lo reafirma la pancarta “Mayoreo-menudeo”, presente en *Carril peatonal*, donde la gente se desborda en las calles e invade los espacios de tránsito de automóviles. O en sus imágenes de la plaza de Santo Domingo. O las de la parte posterior del Palacio Nacional: la masa orteguiana. O la de Canetti. Gente y más gente. Gente por doquier. “Estoy en un momento en el que reconozco el valor de los demás. Es una apertura”, dice Jervaise, “un crecimiento”.

La muchedumbre como referente. No la masa informe sino el contexto inherente: su historia, su cultura, su psicología. En una fotografía como *Palacio Nacional* esto es claro. La patria y sus símbolos: una bandera flácida que no ondea, el pueblo en su deambular multitudinario de crisis económica y raza de bronce, el comercio ambulante que lo mismo vende artesanías



Uruguay y Correo Mayor al Nororiente – La Surtidora.

mexicanas que Mickey Mouses entre estrellas de bandera estadounidense. Es la penetración cultural vía la playera *nike* y la crisis económica nacional merced al empleo informal. En una de las cajas de cartón se alcanza a leer “cuidado”, como advertencia a lo frágil de nuestro presente o a lo endeble de nuestro futuro inmediato. Un destino que es como esa tambaleante lámina que cargan unos trabajadores en *Saliendo de casa de Mariana Yampolsky*. La espejeante lámina que refleja nuestros esfuerzos por vivir en esta ciudad-país. Son de notar los graffitis en las paredes y, como una extensión curiosa, en el camión de mudanzas que espera. O en *Nazareno*, la muchedumbre en viacrucis: la pesada carga del existir más la religión, más Iztapalapa, más los que observan, más el letrero de hojalatería y pintura al que parecen dirigirse, más... El multisimbolismo prevalece. En sus fotografías existe una polisemia que retrata la condición humana, el alma nacional, la presencia urbana, la chilanguez, la pobreza, la necesidad de expresión junto con nuestros silencios, la libertad o tragedia de ser quienes somos, la historia pre y poshispánica, lo local y lo turístico, en sus múltiples e individuales facetas, en sus símbolos ocultos o transparentes.

Hay relato en estas fotografías, historias individuales y colectivas. Una polisemia de momentos diversos y efímeros, de instantes ricos en referentes y significantes cargados de significación, connotación, y por lo mismo de carga sintáctica, producto de la visión que permite la cámara utilizada por Jervaise. Se trata de una cámara Panoram-Kodak número 4, de proyección cilíndrica, fabricada a finales del siglo XIX y cuya patente data de 1894. Este aparato le brinda la posibilidad de cubrir un ángulo de 140 grados, que proporciona una toma panorámica con mayor cantidad de información. Regalo de un coleccionista, el doctor Berthier, con esta cámara logra que nuestra visión común y corriente —de apenas dos grados— cubra otros aspectos que escapan a los límites oculares. La idea de este tipo de tomas la obtuvo tras el descubrimiento del libro *Praga panorámica*, del fotógrafo checo Josef Sudek. La riqueza visual de lo panorámico, sin embargo, se conjuga aquí con algunas de las obsesiones-pasiones de Jervaise. La técnica de la fo-

tografía, por ejemplo, que constituye uno de los puntos medulares de su actividad. Al tratarse de una cámara antigua, el fotógrafo ha tenido que adaptarse a las características del aparato. El formato de la película original ya no se consigue, por lo que tuvo que construir unos portaplacas sin cortinilla para película de 120. La velocidad y el diafragma son fijos, de tal forma que debe utilizar diferentes sensibilidades de película según las condiciones de luz presentes en la toma. No tiene visor, por lo que no ve directamente el encuadre: lo intuye, lo siente, lo presiente, lo adivina. El fotógrafo moderno como fotógrafo antiguo. Posmodernidad, decíamos. El título completo de su libro es, precisamente, *Panorámicas del siglo XXI tomadas con una cámara del siglo XIX*.

El fotógrafo, después de todo, es un nostálgico. Trata para hacer perdurar un presente que se escapa. Sus fotografías son pretérito, instantes que ya no son más que en el negativo o en el papel o, ahora, en la pantalla. Desde la invención de la fotografía no hay olvido, que es, como decía Borges, la verdadera muerte. Fotografiar es encontrar fealdad o belleza en lo que desaparece. O en aquello que fue y se quiere ver. El fotógrafo tal vez sí se lleve parte del alma de sus fotografiados, instantes de vida. Escribe José Emilio Pacheco: “Cosa terrible es la fotografía./ Pensar que en estos objetos cuadrangulares/ yace un instante de mil novecientos cincuenta y nueve./ Rostros que ya no son/ aire que ya no existe”. Cosa terrible, la fotografía. Jervaise detiene el tiempo pero no la angustia del devenir, del ser ante la fugacidad de la existencia. Será por eso que no le gusta demasiado ver sus propias fotos. “No es algo intelectual”, explica.

Es emocional. Es como una ceguera. Es como si fuera una *mise en abime* cuando estoy volviendo a ver o a vivir esos momentos que ya he vivido. Esos momentos ya los fijé y creo que he estado muy consciente de haberlo hecho, pero cuando los vuelvo a ver como que se me mueve un poco la silla, los conceptos de tiempo y espacio se agitan y me hacen ruido en la cabeza. Me ciego porque debía de aceptar ese paso del tiempo pero no las puedo mirar. Es un momento intenso de mi vida que estoy volviendo a vivir. Es algo muy relacionado con el paso del tiempo, con la vida, con el miedo a la muerte. Es eso. Por ahí es. Es una *mise*

Torre Latinoamericana.

en abime frente a mi propia vida que se va. Es muy molesto. Existencialmente es profundamente inquietante.

Cosa terrible, la fotografía. Por eso no gusta del autorretrato, o mejor, de la autofotografía. Jervaise apenas si aparece físicamente en sus fotos. Es una sombra en *Maíz tierno*. Es una sombra y unos zapatos en *Palacio Nacional*. Tal vez sea una sombra pero en esas fotografías el mundo —la imagen del mundo— está literalmente a sus pies. El fotógrafo como pequeño dios malogrado (otra vez Borges) con la capacidad, así sea ficticia —un mero artilugio de la técnica—, de detener ese *continuum*, ese estar echados en el mundo entre el ser y el tiempo (Heidegger *dixit*). De ahí nuestra nostalgia (angustia) por ese pasado que nos acerca a la vida y nos aleja del instante de nuestra muerte. De ahí fotografías como *Ritmo latino*, donde hay un aire de los años cincuenta, con ese carro de colección y esa mujer como *demodée* caminando por la ciudad actual. De ahí los danzantes con indumentaria prehispánica entre el trajín de lo contemporáneo alrededor del Templo Mayor. De ahí este fotógrafo moderno con su cámara antigua. Jervaise ve en esto, más que un desfase, una continuidad.

El D.F. es una ciudad eterna, que no cambia. Es una ciudad fascinante en la cual como que puedo ver algo que se continúa. Es un lugar de encuentros, de intercambios, de convivencia, pero donde hay una armonía. Siempre veo armonía en ese bullicio. Cuando estoy en el Templo Mayor y veo a los vendedores, a las mamás con sus niños, a los cargadores, a la gente, estoy viendo algo que siempre ha estado. Para mí es un mundo fascinante. Me gusta mucho el lado imaginario de la Ciudad de México. Con mi educación francesa, la Ciudad de México es como estar frente a una cosa mágica. Se me paran los pelos de punta. Es como la presencia de lo que no se puede saber, es decir, de lo que uno cree que ha perdido y ahí está.

En sus panorámicas Jervaise conjuga sus conocimientos técnicos y sus experiencias personales para producir una obra que refleja sus propias inquietudes y, al mismo tiempo, una esencia colectiva. Su cámara del siglo XIX le permite no sólo aprehender una mayor porción de la realidad sino liberarse de los formatos a los que nos ha acostumbrado la industria fotográfica. No es

un secreto: la fotografía se ha estandarizado debido a su masificación. Se nos ha hecho ver en determinados formatos. La visión instamatic del mundo. La visión *kodak*, *fuji* o *agfa* de nuestros cumpleaños o vacaciones en la playa. Veinte países en veinte días, pero no olvide su cámara. “Apriete un botón, nosotros nos encargamos del resto”, como afirma el lema publicitario lanzado por George Eastman. Jervaise se rebela a esta condición. O más que rebelarse, la subvierte. He visto fotos tuyas tomadas en un formato circular, no cuadrado. Él mismo hace sus propias cámaras. Experimenta con distintas técnicas de impresión y fijación, con bicromatos y goma arábica, por ejemplo. Sus panorámicas son parte de esta actitud recelosa, de este buscar hacia otros puntos qué mirar y también tocar. Afirma:

Tomar una fotografía con esta cámara es para mí como abrazar literalmente el entorno, acercarme a la gente, es también un momento personal en el cual me siento por fin integrado a una colectividad, dada mi situación de origen francés y naturalizado mexicano. Por fin siento un grado de serenidad por el equilibrio que consigo entre mis inquietudes y mis logros.

Con sus fotos podemos ver de otra manera lo que somos. Lo hace como un *flaneur*, a pie, recorriendo calles, gastando



Frente a Palacio Nacional.

suela de zapato, apropiándose de la ciudad contramoderna y él mismo convirtiéndose —a pesar de que no se halle a gusto en el autorretrato— en un personaje más de esa urbe, inmerso en el bullicio, ritmo, vitalidad, humanidad, de lo defeño cotidiano. Si hay quien maneja un taxi, él fotografía. Si hay quien vende ropa o artesanías, él fotografía. Si hay quien turisteo, él fotografía. Jervaise, con su cámara antigua, se equipara a esos protagonistas de la gran ciudad, hoy casi piezas de museo merced al influjo “civilizador”. El afilador. El globero. El zapatero. El abonero. El lechero. El cilindrero. ¡El fotógrafo! Jervaise no retrata con una escenografía que diga “Recuerdo de la Villa”, pero sí despliega sus habilidades como un fotógrafo de “los de antes”. No es sólo su aparato del siglo XIX sino la bolsa oscura que lleva para cambiar la placa, útil sólo para un disparo. Explica: “cuando tengo que volver a cargar la cámara, me alejo del lugar donde estaba tomando la foto y busco un espacio de un metro cuadrado para tirar ahí mis cosas. Trato de ser muy discreto”. No le gusta ser percibido. Se esconde como niño tras la fechoría. Por eso en sus fotos no hay tampoco esa sensación del sujeto fotografiado que mira a la cámara. Jervaise, a quien la gente nota por su extraña cámara, pasa desapercibido al momento —rápido, apenas un

instante, el de la intuición— de tomar la fotografía. Esto le ha permitido muchas tomas memorables. Menciono *El mexicanito*, por ejemplo. El niño que en brazos de su padre ve hacia lo alto del astabandera, mientras que éste mira en dirección al Palacio Nacional. Polisemia de nuevo, enmarcada en un momento donde lo nacional se funde con lo personal: patria, paternidad, esperanza, reclamo, alturas y simas, presente y futuro, potencial y pobreza, en un México que cabe entero en una fotografía. A ese momento único, irrepetible, a la altura del arte, agréguese la perfección del encuadre: no hay visor en la cámara y Jervaise intuye, presente, los ángulos de la toma. No hay un concepto preestablecido, tampoco una intención ideológica, una noción anticipada de patria, tan sólo sentimiento, emoción, en el instante en que el fotógrafo aprehende al mismo tiempo un fragmento y un todo de lo real.

El mexicanito subvierte asimismo nuestra trayectoria visual y nuestro concepto de panorámica. No es una fotografía horizontal sino vertical. 140 grados de arriba a abajo. En nuestro mundo occidental estamos acostumbrados al movimiento de izquierda a derecha. Así leemos. Así escribimos. Así se nos ha hecho reproducir y entender la realidad. Por eso prevalece lo horizontal en la propia obra panorámica de Jervaise. No obstante, la verticalidad aparece aquí y allá, en fotos que son de lo mejor de su producción. Otro ejemplo memorable: *Torre Latinoamericana*. El rascacielos otrora símbolo de modernidad y resistencia (“no se cayó con el terremoto”, seguimos diciendo), y abajo el tropel, la muchedumbre que se agolpa para cruzar la calle. Nótese los detalles. Las ventanas abiertas en oposición a la aparente



Catedral, Moneda y Palacio Nacional.



lisura del inmueble. El reflejo en sus cristales del edificio de enfrente, que en su tiempo llegó a ostentar el título del más alto de México. El reloj, Nido, detenido no sólo en la fotografía sino en la realidad a las 14:13 horas. Los anuncios, que podrían hacer un buen cadáver exquisito a la usanza de los surrealistas: sordera, Labastida, poesía, new center, Lázaro. Y el mar de gente: los rostros, la prisa, el hambre, la vestimenta, los peinados, los tenis, las miradas, reflejo de un país que a ratos pareciera, como en la foto, dirigirse otra vez a cruzar por el mismo bache.

Jervaise, con sus panorámicas, nos brinda otros horizontes qué ver o pensar. Incluso en sus tomas sobre ruinas arqueológicas (*Teutonas y atlantes*) o sus estudios sobre la arquitectura o la naturaleza, la intuición del fotógrafo permite observar y conocer, percibir, otros aspectos de una realidad que la fotografía fragmenta, totaliza, dinamiza. En *El mar*, por ejemplo, hay una calma, una tranquilidad aparentes. El fotógrafo está interesado en el ritmo, el movimiento. No le interesa la naturaleza muerta sino viva. En una fotografía como *Línea blanca*, tan desértica, tan vacía, tan plana, hay un discurso muy fuerte de vida y movimiento en esa carretera que lleva a alguna parte o a ninguna. En *Celestún* esto es más que evidente. La algarabía de unos niños que corren a la orilla del mar. La toma es impecable,

además de bella. Transmite alegría, gusto por la vida. Es esto mismo lo que hay en sus fotografías sobre el Centro Histórico de la Ciudad de México. Vitalidad, bullicio, dinamismo. Maravillado por esa primera impresión causada por la maqueta del mercado de Tlatelolco, Jervaise ha querido transmitir esa misma sensación, descubriendo y redescubriendo el mercar que identifica a nuestras calles citadinas. Pasado y presente hay en esas fotografías. Las fuerzas vivas de la ciudad y sus fuerzas represoras que las vigilan (los granaderos en varias de sus tomas cercanas al Templo Mayor o ese policía, a oscuras, semiescondido, tal vez el único que advierte la presencia de Jervaise —o acaso, también Humboldt, en *Isabel*). El fervor religioso (la misa en pleno Zócalo en *Recogimiento*) y la devoción consumista. Finalmente, como ha reconocido Susan Sontag, “hoy todo existe para culminar en una fotografía”. En su obra Jervaise mezcla sus personales aspiraciones artísticas con la realidad social de nuestro tiempo. Nos muestra esa culminación que lo mismo es de madurez y aprendizaje técnico que de reconocimiento a su propia ciudad y a su gente, sus hipócritas observadores, sus hermanos. Nos muestra lo que somos pero también lo que él es. Un ciudadano más de la gran ciudad. Otro de sus personajes. El que intuye el momento de la vida que pasa ante la cámara. El fotógrafo.



Aerocromacias

*Ponderaciones dedicadas
a los cuates de
Botellita de Jerez,
que mala hierba
nunca muere.*

2

7 de marzo - Día mundial del Grafiti: para quienes la ubicua y aerocromatizada realidad urbana que envuelve al 78.672 por ciento del globo terráqueo no fuera suficiente, bastará pulsar sobre el ratón y buscar "grafiti" en google (hágase con una y con dos "efes") para caer arrastrados en el alud de información que nos vierte el ciber universo. Las galaxias de fotos que ahí circulan me llevan, para empezar, a reconsiderar la facilidad con que brincaron del espacio físico al virtual los practicantes del grafiti, junto con sus cronistas y sus muy particulares estudiosos, sus eufóricos publicistas: su discurso, contaminado con cualquier cantidad de virus lingüísticos, es fiel reflejo de la situación en que se encuentra el imaginario del mundo entero. Añádase a este variopinto universo los aviezos comerciantes que surgen como hongos y merodean el universo grafitero ofreciendo en chino, español, inglés, portugués y zwahili sus ciberportales gratuitos, camisetas personalizadas, estuches especiales para cargar aerosoles (hay grafiteros uruguayos que colocan sus botes en estuches para el mate), diccionarios de tag-alfabetos, micro andamios portátiles de aluminio, equipos ligeros para escalar edificios, manuales prácticos para evitar arrestos... Siempre hay rotos para los descosidos.

A estas alturas del campeonato, apabulla la cantidad de textos cuajados de sesudas ponderaciones que circulan a favor y en contra, y que de tanto repetir son ya lugares comunes: "un arte de ocupación", "inscripciones subversivas sobre el cuerpo de la propiedad ajena", "ironías enigmáticas o irónicas", "intervenciones en el espacio urbano que se diferencian de otros lenguajes de la comunicación urbana", y muchos más. Mal se comparan sus esdrújulas erudiciones con la poesía casi analfabeta (an-alfabeta o anal-fabeta, alabada sea) de tribalistas en todo el mundo, de Tokyo a Tambuctú, pasando por Tlaxcala y Machu Pichu, individuos que, no importa qué idioma hablen desde chiquitos, firman sus muros y vallas con nombres anglicados como Niuk, Nuke, Clone, Hudinilson Jr., Tupy Não Dá, Turma... *and so on.*

* Artista visual. Agregado Cultural de la Embajada de México en Brasil.



Fotografías de Ana Marcela Quintero.

Otros cuantos piquetitos, y el ratón nos llevará al Mundo de los Opositores del grafiti, panorámico en sus furias desbordadas. Son rectos urbanistas y sociólogos de toda estirpe; hay indignados teóricos de la estética y artistas plásticos, ciudadanos anónimos y asociaciones de condóminos encabronadísimos, ecologistas desfasados y más. Incluye desapegados científicos (el Departamento de Física Aplicada y Tecnología Avanzada de la UNAM gasta una lana en su intento por desarrollar el milagro de una pintura antigrafiti que consiga acabar con “El Problema”) y hasta fabricantes de pinturas y aerosoles (la Comex de México colabora con los científicos de la UNAM).

Se podrá discrepar en torno a los orígenes del grafiti. Ojo: no confundir con el “tag” o placazo, cuyos herméticos glifos le paran de punta los pelos a los grafiteros más clásicos; tampoco confundir con los paisajes de ciencia ficción creados en parques y banquetas por ingeniosos artesanos, con sólo aerosoles y sus dedos. Y mucho menos con la hueste de rotulistas multicromados que cubren las paredes de la perifería con anuncios de bandas igual que con consignas de partidos políticos. Hay quienes insisten en que la necesidad que tiene la humanidad de expresarse en el espacio social ha estado presente desde la prehistoria (la pintura rupestre). Hay quienes se remiten a las convulsiones sociales de Mayo del 68, en París. Otros, tan eurocéntricos como los anteriores, evocan los años setenta neoyorquinos, época en que Keith Haring & Co. (*with a little help from Andy*) quisieron apropiarse del grafiti para colocarlo en las sacrosantas salas del arte “erudito” (como si le importara al grafitero). Como fuera, la noble y antigua palabra (del griego *graphos*, de ahí al italiano *graffiti*) describe una acción creativa surgida de un logro tecnológico de cuño muy reciente: la elaboración de imágenes con latas de pigmento comprimido o con pinceles de aire, sobre vallas y muros públicos (con o sin permiso de sus dueños). Las consecuencias de este hallazgo son muy similares, demasiado, a las que siguieron al invento en la Europa de



finales del siglo XV, cuando los hermanos Van Eyck refinaron la técnica del óleo. Nos guste o no pues, el grafiti llegó para quedarse en todito el mundo.

Ante el hecho consumado, la resignación. Y de ahí a la complicidad, qué caray: a principios de marzo del 2003, los atónitos paulistas (me incluyo) fuimos testigos de una tremenda acción pictórica que se dio en el céntrico complejo de túneles Paulista / Rebouças / Avenida Dr. Arnaldo. Se trataba del Proyecto SP CAPITAL GRAFFITI, que acababa de ser puesto en acción por la Prefectura de São Paulo con el apoyo del poderoso



BankBoston y una ONG llamada Cidade Escola Aprendiz, y por supuesto, con la colaboración de los 150 mejores grafiteros de la ciudad.

Unas semanas después, los habitantes de esta urbe vimos, algunos con mucho placer y otros con odio jarocho, la aparición del *Mural Global*, en la céntrica Avenida 23 de Mayo, y luego, la extraordinaria metamorfosis de la sucursal más elegante de BankBoston, en plena Avenida Paulista. Una de los últimas cinco o seis mansiones construidas por antaños barones del café y que sobrevivieron la verticalización barbárica que sufrió la ciudad, el adusto inmueble —usualmente de blanca sobriedad— se transformó en un triz en una brillante joya multicolor, cubierta de cabo a rabo por las garigoleadas aerocromacias de siete grafiteros que engarzaron cada una de sus aerográficas propuestas en un todo armoniosamente maravilloso. El gusto nos duró poco pues la mansión ya volvió a vestir su alba seriedad.

La Prefectura, sin embargo, se empeña en “estimular el arte del grafiti”, y continúa apoyando el proyecto

en 50 espacios públicos ubicados en toda la megaciudad. A cargo de la coordinación general del proyecto está el artista plástico Eymard Ribeiro, del proyecto Be-co Escola, núcleo de grafiti de la Cidade Escola Aprendiz. Así, *São Paulo Capital Graffiti* se ha sumado al conjunto de actividades con las que la ciudad conmemorará su 450 aniversario, en 2004. ¿Quién lo hubiera imaginado, verdad?

Ya fuera cobijado por el “buen gusto” de patrocinios corporativos públicos y privados, o siguiendo sus propios e irrefrenables impulsos de base, el grafiti, insisto, está aquí para quedarse. Ajeno a las consideraciones estéticas que rigen al arte visual con adjetivo (quiero decir, el arte “culto” o como le dicen los brasileños, la “erudita”), el grafiti por tantos practicado se erige como un muy eficaz sustituto de esas artes, las de video o instalación o *performance* —y hasta las de pintura pintada— cuyo hermetismo las separa cada vez más de la comprensión de los mortales comunes, y se suma de manera sustancial al poderoso caudal de las otras expresiones vivas, dinámicas, pulsantes, del imaginario colectivo.

(En un aparte, se me ocurre que podemos comparar el fenómeno con lo que sucede en música con el MPB o movimiento de música popular brasileira que adopta *reggae* y *rap* sin empacho alguno; y al guaca-rock o charrock preconizado por Botellita de Jerez, tan bien cultivado por el eclecticismo de Café Tacuba, Maldita Vecindad y el ska de Los de Abajo.)

Vemos, miramos, contemplamos y meditamos a partir de las imágenes. Estas surgen y nos llegan desde las fuentes más primigenias hasta las más industrializadas, desde el trazo de un lápiz (relleno, al cabo, de grafito) sobre una hoja de papel, hasta los alardes de la digitalización cinematográfica (*Matrix*), pasando por televisión en todas sus versiones, microvideo médico, fotos satelitales y su retransmisión instantánea, rayos X y tomografías y sonido visualizado, hasta los videocelulares que está comprando al mayoreo la chamacada más próspera.

El asunto puede resumirse, a final de cuentas, de la manera más sencilla (otro lugar común): el momento actual y nuestro es preponderantemente visual. En este alucinante contexto, en el que nos jugamos la existencia misma entre la más abyecta pasividad y una interacción controlada, el grafiti parece ser el sistema de crear

imágenes y compartir ideas más barato, ubícuo, y accesible. Dicho de otro modo: perfecto. Así que ya saben, ahí nos vemos en la tlapalería, a la hora de comprar nuestros aerosoles.

Diálogo post scriptum

BC.— Me hubiera gustado un comentario más explícito sobre la génesis del proyecto SP CAPITAL GRAFFITI y sus promotores (autoridades, banqueros, ONGs y sobre todo grafiteros), para entender mejor el móvil particular de cada uno de estos segmentos participantes, tan opuestos entre sí, socialmente hablando.

FE.— Encuentro una lógica (por lo menos desde donde me encuentro) en que autoridades, bancos, ONGs y artistas grafiteros cierran filas. Creo que es un signo (deseable) de cordialidad cívica ante la adversidad, cuando la protesta y la disensión son expresiones reales en lugar de posturas apriorísticas inamovibles frente al poder, las instituciones y la sociedad organizada.

A final de cuentas (o al principio) un grafitero es en realidad un creador que no cuenta con las posi-

lidades y los medios para formarse un oficio/profesión, y brincaré ante la oportunidad que le ofrece una ONG como “aprendiz”. Le divertirá saber que una de las principales discusiones que se desprenden de dichos apoyos, es si el “graffiti” sigue siendo graffiti cuando es patrocinado y se ejerce con permisos, o si se convierte en “muralismo” y arte pública. Aún no se define una respuesta.

BC.— ¿Podría indicarnos de qué manera se expresó el placer y el rechazo de los habitantes saopaulenses



ante la aparición del *Mural Global*, y dar una explicación mayor sobre la persistencia de la Prefectura y grafiteros en promover el S P CAPITAL GRAFFITI (en decenas de es-

pacios públicos), como parte de las actividades conmemorativas de los 450 años de la ciudad?

FE.— De manera normal y sin confrontaciones mayores: a través de cartas a redacciones de diarios, una que otra columna de opinión..., no hay que olvidar que “graffiti” es una expresión plástica consolidada, de perfil claramente estético, mientras que los “placazos” son meros glifos, parecidos al orín de un perro con que marcan territorios.



*Muros que
agreden, sentencian,
cuestionan, critican,
ridiculizan, ofenden,
fantasean...
o simplemente divierten.*

El *graffiti* surge en el siglo XX como concepto gráfico y es una forma de representar la palabra hablada mediante signos. Viene de la expresión italiana *graffito* (derivada del griego *graphis*) y ha sido por excelencia el medio de comunicar el pensar y el sentir de sectores específicos de la sociedad.

Con el surgimiento de diversos movimientos sociales, especialmente estudiantiles y guerrilleros, los muros llegaron a ser parte clave en la propagación de consignas políticas e ideológicas, y resultaron ser efectivos medios difusores de la lucha contra los regímenes antidemocráticos o totalitarios, aun mejores que los habituales medios de comunicación como la radio, la televisión y la prensa escrita. En la década de los años sesenta, movimientos juveniles y urbanos a nivel internacional emplearon el *graffiti* como una forma de denuncia a su acontecer cotidiano, poniendo de manifiesto su falta de

credibilidad en las instituciones, los políticos y las leyes.

En la actualidad su connotación de elemento transgresor se revela en el momento en que los grafiteros invaden los espacios públicos y la propiedad privada, convirtiéndose automáticamente en “delinquentes” ante los ojos de las autoridades. El *graffiti* es una ingeniosa práctica espontánea, organizada de manera individual o colectiva, que maneja códigos de lo clandestino, jeroglíficos de variada naturaleza o mensajes directos. Algunos de ellos resultan incomprensibles para la vista común, mientras que otros están cargados de erotismo, desesperación, esperanza o de elementos festivos.

Recientemente en México se dio una exposición de pintas o *graffitis* en diferentes zonas del Distrito Federal, en la que se tapizaron muros y todo lo que se atravesara al paso de las latas de pintura en aerosol, representando figuras antropomorfas o sencillamente líneas de un estridentismo policromático o monocromático, que en algunos casos llegaban a ofender la mirada reprobatoria de los transeúntes.

Lo cierto es que existen trabajos dignos de admirarse, que demuestran talento y técnicas plásticas específicas, los cuales trascienden al grado de murales de efímera y transitoria permanencia.

El *graffiti* es simplemente la marca deble del presente caótico.

Ana Marcela Quintero Soto (1999)



Los investigadores vistos en la fotografía

En 1989 se presentó al público un primer acercamiento¹ al archivo fotográfico “México indígena”, en resguardo del Instituto de Investigaciones Sociales (IIS) y que había estado juntando polvo hasta que la curiosidad del doctor Carlos Martínez Asaad lo resucitó. Este archivo fue el objeto de estudio de mi tesis doctoral,² y como sucede cuando un trabajo de investigación concluye, el mismo material empezó a sugerir nuevos temas de interés y otras problemáticas. Quisiera abrir aquí una nueva puerta sobre uno de esos temas no contemplado en mi tesis y que atañen a la fotografía indigenista realizada durante los años cuarenta: el registro fotográfico de los investigadores en el campo, tema poco recurrente en el archivo, pero pertinente para la historia de las disciplinas sociales en nuestro país, y para la historia de la fotografía.

Un trabajo precursor al tema se presentó en el libro *El ojo de vidrio*, prologado por Roger Bartra.³ Le siguió la recopilación de estudios publicada como *Antropología visual*, coordinada por Ana María Salazar Peralta,⁴ quien plantea que la fotografía —inscrita dentro de la práctica antropológica y etnográfica— actuó a modo de herramienta o instrumento para la investigación, ampliando “las posibilidades de lectura e interpretación de las culturas”. Este libro rescata el papel testimonial/documental de la fotografía, y ofrece un acercamiento a la subdisciplina de la antropología visual, vista desde la misma práctica antropológica. Un acercamiento más crítico puede apreciarse en *De fotógrafos y de indios*, editado por Armando Bartra, Alejandra Moreno Toscano y Elisa Ramírez Castañeda en el 2000, en el que se utilizó



Foto 1 CDII-92. Trabajadora social visitando a una familia. Fototeca de la CNMH-INAH, del material del IIS-UNAM, años cuarenta. En todos los casos el fotógrafo no ha sido identificado.

* Investigadora independiente.

¹ IIS-UNAM, *Signos de identidad*, México, UNAM-IIS, 1989.

² Deborah Dorotinsky, “La vida de un archivo. ‘México indígena’ y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México”, México, tesis para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte, UNAM-FFyL, 2003.

³ Bancomext, *El ojo de vidrio. Cien años de fotografía del México indio*, México, Bancomext, 1993.

⁴ Ana María Salazar Peralta (coord.), *Antropología visual*, México, UNAM-IIA, 1997.



Foto Cat. núm. 1658. Grupo de la expedición del Instituto camino para el pueblo de San Juan de los Jarros, Atlacomulco, Estado de México. Archivo México Indígena, IIS-UNAM, años cuarenta.

material reunido por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) en sus concursos de fotografía antropológica, con prólogo de Luis Gerardo Morales Moreno.⁵ Diferentes autores —como Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba— han publicado ensayos en la revista *Alquimia*, relativos a la fotografía indígena del siglo XIX.⁶

Como es posible discernir a partir de la producción bibliográfica, la historia de la fotografía en el país gestó su propio repertorio “folklórico” de imágenes desde el Porfiriato. Desde las tomadas por Winfield Scott o las de C.B. Waite, que oscilaron entre lo documental y lo estético, lo testimonial y lo teatral, generalmente como escenificaciones congeladas para el gusto de un público que las consumía como *souvenirs*. Las fotografías más serias, las consideradas científicas —algunas de Lupercio— colgaban de las paredes de la sala de etnografía del antiguo Museo Nacional, hasta los primeros años del siglo XX.

En 1917 se crearon las primeras instituciones abocadas a la investigación y formulación de soluciones a la

⁵ Armando Bartra, Alejandra Moreno Toscano y Elisa Ramírez Castañeda, *De fotógrafos y de indios*, México, Tecolote, 2000.

⁶ Véanse Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, “Antropólogos y agrónomos viajeros. Una aproximación”, en *Alquimia*, año 2, núm. 5, México, enero-abril de 1999, y Deborah Dorotinsky, “El imaginario indio de Luis Márquez”, en *Alquimia*, núm. 10, México, septiembre-diciembre de 2000, pp. 7-11.

problemática indígena. Se fundó por ejemplo, dentro de la Secretaría de Agricultura, la Dirección de Antropología, al frente de la cual estuvo Manuel Gamio hasta 1925. Lucio Mendieta y Núñez colaboró ahí con Gamio de 1917 a 1921, y contribuyó con la sección de “población y estadística” en la obra *La población del Valle de Tehotihuacán* (1922), realizada por aquél. Mendieta y Núñez seguramente heredó de Gamio la convicción de que el trabajo de investigación científica debía desembocar en una aplicación pragmática, sobre todo en lo que tocaba a los indígenas. En 1921, con la llegada de Álvaro Obregón a la presidencia y el restablecimiento de la Secretaría de Educación Pública (SEP), se nombró al frente de ésta a José Vasconcelos. Entre los departamentos creados en la secretaría, la Cámara de Diputados añadió el de Cultura indígena. El órgano difusor de la SEP era en ese momento la revista *El Maestro* (convertida en los años treinta en *El Maestro rural*), que abordaba diversos problemas del magisterio y se convirtió en medio de propaganda de las ideas vasconcelistas.⁷

A la nueva SEP le fue transferida la Dirección de Antropología, concentrando ésta sus esfuerzos en las áreas de educación indígena y de protección a monumentos, entrando en rivalidad de funciones con el Museo Nacional. En esos años la Dirección realizó el primer intento de reunir información sobre todos los grupos indígenas del país, en forma de “cuadros etnográficos”, con datos de carácter antropológico, etnográfico y lingüístico. Estos fueron los materiales que posteriormente sirvieron a Carlos Basauri para la elaboración y publicación del folleto: “La situación social actual de la población indígena” (1927), donde se incluyeron los cuadros etnográficos de Gamio, con algunas modificaciones y ampliaciones.⁸ Basauri nos informa de otro intento posterior de recopilación de material completo sobre los grupos indígenas, realizado por el Instituto de Investigaciones Sociales, dependiente de la Dirección de Población de la Secretaría de Agricultura y Fomento,

⁷ Dora Sierra Carrillo, *Cien años de etnografía en el Museo*, México, INAH (Científica, Serie Etnohistoria), 1994.

⁸ Maestro vuelto antropólogo, entonces encargado de la Mesa de Estudios Etnográficos del Departamento de Escuelas Rurales e Incorporación Cultural Indígena de la SEP.

de la que también llegó a ser director Manuel Gamio. El jefe de ese Instituto era entonces Mendieta y Núñez, con quien colaboró Basauri para producir once monografías sobre “tribus” indígenas. Sin embargo, la desaparición del Instituto dejó la obra sin publicar.

Finalmente, en 1940, Basauri publicó su obra *La población indígena de México*, en dos volúmenes, legándonos una primera visión global sobre las condiciones de vida de las poblaciones indias del país, ilustrada con algunas fotografías. La información incluida fue recopilada mediante cuestionarios enviados a maestros rurales y clérigos localizados en zonas indígenas, es decir, de datos pasados por el filtro de personas no entrenadas en una disciplina social, sino involucradas de manera personal —para bien o para mal— en la vida de las comunidades. No se realizó investigación directa o de campo, y los juicios de valor de maestros y curas distorsionaban la información, hecho que Basauri no pondera en sus comentarios de la introducción. Con todo, ésta puede ser la primera obra que condensa realmente el conocimiento sobre la mayor parte de los grupos indígenas de México, clasificados y fotografiados hasta entonces.⁹ Antes de finalizar el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas, y ya nombrado director oficial del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, el abogado y sociólogo Lucio Mendieta y Núñez resucitó el proyecto documental de Gamio. Esa iniciativa puede atribuirse a los cambios de proyectos nacionalistas que se gestaron durante los periodos presidenciales de Lázaro Cárdenas y Manuel Ávila Camacho.¹⁰

⁹ Carlos Basauri relata estos movimientos y relaciones con Lucio Mendieta y Núñez en la sección “Cómo se hizo este libro”, en Carlos Basauri, *La población indígena de México*, México, SEP, 1940, pp. 7-8.

¹⁰ No es fortuito por lo tanto que fuera en la década de 1938-1948 (incluyendo parte del periodo de Miguel Alemán), cuando los diferentes centros de estudio donde se practicaban y ejercían las disciplinas sociales adquirieran carácter oficial e institucional. Vemos así que en 1938 —cuando se creó el INAH, que empezó a funcionar en 1939 y a él pasó el Museo Nacional de Arqueología Historia y Etnografía— se le dio carácter oficial al Instituto de Investigaciones Sociales dentro de la UNAM. En 1938 también se creó el Departamento de Antropología dentro de la Escuela Nacional de Ciencias Biológicas, del Instituto Politécnico Nacional, con el Dr. Paul Kirchoff al frente del Departamento de Etnografía. En



Foto Cat. núm. 1701. Retrato de dos investigadores del IIS-UNAM en Aflacomulco, Estado de México, Archivo México Indígena, IIS-UNAM, años cuarenta.

El archivo “México indígena” fue fotografiado por encargo de Lucio Mendieta y Núñez, básicamente en dos fechas: un primer levantamiento fotográfico se llevó a efecto entre 1939 y 1946, con algunas fotografías adicionales tomadas a inicios de los años cincuenta; el segundo acercamiento se dio entre 1960 y 1962.¹¹ La intención era reunir en un sólo espacio el registro fotográfico de los tipos étnicos indios de nuestro país: sus rostros (de frente y de perfil), sus casas, artesanías, modos de trabajo, vestido y el paisaje que habitaban. Durante el segundo registro se buscó un acercamiento a espacios particulares como el ejido, en tanto lugar de trabajo, y de ver al indio como campesino, cuestiones no tomadas en cuenta en el primer registro. Se trataba de testimoniar la existencia de las personas y las cosas de las que la cámara hacía blanco, e ilustrar los textos que reflexionaban sobre estos objetos de estudio.

cuanto a la educación en estas disciplinas, el carácter profesional de las carreras de antropología se estableció por decreto el 21 de octubre de 1940. El Departamento de Antropología pasó en 1942 —por acuerdo de la SEP— a ser Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), dentro del INAH. Esta institucionalización del indigenismo, desde la existencia del Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas (DAAI) —establecido desde 1936 por Cárdenas— culminó con la creación del INI en 1948.

¹¹ El total del archivo consta de 5 762 fotografías. Para estadísticas sobre los tipos de tomas, las fechas y los temas, véase Deborah Dorotinsky, *op. cit.*, apéndice 1.



Si vienen a la mente imprecaciones como las que lanzara Susan Sontag sobre el carácter predatorio de la fotografía,¹² no debemos alarmarnos, pues efectivamente se trató de una empresa predatoria, pero con un carácter de “salvamento nostálgico”. James Clifford ha descrito repetidas veces el “paradigma de salvamento” que ocurre cuando las políticas integracionistas (o de expansión colonial/imperialista) dismantelan la cultura, las creencias, los lazos de unión entre los miembros de comunidades étnicas y al mismo tiempo promueven la producción de un enorme registro fotográfico, estadístico y textual. Así, se archivan imágenes, coleccionan objetos, catalogan descripciones escritas de las tradiciones vivas: meros artefactos para la memoria.¹³

Tampoco debe llamarnos la atención encontrar en este archivo la mirada antropométrica, disfrazada por estar desprovista de las retículas y varas de medir utilizadas en el siglo XIX. Lo que sorprende y llama la atención es poder apreciar en el espacio de un archivo la transición que está sufriendo la fotografía etnográfica —en particular la indigenista— entre los modos de representar propiamente decimonónicos y los más modernos que introdujo en el país la vanguardia fotográfica de los años veinte y treinta, más claramente plasmada en las revistas ilustradas con fotografías, desde *Mexican Folkways*, *El maestro rural*, desde la SEP en los años treinta, hasta las revistas *Hoy*, *Mañana* y *Siempre*, en los cuarenta.

Para abordar estas imágenes, es posible partir de varias plataformas teóricas. En la historia del arte, una de las corrientes más relevantes de los últimos años es la que estudia los materiales visuales y no sólo los objetos de arte, considerando la historia social de un periodo determinado. Sus instrumentos de análisis para acercarse a la fotografía vienen de la semiótica o de la hermenéutica. El trabajo de Erwin Panofsky, considerado pilar en la historia del arte, quizás sea uno de los que más ha

contribuido a impulsar las historias contextualizadas, alejándose de una historia del arte meramente formalista. Asociado generalmente con el término iconografía, su trabajo fue de hecho más bien iconológico. La disciplina le está en deuda por la elaboración de una metodología que, practicada en otros terrenos —como en el análisis de las fotografías de indios—, cubre tanto las descripciones formales, como la identificación de motivos y su interpretación cultural e histórica. Desde la semiótica, Philippe Dubois inaugura una reflexión sobre la fotografía en su libro *El acto fotográfico*, marcando a la imagen como un triple signo —indicial, icónico y simbólico—, subrayando ante todo el carácter polisémico de la fotografía.¹⁴ Su reflexión se concentra ahí en torno al momento de la toma, como lo indica el título del libro. El investigador brasileño Boris Kossoy intentó elaborar en *Realidades e Ficções na trama Fotográfica*, un acercamiento al documento fotográfico tomando en cuenta ambas posturas teóricas: la de Panofsky y la de Dubois, aproximación que los interesados en el tema podrán encontrar muy sugerente.¹⁵ Dejo estas líneas como un rastro a seguir por los lectores curiosos, y aclaro que si algo puede decirse sin lugar a dudas sobre la imagen fotográfica —como lo hizo Roland Barthes—, es que se nos presenta con una paradoja, posiblemente por su cualidad polisémica.

Un acercamiento a los materiales del archivo “México indígena”, enormemente diversos, es suficiente para comprobar que la metodología para abordarlo, así como la teoría para interpretarlo, necesariamente tienen que ser eclécticas. El archivo se encuentra prácticamente en su totalidad resguardado en el IIS-UNAM, al cuidado de la licenciada Margarita Morfín; sin embargo el INAH posee una selección muy peculiar de fotografías del mismo, que ahora se encuentran guardadas en la Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos (CNMH). Ese material llegó ahí proveniente del acervo del exconvento de Culhuacán, que a su vez lo recibió de lo que quedaba en el edificio del antiguo Museo

¹² Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, EDHASA, 1981. La primera edición en inglés es de 1973.

¹³ James Clifford, “The Others: Beyond the ‘Salvage’ Paradigm”, en *Third Text*, núm. 6, London, UK, Rasheed Araeen, Spring, 1989, pp. 73-77, y del mismo autor *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

¹⁴ Philippe Dubois, *El acto fotográfico: de la Representación a la Recepción*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós (Comunicación, 20), 1986.

¹⁵ Boris Kossoy, *Realidades e Ficções na trama Fotográfica*, Brasil, Ateliê, 1999.

Nacional, y de donde se removió antes de iniciar la restauración del inmueble. La única explicación que puedo ofrecer para la existencia de estas fotografías fuera del IIS-UNAM, es que alguien debió hacerlas llegar al Museo con algún propósito en mente. Sin embargo, como a la fecha no hay documentación que demuestre, contradiga o confirme esta hipótesis, tenemos que contentarnos con saber que ahí están y aguardan revisión.

Una de esas imágenes localizadas en la Fototeca de la CNMH, es la que lleva el número original de inventario “CDII-92”. En primer plano tenemos un comprimido grupo familiar de madre con hijos. De hecho, los niños están flanqueados por dos mujeres adultas, de un lado la madre que carga al pequeño en los brazos y parece estar platicando con la otra mujer, a su costado. Ninguna de ellas mira al fotógrafo y la sensación de pose se percibe con fuerza porque los niños han sido acomodados por estaturas, chiquitos al frente, más altos detrás, y ellos, al igual que el bebé que carga la mujer, miran directamente a la cámara. En lugar de centrar la escena, el fotógrafo la registró de manera un poco oblicua, cargando el grupo hacia el lado izquierdo y marcando —con las piedras que hay en el suelo— una diagonal que se fuga hacia la derecha. La vista del techo de la casa refuerza la sensación de perspectiva. Lo que me interesa de esta imagen no es tanto su composición, sino la coexistencia en el registro de la trabajadora social y la familia “objeto de estudio”.

En los años cuarenta, las disciplinas sociales en nuestro país no se encontraban aún cabalmente separadas ni estaban del todo profesionalizadas. Sin embargo, empezaba a sentirse ya una fuerte tendencia por especializar y deslindar las arenas de acción de la antropología, la etnografía y la sociología. Durante ese primer decenio, el IIS-UNAM gravitó en torno al esfuerzo de consolidar un método de investigación, con fines pragmáticos las más de las veces, sobre todo en el aporte de datos para el diseño de políticas de gobierno. Esos métodos retomaron propuestas de sociólogos europeos como Morgan, Spengler, Durkheim y por supuesto Comte, lo que quiere decir que la sociología



Foto hoja del álbum: Hoja del álbum de los zapotecos del Valle donde aparece el Dr. Emile Sicard en San Juan Guelavia, Oaxaca, s/f.

mexicana se consideraba como una ciencia en ciernes. Lo que esta ciencia requería era la consolidación de los objetos de estudio —los miembros de las sociedades humanas—. Y del otro lado del espectro, lo que se empezaba a construir era al investigador modelo que ejerciera esa ciencia social. La fotografía, donde aparecen tanto investigadores como investigados, puede interpretarse como un registro de ese doble proceso de construcción: de los sujetos de conocimiento y de los objetos de estudio.

Volviendo a la fotografía de la trabajadora social con la familia, es justo indicar que las disciplinas sociales —la arqueología inclusive— fueron campos donde las mujeres empezaron a tener una presencia como investigadoras, aunque con gran desventaja frente a sus colegas hombres, aún y cuando enfrentaran situaciones de trabajo de campo similares a las de ellos. Extranjeras como Gertrude DUBY o Frances TOOR, por ejemplo, pudieron realizar sus trabajos de investigación sin demasiados tropiezos, por lo que habría que indagar si las investigadoras nacionales se enfrentaban a mayores limitaciones. Podemos entonces considerar que la fotografía, como la que vemos, no sólo es un testimonio de la presencia de los investigadores al lado de los “investigados”, sino un documento visual que ofrece información histórica en más de un sentido, como el de narrar en imágenes la inserción de las mujeres en la investigación social.¹⁶

¹⁶ Sobre las mujeres en la investigación antropológica, véase



Foto Cat. núm. 5037. *Emile Sicard con un zapoteco de San Juan Guelavia, Oaxaca.* Archivo México Indígena, IIA-UNAM, años cincuenta.

En la década de los años cuarenta, el fotógrafo Raúl Estrada Discua se hizo fotografiar con su asistente, la señorita Millán, y un curandero otomí. Se trata de una de la pocas imágenes de este autor en el campo, siendo que era él quien siempre estaba detrás de la cámara. En ese mismo lugar retrató a un grupo de investigadores, cuya fotografía porta al reverso la leyenda: “Grupo de la expedición del Instituto camino al pueblo de San Juan de los Jarros, Atlacomulco Edo. de México”, posiblemente tomada entre 1943 y 1945 (Núm. Cat. 1658 grupo mazahua). Comprimidos en el segundo plano de la fotografía —con una extensión de terreno al frente y un paisaje en lontananza detrás—, apreciamos un automóvil al lado del cual posan cuatro sujetos (que no logramos identificar) para el fotógrafo. El primero a la izquierda tiene una canasta en la mano donde posiblemente trae las viandas para el almuerzo; el segundo, recargado contra el auto, cruza los brazos en señal de espera; el tercero, con un pantalón de montar y chaqueta colgando del brazo, contempla y aguarda el final de la toma; el último, localizado en el extremo

Martha Judith Sánchez y Mary Goldsmith, “Prácticas de género y sujetos femeninos. Mujeres en la antropología mexicana 1935-1968”, en Mario Alejandro Carrillo (coord.), *Reflexiones finiseculares*, México, UNAM, 2000, pp. 41-55. En la historia del arte en la UNAM, consultar Rita Eder y Olga Sáenz González (comps.), *Del Carnaval a la Academia. Homenaje a Ida Rodríguez Prampolini*, México, Domés, 1987. Para las historiadoras en el IIH-UNAM, consultar a Alicia Olivera (coord.), *Historia e historias. Cincuenta años de vida académica del Instituto de Investigaciones Históricas*, México, UNAM-IIH, 1998.

derecho y de pie con los brazos en jarras, refuerza la sensación de arresto del tiempo. Los cuatro sujetos portan sombreros para guarecerse del brillante e implacable Sol, y miran de frente al fotógrafo abriendo la imagen para que los observadores penetremos en ella, haciéndonos parte de esa expedición. En otra parte he señalado cómo la representación de los exploradores dejó de ser un elemento del imaginario indigenista científico, desde finales del siglo XVIII. Quizás los únicos preocupados por registrarse en pleno trabajo durante el siglo XIX, en México, fueron los artistas viajeros, como el pintor J.M. Rugendas o paisajistas como

el maestro y director del ramo de pintura de paisaje en la Academia de San Carlos, el piamontés Eugenio Landesio, quienes incluyeron sus propias figuras al lado de cargadores y otros tipos costumbristas, dejando además testimonio de las vistas, volcanes, haciendas y demás maravillas naturales de esta tierra.¹⁷ En las fotografías del archivo del IIS-UNAM el fotógrafo jugó un papel testimonial, y sus imágenes se nos ofrecen como herramientas para poder articular los modos en que la investigación sociológica va construyendo el discurso escrito y visual de los indígenas, pero también nos muestran —como en el caso considerado— la necesidad de reinscribir en la fotografía a los investigadores. Tengo para mí que el sujeto parado en el extremo izquierdo es un informante, o un miembro de una comunidad cercana, que posiblemente vende los productos que porta dentro de la canasta. Los dos hombres de en medio —más altos y corpulentos— son los investigadores (así lo descubrimos comparando ésta con la fotografía núm. 1701), y el de la derecha —por la gorra que trae puesta— posiblemente es el chofer. Ya el antropólogo Carl Lumholtz había dejado constancia fotográfica de su

¹⁷ Véase Pablo Diener, “El perfil del artista viajero en el siglo XIX”, en *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1996. Sobre el problema de la representación de la coetaneidad véase Deborah Dorotinsky, “Breve genealogía de la imagen científica-fotográfica de los indios”, en Rebeca Monroy Nasr (coord.), *Múltiples matices de la imagen: historia, arte y percepción*, México, Yeuatlalolli (Ahuehuete, 7), 2003, pp. 139-154; Deborah Dorotinsky, “La vida de un archivo...”, *op. cit.*, capítulo 3, pp.101-134.

propia presencia en la sierra tarahumara al cierre del siglo XIX, montado sobre una sólida mula. Cambiando el medio de transporte y en medio de la aridez del entorno, los modernos investigadores de los años cuarenta posan al lado del automóvil.¹⁸

Por último, una serie de tres imágenes en la zona de los zapotecos del valle, que nos permiten ver al investigador *in situ* ejerciendo su oficio frente a la cámara. En la primera de ellas nos presenta el fotógrafo a un hombre muy relajado, caucásico, con las manos despreocupadamente metidas dentro de los bolsillos; a su lado un hombre indígena, vestido de blanco con huaraches y sombrero, y junto a él una niña, seguramente su hija, quien se cubre con un rebozo. Fuera de centro, casi al margen de la imagen, una señora sostiene de la mano a un niño pequeño que es el único que no mira hacia el fotógrafo (Cat. núm. 5037). En la imagen siguiente el investigador ha tomado entre sus manos tres piezas de cerámica y sonríe mostrándolas al fotógrafo (Cat. núm. 5038). Finalmente, en la última fotografía, el investigador sonríe nuevamente a la cámara, con una niña sentada sobre sus piernas. Ella no nos mira, él está sentado sobre unas piedras, bajo un árbol, con un cigarrillo entre los dedos (Cat. núm. 5039). Al fondo, hay una pared y una puerta abierta por donde penetra la luz; un espacio que se ha abierto para recibir, incluso a los extraños. El investigador que aparece en las imágenes es el doctor Emile Sicard, quien publicó varios artículos en la *Revista Mexicana de Sociología*, entre 1955 y 1960.¹⁹

¿Qué podemos hacer de estas tres fotografías incluidas en el álbum, una al lado de la otra? Si el propósito del archivo era reunir tipos indígenas, incluyendo paisaje, habitación, artesanía e indumentaria y sin consideraciones para las prácticas rituales o sociales, ¿qué

¹⁸ La Fototeca "Nacho López" del INI tiene una selección de fotografías de Lumholtz, donadas por el Museo de Historia Natural de Nueva York.

¹⁹ Sus ensayos se preocuparon por hacer revisiones de las teorías sociológicas de Durkheim, Comte, la sociología teórica, la empírica, la experimental, y sobre las clases sociales. Las fotografías que vemos fueron tomadas en el pueblo de Guelavia, entre zapotecos del Valle, Oaxaca. Véase Efraín Pérez Espino (comp.), *Revista Mexicana de Sociología, Índice Acumulativo 1939-1982*, México, IIS-UNAM, 1985, pp. 96 y 136-137.



Foto Cat. núm. 5038. Dr. Emile Sicard en Guelavia, Oaxaca, Archivo México Indígena, IIS-UNAM, años cincuenta.

hacen estas anécdotas visuales del trabajo de campo en el álbum? Su papel es testimonial, pero el testimonio se convierte también en la narración visual de un fragmento de la profesionalización del trabajo de campo. En ese sentido, estas fotografías son testimonios múltiples: de presencia, de trabajo, de contacto, de participación y de diferenciación. Estas imágenes, a mi parecer tomadas en los años cincuenta, ayudan a ampliar nuestra comprensión del archivo y de los caminos tomados por la investigación sociológica promovida desde el IIS. Pero también lo que afirman es que los sujetos de conocimiento —los investigadores— y los objetos de estudio —los indios— nuevamente se inscriben en la imagen como contemporáneos y coetáneos. Éste es un caso no frecuente en el archivo indigenista, y difiere de la postura de diacronía que la etnografía generalmente asumió.



En la etnografía, en general, las culturas que se describían y representaban casi siempre parecían existir en un vacío fuera del tiempo, un tiempo siempre presente que no es el nuestro sino “otro”. La descripción de otras culturas como si estuvieran “fuera del tiempo” es la relación etnográfica que Johannes Fabian describe y analiza en su libro *Time and the Other: How anthropology makes it's object*.²⁰ ¿Cuál es la característica principal de una situación de contacto entre cultura estudiada y antropólogo, etnólogo o sociólogo? La coetaneidad o coexistencia en el tiempo y el espacio de uno y otros miembros de la investigación. Sin embargo, esta contemporaneidad se niega dentro de la escritura etnográfica de los años cuarenta. A través de su representación como otredad, los nativos, aborígenes, indios son descritos de tal modo que la condición de coetaneidad es borrada o alterada, dejando al “otro” o los “otros” en un tiempo siempre distinto al del investigador que escribe sus hallazgos. El resultado de esta escritura antropológica —hecha casi siempre en lo que Fabian denomina “presente etnográfico” (i.o. un tiempo presente como “Los tzotziles son un grupo...”)— construye al “otro” en términos de distancia, tanto temporal como espacial, y definitivamente racial. El “otro” siempre está “allá”, espacialmente escindido, entendiendo que entre más lejos y remoto sea ese “allá”, más “primitivo y exótico” es ese “otro” también. De esta manera, casi invariablemente la distancia se refiere a una lejanía en el espacio y en el tiempo, una manera de sacar a los otros culturales de la historia. Las fotografías donde aparecen juntos ambos sujetos —los estudiados y los que los estudian— fracturan los recuentos sociológicos de las monografías, como las reunidas en *Etnografía de México* (1957), y aunque en las fotografías siempre hay “motivos iconográficos” que distinguen y diferencian a unos sujetos de otros —por el vestido, el calzado, el color de la piel, el cabello o los instrumentos que se están manipulando— el que aparezcan reunidos en la toma los hace parte de un proceso histórico común.

Quizás para un antropólogo o un etnólogo que ejerce su oficio día a día, estas observaciones resulten tri-

viales. Quiero hacer hincapié en el hecho de que históricamente resultan enriquecedoras porque hablan mil palabras que los textos especializados de los años cuarenta no hablaban, es decir, por que colocan al investigador en el espacio pictórico “fotográfico” del indio, y en ese sentido la foto los reúne, mientras los textos mantenían la distancia racial y de clase. Es verdad que en cierta forma estas fotografías son trofeos de trabajo: “Ahí estuve”, “ése soy yo”, pero también es cierto que hacen visibles las relaciones que los antropólogos, sociólogos y etnólogos entablan con miembros de las comunidades que estudian. Como muestra un botón: las fotografías que con especial insistencia tomó el antropólogo Carl Lumholtz a finales del siglo XIX del shaman huichol “Dr. Rubio”. En sus trabajos, además, el noruego reitera los lazos más estrechos que entabló con determinados informantes, creando por supuesto amistades muy fuertes. Pero esto en los años cuarenta no era científico y permaneció latente en las fotografías.

La historia de la fotografía en México —ramo al que nos dedicamos historiadores del arte y algunos historiadores, antropólogos, sociólogos, etnólogos, arqueólogos y archivistas— es un campo que si no nuevo, se ha ido profesionalizando con más fuerza en la última década. Las revistas especializadas de fotografía, *Alquimia*, *Luna Córnea*, *Cuarto oscuro*, han venido ofreciendo a sus lectores trabajos cada vez más puntuales y enriquecedores, tanto en materia de historia como de análisis de la imagen y difusión de los trabajos de los fotógrafos contemporáneos. El acceso a los archivos fotográficos, la catalogación de colecciones abandonadas, o el encuentro de materiales perdidos, han fomentado el trabajo de investigación, con propuestas metodológicas variadas y acercamientos teóricos múltiples. Desde la semiótica, la fenomenología o la hermenéutica, la fotografía ofrece actualmente la posibilidad de hacer reflexiones interdisciplinarias que enriquecen el conocimiento de la historia, la construcción de los proyectos nacionalistas, la iconografía política y las historias particulares de las disciplinas y las ciencias. Me parece que la imagen fotográfica ha pasado de ser accesorio de los textos, a ser considerada como una importante fuente primaria de información que es necesario rescatar, analizar y comprender.

²⁰ Véase Johannes Fabian, *Time and the Other: How anthropology makes it's object*, New York, Columbia University Press, 1983.

BIBLIOGRAFÍA

- Bancomext, *El ojo de vidrio. Cien años de fotografía del México indio*, México, Bancomext, 1993.
- Bartra, Armando, Alejandra Moreno Toscano y Elisa Ramírez Castañeda, *De fotógrafos y de indios*, México, Tecolote, 2000.
- Basauri, Carlos, *La población indígena de México*, México, SEP, 1940.
- Clifford, James, *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.
- , "The Others: Beyond the 'Salvage' Paradigm", en *Third Text*, núm. 6, London, UK, Rasheed Araeen, Spring, 1989, pp. 73-77.
- Diener, Pablo, "El perfil del artista viajero en el siglo XIX", en *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1996.
- Dorotinsky Alperstein, Deborah, "La vida de un archivo. 'México indígena' y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México", México, tesis para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte, UNAM-FFyL, 2003.
- , "El imaginario indio de Luis Márquez", en *Alquimia*, núm. 10, México, INAH, septiembre-diciembre de 2000, pp. 7-11.
- , "Breve genealogía de la imagen científica-fotográfica de los indios", en Rebeca Monroy Nasr (coord.), *Múltiples matices de la imagen: historia, arte y percepción*, México, Yeuatlatoili (Ahuehuete, 7), 2003, pp. 139-154.
- Dubois, Phillipe, *El acto fotográfico: de la Representación a la Recepción*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós (Comunicación, 20), 1986.
- Eder, Rita y Olga Sáenz González (comps.), *Del Carnaval a la Academia. Homenaje a Ida Rodríguez Prampolini*, México, Domés, 1987.
- Fabian, Johannes, *Time and the Other: How anthropology makes its object*, New York, Columbia University Press, 1983.
- Gutiérrez Haces, Juana, "Etnografía y costumbrismo en las imágenes de los viajeros", en *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1996.
- Gutiérrez Ruvalcaba, Ignacio, "Antropólogos y agrónomos viajeros. Una aproximación", en *Alquimia*, año 2, núm. 5, México, INAH, enero-abril de 1999.
- INBA, J.M. *Rugendas en México*, México, INBA, 1959.
- IIS-UNAM, *Etnografía de México*, México, IIS-UNAM, 1957.
- , *Signos de identidad*, México, IIS-UNAM, 1989.
- INI, *Carl Lumboltz: Montañas, duendes, adivinos...*, México, INI, 1996.
- Kossoy, Boris, *Realidades e Ficções na trama Fotográfica*, Brasil, Ate-liê, 1999.
- Lumbholtz, Carl, *El México Desconocido. Cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental, en la Tierra Caliente de Tepic y Jalisco y entre los Tarascos de Michoacán*, 2 vols. (ed. facs. del original trad. por Balbino Dávalos sf.), México, Editora Nacional, 1970.



Foto Cat. núm. 5039. Emile Sicard con niña en Guelavia, Oaxaca, Archivo México Indígena, IIS-UNAM, años cincuenta.

- Olivera, Alicia (coord.), *Historia e historias. Cincuenta años de vida académica del Instituto de Investigaciones Históricas*, México, UNAM-IIH, 1998.
- Pérez Espino, Efraín (comp.), *Revista Mexicana de Sociología, Índice Acumulativo 1939-1982*, México, UNAM-IIS, 1985.
- Salazar Peralta, Ana María (coord.), *Antropología visual*, México, UNAM-IIA, 1997.
- Sánchez, Martha Judith y Mary Goldsmith, "Prácticas de género y sujetos femeninos. Mujeres en la antropología mexicana 1935-1968", en Mario Alejandro Carrillo, (coord.), *Reflexiones finiseculares*, México, UAM, 2000, pp. 41-55.
- Sierra Carrillo, Dora, *Cien años de etnografía en el Museo*, México, INAH (Científica, Serie Etnohistoria), 1994.
- Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, EDHASA, 1981.

Anita Brenner en la fotografía mexicana y su expedición etnofotográfica a Guerrero¹



Fotografías de Anita Brenner/David Glusker.

Anita Brenner, antropóloga, periodista, historiadora, crítica de arte y escritora, tuvo un vínculo con la fotografía que la llevó a diseñar obras relevantes, para su tiempo, como *Idols behind the altars* y *The Wind That Swept Mexico* (traducida en México como *La revolución en blanco y negro*). Para la elaboración de la primera de dichas obras entabló una relación profesional con Tina Modotti y Edward Weston, cuya trayectoria ya se venía configurando como una nueva propuesta con secuelas importantes para el desarrollo de la fotografía mexicana.

El descubrimiento de una obra poco conocida (Brenner, 1983), a partir de un acervo de imágenes tomadas por el esposo de Anita, David Glusker (en resguardo de la Universidad Autónoma de Guerrero), me motivó a escribir el breve ensayo que ahora presentamos.

La fotografía etnográfica en el Renacimiento cultural mexicano de los años veinte

Después de la Revolución de 1910, se gestó en México un movimiento cultural que produciría grandes transformaciones. Como resultado de la gran conmoción social, fue reivindicado el papel de sectores tradicionalmente marginados dentro de la escena cultural mexicana. Los indígenas, generalmente marginados dentro del espectro económico-político-social del país, empezaron a ser revalorados en su aportación a la construcción de la identidad nacional. Y, aunque ya desde los albores de la Independencia se venía dando una revaloración de las culturas prehispánicas, a efecto

* Dirección de Etnología y Antropología Social, INAH.

¹ Este artículo es una síntesis de una obra próxima a publicarse. Hago un reconocimiento a Alejandra Gómez —directora del Museo Regional de Chilpancingo (INAH)—, por haberme puesto sobre el camino de esta investigación; a la Universidad Autónoma de Guerrero que, a través de Ricardo Infante —director del Taller Libre de Arte de dicha institución— permitió la reproducción de las imágenes que aparecen en este texto. Agradezco asimismo a Peter Glusker sus observaciones respecto a la autoría de las fotos tomadas en Guerrero.

de legitimar ideológicamente las aspiraciones independentistas de los criollos ilustrados, los indígenas reales seguían siendo marginados y explotados. No fue sino hasta que empuñaron las armas y dejaron sentir su fuerza social en el movimiento revolucionario —sobre todo en la cobertura del zapatismo— que su papel fue reivindicado.

Una muestra de cómo se iba dando en términos declarativos esa recuperación y revaloración de lo indígena, en el campo cultural, la encontramos en la siguiente referencia de Debroise (1998: 172): “En 1923, el recién creado Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores enuncia en su manifiesto: ‘El arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas.’”

A partir de la gestión de Vasconcelos y de la obra de múltiples creadores, artistas, poetas, se emprendió una cruzada de reivindicación de lo popular y lo indígena que, en agudo comentario de Debroise (*ibidem, loc. cit.*), conduce a que

Sin formación previa, los artistas se erigen, sobre la marcha, en antropólogos: Roberto Montenegro, el Dr. Atl y Miguel Covarrubias coleccionan y exponen ‘artes populares’; Fernando Leal, Diego Rivera y Fermín Revueltas dibujan fiestas tradicionales; Jean Charlot y Anita Brenner descubren ídolos detrás de los altares...

En efecto, como parte de ese proceso apareció la obra de Anita Brenner —que sí se formaría posteriormente como antropóloga—, una lúcida escritora de origen hidrocálico, quien escribiría a fines de la década de los veinte una obra memorable: *Idols behind the altars*. Es ahí donde ella acuña el término “Renacimiento mexicano”, para referirse a la producción cultural resultante del movimiento social de 1910, un término con el cual había denominado uno de los dos manuscritos que, posteriormente fusionados, darían origen a *Idols*...

Pero otro de los efectos del proceso se dio también en el campo de la fotografía:

Lo indígena, una acumulación de ritos, mitos, leyendas, tradiciones, cantos y bailes, se incorpora al proyecto nacional. La fotografía se convierte, sobra decirlo, en instrumento privilegiado, y participa asimismo de esta construcción ideal llamada México: así como los pintores y escultores, los escritores y los filósofos, ciertos fotógrafos se convierten al mexicanismo, y algunos mexicanistas, se convierten asimismo a la fotografía (*ibidem: 173*).

Por efectos de esta transformación, la fotografía mexicana, que había privilegiado el retrato de la clase dominante y el de los tipos físicos, tipos “populares” e





indígenas, fue cediendo lugar a la configuración de una estética de “lo mexicano”, que encuentra en Tissé —el fotógrafo de Eisenstein— uno de sus principales exponentes. Asimismo, la mirada fotográfica hacia lo indígena, que ya había tenido notables antecedentes en la mirada intencionada y académica de los extranjeros Lumholtz, Diguét y Starr,² prestaba atención a otros aspectos de la realidad indígena en el campo, tales como el entorno, las herramientas, las actividades productivas, los tipos constructivos, etcétera.

En este contexto de recuperación nacionalista³ de la aportación de los indígenas al “ser nacional”, y de la continuidad/ruptura en la construcción de una mirada hacia lo indígena, fue que se produjo la obra de Anita Brenner.

Anita Brenner

Anita Brenner nació en Aguascalientes en 1905, siendo hija de inmigrantes judío-alemanes. Creció en medio de la vorágine de la Revolución y fue llevada por sus padres a la frontera, para sustraerla de los estragos de la lucha armada. Quizás de ese crecimiento en medio de la tormenta fue de donde alimentó su interés por las profundas transformaciones que se darían en México, y para que se formara una inquieta posición política

² El noruego Carl Lumholtz inició sus exploraciones en el noroeste de México en 1890, patrocinado por el Museo de Historia Natural de Nueva York, mientras que el francés Léon Diguét inició sus estudios en Baja California y El Nayar entre 1889 y 1913. Frederick Starr, por su parte, realizó trabajos de registro antropológico y del entorno físico en cinco jornadas que van de diciembre de 1895 a marzo de 1901. Las etnias visitadas por Starr fueron, entre otras, las de los otomíes, tarascos, nahuas, mixtecos, triquis, zapotecos, tzeltales y choles. Para ello contó con el apoyo de la Universidad de Chicago y el Museo Nacional de México. Para realizar dicho trabajo le acompañaron los fotógrafos Charles B. Lang, Bedros Tatarian y Louis Grabic. En una de las últimas fases del trabajo, Starr protagonizó uno de los episodios más deplorables dentro de la fotografía etnográfica en México, al obligar a los indígenas de la comunidad de Chichauastla a posar, mediante el uso de la fuerza pública (Rodríguez, 1999: 37). Para mayores detalles sobre la obra de éstos y otros fotógrafos-viajeros, véase Villela, 1998.

³ “Durante el régimen de los llamados ‘caudillos’ —Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles—, el proyecto educativo oficial, establecido y comandado en un inicio por José Vasconcelos, incorporó el nacionalismo como elemento central” (Pérez, 2003: 3)

que le llevó, en su momento, a ser el eslabón a través del cual Trotsky obtendría asilo en México.⁴ También sus inquietudes como periodista la llevaron a la España de la guerra civil. Fue ella una de las pocas personas que pudieron entrevistar a Dolores Ibárruri Gómez, mejor conocida como *La Pasionaria*.

Se educó en Estados Unidos, de donde regresó a México para incorporarse a un grupo de intelectuales y artistas que desarrollaban un pujante movimiento cultural:

...se integró en 1925 al grupo Renacimiento Mexicano que estaba conformado por Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Jean Charlot y Xavier Guerrero, entre otros, y que con la influencia de Manuel Gamio proyectaban cambiar la imagen del país.

Del influjo de éste último, se afianzaría el interés por la formación antropológica que, bajo el ascendiente de Franz Boas, la impulsaría a formarse académicamente en dicha disciplina.

Anita Brenner y la fotografía

Aunque poco afecta a tomar ella misma la cámara fotográfica, la obra de Anita Brenner se halla atravesada por una notable presencia de la imagen fotográfica. De esos vínculos con la imagen a través de algunas tomas,⁵ ensayos, selección de imágenes, diálogo con su esposo y aun como modelo trataremos en los siguientes apartados.

Anita Brenner como modelo

Una de las más famosas imágenes tomadas por Edward Weston durante su episodio mexicano, es aquella donde Anita Brenner posa desnuda, de espaldas, en una

⁴ “En septiembre de 1936, Rivera recibió un cable de la escritora Anita Brenner, informándole que Trotsky había sido expulsado de Noruega y que no había sido aceptado en ningún otro país, por lo tanto, ella buscaba asilo para Trotsky y pensaba que México podría dárselo.” (Página de Internet de Educal).

⁵ Son pocas las fotos donde hemos identificado la autoría de Anita Brenner: la que tomó a Frida Khalo (Glusker, 1998: 185), la foto núm. 146 en *The wind that swept México*, y una foto, inédita, que tomó a Miguel de Unamuno, más alguna (s) de las que se tomaron durante la expedición a Guerrero.

composición que asemeja el perfil de una pera. Poco antes de la elaboración de *Idols...*, para lo cual Anita requeriría la colaboración profesional de Weston, ella ya había trabado una relación con él como modelo. Dentro de esa relación se produciría una de las más célebres vistas tomadas por el fotógrafo, en una fase crucial de su cambio de una mirada pictorialista a otra propuesta más fotográfica y más expresiva dentro de sus propios parámetros técnico-visuales.⁶

Exactamente una semana después [4/XI/1925] Anita Brenner llegó a su estudio para una sesión de desnudos fotográficos. Era muy temprano, hacía frío y estaba lloviendo y Weston quería posponerla. Voluntariosa, se quitó las ropas y comenzó a posar... Weston sintió azoro, pero no a causa de los componentes tradicionales de la fotografía de desnudo, como sus pechos, piernas o muslos, sino por la semejanza que encontró entre la pose adoptada por la modelo —desnuda, de rodillas y con la cabeza oculta por la espalda— y el excusado:⁷ ‘Y entonces se me revelaron las más exquisitas líneas, formas y volúmenes’ [diría Weston]. Rápidamente, empleando su Gráflex, hizo quince negativos (Conger, 1994: 46).

Dicha foto de Anita se exhibe actualmente en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, “sin una identificación de la modelo” (Glusker, 1998: 59).

Idols behind the altars y *las fotografías de Modotti/Weston* En la atmósfera posrevolucionaria de los años veinte, los logros culturales de la Revolución Mexicana empezaron a consolidarse. Quizás uno de los más conocidos fue el muralismo que, conjugando el arte con un contenido social, se constituyó como una de las más claras aportaciones mexicanas al arte contemporáneo. Pero también hay una emergencia en otros campos del arte y la literatura.

⁶ “En México Weston definitivamente abandonó el enfoque delicado y el bonito estilo pictórico académico al que algunas veces había recurrido en los Estados Unidos.” (Conger, 1994: 48) .

⁷ Aunque aquí Conger, retomando a Weston, hace referencia a otra de las famosas imágenes de este fotógrafo, la de un inodoro que ocupa casi todo el plano fotográfico, nos parece más apropiado referir la forma del desnudo de Anita Brenner como el del perfil de esa fruta.



Teniendo como trasfondo la gestación ideológica y cultural del nacionalismo revolucionario, artistas e intelectuales se avocaron a identificar los elementos que definirían la nueva esencia de lo mexicano, de lo nacional. A contrapelo del afrancesamiento porfirista, donde los indígenas sólo formaban parte de un escenario bucólico o eran el residuo de un tradicionalismo resistente a la modernización del país, donde la mirada se tornaba complaciente —recreándose en lo “típico” y lo costumbrista—, una nueva mirada empezaba a gestarse. Se trataba de registrar y recrear una nueva estética de lo mexicano, a partir de lo que se consideraba uno de sus principales baluartes identitarios.

De la inquietud de Anita por conocer el arte mexicano, su historia, nació la idea de elaborar una obra donde se diera cuenta del desarrollo mexicano. Por influjo de su relación con Franz Boas, el connotado antropólogo que estuvo dirigiendo —en México— la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americana, Anita escribió un catálogo y *La historia del renacimiento mexicano*, textos que se publicaron en un solo volumen: *Idols behind Altars*.

Para ilustrar fotográficamente la obra referida, Anita contrató —en el verano de 1926— los servicios profesionales de Tina Modotti y Edward Weston:

El 3 de junio Tina, Edward y su hijo, Brett, partieron hacia Oaxaca para tomar cuatrocientas fotografías de arte y arquitectura folklóricas para un libro que escribía Anita

Brenner. Ella especificó muchos de los objetos e hizo una lista de las colecciones y monumentos que deberían visitar y fotografiar, no sólo en Oaxaca, sino también en Puebla, Morelia, Pátzcuaro, Guadalajara, Guanajuato y Querétaro. No terminó [Weston] de hacer las impresiones sino hasta noviembre, y lo que se le pagó apenas cubría los gastos... Estaba decidido a que cada una de las cuatrocientas impresiones fuese 'excepcionalmente interesante (y) técnicamente bella'. Fue el trabajo más grande que había aceptado. Nunca más aceptaría un trabajo de tal magnitud con tantas restricciones (Conger, *op. cit.*: 48).

Como resultado de dicha labor, ambos fotógrafos tomaron 400 placas fotográficas sobre edificios, tumbas, artesanías, códices, esculturas, murales, grabados y pinturas.

El libro fue escrito para lectores extranjeros (Glusker, *op. cit.*: 99). "Anita presenta México, sus costumbres, tradiciones, gente, la política, con un enfoque personal." (*ibidem*: 98).

Dentro de sus amplias y ricas relaciones personales e intelectuales, Anita estableció contacto con Sergei Eisenstein, a quien influenció mucho el libro de *Idols...*,

al grado que, aseguran algunos autores,⁸ el gran cineasta soviético se inspiró en dicha obra para la realización de *¡Que viva México!*.

Respecto a las imágenes que aparecen en *Idols...*, en la edición en español de dicha obra puede leerse lo siguiente:

NOTAS SOBRE LAS ILUSTRACIONES

La inmensa mayoría de las ilustraciones de *Idolos tras los altares* se publica aquí por primera vez. Ellas fueron seleccionadas entre los materiales reunidos por la autora, los fotógrafos y los artistas que colaboraron durante muchos meses de cuidadosa y amorosa investigación. La mayor parte de las fotografías se tomaron en pueblos y edificios que generalmente no son incluidos ni siquiera en los itinerarios de los artistas; tanto las fotografías como las demás ilustraciones se escogieron siempre por su valor

⁸ "No es casual que el libro de Brenner —y con ello las fotografías de Weston y Modotti— haya sido determinante para Sergei Eisenstein, el cineasta soviético que permaneció en México de diciembre de 1930 a febrero de 1932 para rodar su filme *¡Que viva México!*" (Marie Seton, *Sergei M. Eisenstein. Una biografía*, México, FCE, 1986, cit. en Rodríguez, *op. cit.*)





artístico, tomando en cuenta las más típicas y mejores expresiones del arte mexicano (Brenner, 1983: 385).

Y, ya que se ha visto la perspectiva y contexto desde los cuales Anita elaboró *Idols...*, es importante —también— conocer los puntos de vista de quienes hicieron las tomas fotográficas.

Habiendo recibido el libro de Anita, Weston le escribió las siguientes líneas:

It is a privilege to have your book and to feel that I had a small part in the making. I like what you say and the way you say it. The most interesting book on Mexico I have read. Clear thinking, symphatetic whitout sentimentality. And how well printed! My congratulations to you and to the publishers... I am talking and boasting everywhere! Affectionately, Edward.⁹ (cit. en Glusker, *op. cit.*: 108).

Por su parte, Tina Modotti escribió a Anita unas líneas antes de leer el libro, en una misiva menos formal que la de Weston y hablando más de sus perspectivas personales que de la obra y sus fotografías (*ibidem, loc. cit.*).

Anita tenía 24 años de edad cuando se publicó dicha obra, en 1929.

The wind that swept Mexico y las fotografías de la Revolución Mexicana

Aunque elaborada después del viaje a Guerrero, *The wind that swept Mexico (El viento que barrió México)* es otra de las obras importantes elaborada por Anita y donde la fotografía juega un papel protagónico. Es, a decir de los editores de la versión mexicana, el “primer libro que intentó recoger una visión de conjunto de la Revolución Mexicana” (Brenner, 1985: 7, subrayado mío). Habría que añadir, también, que es el *primer libro* donde las imágenes de la Revolución Mexicana se estructuran en un discurso propio que, apoyado con

⁹ “Es un privilegio tener su libro y sentir que yo he tenido una pequeña parte en su elaboración. Me gusta lo que usted dice y la forma en que lo dice. Es el libro más interesante sobre México que he leído. Claramente pensado, agradable y sin sentimentalismo. Y qué bien impreso! Mis congratulaciones para usted y los editores. Yo estoy hablando y presumiendo por donde quiera. Afectuosa-mente, Edward”.

breves descripciones, conforman un decurso gráfico que poco o nada tiene que ver con la historia ilustrada elaborada por los Casasola.¹⁰

La obra fue escrita entre 1934 y 1943, en que apareció editada, en un primera versión, por Harper’s. Anita contó con la colaboración de George R. Leighton. Entre ambos hicieron una selección de 184 fotografías históricas procedentes de las cámaras de Casasola, Tina Modotti, Keystone, Vargas, Doris Heyden, de múltiples agencias fotográficas extranjeras y de la misma Anita Brenner. La foto núm. 146, que es de ella, muestra a un grupo de gente aglomerada a las puertas del Banco de México. El texto hace referencia a la depresión mundial y a sus efectos en México en 1932, cuando “...la gente asediaba al Banco de México para sacar su dinero”.

La revolución en blanco y negro es el título en español de la obra que ahora nos ocupa, dividida en dos partes. En la primera, Anita elabora un ensayo interpretativo sobre lo que fue la Revolución Mexicana. La segunda, intitulada “Historia fotográfica de la Revolución Mexicana”, se integra a partir de la selección de imágenes fotográficas hecha por Brenner/Leighton, y es relevante porque se conforma como un discurso con autonomía propia. La secuencia fotográfica adquiere una presentación diacrónica, presentando un relato donde las imágenes, acompañadas con ilustrativos pies de foto, nos presentan un discurso coherente y completo de lo que fue el proceso revolucionario, desde la omnipresente figura de Díaz —y su gabinete— hasta la cuestionadora imagen de un muchacho campesino taciturno (¿o decepcionado del futuro que le espera?) en un momento reciente. El texto que acompaña a dicha imagen (*ibidem*: 286) es ilustrativo del ánimo crítico con que Anita representa las grandes promesas incumplidas de la Revolución: “...[los muchachos]... que habían crecido con la idea de que la revolución en alguna forma les daría un futuro, ¿lo perderían todo?...¿o el futuro era todavía justo y brillante?... ¿Pertenería algún día México a los mexicanos?”

¹⁰ Para una crítica al enfoque sobre la “historia gráfica” de los Casasola y sobre la historia gráfica en lo general, véase Mraz, 1985, 1998.



Uno de los aciertos de este libro y que al parecer no ha sido debidamente destacado, es que Anita enfoca a la Revolución Mexicana no sólo en su fase armada, sino también en su fase de consolidación institucional. De ahí que, en la selección de fotos, sólo un 16 por ciento (30 de 184) se refieran a la lucha armada directa, mientras el resto nos remiten a aspectos civiles o políticos de la insurrección o derivados de ella. Y, en el último tercio de la “Historia fotográfica...”, se muestran imágenes que sólo tienen que ver con el periodo de consolidación institucional de la revolución social (finanzas, economía, educación, arte, desarrollo en el campo, papel de la iglesia, etcétera).

Es importante hacer notar aquí el título que Brenner/Leighton adjudican a esa segunda parte del libro. ¿Por qué no *Historia gráfica*, que era el término que ya estaba en boga, a propósito de la obra de los Casasola?

Un texto de Leighton (1985), a manera de apéndice de la “Historia fotográfica...”, hace un recuento del surgimiento del fotoperiodismo en el mundo y el papel de los fotógrafos en la cobertura de la Revolución Mexicana, por lo que asegura que “ninguna revolución ha sido fotografiada tan meticulosamente” (*ibidem*: 288). Dentro de su análisis, Leighton menciona a los Casasola, de los cuales incluye 15 fotografías. Menciona también la colaboración de Walker Evans¹¹ en la planeación del libro: “Varias de las fotografías fueron tomadas por él” (*ibidem*: 291).

La expedición a Guerrero

Después de haber terminado *Idols...* y de diseñar y planear —conjuntamente con Weston y Modotti— las imágenes contenidas en esa obra, Anita realizó estudios de doctorado en antropología en la Universidad de Columbia, los cuales terminó en 1930. Durante sus estudios mantuvo estrecha relación con Franz Boas, el renombrado etnólogo que realizara registros fílmicos

¹¹ Walker Evans (1903-1975), fotógrafo estadounidense, fue de los primeros contratados por la Farm Security Administration y, junto con Dorotea Lange, hizo el famoso registro de la población pobre y desempleada del sur de Estados Unidos, que fueron quienes más sufrieron los efectos de la gran depresión (Véase Newhall, 1983: 238).

entre los kwakiutl del noroeste de Canadá,¹² por lo cual se le ha “considerado uno de [los] verdaderos fundadores de la Antropología Visual” (Hernández, 2002: 64). Asimismo, durante su estadía en Columbia hizo amistad con Margaret Mead,¹³ otra renombrada antropóloga, reconocida también como pionera de la antropología visual. Es por ello que, dada la trayectoria previa de Anita con la fotografía, pensamos que su formación académica le proveyó de una mirada interesada en el registro etnofotográfico que desarrollaría en su expedición a Guerrero.

De hecho, el principio que la animó para realizar ese proyecto fue el de registrar los orígenes del arte mexicano (¿por qué en Guerrero?), para lo cual retomaría un recorrido de estudio en Europa, financiado con una beca de Guggenheim, donde —además de dar a conocer el arte prehispánico de México— visitaría los acervos de museos e instituciones. Contrajo nupcias con David Glusker y, continuando su viaje de bodas, ambos se desplazaron a la sierra de Guerrero, para lo cual contactó a William Spratling, quien le ayudaría en la organización de la travesía por una parte del amplio e inexplorado estado sureño (Glusker, *op. cit.*: 139). Para entonces, Spratling colaboraba en varias revistas, entre ellas *Mexican Folkways* —en la cual también colaboraba Anita— y había sido contratado para escribir *Little México —México tras lomita—*¹⁴ (Iturriaga, 1991: 20). Anita y Spratling serían los conductos por los cuales Eisenstein viajaría también a Guerrero,¹⁵ para realizar sus tomas de la procesión de los encruzados en Taxco.

¹² “Boas sintió una necesidad urgente de salvar y, si fuera necesario, reconstruir tanto como fuera posible la cultura tradicional de los Kwakiutl. Suscribió una teoría de la cultura que le permitió eliminar partes del comportamiento de su contexto normal con propósitos de registro y análisis. Su propósito no era producir un documental con el material filmado, sino usar varias secuencias para investigación” (Ruby, cit. en Hernández, *op. cit.*, *loc. cit.*).

¹³ “Anita Brenner and Margaret Mead were friends and colleagues at Columbia University in New York” (Glusker, *op. cit.*: 4).

¹⁴ Acerca del libro de Spratling, una vez terminado, Anita Brenner declararía: “Al lector le espera un placer muy especial.” (Iturriaga, *op. cit.*: 103).

¹⁵ “A Spratling debe reconocerse también que por sus años su aura convocó en Taxco a numerosas personalidades nacionales y extranjeras ya de la política y del cine, ya de la cultura...” (José Francisco Ruiz Massieu, en Spratling, 1991: 9).



Para cuando Anita y David Glusker se desplazaron a Guerrero, la fotografía etnográfica en México iba conformando su mirada. Después de los pioneros aportes ya enunciados de Diguett, Lumholtz y Starr, sucedieron varios episodios en los cuales la mirada se tornaba más incisiva e interesada en registrar y describir particularidades del modo de vida de la otredad.¹⁶ José Ma. Lupercio, por ejemplo, llevaba a cabo en Jalisco —a principios del siglo XX— un registro de tipos populares e indígenas —que también llamó “tipos nacionales”— en su entorno rural, en su cotidianidad,¹⁷ y ya no en cuidadas poses de estudio, como las registradas por Cruces y Campa. Manuel Gamio, por su parte, además de llevar a cabo el registro fotográfico de zonas y sitios arqueológicos, realizaba filmes etnográficos dentro del proyecto integral sobre Teotihuacan (De los Reyes, 1991: 10).

¹⁶ Uno de los registros fotoetnográficos más acabados que hemos encontrado en México, en términos técnico-académicos, es el elaborado por Barbro Dahlgren, realizado una década después del viaje de Anita. Véase Jiménez y Villela, 2002. Otros registros, aún pendientes de analizar, son los elaborados por Fabila y otros fotógrafos o antropólogos. Para un acercamiento al vasto material recopilado sobre los fondos gráficos de éstos, véanse Gutiérrez y Rabiela, 2002.

¹⁷ Para mayores detalles sobre la obra de Chema Lupercio, véase Villela, 1997.

Dentro de este contexto de desarrollo de la mirada etnográfica, Anita y David emprendieron su expedición.

Las imágenes

Para el acercamiento a Guerrero, Spratling fue quien orientó sobre el derrotero. Él diseñó un itinerario y les acompañó en parte del viaje. “Anita graba festivales y prácticas religiosas. David indaga sobre prácticas médicas y toma fotografías. Juntos, trabajan sobre mapas, adicionando lagos y ríos”¹⁸ (Glusker, *op. cit.*: 139-140).

El escenario en el cual desarrollaban su labor, la agreste sierra de Guerrero, bien cabe en la siguiente descripción de Spratling (cit. en Iturriaga, *op. cit.*: 92):

Montañas y valles y los profundos precipicios formados por tortuosos ríos hacen difíciles las comunicaciones. No hay planicies en todo el estado, excepto la franja costera...; el resto de Guerrero es una alta e interminable mancha de escarpadas montañas que guardan en pequeños y remotos valles los vestigios de antiguas culturas, salvaguardadas por la geografía.

¹⁸ “Anita records festivals and religious practices. David inquired about medical practices and took photographs. Together they worked on maps, adding lakes and rivers”.

En la sierra, fue David Glusker quien —sobre todo— tomaba las fotografías. Anita ha de haber sugerido, propuesto, indicado los tópicos, los temas. Pero fue David quien se encargaba del registro fotográfico.¹⁹ Sin embargo, podemos atribuir al binomio Brenner/Glusker el tipo de mirada etnofotográfica con el cual se formó un acervo de 45 imágenes, de las cuales se muestra aquí una parte ilustrativa.

En unas palabras —acerca de dichas imágenes— que Susana Glusker escribió para una edición previa de las fotografías que ahora reseñaremos, vemos la siguiente presentación: “Andando en mula por la sierra, juntos exploran las raíces del arte y de la cultura mestiza; el resultado son estas fotografías, tomadas con el cariño total del uno por el otro y de ambos por el país.”



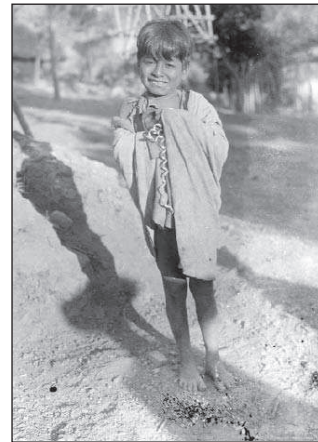
Siguiendo un enfoque que ya se configuraba en la fotografía etnográfica, además del consabido encuadre antropométrico sobre los tipos físicos y rostros, Brenner/Glusker se ocupan de registrar el tipo de habitaciones, hábitat, danzas, festividades, ídolos prehispánicos (aunque no tras los altares), grupos familiares, tianguis, ceremonias religiosas, niños, músicos, rostros, máscaras, demarcación territorial.

¹⁹ “Indudablemente Anita ha de haber tomado una que otra fotografía. Pero ella no usaba cámara. No le gustaba. No se sentía a gusto usándola... La selección de fotos u otros detalles, de seguro, han de haber sido una colaboración de ambos en su viaje a Guerrero” (Peter Glusker Brenner, comunicación personal, junio de 2003).

El hábitat se recrea en las imágenes de los lomeríos, de los plantíos sembrados, de los cerros que circundan los caseríos. En cuanto al registro del entorno del poblado, las fotos describen los espacios habitacionales, las casas de bajareque o de adobe, algunas con sus chinascas —paredes de carrizo que servían para separar los compartimentos de una habitación—. Una de las imágenes nos muestra un par de chozas y, a un costado, lo que parece ser una cruz de entrada o de salida al poblado, cuya función simbólica es de salvaguarda.



Varias de las imágenes nos muestran a individuos solos, algunos de ellos posando abiertamente. Una de dichas fotos nos parece indicativa en cuanto al uso de la técnica pues, aunque un niño de cuerpo entero aparece con una ligera sombra sobre sus pies, su figura resalta sobre un fondo difuminado, en lo que parece ser una fotografía tomada así, deliberadamente por el fotógrafo, con foco selectivo, a efecto de dar poca profundidad de campo y resaltar la imagen del sujeto.



Varios grupos familiares fueron captados, en tomas de conjunto, teniendo como fondo las paredes de chinascali o las paredes de adobe. Trátase de familias extensas, donde una pareja mayor aparece con hijo (a) y nuera (o), además de los nietos. La vestimenta se muestra pulcra y bien cuidada —si no es que nueva—, al parecer vestida a propósito para la toma fotográfica.

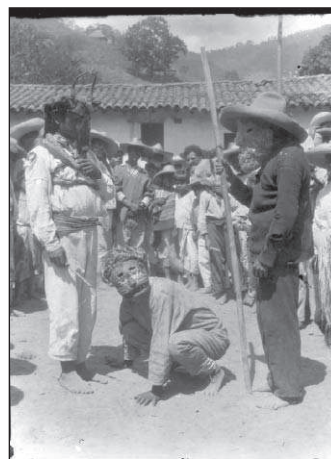


Los rostros indican un acercamiento seguro del fotógrafo pues la gente posa confiadamente. No hay aprehensión en su pose. Algunos rostros portan máscaras, en una intención del fotógrafo por mostrar la peculiaridad cultural de los atuendos. La toma cercana de una pareja, en un retrato de busto, nos muestra los indicios de la penetración de la modernidad, para aquel entonces. La mujer luce un vestido moderno y el varón porta una playera o camiseta con cuello redondo alto. Su mirada parece inquisitiva, poco común entre los grupos étnicos de entonces.



De los grupos de danza registrados, uno nos parece indicativo, pues muestra a un personaje simbólico, a la vez que emblemático de las danzas en Guerrero: el tigre o tecuani —en realidad se trata de una resemanti-

zación del jaguar—. El tigre se muestra agachado, en posición felina —valga la redundancia—, en medio de otros dos personajes de la *Danza del Tecuán* y de un grupo de gente que observa la ejecución de la misma.



Finalmente, para terminar con esta breve presentación de los materiales registrados por Brenner/Gluskker, nos referiremos a una última imagen que nos muestra una ceremonia religiosa, en un escenario que parece el curato o la casa comunal. En ella aparecen un grupo de mujeres postradas en el exterior, frente a los portales de dicha casa, mientras los varones permanecen en los corredores, también postrados. Pequeños festones de ramas adornan las columnas de acceso al recinto, y una imagen de Cristo se puede apreciar a la derecha, por lo cual suponemos se está ante la presencia de un festejo de cuaresma. A la izquierda del corredor se distingue una mesa, donde, a su alrededor se encuentran



sentados unos niños con coronas de flores en la cabeza, dentro de una práctica común entre los grupos étnicos de Guerrero y que simboliza la pureza de su alma. El conjunto de esta imagen es solemne y nos remite a esa religiosidad tan acendrada entre los indígenas mexicanos.

Epílogo

A través de las líneas precedentes hemos tratado de presentar una panorámica de la vinculación de la fotografía con el trabajo de Anita Brenner, en tanto escritora, ensayista, historiadora y antropóloga. Y uno de los capítulos poco conocidos de esa trayectoria es la expedición etnofotográfica a Guerrero, realizada conjuntamente con su esposo. Una de las virtudes del acervo registrado —del cual aquí se presentó una pequeña muestra— es que, además de lo poco conocidas que son dichas fotografías, constituyen, junto con las imágenes tomadas por Leonhard Schultze Jena, uno de los más tempranos testimonios fotográficos que, como conjunto de imágenes, trataron de plasmar los variados aspectos de la vida comunal y patrones culturales de los grupos étnicos en Guerrero. Y esto parece no ser poca cosa si comparamos la escasa investigación etnográfica por tierras sureñas,²⁰ en contraste con la desarrollada en otras latitudes (las regiones indígenas de Chiapas, por ejemplo). Dentro de la brillante trayectoria de Anita no se ha reparado en el episodio guerrerense, salvo en una publicación reciente donde se da a conocer buena parte del testimonio registrado (Brenner, 1983), por lo que hemos tratado de presentar un esbozo analítico sobre su relevancia.

BIBLIOGRAFÍA

- Brenner, Anita, *Idols behind the altars*, New York, Payson & Clarke, Ltd., 1929.
- _____, *Idolos tras los altares*, México, Domés, 1983.
- _____, *The Wind that Swept Mexico*, Austin, University of Texas Press, 1943.
- _____, (pról. de Susana Joel Glusker Brenner), *Guerrero (Imágenes de ayer)*, Chilpancingo, Gro., Sedue/Universidad Autónoma de Guerrero, 1983.
- _____, *La revolución en blanco y negro (La historia de la Revolución*

²⁰ Para una panorámica de la investigación etnográfica en Guerrero, véase Villela, 2002.

- Mexicana entre 1910 y 1942*), México, FCE, 1985.
- Conger, Amy, "El impacto de México en la visión de Edward Weston", en *Edward Weston. La mirada de la ruptura*, México, Conaculta/INBA/Museo Estudio Diego Rivera/Centro de la Imagen, 1994, pp. 33-52.
- Debroise, Olivier, *Fuga mexicana (Un recorrido por la fotografía en México)*, México, Conaculta, 1998.
- De los Reyes, Aurelio, *Manuel Gamio y el cine*, México, UNAM, 1991.
- EDUCAL, "Asilo de Trotsky" (Página de Internet).
- Glusker Joel, Susana, *Anita Brenner (A Mind of Her Own)*, Austin, University of Texas Press, 1998.
- Gutiérrez Ruvalcaba, Ignacio y Teresa Rojas Rabiela, *El mundo indígena, Iconografía de la luz* (Colección de 3 CD. Fototeca Nacho López), México, INI 2002.
- Hernández Espejo, Octavio, "La representación visual del rito. El uso de los registros visuales en la investigación antropológica" (Borrador de tesis para Maestría en Antropología Social), México, 2002.
- Iturriaga, José N., "Prólogo", en Spratling, William, *México tras lomita*, México, Diana, 1991, pp. 15-110.
- Jiménez Padilla, Blanca M. y Samuel L. Villela F., "La mirada etnofotográfica de Barbro Dahlgren", en *Diario de Campo*, México, INAH, núm. 46, agosto de 2002, pp. 2-4.
- Jones, Kerstin, *Anita Brenner*, Universidad de Arizona (Página de Internet).
- Leighton, George R., "Historia fotográfica de la Revolución Mexicana", en *La revolución en blanco y negro (La historia de la Revolución Mexicana entre 1910 y 1942)*, México, FCE, 1985, pp. 287-291.
- Mraz, John, "La fotografía histórica: particularidad y nostalgia", en *Nexos*, núm. 19, México, julio de 1985, pp. 37-49.
- _____, "Una historiografía crítica de la historia gráfica", en *Cuicuilco*, nueva época, vol. 5, núm. 13, México, ENAH, mayo-agosto de 1998, pp. 77-92.
- Newhall, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
- Pérez Montfort, Ricardo, *Las invenciones del México indio. Nacionalismo y cultura en México 1920-1940*, Red de Investigadores Latinoamericanos por la Democracia y la Autonomía de los Pueblos (Internet), mayo de 2003.
- Rodríguez, José Antonio, "Vamos a México", en *Alquimia*, año 2, núm. 5, México, INAH, 1999, pp. 32-38.
- _____, *Textos y ensayos* (Página de Internet), s/f.
- Spratling, William, *México tras lomita* (prólogo de José N. Iturriaga), México, Diana, 1991.
- Villela Flores, Samuel L., "Los Lupercio, fotógrafos jaliscienses", en *Antropología. Boletín Oficial del INAH*, núm. 48, México, INAH, octubre-diciembre de 1997, pp. 3-9.
- _____, "Fotógrafos viajeros y la antropología mexicana", en *Cuicuilco*, nueva época, vol. 5, núm. 13, México, ENAH, mayo-agosto de 1998, pp. 105-122.
- _____, "Entre el tequio y la costumbre. Panorámica de la investigación etnológica en Guerrero", en *Foro La investigación antropológica e histórica en Guerrero*, septiembre de 2002, Taxco, Gro., Coordinación Nacional de Antropología-INAH.

Los caminos de Alejandro Casarín (1840-1907)



Alejandro Casarín

Vicente, Carlos, Alejandro, todos ellos de apellido Casarín, fueron brillantes actores decimonónicos; el primero arquitecto y agrimensor, el siguiente redactor y el último —objeto de éste artículo— artista dedicado a la escultura, la pintura, la caricatura, las artes decorativas, fabricante de porcelana y miembro regular del ejército mexicano. Los diferentes caminos de Alejandro fueron entretrejiéndose para crear a un “artista inconstante”, según la crítica tradicional del siglo XIX.

Alejandro nació el 5 abril de 1840 y era hijo del arquitecto Vicente Casarín y de Ma. de la Soledad Maniau Mangino.¹ El matrimonio Casarín Maniau contrajo nupcias en Puebla en 1837; Casarín padre se recibió de agrimensor en 1843, y presentó un proyecto para el concurso al monumento de la Independencia, que se erigiría en la plaza mayor de la Ciudad de México.

Durante el primer año del periódico satírico *La Orquesta* —dirigido por Carlos Casarín (uno de sus múltiples primos) y Constantino Escalante—, encontramos que Alejandro publicó un poema titulado *Cuerno en la Beata*, dedicado a la Sra. D. Dionisia C., en el que narra los prejuicios de la sociedad católica contra los “puros”, y la vinculación de los católicos con periódicos conservadores como *El Pájaro Verde*.² El último de los quince versos dice así

*Quiera Dios que tus pellejos
Ardan como Casa Mata
Al canto de los cangrejos.
Y oigas como serenata
Gritar a chicos y a viejos
¡Cuernos en la beata!*

* Dirección de Estudios Históricos, INAH. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

¹ Fue bautizado en la parroquia de San Miguel. Agradezco esta información al licenciado Augusto Vallejo.

² *La Orquesta*, 29 de mayo de 1861.

La colaboración de Alejandro no se mantuvo en el bisemanario, y meses más tarde la redacción pedía al público ya no le enviaran más cartas, pues “A consecuencia de tener en nuestra redacción una gran cantidad de cartas dirigidas a A. Casarín y no sabiendo [*sic*] como hacérselas llegar a su destino suplicamos no las envíen a esta redacción, a dicho señor, en la que sin duda creen que está; pues ni ha pertenecido ni pertenece a ella, y nos pone en el duro trance de creer que le son urgentes y no podemos servirlo.”³

¿Dónde estaba Alejandro después de su breve incursión en *La Orquesta*? Por documentos que guarda el Archivo Histórico de la Secretaría de la Defensa Nacional (AHSEDENA), nos podemos enterar de su interesante historial militar, desarrollado de manera paralela a sus actividades artísticas. El general Pedro Hinojosa nos informa que Alejandro prestó sus servicios a la “causa de la nación” bajo las órdenes de general Doblado, en cuyo Estado Mayor desempeñó por largo tiempo comisiones en su secretaría particular, acompañándolo al pueblo de la Soledad, en el estado de Veracruz, donde se firmaron los tratados preliminares con los representantes de la Triple Alianza invasora. Después pasó a formar parte del Ejército de Oriente, bajo las órdenes de Ignacio Zaragoza, quien en carta particular recomendaba a Casarín por los buenos servicios que prestaba cada día, por lo que deseaba se le extendiera despacho de capitán, ya que durante la campaña se manejó bien en el desempeño de sus deberes militares, citándosele en las Órdenes Generales del Ejército por distintos hechos personales, y permaneciendo en el Ejército de Oriente hasta la ocupación de la plaza de Puebla, de donde con el carácter de prisionero salió desterrado.⁴

En otro documento certificado del despacho del general Manuel González Ortega, éste le otorgaba el título de “Teniente Coronel de Línea Permanente”, de manera provisional, como un reconocimiento “al distinguido valor y aptitud mientras duró el sitio de la Plaza de Puebla, el mencionado Casarín demostró y en

³ *Ibidem*, 17 de agosto de 1861.

⁴ Archivo Histórico de la Secretaría de la Defensa Nacional (en adelante AHSEDENA). Teniente Coronel Alejandro Casarín. Extinto coronel de infantería XI/111/5-1424. Archivo de Cancelados. Año de 1995. Primer Tomo.

recuerdo de Heroico Hecho de Armas de la esquina de Miradores de cuya defensa resultó rendida y desarmada por el interesado la 2º compañía del 2º regimiento de Suavos [*sic*] del ejército invasor”.⁵ El 17 de junio de 1882 se le revalidó la provisionalidad firmada por González Ortega.

Con su título de Teniente Coronel de Línea permaneció en Francia prisionero durante trece meses, para después continuar en la ciudad de París en el estudio de Meissonier. De regreso en México pidió al ejército su liquidación por los trece meses que se mantuvo preso, misma que le fue otorgada, pero con descuento de 200 francos que había recibido mensualmente.⁶

En la Ciudad de México y de manera constante se presentó en las exposiciones bienales celebradas en la entonces Escuela Nacional de Bellas Artes (también conocida como Academia de San Carlos), con obra de su producción como alumno externo a la institución. Comenzó a su vez a trabajar como caricaturista en *El Padre Cobos*, *La Tarántula* y *San Baltazar*. En los periódicos de oposición no se hablaba ampliamente del Casarín pintor, y en las revisiones artísticas que dejaban ver su “inconstancia como pintor” no se le reconocía como caricaturista de la oposición; y claro, ninguno de los dos hablaba de sus relaciones con cierta facción del ejército.

En diciembre de 1869 expuso *El chocolate episcopal*, *El alabardero* y *El interior del estudio de un artista*; éste último fue otorgado en la rifa tradicional de la Academia al suscriptor Manuel Iturbe. La crítica del momento señalaba: los “pequeños cuadros están allí probando que en México se puede seguir con provecho la escuela de Meissonier”.⁷ En 1871 presentó *El vino de Málaga* y *El estudio del artista*. En esa época era práctica común realizar diversas copias de un mismo tema para diferentes coleccionistas. Para ese entonces Casarín vivía en Sombrereros número 10. Para 1873 cambió de género artístico al exhibir un cuadro de tema histórico: *La visita de Cortés al Templo Mayor de México*, a pesar de ser calificado como un aficionado. Se lanzó al campo considerado por la Academia como de mayor enver-

⁵ AHSEDENA. Agradezco a Mari Carmen Arechavala su ayuda.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México*, 3 tt. México, UNAM, t. II, p. 141.



Figura 1. La redacción de *La Patria* en 1886.

gadura, muy superior a la pintura de género que venía practicando desde tiempo atrás. El periódico *La Iberia* le dedicó un artículo, donde daba a conocer “que ha consagrado su pincel a la reproducción de grandes cuadros históricos y todo anuncia que alcanzará gran fama en este importante ramo de arte. Su cuadro de Hernán Cortés en el templo de Huitzilopetzli, era magnífico según personas inteligentes y fue vendido por dos o tres mil pesos a una persona que ya se lo llevó a Europa. Ahora tiene acabado otro que representa la piedra de los sacrificios aztecas”.⁸ El precio de que habla el periódico resultaba muy elevado, pues en 1879 la Academia daba 300 pesos a sus alumnos como premio de un primer lugar.

La factura de cuadros históricos había sido impulsada por la Academia desde 1869, y en 1873 Ignacio Altamirano solicitó se incluyeran en el repertorio de los artistas los cuadros de tema histórico mexicano.

⁸ *Ibidem*, pp. 221-222.

En 1875, con el número 11, Casarín mostró *El brindis*. En la exposición de 1879 exhibió *El Quijote*, *Sancho Panza* y *Una avanzada de dragones*, esta última premiada por la Academia.⁹ La crítica de Ignacio Altamirano sobre esa exposición fue publicada en 1880 en el periódico *La Libertad*, y sobre Casarín nos dice:

El Señor Casarín disfruta en México de una reputación notable como pintor de género y sus cuadros se graban mucho, algunos de ellos se han vendido bien aquí y en los Estados Unidos. No es alumno de la Academia y se ha formado como suele decirse, sólo estudiando la naturaleza ...y en el estudio de Meissionier... Si se hubiese dedicado exclusivamente a la pintura ya habría llegado a una posición artística envidiable, pero sea porque ha desconfiado del porvenir y se ha desalentado o por la flexibilidad de su

⁹ Eduardo Báez, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1867-1907*, 2 vols., México, UNAM, 1993, p. 271.



Figura 2. Alejandro Casarín (1840-1907). "No ha concluido aun el culto del Dios Huitzilopochtli?", en *El Padre Cobos. Periódico alegre, campechano y amante de decir indirectas... aunque sean directas*, t. I, núm. 6, México, ed. resp. J.R. Torres, Imp. de Vicente García Torres, 11 de marzo de 1869. Litografía de 21.5 x 30.5, Hemeroteca Nacional de México. Inscripción: "El Siglo y la Opinión se han hecho rosca. Y dicen: ¡no se mueve ni una mosca. No ha concluido aun el culto del Dios Huitzilopochtli? El tecolote canta y el indio muere. Esto no es cierto pero sucede."

talento lo impulsara al cultivo de otras artes y un instinto dominador de todas las dificultades que se hallen en otras empresas, el caso es que ha abandonado una especialidad que le habría dado gloria y dinero... El mientras habrá conquistado nuevos laureles en otras artes, en la galvanoplastia, en la cerámica, la música y aun en la escultura porque su talento es verdaderamente notable por su facilidad para emprenderlo y avasallar todo...¹⁰

En el mismo artículo, al referirse a la pintura de género, comenta Altamirano "que es justo confesar que si antes la Academia de San Carlos la pintura de género no era de la predilección de los directores y profesores, hoy es más tolerada, y quizás más gustada,

¹⁰ Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, t. III, p. 37-40.

aunque a juzgar por la obra de los alumnos no es todavía recomendada ni se le da en los estudios el lugar que merece".¹¹

Casarín no era "hijo de la Academia", como ellos decían, pero había introducido en México un género que empezaba a ser apreciado por una creciente burguesía, el cual se distinguía del costumbrismo practicado durante la primera mitad del siglo.

Felipe Gutiérrez —el renombrado pintor decimonónico— coincidiría con la crítica en general, al estar de acuerdo de que "en verdad Casarín era acreedor al título del Meissonier mexicano"; sin embargo reconocía que sus trabajos eran

¹¹ *Ibidem*, p. 40.

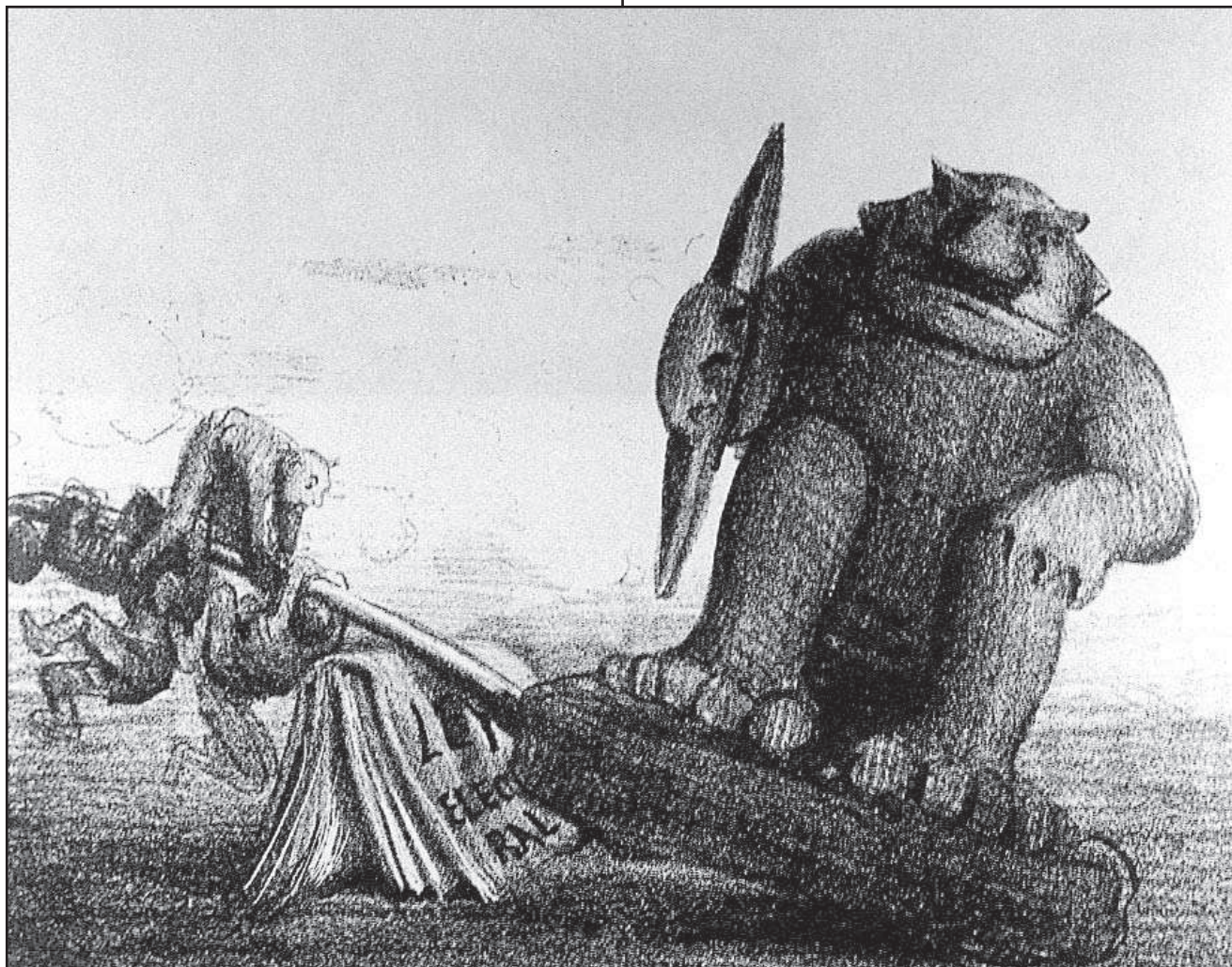


Figura 3. Jesús T. Alamilla. "Dad un punto de apoyo al pueblo, y acabará por palanquearse en Huitzilopostli", en *El Padre Cobos. Periódico alegre, campechano y amante de decir indirectas... aunque sean directas*, 2ª época, t. I, núm. 47, México, 11 de junio de 1871. Litografía de 15 x 20.5, Hemeroteca Nacional de México.

...demasiado bonitos y que si bien educa la vista no educada del vulgo, desdice enteramente la verdad, porque cada asunto y cada objeto exigen una manera diferente de tratarse, para que no resulte falsedad y amaneramiento. En los géneros mitológico y alegórico, es cuando más se puede pasar este estilo bonito o ideal, o como quiera llamársele; pero en el género de costumbres, en el retrato y en la historia es chocante emplear ese idealismo equívoco que hace las figuras una especie de muñecos de porcelana...¹²

En la exposición conmemorativa del centenario de la fundación de la Academia, en 1881, Casarín expuso pa-

¹² *Ibidem*, t. II, p. 372.

ra la venta tres obras originales: *Un Lasquenet*, *La limosna* y *El bufón de Enrique VIII*, calificados por la crítica como "lindos cuadritos de nuestro Meissonier, es decir, de Casarín y quedamos complacidos al ver que en México hay una copia en carne y hueso de aquel maestro que en Europa llaman tanto la atención y cuyas obras son pagadas a peso de oro".¹³

Fuera de la Academia, se abrió en 1888 un nuevo espacio para exponer y vender obra en el hotel Jardín. Ahí colocó Casarín los cuadros *Antes del Sermón* y *Un Anticuario*, los cuales fueron calificados de "primorosos".

Debido al sistema impuesto en la Academia para la adquisición de obra, es que los cuadros de Casarín no

¹³ *Ibidem*, t. III, pp. 97-99.



se encuentran en colecciones públicas, ya que sus temas —con excepción de *La visita de Cortés al Templo Mayor de México*— son de carácter costumbrista, género que como bien apuntaba Altamirano no entraba en la jerarquía valorativa promovida por los profesores de la Academia.¹⁴ Por eso sirva este ensayo como un llamado a los coleccionistas de obra de Casarín —poco conocido en su faceta de pintor—, para que la exhiban en las galerías públicas o bien den noticia de ella a través de las múltiples revistas de arte que existen en el país. Su obra como caricaturista es más conocida por permanecer en las colecciones de la Hemeroteca Nacional, donde se guardan ejemplares de *La Tarántula*, *El Padre Cobos* y *San Baltazar*, periódicos donde publicó multitud de trabajos con su nombre o bajo los seudónimos de *Lira*, *Piquete*, *Pique*, *Piquetísimo*, *Púdico* o *Palomo*.

Hemos dejado para el final su labor más reconocida, la de caricaturista, iniciada con su regreso a México y difundida a través de la prensa periódica. Durante muchas semanas llegó a realizar seis caricaturas para entregar a los tres bisemanarios en los que colaboraba. Finalizada la intervención extranjera, en 1867, se dio un crecimiento en la edición de periódicos en la Ciudad de México, llegándose a quejar los periodistas de que no había una sola imprenta libre para producir otra publicación. Echar a andar un diario requería aglutinar un sinfín de variables, ya que el dueño de la imprenta no siempre era el dueño del periódico; la imprenta litográfica muchas veces estaba separada del taller donde se componía el texto; el editor y redactor responsables podían ser personas diferentes, y el caricaturista muchas veces era una voz más.

Los periodistas se conocían y entablaban diálogos al producir las caricaturas y elaborar los textos. Era común que un periódico de aparición reciente iniciara un intercambio con los ya establecidos, y por ello podemos asumir que se enteraban de lo que unos decían de los otros. Se construían alianzas entre diversas publica-

ciones, las que a su vez compartían el trabajo de los caricaturistas,¹⁵ quienes participaban como ilustradores en proyectos comunes.¹⁶

Por diversas crónicas periodísticas del momento, podemos recuperar la imagen de cómo era uno de esos establecimientos donde se producía el periódico: en la pared estaban pegados los ejemplares más usuales, las fotografías que adquirían o les regalaban y las caricaturas aparecidas en sus publicaciones que seguramente coleccionaban. La lista de personajes participantes en el ciclo de producción de un periódico era larga: el cajista, el regente, el redactor, el dueño de la imprenta, el cronista, el editor responsable, el prensista y el repartidor.¹⁷

El grabado publicado en *La Patria* nos muestra el paralelo visual de la descripción hecha por *El Boquiflojo*: alrededor de la mesa aparecen, capitaneados por Ireneo Paz —único personaje con pluma en mano y frente a un gran tintero—, los periodistas, uno de los cuales muestra un impreso en forma ufana, mientras el otro, con enormes tijeras, se ocupa en recortar las noticias; a su izquierda, el administrador descansa su brazo derecho sobre un grueso volumen, y al final de la mesa un personaje —con gabardina, sombrero puesto y vistiendo un pantalón a cuadros— a quien pareciera dirigirse Paz, como si acabara de llegar con alguna noticia para el redactor. En el suelo —en un primer plano— aparece Alejandro Casarín, sentado sobre unos libros y en forma de caricatura, en actitud de posar para un mono, que sostiene una pluma con la mano derecha y un cartón de dibujo con la izquierda. Una alegoría sobre el trabajo de la caricatura, donde el mono ha servido como símbolo iconológico para imitar las actividades del hombre (figura 1).¹⁸ ¿Será éste el principio de llamar a los caricaturistas como moneros?

¹⁵ Tal es el caso de *El Padre Cobos* y *San Baltazar*, que tenían a Alejandro Casarín como ilustrador.

¹⁶ En 1873, Santiago Hernández y José Ma. Villasana se ocupaban semanalmente de producir el héroe que ilustraría la obra *Hombres ilustres mexicanos*.

¹⁷ *El Boquiflojo*, 29 de septiembre de 1870.

¹⁸ Ceasare Ripa, *Iconología*, 2 vols., Madrid, Akai (Arte y Estética), 1996, p. 508.

¹⁴ Manuel Romero de Terreros, *Catálogos de las Exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos*, México, UNAM, 1963, pp. 404-405, 419, 428, 441, 457, 466, 471, 512, 530-531.

La relación entre caricaturistas y editores variaba según la publicación de que se tratara, y la historia mínima de ellos se puede rescatar de la prensa misma. Los periódicos enemigos colocaban a los caricaturistas al servicio del editor, mientras que los de “casa” se ufanan del carácter independiente del monero. Tal es el caso del caricaturista de *San Baltazar*, Alejandro Casarín, de quien nos dicen:

La Academia le compró un cuadro que presentó para la exposición

Pero Alejandro es algo más que un artista es un patriota y un guerrero

Algo más aún es un joven desinteresado muy distinto a esos tipos que pudiéramos llamar egoístas y pequeños

Se batió en Puebla, fue hecho prisionero estuvo en Francia viajó por Europa fue discípulo de Meissonier regresó y el oaxaqueño [Juárez] y Lerdo quisieron relegarlo al olvido.

Pero nuestro joven lleno de talento de *sprit* y de valor supo despreciar o por lo menos menospreciar la raquílica protección que le ha brindado el presidente a la oposición para hacer a nuestra falange gobiernista.

Alejandro con su terrible lápiz ha cruzado con líneas grotescas más de un rostro pretensiosamente severo

Es un muchacho espiritual valiente magnánimo Qué le importa D Benito a Alejandro ¿Qué le supone Lerdo, Mejía, nadie. Casarín vio que la oposición era buena y su alma sedienta de la verdadera gloria y del verdadero honor, ha sabido ver, con el más hondo desprecio, a esos buscadores de espíritus débiles que se han propuesto acabar con cuanto noble, grande e independiente hay en México

Alejandro Casarín tiene pasiones y no ha puesto su alma a la vergonzosa tarifa a que el gobierno sujeta a los espíritus fuertes. Lerdo cree que todo el mundo tiene su precio aún no encuentra el de nuestro joven caricaturista de *La Tarántula*, *El Padre Cobos* y *San Baltazar*.¹⁹

¹⁹ *San Baltazar*, 2 de enero de 1870. En ese año no apareció *El Padre Cobos* ni *La Tarántula*. La Academia adquirió la obra como parte de la rifa que hacía a sus suscriptores.



Figura 4. Alejandro Casarín (1840-1907). “Maravillosa aparición de la silla presidencial a Juan Diego el 12 de enero de 1858”, en *El Padre Cobos. Periódico alegre, campechano y amante de decir indirectas... aunque sean directas*, 2ª época, t. I, núm. 13, México, Dir. Ireneo Paz, ed. resp. J.R. Torres, 12 de febrero de 1871. Litografía de 26 x 19, Hemeroteca Nacional de México.

Las publicaciones opositoristas, para ser más eficaces, utilizaban a la prensa satírica con ilustraciones como el mejor vehículo de propaganda. Los impresores descubrieron, pronto, que producir un periódico crítico y con caricatura era un buen negocio. Para la segunda época de *El Padre Cobos*, en 1874, Ireneo Paz contaba con dos prensas de tipografía y litografía propias. Su crecimiento continuaría y se publicarían varios

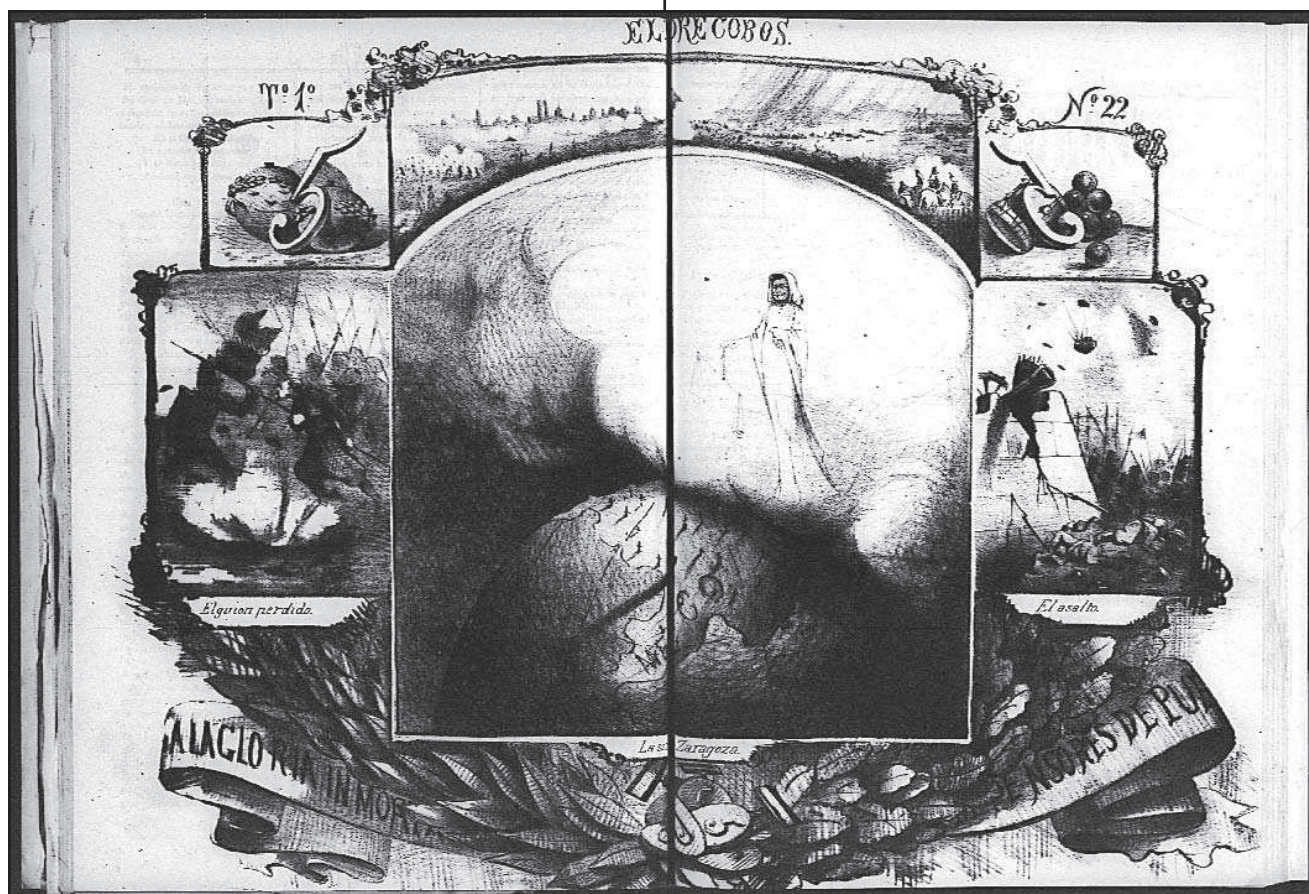


Figura 5. Alejandro Casarín (1840-1907). "La sombra de Zaragoza", en *El Padre Cobos. Periódico alegre, campechano y amante de decir indirectas... aunque sean directas*, t. I, núm. 22, México, ed. resp. J.R. Torres, Imp. de Vicente García Torres, 5 de mayo de 1869. Litografía de 29.3 x 39.7, Biblioteca de Arte Mexicano Ricardo Pérez Escamilla, Fondo Museo Nacional de Arte, p. 100. Inscripción: "El guión perdido. El asalto. La sombra de Zaragoza. A la gloria inmortal... Defensores de Puebla."

periódicos desde su imprenta, así como álbumes y otras libros conmemorativos.²⁰

El número de periódicos aumentaba notoriamente durante los tiempos electorales, para vanagloriar a los candidatos preferidos y denostar a los enemigos. Conocer el tiraje de la prensa decimonónica resulta casi imposible, debido a que los archivos de las empresas no fueron resguardados. Entre risas y veras se preguntaban "cuántos números" tiraban los periódicos, y contestaban solamente en forma de broma: "—Casi todos, amigo, porque nadie los quiere ni regalados."²¹

²⁰ Napoleón Rodríguez, *Ireneo Paz. Letra y Espada*, México, Fontamara, 2002, p. 58.

²¹ *La Gaceta de Holanda*, se refiere específicamente a *La Linterna*, 14 de marzo de 1877.

Los periodistas de la prensa opositora se consideraban pertenecientes al grupo liberal surgido de la revolución de Ayutla, y ese hito los unía definitivamente con cierta visión sobre la historia nacional, donde Miguel Hidalgo ocupaba el lugar del "Padre de la Patria": aquel que vio en el pueblo el motivo de sus acciones, convirtiéndose en símbolo definitivo de la creación de la nación. Contrariamente, la figura de Iturbide la consideraban un sinónimo de mal gobierno y de despotismo. Más tarde la Reforma y la lucha por la "Segunda Independencia" los conformaba como un sólido grupo que aspiraba al poder y esperaba obtenerlo, pues sus merecimientos en la lucha regional contra el imperio los calificaba. Ellos eran ahora quienes servían a la opinión pública y representaban al pueblo.

Su pretensión —de la prensa— de ser los representantes de la opinión pública, hizo que en sus diatribas el pueblo quedara como motor de sus acciones, y sin embargo ese pueblo considerado por ellos en realidad estaba compuesto por un sector urbano de la clase media. La llamada “plebe” y los grupos indígenas no formaban parte de su lucha, y sin embargo el indigenismo histórico sí entraba en sus conmemoraciones.

Políticamente la prensa se había convertido en el cuarto poder, y a través de ella se impulsaban candidatos a puestos de elección popular y se defendían a sus allegados. Esa función como medio de ascenso político queda de manifiesto en las historias de vida de algunos diputados, que nos dan a conocer sus orígenes como redactores de algún periódico, ya sea de la capital o de provincia.

El lápiz de Casarín se afiló contra Juárez, por estar el dibujante más vinculado a González Ortega, quien en su calidad de presidente de la Suprema Corte aspiraba a ocupar la presidencia de la república en tiempos del Imperio, al momento que concluía el periodo regular de Benito Juárez. Éste no consintió en esa pretensión por razones de Estado, manteniéndose como presidente trashumante a lo largo del territorio nacional. En 1869, al empezar su labor de caricaturista, Casarín lo hizo desde tres frentes periodísticos: *La Tarántula*, *El Padre Cobos* y *San Baltazar*, todos enemigos de Juárez y consecuentemente de Sebastián Lerdo de Tejada.

Veamos dos caricaturas sobre el Benemérito, a quien diferentes caricaturistas —con quince meses de distancia— lo comparan con el sangriento dios Huitzilopochtli. Sin que le baste una sola imagen para contar un problema, Casarín dibuja en 1869 un tríptico: al centro ubica a Huitzilopochtli/Juárez —más grande que las pirámides que lo rodean—, quien recibe de Lerdo los corazones de los sacrificados en Puebla y Tamaulipas; del lado derecho está Francisco Zarco, editor de *El Siglo XIX*, que observa a través de un telescopio la escena al revés, por lo que permanece callado, pretendiendo no darse cuenta de los problemas surgidos en los diferentes estados de la república; atrás de Zarco

—y en una barricada de talegas de oro— el periódico *La Opinión Nacional* también hace mutis. El pie de la caricatura dice “*El Siglo y la Opinión* se han hecho rosca y dicen aquí no se mueve ni una mosca”. Del lado opuesto coloca a Juárez —con sombrero y sentado en una silla—, a punto de caer en un precipicio, leyendo *El Padre Cobos*; encima del gran sombrero se encuentra Lerdo en forma de tecolote, esperando la caída para volar (figura 2). El problema en el estado de Puebla desató una serie de críticas por parte de la prensa opositora: “parece que sigue adelante esa carnicería humana de los insurrectos de Puebla... Nosotros nos preguntamos con respecto a ese modo de degollar en tiempos normales... Entre los 20 o más diputados

de la comisión permanente no hay un mexicano que levante la voz por la matanza”.²² Se trataba de comerciantes victimados, y no de políticos ni revolucionarios.²³ La represión contra los levantados en la república tenía diversos focos, y debido al involucramiento de éstos con los grupos de Sinaloa, el redactor de *El Padre Cobos* se encontraba en prisión, desde donde producía el periódico. A la partida de Casarín de *El Padre Cobos*, en junio de 1871, Alamilla caricaturiza a Juárez, después de los eventos represivos contra los insurrectos del Plan de San Luis, en el que participó de nueva cuenta Ireneo Paz, redactor del bisemanario. La oposición acusaba a Juárez de ser un presidente cruel y sanguinario, insistiendo en que su derrota electoral era el único camino para evitar mayor derramamiento de sangre y lograr un cambio pacífico de gobierno.²⁴ Alamilla dibujó una gran escultura de tipo prehispánico, con las facciones de Juárez, parada en un extremo de un eje sostenido por la ley electoral; del otro lado, sin peso alguno, los ciudadanos que pretendían hacer contrapeso (figura 3). Los caricaturistas de *El Padre Cobos* fueron Alejandro Casarín, quien colaboró desde su fundación en 1869 hasta junio de 1871, cuando entró al relevo Jesús T.



²² *El Padre Cobos*, 4 de marzo de 1869.

²³ *Ibidem*, 8 de marzo de 1869.

²⁴ Rafael Barajas, *Historia de un país en caricatura. La caricatura mexicana de combate 1829-1872*, México, Conaculta, 2000, p. 340.

Alamilla, quien comenzó su larga unión con Ireneo Paz. El estilo de ambos es parecido, y si no hubiésemos leído que Alamilla era el nuevo caricaturista de *El Padre Cobos*, no tendríamos manera de saber que las caricaturas son de su autoría.²⁵ José Juan Tablada nos dice respecto de estos artistas:

Entre Alamilla oscuro y Cazarín [*sic*] radiante, opuestos polos del arte, no había comparación posible. El primero por su robusta personalidad y su visión directa era sin duda el creador pero el talento lo mismo que el diamante nativo, necesita para irradiar luz, ser pulido por la cultura y montado en el oro del carácter, y Alamilla careció de ambas virtudes.

En cambio Cazarín [*sic*] era culto, pulido y de fácil palabra, su misma figura arrogante, sus grandes ojos negros y su traje arbitrario pero correcto, le allanaban todos los obstáculos y así pudo medrar y vivir con cierto lujo en el mismo medio donde Alamilla sin ventura, logró apenas refugiarse en el menguado paraíso del alcohol su fracaso pecuniario y su existir claudicante...²⁶

En 1871, la tercera reelección de Benito Juárez fue la puntilla para que *El Padre Cobos*, *La Orquesta* y *San Baltazar* se dieran vuelo en contra de la antes venerable imagen del Benemérito. Si la caricatura se había burlado del poder y de la figura del presidente, ésta no había caído en la distorsión y la impostura, con la que los ojos del público decimonónico la empezaron a ver cotidianamente.

A propósito de la reelección de Juárez en 1871, de una manera magistral Casarín convierte al presidente

²⁵ José Juan Tablada, "El caricaturista Villasana, Tribulaciones de un artista genial, El pintor Cazarín, Historia de los Indios Verdes", en *La feria de la vida*, México, Conaculta (Lecturas Mexicanas, 22), 1991. Tablada dice que gente como Eufemio y Francisco Abadiano le habían contado que Alamilla era un pobre bohemio sin ninguna energía para luchar por la vida y cuyo trabajo, publicado a veces anónimo, fue atribuido por el público sin discernimiento a artistas de nombre ya conocido. La historia se vuelve a repetir en el caso de *El Abuizote*, donde no hay un ejemplar firmado por él; sin embargo en un texto se le da crédito por sus caricaturas y de formar parte de la redacción en el último número de *El Abuizote* (1876, p. 119).

²⁶ *Ibidem*, p. 121.



en un Juan Diego, que sostiene su ayate frente a una mandorla, pero en vez de aparecer la Virgen de Guadalupe, se proyecta una silla con las cifras del salario presidencial. El milagro que implora el piadoso indio es que le caiga la silla con todo y sus cifras (figura 4). El verso que salió el mismo día dice:

*A la ardiente sed de oro
A la hambre eterna de mando
A la falta de decoro
Y al estar siempre charlando
Como les llama el Cronista
Pura enfermedad juarista
El convertir en oficio
La silla del Presidente
Haciendo el beneficio
De un hombre perpetuamente.*²⁷

Si bien en ocasiones se hablaba laudatoriamente del origen indio de Juárez, la ironía con la que se le representaba no hacía alusión a su nacimiento. Entre 1861 y 1872 se publicaron en la Ciudad de México más de 500 caricaturas del presidente, en las que se puede ver claramente no sólo una evolución del lenguaje satírico de la caricatura, sino el desgaste del personaje y el ataque a su persona por parte de las facciones liberales contendientes por el poder. A partir de la reelección de 1871, tanto *La Orquesta* como *El Padre Cobos* se ensañaron con la figura de don Benito, mostrándolo por lo menos dos veces por semana. Los lápices agudos de los caricaturistas distorsionaron su figura, la cual es identificable tan sólo por el desarrollo paulatino de un arquetipo. Su condición de indio fue tomada irónicamente a partir de la tercera reelección.

Ese acontecimiento unió a lerdistas y porfiristas, quienes resultaban extraños aliados, pues la única causa común que compartían era su oposición a la reelección juarista. Para ellos la alternancia del poder significaba que otros liberales accedieran a puestos ministeriales. Su "sacrificio por la patria" en la guerra contra el imperio —para obtener la "segunda

²⁷ *El Padre Cobos*, 12 de febrero de 1871.

independencia” — los hacía merecedores de alguna posición política y la demandaban a través de la prensa opositora. Años después *La Linterna* comentaba: “Si el gobierno tuviera 8 millones de empleos no habría revoluciones pero no se puede dejar satisfecho a tanto vago que alarga siempre la mano para recibir y nunca trabajar.”²⁸

El 14 de septiembre de 1871, el general de división Miguel Negrete²⁹ le extendió a Casarín —en atención de sus buenos servicios prestados a la “causa nacional”— el empleo de coronel efectivo a la propia arma. El mismo Negrete certificaba “los servicios prestados en el Movimiento Revolucionario del 1 de Octubre de 1871 cumpliendo diversas comisiones que se le encomendaron dando pruebas de un celo y actividad que honra”.³⁰ Aureliano Rivera, partidario porfirista,³¹ provocó en 1871,

...en vísperas del veredicto de la elección presidencial un motín en las calles, el gobernador del Distrito cayó asesinado, 300 policías abrieron las puertas de las prisiones y concitaron a los presos a combatir por la libertad y los desafectos de la guardia capitalina se hicieron fuertes en la Ciudadela. En ausencia del ministro de guerra, el presidente dirigió la represión que fue rápida y fulminante las tropas leales bombardearon la Ciudadela y para la media noche se sofocó el motín.³²

Otra vez Casarín se encontraba del lado de los enemigos políticos de Juárez.

Ello no le impidió participar en la ejecución de una escultura de Miguel Hidalgo, que habría de colocarse

²⁸ *La Linterna*, 19 de febrero de 1877.

²⁹ Negrete, quien había sido ministro de guerra de Juárez (1863-1865), se sublevó en 1866. Fue rehabilitado por Porfirio Díaz, por haber sido su compañero en la Batalla del 5 de mayo.

³⁰ AHSEDENA.

³¹ Aureliano Rivera participó más tarde con Porfirio Díaz en el levantamiento de Tuxtepec.

³² Ralph Roeder, *Juárez y su México*, México, FCE, 1972, p. 1053.



Figura 6. Jesús T. Alamilla. “Coro”, en *El Padre Cobos*. Periódico alegre, campesino y amante de decir indirectas... aunque sean directas, 3ª época, núm. 36, México, ed. resp. J.R. Torres, 4 de mayo de 1873. Litografía de 30 x 21, Hemeroteca Nacional de México. Inscripción: “Coro, Gloria a ti, generoso guerrero, que supiste a tu patria salvar. Gloria a ti, mexicano sincero. Gloria a ti, Zaragoza inmortal.”

el 15 de septiembre de 1871 en la esquina de las calles de la Mariscal y Santa Isabel, realizada junto con los hermanos Islas.³³ Miguel Hidalgo era ya para los liberales el indiscutible “Padre de la Patria”.

Como buen liberal, Casarín reconocía en la Batalla del 5 de mayo una de las glorias mexicanas, rindiéndole a su héroe Ignacio Zaragoza varios homenajes en la fecha del aniversario. A propósito de uno de ellos, los editores de *El Padre Cobos* publicaron en 1869 un texto

³³ *La Orquesta*, 15 de septiembre de 1870.



Figura 7. Alejandro Casarín (1840-1907). Firma T. Piquete. "Es inútil hablarle por arriba cuando oye por abajo", en *San Baltazar. Periódico chuzco, amante de decir bromas y groserías, afecto a las convivialidades, y con caricaturas*, 2ª época, núm. 4, México, ed. J. Briseño, Tip. de Rivera, Hijo y Cía., 25 de enero de 1873. Litografía de 25 x 17.2, Hemeroteca Nacional de México, p. 112.

satírico, en el que la sombra de Zaragoza se le aparece cada año a Benito Juárez, para reclamarle los principios liberales contenidos en la Constitución de 1857 (figura 5). Alejandro Casarín —en un tamaño mayor al acostumbrado de la caricatura— sitúa la sombra de Zaragoza de manera alegórica como homenaje al gran héroe, colocándolo en el centro sobre un planisferio; la imagen se encuentra rodeada de recuadros: en la parte superior se esboza un detalle de la famosa pintura de Primitivo Mi-

randa, relativa al final de la Batalla del 5 de mayo; los demás recuadros refieren el asalto y el guión perdido.³⁴ Se completa con una cinta de laurel y un texto que dice "a la gloria inmortal defensores de Puebla".

Cuatro años más tarde, los impresores de *El Padre Cobos* convirtieron la celebración del 5 de mayo en un festejo íntimo. En la escena, Alejandro Casarín sitúa a los "cofrades" en el interior de un estudio, alrededor de una mesa festiva y un piano; los congregantes entonan un coro a la memoria de Zaragoza, cuya imagen pende sobriamente de la pared (figura 6).³⁵ La festividad resulta privada, porque los editores no están de acuerdo con la alharaca celebratoria realizada en las calles de la ciudad, pues desde su punto de vista las glorias de Zaragoza han sido traicionadas. En el editorial comentan:

...cuan preciosos estuvieron todas las farsas del 5 de mayo y decimos esto porque la farsa es que el presidente y sus ministros y todos los de pacotilla vayan azotando calles al rayo del sol con la sonrisa en los labios como el niño de San Antonio, farsa es que por obligación concurran a solemnizar ese gran día muchos incidentes que están ahora rodeando al gobierno farsa en cuanto no lleva el sello de un gobierno espontáneo... hay que suprimir tantos gastos inútiles.³⁶

Los problemas y divisiones entre los liberales no impedían que las glorias del pasado fueran apropiadas también por los opositores. Sin embargo, las formas de apropiación fueron transformándose: la celebración alegórica triunfante, vinculada a un vocabulario académico, fue

³⁴ Se nombraban guión pendón, y usualmente eran portados por el jefe militar. También se le llamaba así a ciertos estandartes que se llevaban al frente. En 1871 Hesiquio Iriarte publicó una litografía del célebre cuadro de *La Batalla del 5 de Mayo* de Primitivo Miranda, que se encontraba en Palacio Nacional. *La Orquesta*, 3 de mayo de 1871.

³⁵ *El Padre Cobos*, 8 de mayo de 1873.

³⁶ *Idem*.

dejándolas atrás Casarín para comenzar a crear imágenes historiadadas a la manera de un cuadro de costumbres. Si de 1867 a 1869 los caricaturistas utilizaban un lenguaje académico para referirse a los momentos históricos, ello cambiaría muy pronto cuando cayeron en la cuenta de que esas celebraciones constituían parte de un programa oficial para construir un Estado-nación.

La situación política de las diferentes facciones del partido liberal —después de la toma de posesión de Lerdo como presidente electo en diciembre de 1872— se complicaron. Los lerdistas esperaban un cambio de gabinete a su favor que no obtuvieron; los porfiristas habían recibido la amnistía por el levantamiento, y todos querían una parte de las “carteras”. En este clima, *San Baltazar*, en su segunda época, proponía como candidato a la presidencia de la Suprema Corte de Justicia a Porfirio Díaz. El resultado de las elecciones, “celebradas en febrero de 1873 favoreció, por un margen muy amplio a José Ma. Iglesias con un total de 5488; en segundo lugar quedó Vicente Riva Palacio con 1078 y Díaz obtuvo 962”.³⁷

La Constitución, representada como una mujer togada, fue sujeto de cientos de caricaturas, siendo uno de los principales motivos con el que la prensa opositorista salió a la palestra por su defensa. En su caricatura del 25 de enero de 1873, publicada en *San Baltazar* y bajo el seudónimo de *Piquete*, Casarín atacaba la ceguera de Lerdo ante la ley. El periódico en general opinaba que los que creían que “Lerdo era capaz de salvar la situación creada por la ineptitud juarista se están decepcionando de una manera lastimosa”.³⁸ El pie de caricatura dice: “Es inútil hablarle por arriba cuando oye por abajo.” (figura 7). Los que le hablaban por abajo eran los redactores de *Juan Diego*, periódico que postulaba a Iglesias como su candidato a la presidencia de

la Suprema Corte de Justicia, y de ahí que *San Baltazar* se refiriera a que sólo oía por abajo. Los colegas de Juan Diego publicaron en sus columnas un reclamo al “Querido colega, bien sabéis que te queremos por lo mismo en gracia de tu buen nombre te aconsejamos que no vuelvas a espetarnos otra caricatura como la del miércoles último. Decencia buen Santo Decencia”.³⁹ El límite de la decencia se había roto al poner a los dos periodistas como gusanos hablándoles a unas grandes orejas que traía Lerdo en los pies. La caricatura había introducido en la cotidianidad de sus lectores la duda y la crítica como elementos de conocimiento.

Al perder su candidato una vía hacia la presidencia, *San Baltazar* se aferró sin mucha variedad de temas al enjuiciamiento de los movimientos del presidente Lerdo. De la misma manera lo hizo *El Padre Cobos* y el recién fundado *Ahuizote*. Casarín continuaría su labor en *San Baltazar* todo el año de 1873, mientras Alamilla persistiría en su ataque a Lerdo desde *El Padre Cobos*. En opinión de su biógrafo, Frank A. Knapp, Sebastián Lerdo de Tejada fue injustamente maltratado por la prensa y por las subsecuentes historias escritas en el Porfiriato.

El ascenso al poder de Díaz involucraba una serie de situaciones que se armaron a lo largo de 1876: la presentación de un sólo candidato para las elecciones, don Sebastián; la decisión de los opositoristas de desconocer la elección por juzgarla ilegal; el juego de José Ma. Iglesias por la legalidad; la abstención de los antilerdistas en la cámara, y el no haberse conocido los votos de la requerida mayoría de distritos electorales.

Jesús T. Alamilla, Alejandro Casarín y José Ma. Villasana, que habían permanecido en la oposición como parte de un proyecto político que respaldaba a Porfirio Díaz, se volvieron “ministeriales” a los ojos de los cada vez más escasos opositoristas. Alamilla pronto partiría hacia Estados Unidos, donde contrajo una enfermedad, para

³⁷ José Ortiz Monasterio, “Patria” tu ronca voz me repetía Vicente Riva Palacio y Guerrero, México, UNAM, 1999, p. 139.

³⁸ *San Baltazar*, 18 de enero de 1873. Casarín tomó diversos seudónimos: *Piquete*, *Pique*, *Lira*, *Púdico*, *Picudo*, *Palomo* y *Piquetísimo*.

³⁹ *Juan Diego*, 24 de enero de 1874. Si bien el reclamo salió antes de la fecha de la caricatura, se lo podemos adjudicar al retraso de los periódicos, que guardaban sus fechas originales.



morir más tarde en México, en 1881. José Ma. Villasana, con el apoyo directo de Díaz, publicó en 1893 —desde Chicago— *México Gráfico*; en 1896 fue nombrado diputado a la XVIII Legislatura, representando al distrito de Comitán, Chiapas, y su historia la podemos encontrar en otras fuentes.

A sus 36 años, Casarín estaba lleno de proyectos y tendría todavía una larga carrera en las artes. En 1873 terminó la última publicación para la que trabajó en esa década, el periódico *San Baltazar*. Entonces la crítica empezó a ocuparse de su obra como pintor, augurándole un futuro de “gloria y dinero”. Sin embargo no se dedicó de tiempo completo a esa actividad, pues en 1876 poseía una fábrica de porcelana, cuya producción la comprometió con Manuel Romero Rubio —presidente del Comité para la Feria Nacional de 1875— y la Universal de Filadelfia, para exportar un gran pedido por el que recibirá la cantidad de seis mil pesos.⁴⁰ Nuestro personaje ocupaba además un lugar en la Comisión de Minería, otro en la de Industria y uno más en la de Bellas Artes.⁴¹ La revista *Monthly Atlantic* lo daba a conocer como un exportador de porcelana y barro vidriado a la feria del centenario en Filadelfia, donde los estadounidenses lo compraban debido a que su presencia sugería a “Montezuma and his brown people”.⁴² La misma revista agregaba que el público tenía un mayor gusto por las imitaciones de porcelana europea que hacía Casarín. Y en efecto, el contrato firmado para la Comisión de Filadelfia estipulaba objetos parecidos a Meissen, a Sevres, imitaciones de vasos griegos, romanos, etruscos, italianos, tipo Luca de la Robia o Bernardo Palizzi.

⁴⁰ Archivo de Notarías, 14 de abril de 1875, Notario Néstor Montes.

⁴¹ Concepción de la Fuente, “La participación de México en la Exposición Universal de Filadelfia 1876”, México, tesis, Universidad Iberoamericana, 1984, pp. 240-242.

⁴² Charles Wyllys Elliot, “Pottery at the Centennial”, en *The Atlantic Monthly*, vol. 38, núm. 229, noviembre de 1876. Agradezco a Antonio Saborit la obtención de ésta dirección electrónica.



Si bien podemos ver en él a un empresario dedicado a la exportación de *bibelots*, en diciembre de ese año se ordenó a la pagaduría general del ejército abonar a Casarín sus haberes como perteneciente al estado mayor del general en jefe del ejército. En febrero de 1877 Porfirio Díaz autorizó a Casarín una licencia de 13 meses con goce de sueldo para separarse del servicio: su salario era de \$137.50 mensuales y según la correspondencia se hallaba “en comisión de servicio”. Durante el gobierno de Manuel González, en 1882, se ordenó guardar al teniente coronel de infantería permanente, Alejandro Casarín, las consideraciones de su puesto y se recomendaba al jefe de Hacienda se le pagara la misma cantidad que venía percibiendo.⁴³ Entre 1885 y 1886 se encontraba de comisión en la Escuela Teórico-Práctica Militar.

Fue en esos años cuando realizó la decoración de los salones del Castillo de Chapultepec, en la parte llamada El Alcázar. En opinión del propio Casarín, en los salones alcanzó a formar “...un conjunto que por primera vez puede en México tener el nombre de palacio, incluso [*sic*] la época del Imperio, de la que quedan las vidrieras y las pinturas murales en la parte del jardín”.⁴⁴

Lo que decía la crítica sobre la versatilidad de Casarín lo podemos ver de nueva cuenta en 1889, cuando fundió las dos esculturas de los guerreros aztecas que se colocarían al principio del Paseo de la Reforma. Las obras tuvieron una mala fortuna desde finales del siglo XIX, cuando Manuel G. Revilla las calificó de “errores artísticos y grandes [empezando con] los monstruosos guerreros aztecas del Señor Casarín que se levantan a la entrada del Paseo...”.⁴⁵

⁴³ AHSEDENA.

⁴⁴ Alejandro Casarín, 1º de marzo de 1886. Carta al general Carlos Pacheco. Archivo General de la Nación (AGN), Fomento: Gobierno de Palacio, 1885-1889, exp. 522, f. 4. Agradezco esta información a Hugo Arciniega.

⁴⁵ Xavier Moysen, *La crítica de arte en México*, México, UNAM, 1999, p. 69.

En un pequeño folleto publicado en 1890, titulado *Mi Patria*, se incluyó una breve biografía de Casarín, donde lo califican de

...pintor de paisaje notable, un retratista al óleo completo, un elocuente copiadore. Después fue moldeador, vaciador en bronce. Arquitecto notabilísimo, químico. Botánico, en fin todo aquello que eleva al hombre, que los separa de los demás y los inmortaliza... Ha podido hacer una fortuna, ocupar grandes y elevados puestos... El dinero lo dilapida, lo derrocha en caridades, no ha llegado a metalizar su corazón que es franco y generoso en exceso (figura 8).⁴⁶

En 1892 desempeñaba una comisión en Estados Unidos de América, y al siguiente año se enteró de que el ejército lo había dado de baja, por lo que le escribió una carta a Porfirio Díaz donde le decía:

El teniente coronel de Infantería del Ejército Permanente de la Nación suplica y respetuosamente expone que habiendo llegado a mi noticias que se me ha dado de baja en el ejército y siendo esta determinación altamente deshonrosa para quien ha tenido siempre en la más alta estima sus títulos de soldado en atención a esta circunstancia y a las razones por la cual soy Teniente Coronel de Infantería y que constan en mi despacho

A Usted le suplico se digne mandarme reponer en mi mencionado empleo, con lo cual dará ejemplo una vez más de su alta Justificación

Ciudad de Baltimore a 28 de julio de 1893.⁴⁷

En agosto de 1893 se declararon “insubsistentes” las órdenes libradas para darlo de baja, por acción del presidente de la república. La conexión entre Porfirio Díaz apenas aparece en estas breves notas. Las tareas de Casarín durante el Porfiriato irán saliendo a luz.

Tablada comenta que Casarín trabajó en Nueva York como caricaturista para el *Puck* y el *Judge*, pero una revisión de esos periódicos —en los años de estada de Casarín— desmiente a Tablada, quien llegó a esa

⁴⁶ O’Farril, Hernández (comps.), *Mi patria. Compendio histórico*, México, Tip. Moderna de Carlos Paz, 1890, pp. 189-190. Agradezco a Mercurio López Casillas este material.

⁴⁷ AHSEDENA.



ciudad años después de la muerte de Casarín. *Puck* era dirigido por Joseph Keppler, quien era uno de los ilustradores, y a su muerte el hijo tomó su lugar. Era una publicación muy cerrada a los valores que no fueran europeos. *El Judge*, más abierto, aceptaba publicar a diversos caricaturistas y otorgaba estímulos que consistían en dotar a los autores de cinco dólares si ganaban el primer premio, dos cincuenta para el segundo y uno para el tercero, incorporando a su publicación a caricaturistas e ilustradores de diversas regiones de Estados Unidos. Sin embargo no se encontró a Casarín en sus largas listas la participación.

Si la crítica del siglo XIX pensó que Casarín era un artista inconstante, fue porque no supo apreciar un nuevo tipo de artista empresario, que abrió espacios fuera de los cánones de la Academia, tanto en la temática de su pintura como en su participación de caricaturista en la oposición al último gobierno de Juárez y al único de Lerdo de Tejada. Fue un personaje que se adelantó a su tiempo, al fundar una fábrica productora de porcelana ornamental, que exitosamente exportaba. Asimismo encontró otros caminos que le permitieron llevar una vida sin problemas económicos, padecidos por muchos pintores que permanecieron en el sistema académico.

En México fue anunciada en forma escueta su muerte, acaecida en Nueva York en mayo de 1907.

Las huellas del paisaje en Alexander von Humboldt

A la memoria de los dos Fernandos

Convertido en una necesidad, una moda, el viaje en la actualidad es consumo y verificación de los paisajes ya vistos a través de imágenes procedentes de medios muy diversos, algunos de origen decimonónico. Como invención occidental, el paisaje proponía la transformación del territorio como espacio de investigación científica (la recolección de datos y la reflexión sobre ellos) y de contemplación, con una mirada cargada de cánones culturales y estéticos. También estaba presente desde entonces la nostalgia por un mundo de signos diversos, que cobraban cuerpo a través del artificio paisaje. Sugerir algunas reflexiones sobre la manera en que la obra de Alexander von Humboldt participó en estas construcciones es el objetivo del presente escrito.

La leyenda

Un hito de la historiografía mexicana y latinoamericana lo constituye el sólido binomio Humboldt-Independencia, que en diferentes niveles de análisis ha sustentado la valoración de este autor. El tratamiento científico que le dio a la cartografía, la naturaleza, la demografía, las instituciones y al pasado, en especial el indígena, resultó en una apreciación de las potencialidades de los territorios visitados en su famoso viaje iniciado en 1799, que concurre con las inquietudes de las elites criollas americanas por ejercer un control más directo sobre el destino de sus territorios, que necesariamente desembocó en la independencia de España.

Es innegable que la obra de Humboldt (1769-1859) volvió a despertar el interés de Europa por América, en especial a partir de los años veinte del siglo XIX en que, como países independientes, se abrieron a las exploraciones y las inversiones. El explorador alemán se convirtió entonces en punto de referencia obligado del americanismo, y en árbitro del conocimiento sobre el continente. Mantuvo relaciones con intelectuales



* Directora del Sistema Nacional de Fototecas, INAH.

americanos y propició en las instituciones europeas los estudios sobre la naturaleza, la historia —sobre todo de las llamadas antigüedades— y los habitantes de las nuevas repúblicas. De esta manera, Humboldt aparece como una figura casi mítica que aglutina las esperanzas de los liberales americanos, quienes lo visitaban y le escribían. A su vez, la experiencia americana y la naturaleza estudiada alimentaron sus investigaciones y escritos.

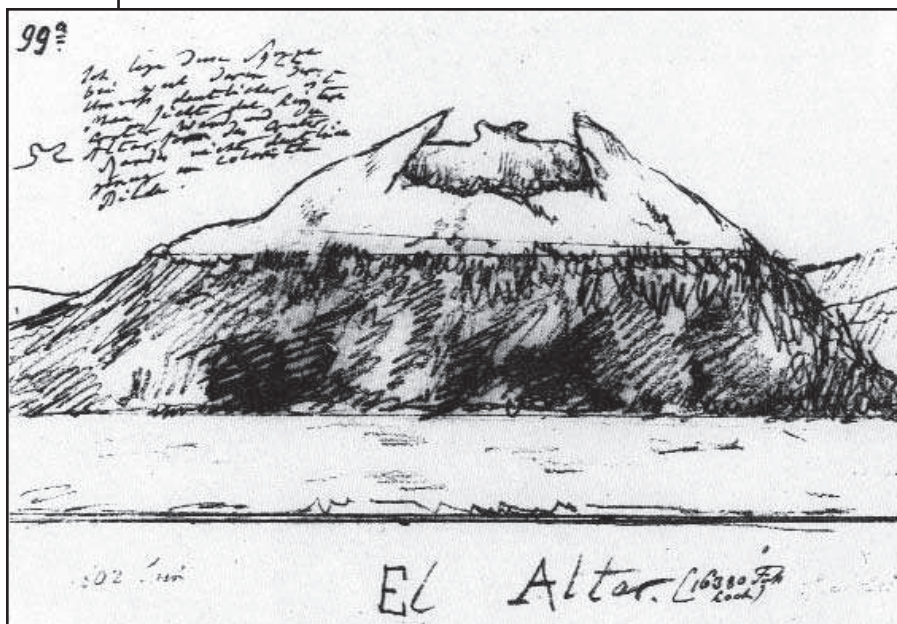
La bibliografía de los trabajos sobre Humboldt y su obra llenan páginas desde el siglo XIX, abordando las múltiples facetas de este fascinante personaje que ha sido visto como el último en poder ser llamado *homo universalis*, aunque su atracción también radica en la posibilidad de estudiarlo dentro de la visión contemporánea sobre la interdisciplinariedad y la valoración de la información que los sentimientos pueden proporcionar.¹ Por otra parte, su nombre reaparece periódicamente en análisis que retoman su influencia en algunos artistas viajeros, que en México adquieren el rostro de Karl Nebel, Johann Moritz Rugendas, Frédéric de Waldeck y, tal vez, el de Pál Rostij, quien le mostrara sus fotografías antes de morir.² En especial con Nebel y Rugendas pudo dialogar sobre las representaciones del paisaje.³

Dentro de este panorama, parecería inútil abordar de nuevo al autor alemán, pero estoy convencida que la cuestión de los nexos entre el científico, las artes plás-

¹ Ver Jean Clair, "From Humboldt to Hubble", en *Cosmos. From Romanticism to Avant-garde*, Munich-Londres-Nueva York, The Montreal Museum of Fine Arts-Prestel, 1999, pp. 20-27. Entre los biógrafos, hay que destacar: Hanno Beck, *Alexander von Humboldt*, 2 vols., Weisbaden, Fr., Steiner-Verlag, 1959, y Charles Minguet, *Alejandro de Humboldt: historiador y geógrafo de la América española*, 2 vols., México, UNAM-Centro Coordinador de Estudios Latinoamericanos, 1985.

² Frank Holl proporciona el dato sobre Rostij en "Introducción", *Alejandro de Humboldt en México*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997, p. 36.

³ Generalmente los estudios se centran en la obra de éstos. El Instituto Ibero-Americano de Berlín ha promovido una serie de exposiciones y catálogos, siendo uno de los primeros *Artistas alemanes en Latinoamérica*, Berlín, 1978.



El Altar. Dibujo a lápiz realizado por Humboldt del volcán andino, visto y esbozado en 1802. Se puede apreciar su habilidad para captar en pocos trazos las características esenciales a través de la silueta, que para él revela la manera en que se dieron las erupciones, resaltando su monumentalidad. Publicado en *Alexander von Humboldt. Inspirador de una nueva ilustración en América*, Berlín, Instituto Ibero-Americano, 1988, p. 93. (Archivo Cotta y Museo Nacional Schiller).

ticas y la representación del paisaje aún no ha sido agotada, en vista del papel asignado entonces (y hoy de nuevo) a la imagen como una de las vías fundamentales para el conocimiento. En esta perspectiva me interesa señalar algunos puntos en torno a sus juicios sobre la pintura de paisaje y la fotografía.

La aprehensión del mundo

La obra de Humboldt tuvo como base la concepción del viaje como un acto cognoscitivo que no se limitaba a la acumulación de datos y observaciones empíricas —operación fundamental para sustentar su proyecto científico—, sino que además incorporaba el cúmulo de experiencias vividas.⁴ Para él y algunos de los científicos de su época, resultaba necesario unir en una sola estructura epistemológica los conceptos de ciencias naturales y aquellas relativas al estudio del hombre. En este contexto, la pintura de paisaje debía integrar hombre y naturaleza a través de asociaciones coherentes

⁴ Parece ser que al llegar a Europa, Humboldt y Bonpland tenían alrededor de 60 000 muestras de plantas, de las que describen más de 4 000, así como millares de notas sobre las mediciones y observaciones llevadas a cabo.

que ignoraban la fragmentación de la realidad, una de las preocupaciones de nuestra sociedad.

Su concepto unitario del mundo era resultado de la propia experiencia y de sus intensos intercambios con personajes claves en el desarrollo de la filosofía, la ciencia, la historia y las artes. Su vida y su obra se regían por algo que podríamos llamar militancia científica, guiadas por un profundo sentido moral. Para su concepción de viaje resultó fundamental su temprana y estrecha relación con Georg Forster, el naturalista jacobino que muy joven acompañó al célebre capitán James Cook en su travesía marina alrededor del mundo (1772-1775), así como su conocimiento de las instrucciones que a partir de la segunda mitad del siglo XVIII habían permitido convertir los viajes en verdaderas expediciones científicas, sobre todo con las aportaciones de los *idéologues* franceses.⁵ Sin duda también fueron importantes para el desarrollo de su pensamiento la obra de su hermano Guillermo, notable lingüista propulsor de los estudios comparativos, así como el enriquecedor intercambio con Johann Wolfgang Goethe y la amistad con los científicos Gay-Lussac, François Arago y el pintor François Gérard, por nombrar sólo algunos que tienen relación directa con nuestro tema.

Para dar una idea de lo que el viaje americano significó, es necesario recordar algunos puntos. Al llegar a América el 16 de julio de 1799 —a Cumaná, capital de la Nueva Andalucía, hoy Venezuela—, Humboldt y Aimé Bonpland resultaron impactados por la riqueza de la naturaleza y, según se fueron adentrando en el continente, por la diversidad de los grupos étnicos con sus respectivas lenguas y costumbres, así como por los vestigios de las culturas prehispánicas y la heterogeneidad de la sociedad colonial. Todo ello condujo al científico alemán a enfrentar el problema de la antigüedad del continente americano y a confirmar la unidad de la especie humana, en un trabajo que antecede a Darwin.

⁵ Muy vinculado al trabajo de los ideólogos, se encuentra la Société des Observateurs de l'Homme (Sociedad Observadora del Hombre), de la que sin duda conoció los materiales como las instrucciones para la expedición del capitán Thomas-Nicolas Baudin, a la que intentó unirse. Ver el esclarecedor libro de Sergio Moravia, *Il pensiero degli ideologues. Scienza e filosofia in Francia* (1780-1815), Florencia, La Nuova Italia, 1974.

En *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* (1810), afirma:

Al examinar atentamente la constitución geológica de América, al reflexionar sobre el equilibrio de los fluidos que se extienden a lo largo de toda la superficie de la tierra, no se puede admitir que el nuevo continente haya salido de las aguas más tarde que el viejo... Nada puede aducirse como prueba de que la existencia del hombre sea mucho más reciente en América que en otros continentes....

Más adelante agrega: “Nada es más difícil que comparar naciones que han seguido caminos diferentes en su perfeccionamiento social. Los mexicanos y los peruanos no deberían ser juzgados según principios tomados de la historia de los pueblos que nuestros estudios nos recuerdan sin cesar.”⁶ Confirma su filiación libertaria y su creencia en la igualdad de los hombres, que seguía vigente en *Cosmos*, donde descarta la existencia de razas superiores e inferiores. Para él existen:

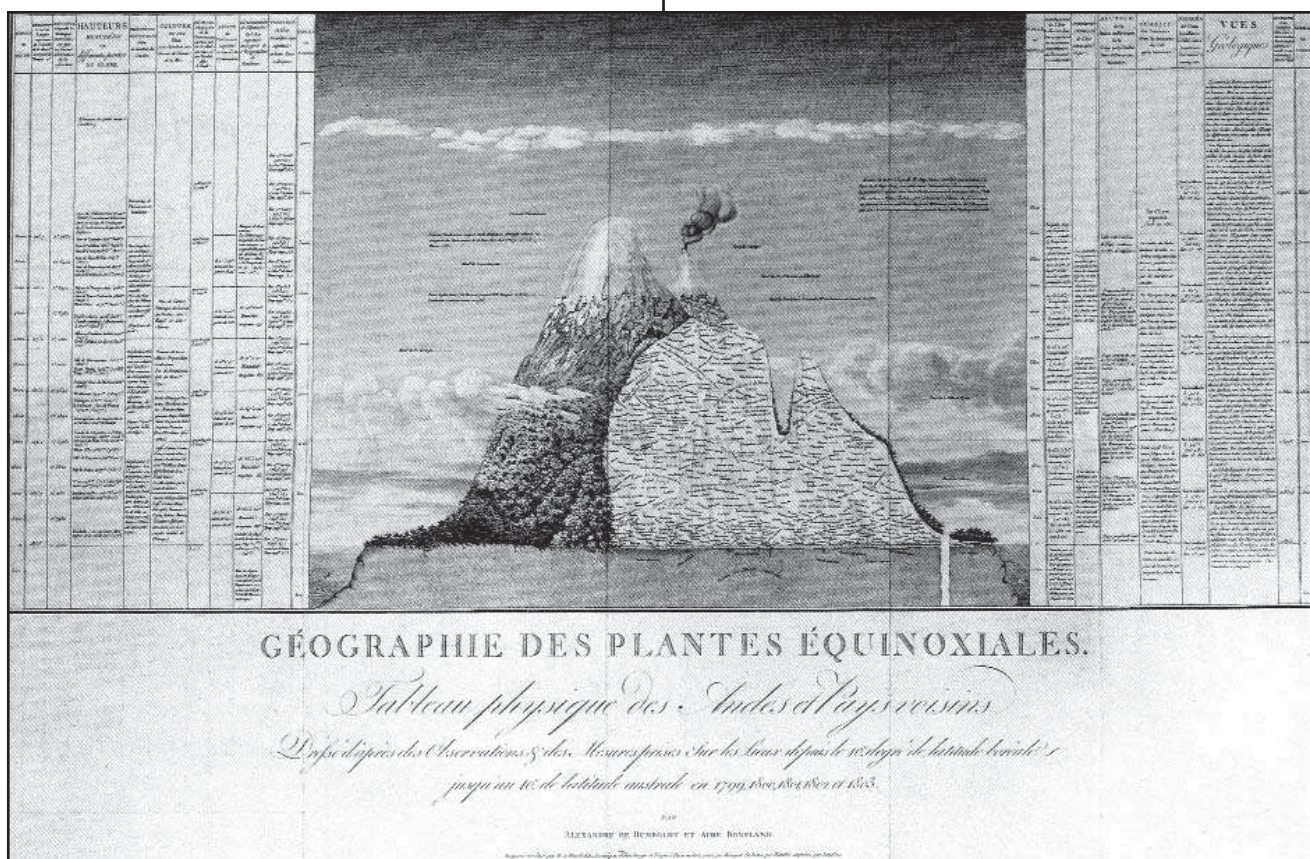
...familias de poblaciones más susceptibles de cultura, más civilizadas, más iluminadas; pero no hay algunas más nobles que otras. Todas son igualmente hechas para la libertad que, en una sociedad menos desarrollada, pertenece solo al individuo, pero que en las naciones que gozan de verdaderas instituciones políticas, es el derecho de todo el conjunto de la comunidad.⁷

De regreso en Europa, en agosto de 1804, Humboldt requirió tiempo para asimilar y procesar el cúmulo de vivencias y datos recabados, de manera que su experiencia fuera accesible a los lectores.⁸ Años más

⁶ Se refiere a los paradigmas de la cultura clásica. La obra fue conocida también como *Atlas pittoresque du voyage*. Utilizo la edición de Jaime Labastida, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1974, pp. 9 y 15.

⁷ El primer tomo de *Cosmos* apareció en Berlín en 1845, y fue traducido al francés con adendas, entre 1846 y 1859, cuando concluyó el cuarto tomo. Póstumamente apareció, incompleto, un quinto volumen (1860). La cita esta tomada de la versión francesa, publicada en Milán en 1846 por Charles Turati, impresor, t. I, p. 306.

⁸ Ciertamente, gran parte de su conocimiento histórico sobre América se generó a su regreso, cuando se inició la publicación de



Géographie des plantes equinoxiales. Cuadro físico de los Andes y países vecinos. Grabado por Bouquet según un dibujo de Schöenberg y Turpin, 1805, basado en un boceto de Humboldt y Bonpland en 1799-1801. Presenta un resumen de la repartición de la flora en esas latitudes que debía seguir de guía para artistas y científicos. Publicado en *Alexander von Humboldt. Inspirador de una nueva ilustración en América*, Berlín, Instituto Ibero-Americano, 1988, p. 92. (*Essai sur la géographie des plantes*, París, 1807).

tarde, todavía escribía: “Queda por examinar si, a través de la operación del pensamiento, se puede esperar reducir la inmensidad de los diversos fenómenos que comprenden al Cosmos, a una unidad de principio, a la evidencia de verdades racionales.”⁹ Se dedicó también a reunir los códices mexicanos dispersos en bibliotecas europeas y a trabajar con algunos de los mejores dibujantes y grabadores de Francia e Italia, para que, con la mayor fidelidad, tradujeran a láminas las complejas figuras prehispánicas, así como sus apuntes y los de su compañero de viaje, Bonpland.¹⁰ *En las Vistas...* se incluían 69 grabados en cobre en parte coloreados, 41 de ellos con tema mexicano, de los cuales cinco eran

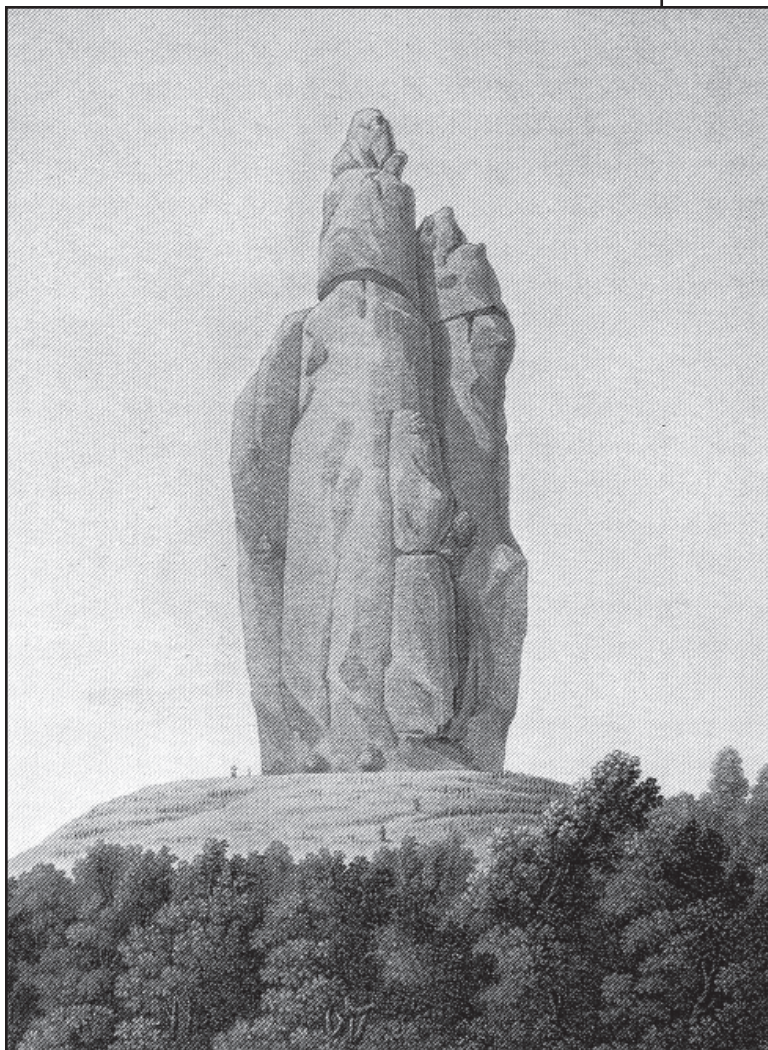
numerosos manuscritos y crónicas desconocidos hasta entonces y que fueron rescatados en primera instancia por Juan Bautista Muñoz, el “cronista mayor” de Carlos III.

⁹ A. Humboldt, *Cosmos*, op. cit., t. I, p. 50.

¹⁰ H. Beck afirma que colaboraron alrededor de 50 artistas; “Introducción”, en *Artistas alemanes...*, op. cit., p. 12.

paisajes. Fue hasta 1807 que empezaron sus publicaciones, *Essai sur les géographie des plantes...*, en que establece las bases científicas de su gran proyecto que acabaría, décadas más tarde, en *Cosmos*, obra de vocación científica que por la riqueza de sus reflexiones filosóficas y el esmerado lenguaje, pronto se convirtió en una lectura casi obligada para un amplio público educado.¹¹ En este escrito culminan sus aportaciones sobre la representación del paisaje.

¹¹ Es difícil establecer una cronología exacta para sus publicaciones, ya que la fecha que llevan es generalmente la de conclusión, pero se tienen referencias a otros años en que aparentemente ya circulaban, al menos en parte. Por ejemplo, la dedicatoria al rey Carlos IV en el *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España*, es de marzo de 1808, pero generalmente se fecha en 1811. En París y en francés, publicó la obra relativa al viaje americano que inició en 1807-8 y abarcó 30 volúmenes (unos dicen 34), editados a costo del autor, bajo el título global de *Voyages aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*. Claudio Greppi señala las críticas de Arago a Humboldt, relativas al continuo retorno sobre ciertos temas que



Órganos de Actopan. Grabado por Bouquet según un dibujo de Marchais (1810), basado en un boceto de Humboldt. De nuevo se puede apreciar la capacidad del alemán para abstraer los rasgos esenciales de una formación que adquiere su dimensión real ante las diminutas figuras humanas. Publicado en *Alejandro de Humboldt en México*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1977, p. 98. (Lámina 64 de *Vues des cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*, París, 1810).

La pintura de paisaje

La naturaleza adquiere sentido a partir de una construcción visible que proporciona orden a partir de un código compartido, con el objetivo de poder abarcarla. Como tal, es una operación histórica y cultural.¹² Ya

los situaba en una especie de espiral inagotable; en "Introducción", *L'invenzione del Nuovo Mondo*, C. Greppi ed., Florencia, La Nuova Italia, 1992, p. XXXV.

¹² Existen múltiples reflexiones sobre estas cuestiones, específicamente vinculadas a nuestro tema. Véase Alberto Castrillón Aldana, *Alejandro de Humboldt, del catálogo al paisaje*, Medellín,

desde el siglo XVIII este género pictórico había adquirido el reconocimiento de las instituciones oficiales, y en cierta manera se puede afirmar que el paisaje fue un eje de experimentación en la plástica decimonónica.¹³

Como hombre ilustrado, Humboldt tuvo un entrenamiento artístico, además de talento. Sabemos que sus trabajos fueron expuestos en la Academia de Bellas Artes de Berlín, alrededor de 1786, y que en 1804 presentó su colección de dibujos americanos en el Jardín de Plantas de París.¹⁴ No podemos dejar de subrayar que muchas láminas de su obra americana se basaron en apuntes suyos, generalmente hechos a lápiz, y que colaboró muy de cerca con artistas que nunca habían visto esas regiones

La sensibilidad artística del científico se sustentaba en una formación neoclásica, imperante en sus años de juventud y que continuó cultivando en el estudio de uno de los propagadores de la obra de Jacques Louis David, François Gerard, su gran amigo, quien gozó del reconocimiento oficial que le valió la concesión de un título nobiliario.¹⁵ Él fue el autor del dibujo para el grabado que apareció como

Clío-Editorial Universidad de Antioquia, 2000.

¹³ En México podemos pensar en las innovaciones que Eugenio Landeio aportó a la Academia de San Carlos y que culminó con la obra de José María Velasco.

¹⁴ Renate Löschner, "La presentación artística de Latinoamérica en el siglo 19 bajo la influencia de Alexander von Humboldt", en *Artistas alemanes...*, op. cit., p. 27. Esta misma autora nos dice que se instruyó por Daniel Chodowiecki en la técnica del grabado en cobre, en "Influencia significativa de Humboldt sobre la representación artística latinoamericana en el siglo XIX", en *Alexander von Humboldt, inspirador de una nueva ilustración en América*, Berlín, Instituto Ibero-Americano, 1988, p. 9.

¹⁵ Véase la ficha sobre el autor, realizada por Isabelle Julia para el catálogo de la exposición *Les années romantiques. La peinture française dal 1815 al 1850*, Milán, Electa, 1996, pp. 356-359. A manera de confirmación de la identificación de Humboldt con el mundo artístico, se puede recordar que en 1827 Federico Guillermo III lo nombró presidente de una comisión para examinar el apoyo pecuniario por parte del Estado a artistas y sabios. En Juan A. Ortega y Medina, "Estudio preliminar", en *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España*, México, Porrúa (Sepan cuantos, 39), 1991, pp. CXIII.

frontispicio del *Examen crítico de la historia de la geografía del Nuevo Continente. Atlas geográfico y físico* (1814), donde se puede observar una visión positiva de la relación entre los dos mundos: los dones aportados por Europa (el trigo y, con ello, la civilización) y la denuncia de los males de la Conquista (Minerva y Mercurio consolando a América), contextualizados con elementos americanos auténticos (el perfil de la pirámide de Cholula, por ejemplo), basados en los materiales aportados por el alemán.¹⁶ En la representación impera la armonía, la belleza de los cuerpos y la gestualidad inspirados en los esquemas del mundo clásico.

Influenciado por la visión kantiana, para Humboldt el paisaje es todo lo que se percibe con los sentidos. Por ello, su representación debía partir de la observación directa de los parajes, donde el artista tomaba multitud de apuntes que permitirían recrear posteriormente la escena de manera fidedigna. Ello suponía una contemplación inteligente de la naturaleza, fundamentada en conocimientos geográficos, complementados con la sensibilidad artística. “Me impuse hacer ver en el *Cosmos*, como en los *Cuadros de la naturaleza*, que la descripción exacta y precisa de los fenómenos no es inconciliable con la pintura animada y vivaz de las escenas imponentes de la creación”, nos dice.¹⁷

No se trataba de obtener una compilación de elementos aislados, sino que el pintor debía alcanzar una recreación que pusiera en evidencia los elementos distintivos del sitio o región: los rasgos que, según él, conferirían un carácter concreto a cada una de ellas. A través del intercambio con Goethe y de su propia experiencia, infiere la trascendencia de presentar a la naturaleza de manera clara y comprensible, para lo cual genera una morfología, concentrada en 17 prototipos o formas primarias que “caracterizan el aspecto de un paisaje y que al mismo tiempo simbolizaran lo esencial, lo típico de un conjunto de plantas”.¹⁸ En cierta manera hacía lo mismo que Johann Kaspar Lavater, quien años antes

(1775-1778) realizó estudios fisionómicos que, según él, proporcionaban datos objetivos sobre el temperamento de los individuos.¹⁹ Lo interesante para nosotros es que en ambos casos las claves de interpretación se basan en criterios estéticos.

El ubicuo Goethe, por su parte, ejecutó un dibujo con una comparación gráfica de las montañas del viejo y nuevo mundo dedicado a Humboldt, basándose en sus descripciones y croquis, incluidos en uno de sus libros.²⁰ Resulta sugestivo notar la recurrente fascinación del científico y su círculo por la representación de las montañas, uno de los temas constantes de sus escritos.²¹ Según Renzo Dubbini, a través del paisaje telúrico se desarrolla una nueva sensibilidad y se afirma una estética de las formas naturales (aparentemente anárquicas), en confrontación con una estética de la regularidad en las formas (patrones clásicos).²² Más allá del vínculo con la estética romántica, me importa destacar el hecho que proporciona nuevas pistas para explicar el trabajo que Humboldt demanda de los artistas.

Precisamente por esos años se gesta el movimiento romántico que, entre tantas otras cosas, enaltece el gusto por la estética barroca, las pasiones desmesuradas y los viajes inverosímiles. Se podría decir que se trata de una especie de antítesis del ideal humboldtiano, pero sabemos que las rupturas estilísticas mantienen trazos de la visión precedente y, en el caso concreto del pasaje entre neoclasicismo y romanticismo, se cuenta con numerosos estudios que precisamente replantean sus complejidades.²³ Así, en Humboldt podemos encontrar

¹⁹ Hanno Beck señala, quizá por primera vez, esta relación mediada por el mismo Goethe, *op. cit.*, p. 11.

²⁰ Es interesante recordar también que Goethe incluyó a Humboldt en *Las afinidades electivas*. Löschner, *op. cit.*, pp. 24-26 y 29.

²¹ De nuevo en *Cosmos* dice: “Al trazar el cuadro físico del globo, vemos por así decirlo el presente y el pasado penetrarse mutuamente... La forma de las rocas es su historia.”, *op. cit.*, t. I, p. 49.

²² Dubbini cita a Bertrand Smith, *European Vision and the South Pacific*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1985; *Geografía dello sguardo*, Turín, Einaudi, 1994, p. 72.

²³ Isabelle Julia y Jean Lacambre hacen un lúcido balance de ello como introducción a la gran exposición sobre el romanticismo francés que tuvo como objetivo demostrar la variedad de la época y demostrar “la cacofonía en que se combina la esencia común de numerosas corrientes artísticas”; “Premessa”, en *Les années...*, *op. cit.*, pp. 14-22.

¹⁶ Véase el esclarecedor ensayo de Helga von Kügelgen, “La alegoría de América en el frontispicio del Viaje de Humboldt y Bonpland”, en *Alejandro de Humboldt en México*, *op. cit.*, pp. 165-182.

¹⁷ A. Humboldt, *Cosmos*, *op. cit.*, t. I, p. XVII.

¹⁸ Renate Löschner, *op. cit.*, p. 24. Beck habla de 17 prototipos, Castrillón menciona 15.

vínculos con artistas neoclásicos (como el mencionado Gerard o el escultor danés Bertel Thordvalsen), pero también, como hemos visto, con Goethe, iniciado en la tradición clásica e indudablemente uno de los impulsores del movimiento romántico desde la perspectiva alemana.

A la vez es posible encontrar trazos de romanticismo en el papel relevante que concede al manejo de las emociones, así como a los colores, reflejo de la sensibilidad, los cuales desmenuza en ricas gamas tonales que codifica científicamente a partir de la elevación física del paisaje. Entre los datos consignados por el científico alemán en las regiones americanas, se encuentran los índices de la irradiación y el incremento en el azul del cielo, según aumentaba la altura, utilizando para ello el “cianómetro”, una escala de colores elaborada por Horace Saussure, físico y geólogo suizo.²⁴

En el plan humboldtiano, la repartición de la flora por regiones (una especie de mapa al que aludía antes con los prototipos) estaba condicionado por las especificidades del suelo, el clima y la luminosidad. Para el romanticismo, las observaciones de los cielos y las calidades del aire subrayan la influencia de las determinaciones atmosféricas sobre la visión que, a fin de cuentas, tendrá repercusiones en la solución formal del paisaje, modelado ya no a través de las formas, sino de la luz. La transformación de éste supone que, de ser un escenario para las pasiones humanas, se convierte en una expresión en sí misma de los sentimientos.²⁵ En nuestro autor sería el sentimiento provocado por el acto mismo de observar y de entender lo que se ve y representa. En *Cosmos* dice:

La pintura de paisaje no es puramente imitativa; sino que tiene un fundamento más material, hay en ella algo de más terrestre. Exige por parte de los sentidos una variedad infinita de observaciones inmediatas, observaciones que el espíritu debe asimilar para... regresarlas a los sentidos bajo la forma de una obra de arte. El gran estilo de

²⁴ Ramón Sánchez y Max Seeberg, “Humboldt y sus instrumentos científicos”, en *Alejandro de Humboldt en México, op. cit.*, p. 64.

²⁵ Véase de la misma I. Julia el ensayo “Lo stordimento dei paesaggi”, en *Les années...*, *op. cit.*, p. 108.

la pintura de paisaje es el fruto de una contemplación profunda de la naturaleza y de la transformación que se opera en el interior de cada pensamiento.²⁶

El daguerrotipo, instrumento científico

Humboldt fue uno de los gestores del reconocimiento del invento en 1839, operación promovida sobre todo por su amigo, el astrónomo y físico Arago, quien era secretario de la Academia de Ciencias de París, además de diputado durante la monarquía constitucionalista de Luis Felipe.²⁷ El proceso fue complejo y vale la pena darle seguimiento para comprender la visión en torno a este inicio de la fotografía:²⁸ comenzó el 7 de enero con una sesión de la Academia, donde Arago presentó el invento sin revelar el proceso, tal como lo había pedido Jacques Louis Mandé Daguerre, para poder negociar los derechos. Se formó una comisión, que evidentemente dio un dictamen positivo, en la que participaron Arago, Jean Baptiste Biot y Humboldt. Las expectativas del público se acrecentaron ante la exhibición de algunas placas y las notas periodísticas, por lo que el gobierno formuló una propuesta de ley mediante la cual pretendía adquirir el derecho sobre el descubrimiento, a cambio de una pensión anual para Daguerre y el hijo de Joseph Nicéphore Niépce, quien había iniciado las experimentaciones que culminarían con el daguerrotipo.

El 3 de julio Arago leyó un reporte en la Cámara de Diputados, donde subrayaba la importancia de emitir un juicio fundamentado en el cuidadoso análisis de cuatro puntos: si se trataba verdaderamente de una invención; si ésta rendiría servicios valiosos a la arqueología y

²⁶ *Ibidem*, t. II, pp. 70-71.

²⁷ Como muestra de la amistad entre ellos, basta recordar que Humboldt escribió el prólogo de las *Obras completas* de Arago, a su fallecimiento en 1853; véase la cronología elaborada por Juan A. Ortega y Medina como parte del aparato crítico que acompaña su edición del *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España, op. cit.*, p. CXX.

²⁸ Me refiero a la concurrencia de al menos cuatro vías para obtener la fijación de la imagen visible a través de la cámara oscura: el daguerrotipo, las imágenes en papel de Henry Fox Talbot y de Hippolyte Bayard, así como los experimentos de Hercules Florence en Brasil.



Hugo Brehme, *Mercado de Amecameca*, ca. 1930. Negativo nitrato 5 x 7" © n. 372839, Sinafo-Fototeca Nacional del INAH. En esta atractiva imagen del fotógrafo alemán Brehme, que reúne información etnográfica con volcán, podemos entender la dificultad de Humboldt por incorporar la fotografía a su concepto de paisaje, puesto que la información que provee va más allá de la naturaleza.

las bellas artes; si podía volverse de uso común, y finalmente, si valía esperar que las ciencias obtuvieran beneficios futuros. Hizo un relato de cómo se llegó al daguerrotipo, partiendo de Niépce, para luego enumerar los méritos del método del creador del diorama, que había servido como punto de partida para las historias de la fotografía. Específicamente refirió las posibles aportaciones para el estudio de los jeroglíficos egipcios, tema relevante para los franceses por la expedición napoleónica que aportó a la fundación de una ciencia nueva, la egiptología:

...los dibujos [se refiere a los daguerrotipos] superarán en todo en fidelidad, color local, las obras de los más hábiles pintores; y estando las imágenes fotográficas sometidas en su formación a las reglas de la geometría, permitirán... remontarse a las dimensiones exactas de las partes más elevadas y más inaccesibles de los edificios.

Más adelante citaba la opinión del pintor de temas históricos, Paul Delaroche, conocido como exponente del llamado "justo medio", a quien había solicitado su parecer: "El pintor encontrará en ese proceso una manera rápida de hacer colecciones de estudios que no podría obtener más que con mucho tiempo... En resumen, el admirable descubrimiento del Sr. Daguerre es un inmenso servicio a las artes." El físico afirmaba que las manipulaciones necesarias estaban al alcance de todos y se requería de sólo 10 a 12 minutos para tomar "la vista de un monumento, de un barrio, de un paraje". Además podrían obtenerse muchos otros resultados inesperados, como sucedía con cualquier instrumento nuevo para estudiar la naturaleza. Ante la vehemencia de sus palabras, la Cámara aceptó la propuesta.²⁹ El 30 del mismo mes, otro de los viejos amigos de Humboldt,

²⁹ El texto completo se encuentra reproducido en André Rouillé, *La photographie en France*, París, Macula, 1989, pp. 36-43.



Gay-Lussac, lo presentó en la Cámara de los Pares con un resultado igualmente satisfactorio. Finalmente, en la tumultuosa sesión celebrada el 19 de agosto en el Instituto de Francia, que reunió a la Academia de Ciencias y a la de Bellas Artes, se reveló el proceso ante un público ávido y se anunció el grandioso gesto por parte del gobierno francés, de donar el invento a la humanidad, pocos días después de haber adquirido los derechos. En esta ocasión, de nuevo fue Arago el protagonista al leer la memoria de Daguerre, quien no pudo hacerlo pues los estatutos de las academias prohibían la lectura a los no miembros. Posteriormente el proceso fue mostrado a un numeroso grupo de artistas, intelectuales y políticos, en una reunión en el Conservatorio de Artes y Oficios.

En todos estos eventos resultó conspicua la participación de Humboldt, y afortunadamente podemos conocer sus impresiones a través de la carta que envió al pintor, naturalista y médico Carl Gustav Carus, referente importante para la pintura de paisaje en la vertiente nórdica. Fechada el 25 de febrero de 1839, alude a la curiosidad que despertaba esta técnica entre los artistas: “Sobre Daguerre no se más que lo que ha sido publicado... En cualquier caso, es uno de los más encantadores descubrimientos, uno que es merecedor de admiración.” Anota pues su entusiasmo por un invento que considera una herramienta con posibilidades insospechadas, tanto para las artes como para la ciencia.³⁰

³⁰ Ya en la sesión del 15 de febrero de la Société de Géographie, se había leído una nota sobre “la aplicación del proceso de Daguerre a la topografía”, con un dibujo explicativo; debemos recordar que Humboldt fue miembro fundador de esta institución; en *Bulletin*, t. XI, núm. 62, febrero de 1839, p. 117. Por otra parte, el Diorama, la otra aportación de Daguerre, tuvo mayor atractivo para él, ya que capturaba al espectador en un “círculo mágico”.

Como era de esperarse, inmediatamente sugirió su utilización en los viajes, aunque apuntaba que “El tono general es suave, sutil, pero como si estuviera oscurecido, gris, un tanto triste.”³¹

Para cerrar

En el papel asignado a la interpretación se encuentra la clave para entender el escaso interés de Humboldt por la fotografía. Son tres los medios que empleó para recrear a la naturaleza: la colección de datos, necesario punto de partida, la descripción literaria y la representación pictórica, la única que no realiza personalmente. La fotografía funcionaba como registro puesto que, por su propia naturaleza, no aunaba en una misma imagen los elementos que el científico consideraba distintivos de un paraje, entre ellos el color.

“Se trata de llevar el orden y la luz a la inmensa riqueza de materiales que se ofrecen al pensamiento, sin quitar a los cuadros de la naturaleza el soplo que los vivifica; ya que si uno se limita a dar los resultados generales, se corre el riesgo de ser tan árido y tan monótono como lo sería al exponer una gran cantidad de hechos particulares.”³² También en *Cosmos*, en el capítulo sobre el paisaje, el científico concluye que los estudios tomados en el Himalaya y en las cordilleras americanas, adquirirían un “efecto mágico” si se pudieran “rectificar a partir de las tomas del daguerrotipo, excelente para reproducir, no las masas de follaje, sino los troncos gigantes de los árboles y la dirección de las ramas”.³³

Pese a las subsecuentes innovaciones técnicas —de los cuales tuvo conocimiento— y que entre otras cosas establecían la modalidad negativo/positivo y permitían tiempos reducidos de exposición, para Humboldt la fotografía siguió siendo un útil y valioso instrumento, pero nunca alcanzó la calidad de lo que consideraba artístico y no arte de imitación.

³¹ Carta del 25 de febrero de 1839, en Quentin Bajac, *The Invention of Photography*, Nueva York, Harry N. Abrams, 2002, pp. 132-133 (*Discoveries*, 1ª ed. en francés 2001). El subrayado es mío.

³² Citado por Elías Trabulse, del t. I de *Cosmos*, en “Humboldt y las ciencias naturales”, Alejandro de Humboldt..., *op. cit.*, pp. 86-87.

³³ *Ibidem*, t. II, pp. 74-75.

Reflexiones sobre la llamada “cultura popular”:

un vagón escasamente tripulado en el tren de la historiografía de la Revolución Mexicana¹

A fin de cuentas se trata de testimoniar la vida del pobrerío.

Guillermo Bonfil..., para él

Se han escrito miles de hojas sobre la participación del llamado “pueblo” en la Revolución Mexicana. La discusión alrededor de figuras y grupos “populares” de dicho movimiento también, hasta la fecha, parece interminable. Y no cabe duda que, independientemente de los usos políticos de una concepción muy resbaladiza del pueblo, en su dimensión muy concreta ese mismo pueblo fue protagonista fundamental de la Revolución. En nombre suyo se justificaron infinidad de acciones bélicas e intentos de reconstrucción. Y son constantes las referencias que del “pueblo mexicano” aparecen en planes, discursos, proyectos o festejos, como si éste fuera no sólo el protagonista sino la razón misma, el fin último de la Revolución.

Sin embargo, a no ser por su apoyo anónimo a tal o cual programa o caudillo, por su presencia en las imágenes multitudinarias o individuales de los documentos visuales de aquella época, o por algunas de sus expresiones culturales concretas, difícilmente quedarían testimonios de su participación en este proceso.

A diferencia de los registros de orden bélico, económico, político o de “alta cultura”, las expresiones de la cultura popular, por lo general, no han tenido un recinto o espacio específico capaz de salvaguardarlas de las inclemencias temporales. Han merodeado en las memorias personales, en las canciones, en algunos periódicos, en los teatros de barriada, en las fiestas, en las colonias populares, por las calles y los campos, y han estado expuestas a mil y un avatares. Su fragilidad, sin embargo, puede ser una de las causantes en su afán por desaparecer con frecuencia en recuerdos, plumas o catos, y a la vez las hace capaces de impregnarse en otras memorias, otros periódicos, otros teatros, otras fiestas, etcétera.

* Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), México.

¹ Una primera versión de este breve ensayo se realizó en septiembre de 1991. Por ello la mayoría de las referencias no pasan de los años ochenta. El autor es consciente de que en los últimos años se han generado muchas referencias sobre la cultura popular que no aparecen en este trabajo.





Así, esas expresiones culturales populares pueden llegar muy lejos en el tiempo y en el espacio, pero también limitarse a una brevísima referencia de un momento muy concreto. Pueden convertirse en muestra no sólo de la participación del pueblo en determinado acontecimiento, sino que ayudan a conocer opiniones, ideas, formas de ver, es decir, representaciones o imaginarios de lo que está sucediendo. Esto es, a través de la cultura popular se puede acceder a una infinidad de matices, que la amplitud de la palabra “pueblo” no otorga. Y más aún, su sobre-explotación demagógica ha sabido esconder con ciertos visos manipuladores mucho del pensamiento auténticamente popular.

Si aceptamos que “el pueblo mexicano” fue quizá el protagonista esencial y su bienestar el pretexto más socorrido de la Revolución Mexicana, llama la atención la poca presencia que la cultura popular de ese mismo protagonista ha tenido en la historiografía que compete a tal proceso. A no ser por algunos trabajos fundamentales sobre los corridos, sobre ciertos aspectos de la literatura popular, o sobre algunas representaciones plásticas, hasta hace muy poco las expresiones de la cultura popular no parecían interesar demasiado a los historiadores de la Revolución Mexicana.

Obras como las de Vicente T. Mendoza referentes a la lírica popular mexicana,² o las de Armando de María y Campos relacionadas con el teatro,³ publicadas a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, fueron pioneras en el rescate sistemático de las expresiones de cultura popular mexicana. Si bien ambas tenían antecedentes importantes en los trabajos de Rubén M. Campos,⁴ Higinio Vázquez Santa Ana,⁵ Gerardo Murillo “el Dr. Atl”⁶ y tantos otros que reconocieron el valor de la cultura popular en los años inmediatamente posteriores a la Revolución, no cabe duda que las obras de Vicente T. Mendoza y Alfonso de María y Campos sembraron una mata que desafortunadamente no tuvo muchos cultivadores.

² Vicente T. Mendoza, *Lírica narrativa de México. El corrido*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1964.

³ Armando de María y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*, México, INEHRM, 1956.

⁴ Rubén M. Campos, *El folkllore y la música mexicana*, México, Talleres Gráficos de la Nación/Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1925.

⁵ Higinio Vázquez Santa Ana, *Fiestas y costumbres mexicanas*, tt. 1 y 2, México, SEP, 1940.

⁶ Gerardo Murillo, *Las artes populares en México*, México, Cultura, 1922.

Cielito Lindo / Circo Hermanos Vázquez.





Mar de cabezas, con exposición digital.

De estos dos, sin embargo, don Vicente fue quien tuvo más éxito. Aquello relacionado con la lírica popular —especialmente con el corrido— y con la música ocupó a varios autores, entre los que destacan Thomas Stanford,⁷ Cuauhtémoc Esparza,⁸ Daniel Moreno,⁹ Irene Vázquez Valle¹⁰ y más recientemente Catalina Heau de Giménez.¹¹ Todos ellos han contribuido a conocer mejor el origen, las formas y las variantes de los corridos de la Revolución.

Pero en un país en donde hay tal cantidad de expresiones musicales populares, no puede ser que solamente el corrido se haya cultivado durante el proceso revolucionario. En pesquisas regionales recientes hemos encontrado que en muchos sones —tanto huastecos, como jarochos, como de los altos y de tierra caliente—, el tema de la Revolución también se toca. Por ejemplo, en una versión no tan antigua del son jarocho *El Ahualulco* los versos apuntan:

*Ahora acabo de pelear en Ahualulco
con las tropas de mi jefe Venustiano,
como dicen que arremeten y echan bala,
los soldados peleadores de los llanos.*¹²

⁷ Thomas Stanford, *El villancico y el corrido mexicano*, México, INAH, 1974.

⁸ Cuauhtémoc Esparza, *El corrido zacatecano*, México, INAH, 1976.

⁹ Daniel Moreno, *Batallas de la Revolución y sus corridos*, México, Porrúa, 1978.

¹⁰ Irene Vázquez Valle, *La cultura popular vista por las élites*, México, UNAM, 1989.

¹¹ Catalina Heau de Giménez, *Así cantaban la Revolución*, México, Conaculta/Grijalbo, 1990.

¹² Recopilación de RPM en Tlacotalpan, Veracruz, febrero de 1983.

Los sones, como expresión popular de la Revolución, todavía no se han estudiado de manera acuciosa. Algunos cronistas regionales, como Humberto Aguirre Tinoco,¹³ en Tlacotalpan, Veracruz, o Eduardo Santiago Sahagún,¹⁴ en La Barca, Jalisco, a manera de ejemplo, han registrado ciertos aspectos del tema, pero sorprende la ausencia de un trabajo específico sobre sones durante la Revolución. He aquí un tema que sin duda encontraría muchos obstáculos, pero que su simple enunciado muestra uno más de los maravillosos retos de la investigación en las expresiones de la cultura popular.

Pero volviendo al tema central, después de aquellos trabajos de Vicente T. Mendoza y de Armando de María y Campos, a no ser por los estudios sobre corridos y una que otra investigación aislada, la narrativa en la cultura popular más bien se bajó de aquel tren de la historiografía de la Revolución. De pronto apareció en los territorios de la literatura o los estudios literarios, en algunas referencias generales de historias de la cultura mexicana, o en libros que difícilmente podrían incluirse dentro del rango de “historiografía de la Revolución Mexicana”.¹⁵

Entre los años cincuenta y setenta la cultura popular no pareció interesar a los historiadores, y curiosamente menos a los historiadores de la Revolución Mexicana.

¹³ Humberto Aguirre Tinoco, *Sones de la tierra y cantares jarochos*, México, Premiá Editora, 1983.

¹⁴ Eduardo Santiago Sahagún, *La Barca. Su pasado reciente*, Guadalajara, Jalisco, s/e, 1989.

¹⁵ Véase Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”, en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 1976, o Sara Sefchovich, *México: país de ideas, país de novelas*, México, Grijalbo, 1987.



Fue hasta la segunda mitad de los años setenta, cuando se inició una revaloración más extensa de la cultura popular como recurso importante del saber histórico. Si bien Luis González y González en sus proposiciones de hacer microhistoria ya lo planteaba desde fines de los años sesenta,¹⁶ más bien tocó a antropólogos como Guillermo Bonfil,¹⁷ Arturo Warman,¹⁸ Irene Vázquez¹⁹ y Victoria Novelo,²⁰ a escritores como Carlos Monsiváis²¹ y a lingüistas como Margit Frenk,²² la tarea de retomar la cultura popular, tanto urbana como rural, para convertirla en material de investigación, a veces histórica, a veces antropológica, a veces tan general que resultaba muy difícil sujetarla dentro de los tenues límites que separan a las ciencias sociales.

Como antecedente fundamental estaba el espléndido trabajo de Alicia Olivera sobre la literatura cristera que, publicado en 1970 por el INAH,²³ no sólo mostraba la inmensa riqueza de los materiales populares que utilizó para su libro *Aspectos del conflicto religioso de 1926 a*

1929,²⁴ sino que daba fe de cómo las expresiones de la cultura popular servían como fuentes —en ocasiones primarias— imprescindibles para el conocimiento histórico.

También habría que mencionar los primeros trabajos relevantes de historia oral, fomentados por Eugenia Meyer, Salvador Rueda y la misma Alicia Olivera.²⁵

Así pues, la cultura popular a mediados de los años setenta emprendía un viaje de reconocimiento en el que arribaría a ciertos puertos importantes. Desde el punto de vista institucional se crearon la Dirección General de Culturas Populares y el Museo Nacional de Culturas Populares —este último creación de Guillermo Bonfil—, el Museo Nacional de la Revolución, o el fomento de los estudios regionales, que no sólo han dado muestras del inmenso valor de dicha esfera de la cultura mexicana, sino de una buena cantidad de investigadores relacionados con ella. Una gran cantidad de testimonios de actores supuestamente anónimos, como si eso fuera una característica de “lo popular” han aparecido desde entonces.

En lo referente a la historiografía de la Revolución y su contacto con la cultura popular, varios trabajos surgidos de estas instituciones han aportado nuevos y diversos

¹⁶ Véase Luis González y González, *Pueblo en vilo*, México, El Colegio de México, 1968.

¹⁷ Guillermo Bonfil Batalla, *El México profundo*, México, SEP/CIESAS, 1987.

¹⁸ Arturo Warman, *La danza de moros y cristianos*, México, SEP Setentas, 1972.

¹⁹ Irene Vázquez ha sido coordinadora de una larga serie de productos fonográficos realizados bajo los auspicios del INAH, desde principios de los años ochenta.

²⁰ Victoria Novelo, *Artesanías y capitalismo en México*, México, SEP/INAH, 1976.

²¹ Entre muchos otros textos se puede consultar Carlos Monsiváis, *Amor perdido*, México, Era, 1977.

²² Margit Frenk, et al., *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., México, El Colegio de México, 1975-1985.

²³ Alicia Olivera de Bonfil, *La literatura cristera*, México, INAH, 1970.

²⁴ Alicia Olivera de Bonfil, *Aspectos del conflicto religioso de 1926 a 1929*, México, INAH, 1966.

²⁵ Son varios los trabajos publicados por estos autores. Aquí sólo se hará referencia a uno por cabeza: Eugenia Meyer (coord.), *Palabras en el exilio. Contribución a la historia de los refugiados españoles en México*, vols. 1 y 2, México, INAH/Librería Madero, 1980; Salvador Rueda Smithers y Guillermo Ramos Arízpe, *Jiquilpan 1895-1920. Una visión subalterna del pasado a través de la historia oral*, Jiquilpan, Michoacán, Centro de Estudios de la Revolución Mexicana “Lázaro Cárdenas” A.C., 1984, y Alicia Olivera de Bonfil, *La tradición oral sobre Cuauhtémoc. Dictámenes de Ichcateopan no. 3*, México, UNAM, 1980.



Apañando lugar.

enfoques. Uno de los más relevantes quizá fue aquel concurso realizado en 1984 como “ejercicio de memoria popular” llamado *Mi pueblo durante la Revolución*.²⁶ Los tres volúmenes que tal convocatoria produjo son una clara muestra de las posibilidades de una historia de la Revolución en la que la cultura popular forma parte fundamental del relato. Los diálogos, las anécdotas, las canciones, en fin, prácticamente cada línea de estos textos es un intento de recuperar aquel proceso para su principal protagonista, a través de su propia expresión.

También en el Museo de Culturas Populares, por otra parte, las investigaciones de Alfonso Morales, Juan Manuel Aurrecochea, Armando Bartra, Jorge Miranda y Ricardo de León en torno al teatro de revista, a las historietas y a la radio han generado materiales que abren otros cauces para “ver y oír” el proceso revolucionario y posrevolucionario.²⁷ Si bien esas investigaciones

²⁶ Varios autores, *Mi pueblo durante la Revolución*, tt. 1, 2 y 3, México, INAH, 1985.

²⁷ Alfonso Morales, *El país de las tandas. Teatro de Revista 1900-1940*, México, Museo de las Culturas Populares, 1984; Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros cuentos. La historia de la historieta en México 1874-1934*, México, Conaculta/Museo de las

abarcan espacios temporales que trascienden la Revolución, al tocarla arrojan imágenes de estereotipos, representaciones o simples miradas que plantean nuevas preguntas sobre el tema revolucionario. Por ejemplo, ¿cómo es posible tanta riqueza en el teatro de revista urbano durante las aciagas hambrunas de 1915 y 1917?, o ¿qué tanto apoyo “del pueblo” perdió el maderismo a causa de una prensa conservadora plagada de historietas ofensivas al nuevo presidente? ¿No era esa prensa un producto de consumo urbano y de sectores medios?

Sin embargo, no todos los trabajos relacionados con la cultura popular y la Revolución se han llevado a cabo bajo los auspicios de estas instituciones. Otros investigadores de la UNAM, el INEHRM, la UAM.I o de otros centros regionales, no demasiados por cierto, han tocado la temática revolucionaria desde otras áreas que también deben considerarse como parte de la cultura popular. La investigación a partir del cine y la fotografía ha encontrado en Aurelio de los Reyes uno de sus máximos exponentes. Si bien este rubro tiene varios seguidores (algunos

Culturas Populares/Grijalbo, 1988, y Alfonso Morales (coord.), *Un viaje por el éter*, México, Museo de las Culturas Populares (Serie de discos: MCP), 1988.

Templo Mayor.





20 de Noviembre 2000 – Las gradas.

mejores que otros) —como Andrés de Luna,²⁸ Margarita de Orellana,²⁹ Julia Tuñón,³⁰ etcétera— con los trabajos de Aurelio de los Reyes la historiografía de la Revolución Mexicana se ha enriquecido enormemente. La imagen —fija o en movimiento— como fuente de investigación ha propuesto la necesidad de nuevos enfoques, nuevas metodologías y por lo tanto de nuevas herramientas de análisis. Además de los trabajos de Aurelio, habría que destacar lo hecho por Paul Vanderwood,³¹ las publicaciones de Pablo Ortiz Monasterio, David Maawad³² y en general de algunos avances importantes promovidos por el recién creado Sistema Nacional de Fototecas. Así, una inmensa riqueza se perfila en esta estación del tren de la historiografía revolucionaria.

A pesar de su relativa novedad, la utilización de la imagen también ha replanteado la forma de narrar la historia. Las historias gráficas, curiosamente, se emparentan mucho más con la cultura popular que las historias puramente escritas, como bien lo ha podido percibir Carlos Martínez Assad en el fomento de los estudios regionales.³³ Una imagen o un sonido pueden completar y/o complementar lo dicho en palabras. Esto lo saben muy bien quienes han trabajado con la cultura popular. Por ello la incorporación de información auditiva y visual al conocimiento de un proceso —en este caso la Revolución— no sólo permite una mayor comprensión, sino una mejor calidad en su divulga-

²⁸ Andrés de Luna, *La batalla y su sombra (La Revolución en el cine mexicano)*, México, UAM, 1984.

²⁹ Margarita de Orellana, *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución Mexicana, 1911-1917*, México, Joaquín Mortiz, 1991.

³⁰ Julia Tuñón, *Historia de un sueño. El Hollywood tapatío*, México, UDG/UNAM, 1986.

³¹ Paul Vanderwood, *Border Fury*, Albuquerque, New Mexico, University of New Mexico Press, 1986.

³² Más que autores, Pablo Ortiz Monasterio y David Maawad se han destacado como dos espléndidos editores de libros de fotografía. Cabe mencionar la colección Río de Luz del Fondo de Cultura Económica dirigida por el primero durante la segunda mitad de los años ochenta, y la serie de libros que el segundo ha editado bajo el rubro de la Casa de las Imágenes en ese mismo periodo.

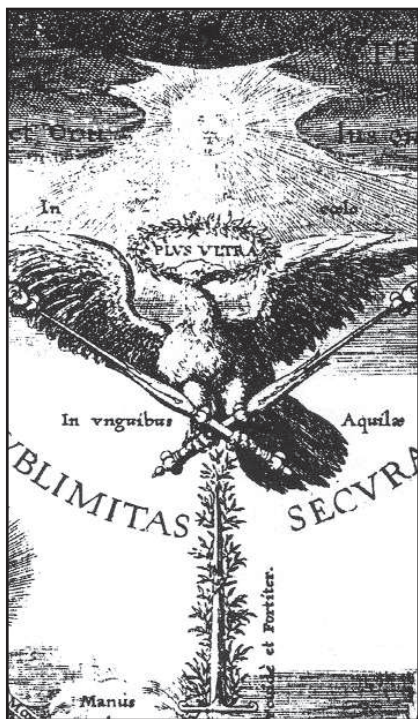
³³ Para constatar lo dicho véase cualquier número de la revista *Eslabones. Revista semestral de estudios regionales*, dirigida por Carlos Martínez Assad.

ción. Y si esto se hace a partir de referencias que forman parte de una memoria popular, esto es, de expresiones de la cultura popular, el conocimiento —su generación y adquisición— afirmará y abrirá constantemente nuevos temas. Éstos, por su origen pero también por su destino —la divulgación del conocimiento histórico—, deberán estar estrechamente relacionados a las dimensiones concretas de aquel protagonista inicial del movimiento revolucionario. No de “el pueblo” en abstracto, sino de “el pueblo” que se puede ver y oír, de aquel que es finalmente un sujeto específico de la memoria.

Afortunadamente, cada día son más quienes tratan de acercarse a los fenómenos de la cultura popular en la historia de este siglo en México. Visitar y revisitarse las estaciones de expresiones populares en el largo trayecto de la historiografía de la Revolución Mexicana ha reivindicado entre tesis inéditas y publicaciones recientes diversos puntos que atañen tanto a actores redescubiertos como las mujeres, los productores artesanales o los niños, por ejemplo, hasta personalidades como el mismísimo Pancho Villa, el general Lucio Blanco o los hermanos Cerdillo. Aun cuando se trate de obras monográficas o generales, estilo Friedrich Katz o Alan Knight, resulta plausible que hasta dichos santones se lleguen a ocupar de la cultura popular, reconociéndola a través del cine, los corridos, la literatura, las representaciones, los refranes y hasta la invención de palabras e imaginarios.

Y para llegar a la estación final de este tropezado recorrido, habría que afirmar que al tocar la cultura popular no se trata de banalizar el conocimiento de la historia de la Revolución. Las expresiones populares, si bien tienen mucho de festivo, no por ello dejan de tomar los acontecimientos con seriedad, a veces incluso en forma de tragedia. Pensar que al acercarse el investigador a un tema o a un proceso por una vía que más bien sugiere diversión, no implica la ausencia de rigor, y por eso mismo el trabajo requiere de una extrema acuciosidad. Trabajos como los de los autores aquí presentados así lo demuestran. Lástima que todavía no sean suficientes, y tal vez no lo sean durante mucho tiempo, los que pretendan subirse a este vagón tan escasamente tripulado de la historiografía de la Revolución Mexicana: el vagón de la cultura popular.

Óptica, emblemas y alegorías en dos frontispicios europeos del siglo XVII**



Las portadas ilustradas de los libros en el siglo XVII solían referirse al contenido de las publicaciones mediante ricas y complejas imágenes de tipo simbólico, conjugando hábilmente emblemas y alegorías. Estas retóricas composiciones, al margen de la relación que tuvieran con el texto al que presentaban, tenían sentido en sí mismas y en ellas se hacía especialmente cierta la idea expresada por Homero en su famosa formulación *ut pictura poesis*.

Por lo general en Europa, según explica Julián Gállego, las obras de fines del siglo XVI y de comienzos del siglo XVII estaban revestidas de un halo enigmático. Como opinaba Paolo Giovio: “Las composiciones embleáticas no deben ser tan oscuras como para requerir a una sibila como intérprete, pero tampoco tan claras como para que cualquier plebeyo las entienda”.¹ Progresivamente al contenido simbólico se le fue restando importancia hasta que el emblema primitivo, ideado para unos pocos, se convirtió en una alegoría al alcance de casi todos. Las analogías de lenguaje entre los productos artísticos de un momento y otro son muchas, pero el efecto fue cambiando progresivamente, hasta llegar a fines del siglo XVII a la “alegoría de aparato”, que casi no exige explicación, puesto que se vale sobre todo de la grandiosidad y del dinamismo para impresionar —casi instintivamente—, al lector.²

* Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

** Deseo expresar mi agradecimiento al catedrático de Historia del arte de la Universidad de Zaragoza (España), doctor Juan Francisco Esteban Lorente, por la revisión de este trabajo y por los valiosos comentarios y precisiones hechas al respecto. También debo manifestar mi deuda con el doctor Gonzalo Fontana Elboj, titular de la cátedra de Lengua latina de la misma universidad, quien ha traducido las frases latinas y ha enriquecido el texto con algunas aportaciones teóricas.

¹ La frase la recoge Otto Pächt, *Historia del arte y metodología*, Madrid, Alianza Forma, 1989, p. 62.

² Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 158-162.

Para ilustrar dos de las etapas de este proceso en el que la imagen va ganando terreno frente a la idea representada, se estudian aquí dos composiciones gráficas que sirven de pórtico a dos importantes obras en el campo de la óptica y de los experimentos que tienen su origen en la luz y la sombra: *Oculus hoc est fundamentum opticum* (*El ojo, esto es, el fundamento de la óptica*), publicado en Innsbruck en 1619 por Christopher Scheiner, y *Ars magna lucis et umbrae* (*El gran arte de la luz y la sombra*) de Athanasius Kircher, editado en Roma en 1646. A través del estudio de estos dos frontispicios se podrá advertir también la naturaleza de las reflexiones sobre las materias aludidas, a medio camino entre la ciencia y la filosofía.

El ojo como la cámara oscura, la luz para la sombra

El jesuita alemán Christopher Scheiner (1575-1650) llevó a cabo importantes investigaciones en los campos de la astronomía y de la óptica. En 1595 ingresó en la Compañía de Jesús y desarrolló su carrera como docente en los colegios de Ingolstadt, Friburgo e Innsbruck, siendo rector del de Neisse en 1623. En 1611 Scheiner descubrió, con independencia de Galileo Galilei, las manchas solares y determinó la velocidad de rotación del Sol. Los resultados de sus trabajos sobre astronomía los publicó en *Rosa ursina, sive Sol* (Brazza, 1626-1630), llamada así porque la dedicó al príncipe Orsini. Por su parte, los conocimientos sobre óptica los presentó en *Oculus*, obra publicada en Innsbruck en 1619, donde describió la cámara oscura, para lo cual utilizó una figura humana como agente, y mostró que la retina es el lugar donde se produce la visión.

El frontispicio de *Oculus* pretende ser el resumen jeroglífico de toda la obra (*COMPENDIVM HIEROGLIPHICVM / TOTIVS OPERIS*), que Scheiner dedicó al emperador Fernando II de Alemania.³ Las imágenes se componen a la manera de emblemas, con un motivo y un mote o lema, que explica de forma encubierta el mensaje del artificio retórico. Las composi-

³ Aparte de la traducción que se propone aquí, existe al menos otra vertida al alemán, pero incompleta, de Ingrid Eiden, *Los jesuitas en Ingolstadt* (1991), ofrecida en www.bingo-ev.de/~ks451/ingolsta.

ciones están distribuidas en la parte superior y en la inferior de la portada, campos prácticamente iguales en extensión que están puestos bajo el dominio de sendas aves: el águila y el pavo real. El águila es el ave que alcanza mayor altura por su capacidad de volar muy cerca del Sol y de poder mirarle directamente sin quedar ciega, por eso en el cielo del frontispicio, el águila despliega orgullosa sus alas. El pavo real es por el contrario símbolo de oscuridad, pues la flamante cola que levanta desde el suelo es ocelada, como la noche. En torno a esta dualidad, entendida no como oposición, sino como complemento, se construye una parte del programa iconográfico, destinado a suministrar la clave para entender como necesarios en los procesos ópticos dos elementos esenciales: la luz y la sombra.

El águila y el pavo real son los animales de la majestad por excelencia ya que pertenecen respectivamente a Júpiter y a Juno, y en ellos se representa la completa hierogamia ornitológica. Por esta cualidad esencial en la composición se encuentran destinados a elogiar la persona de Fernando II, emperador de Alemania y rey de Bohemia y Hungría, a quien va dirigida la obra. El monarca se distinguió por su esfuerzo en perseguir a los protestantes y por restablecer el catolicismo bajo sus dominios, y precisamente fue elegido emperador en 1619, año de la publicación de *Oculus*. Las metáforas solares referidas a reyes son frecuentes en la emblemática de la época, pues ellos con su prudente gobierno proporcionan luz y sustento a sus súbditos. El águila, por su parte, es símbolo imperial por antonomasia. Desde Felipe II, los austrias son rey-Sol. Se creía desde la antigüedad que el águila, animal de Júpiter, remontaba el vuelo desde el confín del mundo y ascendía hasta llegar a la vertical de Delfos, con lo cual repetía la trayectoria del Sol.⁴ El águila de *Oculus* porta una corona laureada con la inscripción *PLVS VLTRA*, señal de la trascendencia del feliz reinado de Fernando más allá de la Tierra. Además sostiene entre sus garras dos cetros con ojos, una versión adaptada de los poderosos rayos

⁴ Federico Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 21. Sobre el águila en la emblemática véase J.J. García Arranza, *Ornitología emblemática. Aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, pp. 143-220.

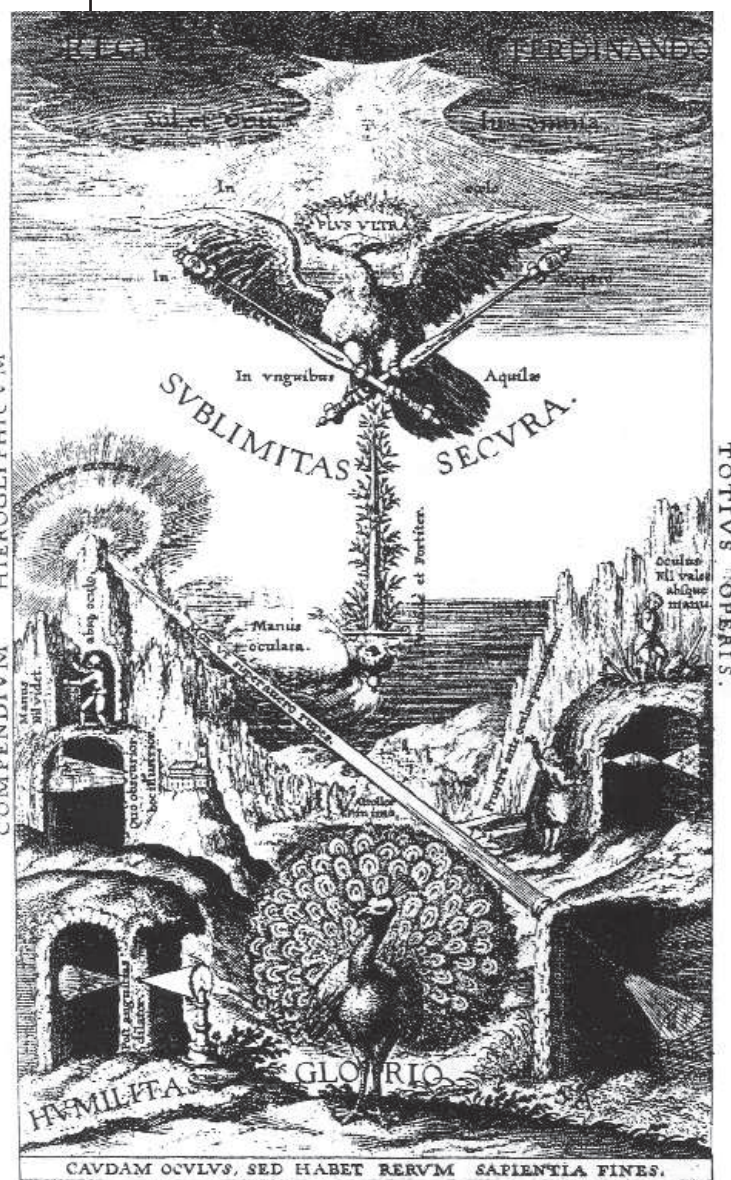
que tradicionalmente suele sujetar. El cetro con ojo significa poder y providencia en el jeroglífico 121 del segundo libro de Horapollo, uno de los que se añadieron a esta obra a principios del siglo XVI, extraídos de la *Hypnerotomachia* de Colonna.⁵ Saavedra en la empresa 55 de su obra *Idea de un príncipe político cristiano* (*Empresas políticas*), Milán 1642, usa el cetro con ojo como imagen del buen gobernante que ha de estar siempre vigilante. La empresa muestra, en efecto, un cetro con tres ojos sostenido por un brazo vestido con armadura, y está puesta bajo el título “Los consejeros son los ojos del cetro”. El lema *His praevide et provide* (*Con ellos prevé y provee*) está tomado directamente de la obra anterior.⁶ A su vez, el tema del buen gobierno se desarrolla nuevamente en el frontispicio a través de la espada envuelta en olivo, empuñada por la *manu oculata* que actúa con prudencia y fortaleza (*Provide[n]ter et fortiter*). Una mano semejante, que cree sólo lo que ve, ilustra el emblema XVI de Alciato (1531) titulado *Sobrie vivendum et non temere credendum* (*Que hay que vivir sobriamente y no creer a la ligera*). La reflexión gira en torno a la templanza y a la prudencia, una virtud esencial para el hombre del Renacimiento, especialmente recomendada, entre otros, para los hombres de gobierno.⁷

A través de todo lo anterior sabemos que Fernando es providente (mano y ojo), fuerte (espada) y misericorde (olivo). A esta idea general sirve también la frase que se distribuye por toda la parte superior de la portada: *Regis Ferdinando / sol et oculus omnia / in coelo / in sceptro / in unguibus aquilae*. El monarca es todo Sol y ojo en el cielo, por ser divino, en el cetro, por ser gobernante previsor, y en las uñas del águila, pues también es vengador justo. En el título de

⁵ Juan Francisco Lorente, *Tratado de Iconografía*, Madrid, Istmo, 1990, pp. 292-295.

⁶ Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999, p. 192.

⁷ Alciato, *Emblemas*, edición de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985, pp. 44 y 47.



Portada de *Oculus hoc est fundamentum opticum*, de Christopher Scheiner, Innsbruck, 1619.

la obra (*Oculus hoc est fundamentum opticum*) vuelve a haber una velada referencia al personaje a quien va dedicada —al igual que se hace en *Rosa ursina, sive Sol*— ya que el rey protector, en cuanto ojo, es la base de la óptica y también de este libro sobre óptica, al permitir que viera la luz.

Para reforzar el mensaje de la unión de los contrarios y sus provechosas consecuencias, que se repite en toda la portada, se recurre también a la distinta naturaleza de cada una de las aves. En el cielo aparece espléndida la más augusta de las rapaces, coronada de laurel y desplegando todo el vigor de sus alas y la firmeza



de sus potentes garras. Por ello el águila es la imagen perfecta del lema: *SVBLIMITAS SECVRA*, (*Altura segura*). En el cielo el rey se asemeja al Sol y al águila que puede volar hacia él de forma segura, sin quedar ciego. Mientras, en la parte inferior se yergue altivo el pavo real, que no por ser animal de torpe vuelo es menor en majestad que su compañera de escena. Mirando fijamente en dirección contraria a la del águila, el pavo eleva su espectacular cola desde el suelo y desde el interior (*Attollor in imo*) (*Soy levantada desde lo más profundo*), texto que se relaciona con *intus latet*, (*dentro está lo bueno*). Por ello en torno a él se colocó la frase *HVMILITAS GLORIOSA* (*Humildad gloriosa*), que se refiere también al rey en la Tierra: humilde, pero a la vez glorioso, porque es providente al tener los ojos vigilantes de Argos.

Además de lo dicho antes, el ojo es para Scheiner el fundamento de la óptica porque en su interior, en la retina, se forman las imágenes de los objetos, de manera parecida a como se crean y aparecen en la cámara oscura de habitación. Por ello este aparato y sus principios de funcionamiento dan pie a una serie de escenas que componen otra de las líneas temáticas de la portada de *Oculus*. En este ámbito, quien presta sus palabras para describir el proceso no es otra que la luz, la principal protagonista del mismo. Cabe recordar que desde san Agustín es la luz la que determina la existencia secundaria de las sombras y no, como afirmaban los maniqueos a quien él mismo siguió en su juventud, que ambos —luz y sombra— poseían un mismo estatus ontológico, de cuya tensión nacía la realidad.

Así, en primer lugar se puede contemplar un haz luminoso que, originado detrás de una roca picuda, se propaga y atraviesa en línea recta toda la parte inferior del grabado. Al final, el haz penetra en una cueva tenebrosa, formando en la pared opuesta la imagen invertida de la cúspide montañosa que ilumina. Por eso explica la luz *Comprimor ex oriens, mox ut superavero rupes non in tegar in [...]* (*Soy comprimida desde mi nacimiento, después cuando supere las rocas no será cubierta [...]*). Éste es el principio fundamental de la cámara oscura. Se requiere en primer lugar que la oscuridad en el interior del recinto sea completa, por ello otro de los dibujos, donde se proyecta un edificio, se acompaña de

la inscripción *Quo obscurior hoc illustrior* (*Cuanto más oscuro tanto más brillante*). Además es esencial que la luz penetre por un orificio pequeño, por un diafragma, como explica ella misma en otra de las imágenes: *Post angustias dilator* (*Después de las estrecheces soy dilatada*) para obtener algo más que un reflejo difuso. Cuando se deja pasar sólo un haz de luz al interior oscuro, la imagen obtenida del objeto es nítida, lo cual ya es un gran logro, pero invertida, como ocurrió con la roca. En el siglo XVI se logró resolver ese inconveniente y se introdujeron avances muy importantes en la cámara oscura, al ser utilizada por los artistas como instrumento auxiliar.

En 1550, el físico milanés Girolamo Cardano sugirió el uso de una lente biconvexa junto al orificio de entrada de la luz para aumentar la calidad y nitidez de la imagen, sin que ésta se oscureciera. Poco después, en 1573, el astrónomo y matemático florentino Ignacio Danti halló la solución para reinvertir la imagen, utilizando en el proceso un espejo cóncavo. A esta innovación hace referencia precisamente la última de las imágenes sobre óptica del frontispicio de Scheiner, la que muestra a un hombre que mira al interior de la cueva, para ver al fondo su reflejo proyectado en la misma posición, después de pasar por el espejo que está colocado a la mitad de la caverna. La figura se acompaña de un lema dividido en dos partes, del que resulta ilegible la segunda (*Frustra ante oculos pennatorum...*).

Sin duda en todos estos experimentos la luz tiene una participación primordial; pero no es menos cierto que sin la inexcusable participación de la oscuridad ninguna de estas maravillas sería posible. De ahí el interés del autor por mostrar el protagonismo de ambos elementos, de poner de manifiesto su paridad en una alegoría, donde aptitudes distintas se convierten en complementarias para conseguir determinados fines.

La mano nada ve sin el ojo, el ojo nada vale sin la mano (*Manus nil videt absque oculo / oculus nihil valet absque manu*). Igual que el ciego y el manco de los jeroglíficos se desesperan en su soledad sin poder hacer trabajo alguno, igual la luz y la sombra sin estar unidas nada sirven a los propósitos de la óptica. Alciato en el emblema CLX representa “la ayuda mutua” mediante una atípica pareja formada por un ciego y un cojo que

caminan juntos gracias al aprovechamiento de sus complementarias capacidades.⁸ En el frontispicio también se hace referencia a la necesidad de coordinar esfuerzos a través de la citada *manu oculata*. La mano sólo puede actuar correctamente si la guía el conocimiento que le proporciona el ojo vigilante. Gracias a este apoyo, la mano procederá combinando prudencia y fortaleza (*Provide[nter] et fortiter*), cualidades simbolizadas en la espada envuelta en olivo. Desde las representaciones medievales de la segunda parusía de Cristo son muy frecuentes en la iconografía cristiana imágenes que reúnen el rigor patente en la espada con la benevolencia simbolizada en el olivo o en alguna otra especie vegetal, elementos que aluden simbólicamente al inflexible castigo y al gozoso premio. Una de las imágenes más elocuentes es la utilizada por la Inquisición. También una empresa muy parecida en cuanto a composición es la que presenta Juan Francisco Villava en *Empresas espirituales y morales* (1613) bajo el lema *Lenimine acutius* (*Más agudo que el consuelo*), mostrada mediante una espada que tiene enroscada una rama de olivo.⁹

La capacidad retórica de la época logra reunir en una sola imagen múltiples discursos: la elogiosa dedicatoria al rey, los principios básicos de la cámara oscura y la explicación de los componentes esenciales de los procesos ópticos. Pero al final, se consigna un mensaje de cautela: *CAVDAM OCVLVS, SED HABET RERVM SAPIENTIA FINES* (*El ojo tiene cola, pero el conocimiento de la realidad tiene sus límites*). Obviamente la noción del desarrollo imparable de las ciencias como medio para descubrir la esencia de las cosas era todavía ajena a la época.

La luz y la sombra en la teología y en la ciencia experimental

Unos años después, en 1646, el también jesuita alemán Athanasius Kircher publicó en Roma una de sus obras de más repercusión bajo el título *Ars Magna Lucis et Umbrae*, vuelta a editar en Amsterdam en 1671. Kircher (1601-1680) fue considerado uno de los últi-

mos grandes ejemplos del sabio universal que dominó todas las ciencias de su época, y fue sin duda uno de los más característicos del siglo XVII. En sus obras abarcó temáticas tan diversas como la egiptología, la sinología, el magnetismo, la vulcanología, la óptica, la mecánica, la acústica, la lógica o la combinatoria. *Ars Magna* trata a lo largo de diez libros sobre las ciencias naturales y sus aplicaciones mecánicas. Estudia astronomía, eclipses, cometas, sin olvidar las influencias astrológicas, y también se refiere a la acústica, la luz, el color, la fosforescencia y las facetas operativas de la óptica, ensayando modelos de relojes de Sol, cámaras oscuras, linternas mágicas, además de otros artefactos que la crítica moderna ha tachado de triviales. Muchas de esas invenciones, sin aparente sentido práctico, han de considerarse sin embargo experimentos y demostraciones de algo semejante a la “física recreativa”, muy importantes en el ambiente que vivió Kircher, para animar con todo tipo de espectáculos, fiestas y reuniones sociales.¹⁰

Kircher y Scheiner coincidían en el interés por la astronomía y la óptica, lo que les hizo colaborar en algunas ocasiones entre 1636 y 1650. En la obra de Kircher *Mundus Subterraneus* (Amsterdam, 1665), se publicó una imagen del Sol, fechada en 1635, dibujada en colaboración con Scheiner, y otra de la Luna realizada por matemáticos del colegio romano dirigidos por éste.

El frontispicio de Kircher utiliza un lenguaje simbólico parecido al de Scheiner, pero con evidentes diferencias.¹¹ En primer lugar no se vale de emblemas para ilustrar conceptos, sólo de imágenes sin texto explicativo que se articulan en una composición que aventaja a la de *Oculus* en retórica y artificiosa naturalidad. A estos efectos, tan propios del barroco, contribuye de forma esencial el hecho de que todos los elementos incluidos en la obra guardan relación con la escala de las figuras principales, proporcionando al conjunto mayor unidad visual. Por otra parte, como en todas las obras de Kircher, la portada es fundamentalmente la traducción a imágenes del título del libro, *Ars Magna*

⁸ *Ibidem*, pp. 202-203.

⁹ Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull, *op. cit.*, pp. 317-318.

¹⁰ En estos términos comenta el contenido del libro Ignacio Gómez de Liaño, *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Madrid, Siruela, 1985, pp. 338 y 340.

¹¹ Una interpretación de la lámina en *Ibidem*, p. 337.



Lucis et Umbrae, algo que en *Oculus* no resulta tan claro. La luz y la sombra aparecen encarnadas en este caso en las figuras antropomorfas del Sol y la Luna.

Scheiner había utilizado un escenario terrenal para componer sus emblemas, pero Kircher se sirvió de toda una representación del cosmos para articular su gran alegoría sobre la luz y la sombra. De acuerdo con las ideas de la Antigüedad y la Edad Media, dibujó el cosmos como una unidad formada por regiones radicalmente diferentes y regidas por leyes también distintas: la Tierra —el mundo sublunar— como un jardín en la parte baja de la imagen, imperfecto y corruptible, el cielo con sus planetas y estrellas, perfecto e incorruptible, y finalmente el empíreo, hasta llegar a los umbrales del Templo de Dios.

Las representaciones antropomorfas del Sol y de la Luna están acompañadas del águila y el pavo real, utilizados, al igual que Scheiner, como símbolos de la luz y de la sombra. La máxima diferencia estriba en que ahora las dos aves son bicéfalas, quizás en homenaje a la casa de los Habsburgo, a uno de cuyos miembros, el príncipe Fernando, archiduque de Baviera, va dedicada la obra. Las figuras de los planetas se enriquecen, además, con toda una serie de elementos adicionales.

El Sol resplandece sentado en un trono de luz con el águila como escabel. Su rostro irradia tres rayos especiales: uno se refleja en el espejo de la Luna, otro atraviesa un catalejo, y el tercero se adentra en las profundidades de una caverna. En cuanto a elementos, el Sol porta el caduceo de Mercurio con las dos serpientes enroscadas, coronado por el ojo de la inteligencia que permitió a Hermes, en un momento de lucidez, separar a las serpientes enfrentadas. Este instrumento integra los planetas conocidos entonces: Mercurio, Venus, Marte, Júpiter y Saturno. Falta la Luna que, como se ha dicho, Mercurio tiene frente a sí bajo forma humana, y la Tierra, mostrada como un jardín en la parte inferior de la composición. El Sol y la Luna rigen los tiempos de la naturaleza.

En la concepción física del geocentrismo, después de las órbitas de las primeras esferas planetarias se encuentra la órbita de las estrellas fijas, de movimiento mucho más lento que los cuerpos anteriores, donde destacan las doce constelaciones del zodiaco.¹² Los signos

del zodiaco se dibujan en este frontispicio dos veces: mediante símbolos figurativos en la faja del horizonte del cosmos (la esfera donde se coloca el título y la dedicatoria de la obra), y con sus grafías más abstractas sobre el cuerpo del Sol, convertido por este efecto en un auténtico “hombre astral”. Este artificio mostraba la correspondencia entre el microcosmos y el macrocosmos, —como hace notar Ignacio Gómez de Liaño— después de Kircher se utilizó muy poco en obras de carácter científico.¹³ El “hombre astral” refuerza el valor del caduceo, el bastón que armoniza las fuerzas contrarias, y que Apolo dio a Mercurio como autorización para ejercer la medicina. La ciencia médica, para equilibrar y sanar al hombre, ha de tener en cuenta la influencia que ejercen en el ser humano los planetas y los signos del zodiaco. El caduceo, por tanto, ha de ser de los instrumentos del Sol, aquel que vincula el mundo elemental del hombre con el celeste de los cuerpos astrales.¹⁴

Además, ha de entenderse la agrupación y distribución de los planetas en función de la teoría astronómica que Kircher defendía, enunciada años antes por el astrónomo danés Tycho Brahe (1546-1601). Brahe, para conciliar la tradición y las Escrituras con los datos científicos, optó por una concepción del cosmos a medio camino entre el antiguo geocentrismo y el heliocentrismo, en la que los distintos planetas giraban

¹² Juan Francisco Lorente, *op. cit.*, p. 86.

¹³ Ignacio Gómez de Liaño, *op. cit.*, p. 448. Una de las láminas de *Ars Magna* (p. 533 de la edición de 1646) muestra un “esiatérico de medicina celeste”, donde a partir de una figura humana se evidencian las relaciones entre el macrocosmos y el microcosmos. Para mayor claridad la imagen se acompaña del conocido lema hermético *ut superius ita et inferius (como lo de arriba, así también lo de abajo)*. No hace falta insistir en la gran similitud de esta imagen con la forma de representar a Mercurio en el frontispicio. En la mitología romana el caduceo de Mercurio simboliza el cayado con el que el dios guía las almas al mundo subterráneo.

¹⁴ Como explica Ignacio Gómez de Liaño, Kircher considera a Apolo, Mercurio, Baco y Hércules deidades solares, y sus atributos hacen referencia a las diferentes propiedades del Sol en los tres mundos: terrestre, celeste y de las ideas, pues el Sol, considerado no sólo como cuerpo celeste, sino como arquetipo supramundano, resplandece en todos los mundos. Así concluye a partir de una de las imágenes del *Oedipus aegyptiacus* I, Roma, 1652, p. 206, Ignacio Gómez de Liaño, *op. cit.*, p. 215.

alrededor del Sol, pero donde éste y la Luna lo hacían en torno a la Tierra, que ocupaba el centro del universo. Esta teoría puesta en imagen constituye el frontispicio de otra de las obras de Kircher, *Iter exstaticum*, publicada en Roma en 1656.

Diana, como la Luna, refleja la luz del Sol en un espejo con el que alcanza a iluminar el jardín de la Tierra. Coronada con un creciente lunar, Diana es oscura como la noche y su cuerpo aparece repleto de estrellas. Su trono son las tinieblas y su escabel el pavo real de dos cabezas, con los cien ojos de Argos en su cola. Sostiene en su mano izquierda una vara donde aparece posada una lechuza, el atributo que corresponde y se opone al caduceo de Mercurio. La lechuza, ave nocturna por excelencia, por su situación en el frontispicio y por su significación está en relación con la autoridad de la razón, pues simboliza el conocimiento racional, laborioso, logrado tenazmente, en contraposición al conocimiento intuitivo, instantáneo y centelleante que tiene su expresión en el caduceo de Mercurio y en el águila.¹⁵

No obstante esta primera lectura, la composición del frontis puede interpretarse a la luz de otra clave implícita en el libro décimo, concretamente en su epílogo, “demostración sumaria” de la adecuación de todo lo referente a la luz y a la sombra con la doctrina católica.¹⁶ Sin duda Kircher sintió la necesidad de hacer patente su ortodoxia en unas ciencias que habían sido tachadas de mistericas, sublimando su contenido al mostrar que los componentes esenciales son los que la teología interpretaba como fuente de todo lo creado y de todas las formas de conocimiento. Así se crea un simbólico marco para las averiguaciones en astronomía y tecnología, también patentes en el grabado.¹⁷

¹⁵ Federico Revilla, *op. cit.*, p. 243.

¹⁶ Manuel Bermejo, Andrés Díaz y Ma. A. Lires, “Athanasius Kircher y el libro X”, en Athanasio Kircher, *Ars Magna Lucis et Umbrae, Liber decimus* (1671), reproducción facsimilar con estudios introductorios y versión en gallego y en castellano, Santiago de Compostela, Universidad, 2000, p. 47.

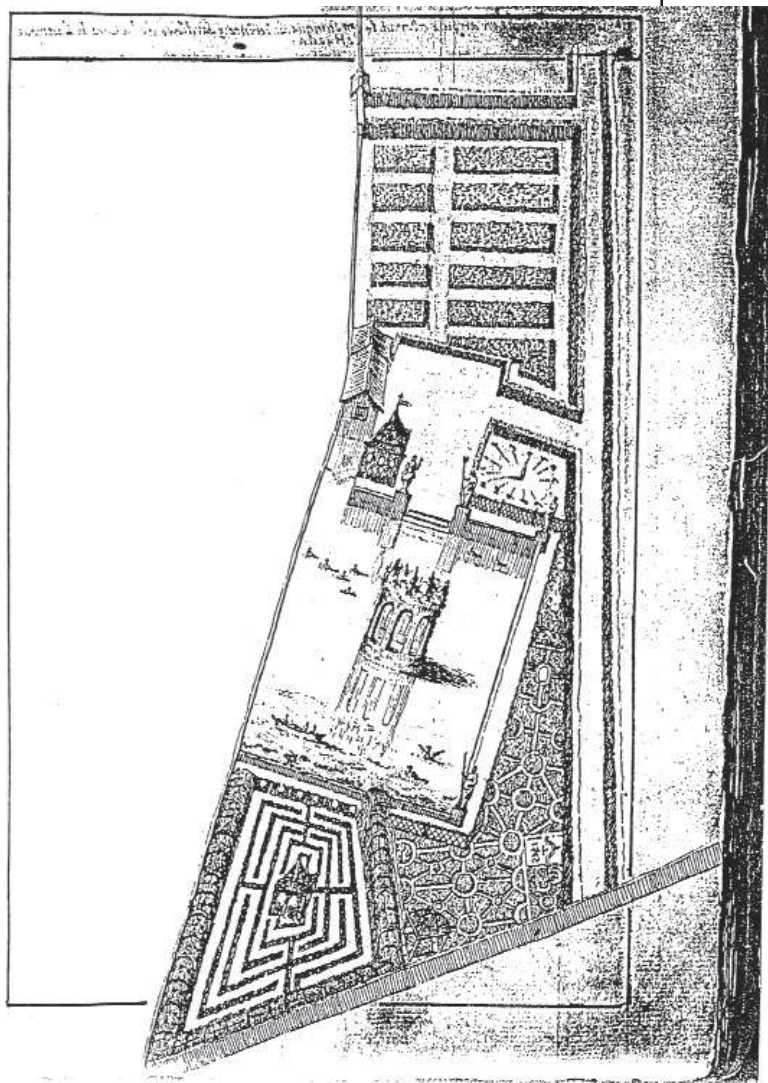
¹⁷ Ignacio Gómez de Liaño, *op. cit.*, p. 340.



Portada de *Ars Magna Lucis et Umbrae*, de Athanasius Kircher, Roma, 1646.

Como explica el mismo Kircher, los distintos “grados de luz y de sombra establecen ante nuestros ojos toda la distribución del Universo”.¹⁸ Todo procede de “una luz infinita, incorruptible, de la que, como de una fuente muy rica, todo mana”. Por eso en lo alto de la composición el nombre de Yavé ilumina los seres que más directamente toman de su esencia, sin barrera alguna, los ángeles. Se dibujaron nueve cabecitas angélicas en representación de cada uno de los coros, sin olvidar que según Kircher la luz es “unidad simple [que] se recibe como con nueve rayos difusos, esto es, de nueve maneras, en descenso, según el modo de cantidad, calidad, relación, acción, pasión, situación y

¹⁸ Athanasio Kircher, *op. cit.*, p. 444.



El jardín de don Vincencio Juan de Lastanosa en su casa de la ciudad de Huesca (España), con relojes solares semejantes a los ideados por Kircher,

hábito, para que así se complete todo en número de diez”.¹⁹

El descenso creador de la luz divina en las distintas criaturas, de corte tomista y neoplatónico, lo resume Kircher así: “Dios está en la región de la luz, habita la luz inaccesible, según testimonia San Juan; el ángel está en la región luminosa; el hombre en la de la sombra; el animal, en la de las tinieblas; la luz primera en sí misma; el resplandor directo, en el espacio empíreo; la sombra en el sublunar; las tinieblas en las entrañas de la tierra.”²⁰ El Sol y la Luna del frontis se podían expli-

¹⁹ *Ibidem*, p. 441.

²⁰ *Ibidem*, p. 444.

car como simples encarnaciones de la luz y de la sombra, pero cobran un significado especial en este discurso como imágenes respectivamente del ángel y del hombre. Porque así como “hay dos imágenes de Luz, el Resplandor y la Sombra; así también la establecimos doblemente creada, Angélica, y humana, por las que se ha fundado todo lo que existe en el mundo”.²¹ El Sol es expresión visible del intelecto y del ángel, mientras la Luna lo es de la razón y del hombre. “En él sólo la luz es límpida, sincera, sin mancha ni nube, sombra u oscuridad; pero en la luna, la luz se ve con frecuencia sombría y mezclada con variados elementos: aquél, sin imagen y representación; ésta, con su representación e imagen.”²² El Sol luminoso es expresión del ángel que recibe de Dios toda la luz “de manera inmediata a través de un medio transparente, claro, cercano y vecino de Dios... y no se intercala nada entre Dios y el ángel... como en un espejo de luz primero”.²³ Mientras que la Luna oscura es símbolo del hombre, pues la luz “a través de un medio diferente sometido a refracciones y desviaciones, reverbera en el intelecto creado segundo, es decir, el hombre, pues hay un intermedio angélico como una sombra, en la que se interrumpe la irradiación de la luz divina entre Dios y el hombre”.²⁴

En lo tocante a conocimiento, Kircher establece también, en correspondencia con los cuatro tipos de seres del universo, otras tantas formas y categorías en progresión descendente: “la luz infinita” de la mente de Dios, “el intelecto segundo” del ángel, “el alma que razona”, y que posee el hombre, y por último, en el estadio más bajo, “la naturaleza del que siente”, propia del animal, que lejos “de la luz pura y perfecta apenas retiene rastro de luz”.²⁵ En el frontispicio, además, se muestran ortodoxamente ordenados los

²¹ *Idem*.

²² *Ibidem*, p. 443.

²³ *Ibidem*, p. 444.

²⁴ *Idem*.

²⁵ *Ibidem*, p. 440

cuatro tipos de conocimiento absoluto. Kircher parece seguir a Platón en todo ello, pues como él, muestra dos tipos, cada uno de los cuales tiene a su vez dos grados. El conocimiento supremo e intuitivo de las ideas puras o ejemplares enunciadas por Platón está puesto en la superior del frontispicio de Kircher bajo la autoridad sagrada, representada por la luz que emana directamente de Dios e ilumina las Escrituras; a la derecha coloca a la razón, el conocimiento medio, que dibuja una figura geométrica iluminada por el ojo del conocimiento discursivo. En el segundo nivel, la autoridad profana muestra las cosas y los objetos, sensibles en sí mismos a la luz de una simple candela que se abre paso entre las tinieblas; y por último, a la derecha, se muestra el conocimiento sensible, la capacidad de los sentidos para develar las sombras y las imágenes sensibles de las cosas, representado mediante un telescopio que utiliza uno de los rayos solares. El aparato sirve para devolvernos la imagen del Sol,²⁶ y en sentido más amplio prueba la utilidad de la óptica para descubrir la verdadera naturaleza de los objetos, tantas veces oculta al ojo humano.

Para el desarrollo del saber, Kircher aboga en su obra por el empirismo y el conocimiento sensorial, pues “nada se establece en la mente que no exista antes en el sentido”, y lógicamente se muestra admirador de la “divina ciencia de la óptica, que saca a la luz desde las profundas tinieblas, aquello que está escondido”, gracias al microscopio y al telescopio.²⁷ Por todo ello, explica en el citado epílogo metafísico el protagonismo de la luz sensible del Sol con todo detenimiento: “El sol es la fuente de la luz del universo” y contiene “los átomos de la sabiduría divina y humana [...] de manera que no hay en Teología o en Filosofía ninguna cuestión tan intrincada que no luzca con la similitud de su luz particular; que no reciba la máxima luz del espejo de su luz mundana, en la que el intelecto ilustrado, y deducido por una comparación análoga de noticias, se vengará de la oscuridad”.²⁸ Este parece ser el sentido del espejo colocado en la caverna —inspirada en la de Platón— situada en el extremo inferior derecho de la portada, y

²⁶ *Ibidem*, p. 45.

²⁷ *Idem*.

²⁸ *Ibidem*, p. 439.



que atrapa uno de los rayos del Sol para devolver su luz. Pero a pesar de la defensa teórica que Kircher realiza del conocimiento empírico, en su trayectoria profesional se demuestra que no pudo superar la sujeción a la ortodoxia de su época, lo que le impidió, según algunos críticos, adentrarse en profundidad y sin prejuicios en las cuestiones que la ciencia planteaba entonces como esenciales.²⁹

El aprovechamiento operativo y las aplicaciones mecánicas de los secretos de la naturaleza son la base de los experimentos y portentos que Kircher desarrolló en *Ars Magna*, especialmente en su décimo y último libro. Esa parte la dedicó a tres magias ortodoxas: la Magia horográfica, dedicada a los prodigios de la relojería, la Magia catóptrica, que da cuenta de las transmutaciones de unos “elementos” en otros con la ayuda de espejos de todo tipo, y la Magia parastática, que utilizando mezclas diversas de luz y de sombra, reflexiones catóptricas y refracciones, sirve para componer grandes espectáculos visuales.³⁰ La Magia horográfica ha creado el reloj solar que aparece en el jardín de la parte inferior del grabado y que simboliza la Tierra. Nada mejor para significar la naturaleza corruptible y caduca del mundo sublunar que un jardín, y además colocar en él un reloj que recuerde continuamente esta determinante condición del mundo del hombre. En efecto, todos los parterres dibujados en ese lugar, metafóricamente iluminado por una luz crepuscular, son iguales con excepción de uno. En ese arreglo distinto se compuso un sencillo reloj de Sol —un “horóscopo esciaterico”, utilizando la terminología de Kircher— que marca la hora séptima, en alusión a que el fin de la lozanía y belleza de la naturaleza ordenada del jardín está próximo.

²⁹ José María Díaz de Bustamante considera que Kircher se vio inmerso en el espíritu contrarreformista que dificultó los avances de la ciencia experimental. El autor advierte en la obra del sabio jesuita la necesidad de hacer patente su ortodoxia, lo que en ocasiones le hizo renunciar a profundizar en determinados temas, y otras veces, cuando se dedicó con intensidad a alguna investigación, sus prejuicios le impidieron llegar a conclusiones adecuadas, como en el caso del desciframiento de los jeroglíficos. Estas ideas las expresa Díaz de Bustamante en “El autor”, Atanasio Kircher, *op. cit.*, p. 22.

³⁰ Manuel Bermejo, Andrés Díaz y Ma. A. Lires, *op. cit.*, pp. 43-44.



En algunas láminas de *Ars Magna* se pueden ver distintos tipos de relojes de Sol, algunos con el diseño del IHS, el emblema de Compañía de Jesús (p. 496 de la edición de 1646).³¹ Ambas imágenes, la del frontispicio y la del interior del libro debieron inspirar los relojes que don Vincencio Juan de Lastanosa, gran admirador del sabio jesuita, hizo trazar en el jardín de su casa de Huesca (España) a mediados del siglo XVII. Los dibujos que de él se conservan muestran en la parte occidental del recinto, justo antes del estanque, un reloj muy parecido al del frontispicio, y entre los parterres más alejados por ese lado un *Iesu* horóscopo. En ambos casos seguramente fue necesario rectificar el diseño general de la zona y variar su orientación para que estos instrumentos pudieran señalar correctamente la trayectoria solar.³²

Si el Sol puede ser interpretado como el agente de la Magia horográfica, Diana-Luna sería en parte la responsable de la Magia catóptrica, resuelta mediante espejos planos o curvos, como el que sostiene Diana. Con estos espejos los rayos solares se podían utilizar para quemar (Kircher reconstruyó en la imagen de la p. 883 la forma en que Arquímedes, según la tradición, logró incendiar las naves que asediaban Siracusa), o se podían utilizar para construir estatuas sonoras, que al salir el Sol producían música por efecto del calentamiento del aire. Quizás las esculturas ornamentales del jardín aludan a ellas.

Relaciones entre ambos frontispicios

A lo largo de la exposición anterior ya se han apuntado algunas semejanzas y diferencias entre los frontispicios,

³¹ Se mencionan siempre las páginas de la primera edición, de 1646. Las referencias han sido tomadas de la compilación de grabados contenida en Ignacio Gómez de Liaño, *op. cit.*

³² El jardín se conoce en la actualidad por algunas descripciones y una serie de dibujos contenidos en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, *Genealogía de la noble casa de Lastanosa*, Ms. 22609, ff. 228-232. Una crítica acerca de la veracidad de las descripciones del jardín en Pilar Bosqued Lacambra, "Tipología y elementos del jardín de Lastanosa. Una hipótesis basada en las descripciones y dibujos existentes sobre los jardines", *Actas del I y II curso en torno a Lastanosa. La cultura del Barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura*, edición al cuidado de José Enrique Lapana Gil, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000, pp. 129-148.

tanto a nivel de contenido como en lo referente a la forma, pero en aras de una mayor claridad, se presentan a continuación de forma pormenorizada los puntos que pueden resultar claves para interpretar las obras, no sólo por la correspondencia que existe entre ellas, sino también como elementos que participan de unas determinadas características en un proceso de cambio.

Algunas composiciones de Kircher manifiestan la admiración que profesaba por Scheiner, su colega y colaborador. Una de las constantes en su obra es la utilización del águila imperial de los Habsburgo cuando desea dar a sus inventos una dimensión universal. La usa en sus figuras anamórficas, que vuelve a reconstruir con espejos cónicos y cilíndricos (figura de la p. 184) para ilustrar el horario perpetuo universal (p. 512), o en el calendario astronómico eclesiástico que ordena las festividades de la Iglesia (p. 519). Sin duda, una de esas composiciones puede interpretarse como un homenaje a Scheiner. Resulta evidente que uno de sus complicados relojes solares, el que se denomina águila horóloga (p. 497), está inspirado directamente en el águila del frontispicio de *Oculus*. Kircher revistió el ave con símbolos imperiales habituales, pues además de colocar cetros en sus garras (en este caso sin ojos), dispuso entre sus dos cabezas la corona imperial, para identificarla con el águila heráldica de los Habsburgo. Pero además, para completar la imagen, y aquí es donde la relación se hace más evidente, situó al águila sobre un mar, tal como está en *Oculus*, y compuso otra serie de relojes a partir del nombre del emperador Fernando, que figura también en la portada referida, no en vano a este personaje se dedicó la obra.

Acerca de las portadas estudiadas, tanto por lo que se refiere a planteamiento como a contenido, puede decirse que *Ars Magna* es consecuencia de *Oculus*, pues vuelve sobre conceptos esenciales que sirven de puente y ligan ambas obras, como son la importancia de la luz y la sombra en el mundo físico y en la metafísica del conocimiento. Kircher tomó modelo voluntariamente de Scheiner, mostrando así la admiración por su colega y colaborador.

Uno de los discursos de *Oculus* sobre la luz y la sombra gira en torno a su importancia en la óptica. Scheiner los muestra como elementos necesarios para la



producción de imágenes, pero desde luego opuestos, antitéticos como el águila que señorea y el cielo y el pavo real que muestra toda su belleza en la Tierra. Estas encarnaciones de la luz y de la sombra vuelven a aparecer en *Ars Magna* con el mismo significado. Es cierto que el lenguaje emblemático de *Oculus* es algo diferente del más retórico de *Ars Magna*, pero a pesar de las distancias, cada una de estas aves dirige una mitad de la composición, ya sea de forma aislada, como en el primer caso, o bien como acompañantes de las personificaciones del Sol y la Luna.

En segundo lugar, los dos frontispicios reflexionan sobre la luz como fuente de conocimiento. Scheiner utilizó una serie de imágenes visuales y literarias sobre la luz sensible del Sol y su aplicación en la óptica. Kircher también organizó toda una línea argumental en su portada para explicar la naturaleza del conocimiento, y sus cuatro tipos principales como variantes lumínicas. De todas ellas se destaca sobremanera una, la que sirve de herramienta al conocimiento sensible, y que en el frontis utiliza la luz del Sol y un telescopio para desentrañar los secretos del universo. Pero quizás exista en este punto cierta divergencia en las opiniones de los dos jesuitas. Mientras Scheiner, con la enigmática inscripción final: *CAVDAM OCVLVS, SED HABET RERVM SAPIENTIA FINES* (*El ojo tiene cola, pero el conocimiento de la realidad tiene sus límites*), parece recelar de la capacidad de la ciencia y sus progresos, Kircher se muestra mucho más confiado y optimista. Dentro de las formas de saber coloca en el último lugar de la jerarquía al uso al conocimiento sensible, pero los comentarios del autor al respecto lo destacan entre los demás como la base de la ciencia y de la aprehensión del mundo que nos rodea, apoyándose para ello precisamente en instrumentos ópticos.

Finalmente, si hay similitudes en cuanto al contenido semántico de las composiciones y también en el manejo de las imágenes, no se pueden establecer demasiados paralelismos por lo que se refiere al lenguaje formal utilizado. Comentábamos al principio que el arte de ilustrar con imágenes simbólicas fue cambiando a lo largo del siglo XVII, y sin duda las transformaciones alu-

didadas se plasman en las obras estudiadas. *Oculus* resuelve con emblemas, donde lo visual es apoyatura del pensamiento expresado en un texto, y *Ars Magna* sólo utiliza imágenes que han de ser necesariamente autoexplicativas. Scheiner aprovecha el bagaje de toda una tradición emblemática que se fue fraguando en Europa desde el Renacimiento, y que enlaza con el pasado alegórico y simbólico de la Edad Media, creando un lenguaje de significado y uso universal. Por ello es evidente el origen de algunas figuras, como el cetro con ojo (*Hypnerotomachia* de Colonna) o la cooperación entre el ciego y el manco (interpretación de un emblema de Alciato), y en su caso el significado habitual en la época de otros elementos y creaciones, como el águila, el pavo real, o la *manu oculata*.

En *Ars Magna* la imagen adquiere una importancia esencial, pues se atreve a prescindir de apoyaturas escritas para ser interpretada. Sin duda Kircher también recurre a un lenguaje común, que hace a sus alegorías perfectamente identificables. Pero hay en su obra una aportación personal mucho mayor que en la de Scheiner, consecuencia directa del valor primordial de la imagen en ella. De la misma manera, se advierte que en *Ars Magna* se utilizan varios recursos por hacer coherente el producto resultante: todas las imágenes se integran en una sola unidad, todas están subordinadas al canon de las figuras humanas principales, y no hay tratamientos fuera de lógica que distorsionen la coherencia de la imagen. Las distintas lecturas que ofrece la obra están perfectamente organizadas y jerarquizadas, y a partir de todo ello el efectismo visual, propio del barroco, va ganando terreno a las reflexiones intelectuales. Pero no se llegó a configurar todavía lo que Julián Gállego denominó una “alegoría de aparato”, más espectacular en apariencia que significativa en cuanto a contenido. La portada de *Ars Magna* es desde luego la traslación a imágenes del título de la obra, pero es mucho más que eso. En ella hay toda una filosofía acerca de la luz y de la sombra que se sostiene en sí misma, pero que recurre en muchos casos para su apoyatura al contenido teórico, experimental y metafísico del libro.

Hernán Cortés inventor de México: una metáfora infortunada

Luis Barjau*

Juan Miralles, *Hernán Cortés inventor de México*, México, Tusquets (Tiempo de Memoria), 2001, 694 pp.

Esta biografía de Cortés, de muchas particularidades, sostuvo el acucioso interés de su autor por tema que no ha dejado de ser de muchos modos escabroso para los mexicanos. Tomó el problema como pasión por la verdad, actitud que si bien otros investigadores sólo mantuvieron como brasas que agnizan por no poder llegar al fuego, este biógrafo del conquistador español lo mantiene vivo a lo largo de varios puntos de la célebre ruta de los españoles a México-Tenochtitlan, desde la isla de Cozumel.

Hay un sano e inalterable vigor de arribar a deslumbrantes verdades tanto por México como por España sobre esa cuestión histórica, que ha atormentado y ensombrece el espíritu mexicano en no pocas ocasiones. Desde esta perspectiva, el libro de Juan Miralles (Tampico, 1930) es revelador.

Algo de fiar en él es el uso del lenguaje: vasto, rico, hábil entre los arcaísmos (lo que asegura soli-



dez) y, a la vez, fácil, llano y novedoso: lo que implica mente lúcida y aplomo.

No obstante estas virtudes mayores, puede asombrar la deliberada indiferencia hacia fuentes tan vastas como la de Antonio de Herrera: *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano*, publicada por acuerdo de la Academia de la Historia en Madrid de 1730, reeditada en 13 volúmenes entre 1934 y 1954. Así como de otras como la de fray Diego Durán. O de documentos como los de Alonso Zuazo, entre otros. Las dos primeras sólo son utilizadas para temas secundarios de la empresa a analizar; el documento aludido, y otras fuentes, tampoco se aprovechan al máximo, que, aunque tardías, son indispensables, por ser indígenas (como es el caso del *Diario* y los *Memoriales* de Chimalpáhin), y también por otras razones. Esto viene a cuenta a golpe de vista y en el avance de has-

ta más de cien páginas de la muy amena lectura, pues el volumen parece formalmente de una bibliografía, la cual se subsume entre las notas, así como de un índice onomástico con el cual encontrar con facilidad en el grueso volumen, citas, personajes y autores determinados. Pues sin ello, perdemos ese rico archivo, de consulta temática inmediata que es, y debe seguir siendo, la obra compendiosa.

Es cierto que se tuvo el cuidado de estudiar todas las fuentes de primera mano entendidas como de autores que fueron testigos oculares, pero es cierto también que con frecuencia se acude a otros que, como los ausentes señalados, no presenciaron los hechos o ni siquiera vinieron al Nuevo Mundo, como son Francisco López de Gómara o Pedro Mártir de Anglería.

Con esta salvedad metódica e historiográfica hay que seguir adentrándonos en este gran estudio.

Estamos al final de la batalla de Centla (p. 103). Ya pasaron las expediciones de Diego de Nicuesa en 1511, naufragada, y de la que sobrevivieron los legendarios Gonzalo Guerrero en Chetumal y Jerónimo de Aguilar cerca de Isla Mujeres. Ya pasaron también las expediciones de Francisco Hernández de Córdoba de 1517 y la de Juan de Grijalva al año siguiente. De esa primera y sus dos naufragos, hay importantes datos que permiten reflexionar sobre los primeros españoles que vivieron en Mesoamérica por largos ocho años y de quienes, entre otras cosas se esperaba el dominio de la lengua maya-yucateca. Personajes

* Dirección de Estudios Históricos, INAH.

que fueran también especies de antípodas idiosincráticos. Por cierto, que con su actitud establecieron en forma premonitoria la subsecuente ambigüedad característica del indiano en Nueva España. Que se repartió en varios binomios. El más escandaloso, fue representado por fray Bartolomé de las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda, el “amigo” y el “enemigo” de los naturales. Pues uno, Guerrero, repudia sus orígenes, patea el pesebre como se suele decir, muy en el sentido en que lo harían por ejemplo algunos indios conversos, de la nobleza local, como el mismo historiador Fernando de Alva Ixtlilxóchitl que refiriendo un cierto pasaje de la avanzada de los españoles, en donde encontrarán dificultad, dijera: “a ese punto, *los nuestros...*” [sub.LB] para referirse a los castellanos. Mientras que el otro, Aguilar, en su estoicismo católico, fue sometido a esclavitud por no traicionar sus principios. A estas alturas, la información y la



prosa de Miralles fluyen, sin preocuparse de su implícito desdén de lo interpretativo, sin riesgos tampoco de estancarse en expresiones comptas, cuyo pulimento pudiera estorbar la facilidad narrativa.

Pero Guerrero sería el padre de los primeros mexicanos como población mezclada de aborígenes y europeos, la que, sin que se supiera en la segunda década del siglo XVI, habría de ir en aumento hasta constituir la inmensa mayoría del país.

Aguilar sería salvado por Cortés, a cuya hueste se integraría ventajosamente pues sería un indispensable traductor, gracias a su catolicismo y al azar histórico. El uno se hundiría con su paganismo y desaparecería entre la colapsada sociedad nativa; el otro resurgiría con su fe cristiana para sumarse a sus coterráneos vencedores. Dos destinos, frente al colapso de la sociedad antigua. Los que no ahonda el autor.

También el apartado cinco de este volumen, “El retorno de Quetzalcóatl” (p. 107), resultó un asunto despachado con demasiada rapidez. Su complejidad —y su misterio— puede ser obviada en beneficio de un lector común, prototípico y vasto, pero eso significa un desperdicio puesto que es esa coyuntura del relato, precisamente, la clave para tratar de entender la solapada lección que ofrece al mundo —asunto en el que apenas se empieza a penetrar—, el encuentro de Occidente y Mesoamérica, como dos civilizaciones que se entrelazan, para dar pie o sugerir una nueva. Aquí está precisamente el problema: que un nuevo modo



de enfocar el tema de la Conquista, sin caer en el refrito, cuyo único (no por ello inferior, aunque peligroso) interés sea el de perfilar otro paradigma ideológico más del caso, favorable a uno de los dos mundos implicados, es por excelencia, la contemplación del mundo mágico, o místico, de los indios antiguos, en interacción con la razón y el logos de la mentalidad occidental, embarcada en la tradición del progreso.

No obstante todo esto, el relato sigue conservando validez por sí mismo, pues tiene la virtud de rescatar los datos dispersos, siempre expresados en jerga castiza y popular del siglo XVI, los cuales en las crónicas se mantienen por ello aislados unos de otros, haciendo páginas en cierto modo herméticas, para fluir en el *Hernán Cortés inventor de México*, en forma de una relación puntual, que da cuenta ininterrumpida de la caravana española y sus interesantísimas peripecias, desde la Villa Rica de la Vera Cruz de Archidona, hasta México-Tenochtitlan.

Son los datos compensados y contrapunteados de Bernal, Saha-



gún, Cervantes de Salazar, Francisco de Aguilar, Juan Suárez de Peralta, Baltazar Dorantes de Carranza, López de Gómara, Torquemada, Andrés de Tapia, Muñoz Camargo, Fernández de Oviedo, el propio Cortés y un sinnúmero de documentos del Archivo General de la Nación (AGN), el Archivo General de Indias (AGI), los conjuntados por García Icazbalceta a finales del siglo XIX y los recientemente escogidos por José Luis Martínez.

La reunión de los datos ha contraído resultados fundamentales. Los datos contradictorios de las fuentes, incontables, y muchas veces camuflados en muchos estilos del castellano del siglo XVI, al punto en que, con facilidad se pasa por alto su significación, ha presentado en otras obras del género la historia de la Conquista como un relato un tanto críptico.

Gran tarea de investigación fue la de haber podido escoger los datos de mayor confiabilidad, la de haberlos conjuntado, la de haberles arrancado su significación dormida. Como quien sacudiendo, de un conjunto de objetos tapados de pol-

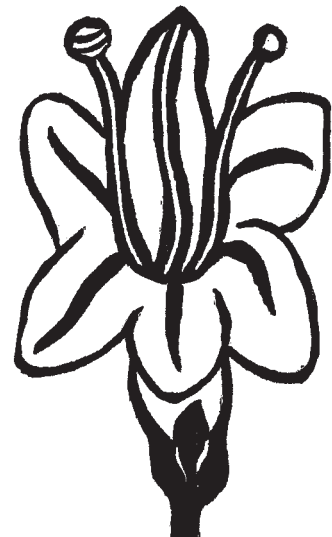
vo, hubiera dado precisamente con los valiosos. Esto es más notable cuando encuentra las explicaciones históricas a diversos enigmas que en la opinión popular quedaban sin solución por lo general en la nerviosa pregunta de: “¿cómo fue posible que un puñado de españoles haya doblegado a un imperio?” Preocupación que conjuntada con otra, la erudita de teólogos cristianos que vio la posibilidad de que los religiosos indígenas creyeran a pie juntillas que quien había llegado por el mar no era sino Quetzalcóatl, el legítimo dueño, presentaba la gesta indígena como un galimatías de tontos, y, cuando era peor, como un efecto de la cobardía o del salvajismo aborigen.

Pero a este montaje de incoherencias sobrevino no sólo su legitimación como historia oficial, sino su uso amañado para con ella gobernar e impartir justicia tomando como base la propia cualidad equívoca de dichas creencias con las cuales los mexicanos hemos acariciado largo tiempo una conciencia vergonzante. Estas posibilidades no fueron consideradas por el autor.

Queda muy claro sin embargo y respecto de cuestiones interpretativas, que el pasaje de la Biografía, subtulado como “La casa real texcocana” (pp. 195-202) proyecta luz sobre las causas políticas internas a la Triple Alianza, que permitieron la Conquista. Retenido Moctezuma bajo la custodia española en el viejo palacio de Axayácatl, se presenta la disyuntiva de la sucesión del tlatoani de Texcoco por haber muerto Nezahualpilli, que reinó durante 44

años. Moctezuma votó por Cacama, primogénito del difunto rey. Pero la elección fue impugnada duramente por Ixtlilxóchitl, príncipe texcocano que se levantó en armas en 1517, año de la primera incursión española en el Golfo de México al mando de Francisco Hernández de Córdoba. Ixtlilxóchitl tomó Otumba, Huehuetoca y otros dominios de Cacama. Hubo tregua y el resultado de la negociación fue que el rey de Texcoco se quedaba con las poblaciones de la llanura mientras que Ixtlilxóchitl gobernaba las de las tierras altas que no tenían ninguna liga con Tenochtitlan. Pero eso significó, nada menos, que la unidad de todo el reino de Acolhuacan quedara rota: una fisura enorme en el edificio del dominio de Moctezuma.

Cacama empezó a conspirar contra Moctezuma y “su indefinición”, desde Texcoco, aspirando al gobierno de la misma Tenochtitlan. Reúne a los señores de Coyoacan, Tacuba e Iztapalapa y esta conjura llegó nada menos que a los alertas oídos de Cortés quien dispuso también, con su rehén Moctezuma, del cautiverio de dichos príncipes. El imperio quedaba mu-



cho más a merced de los españoles. Sólo quedaría el pueblo bajo la dramática e improvisada conducción del joven Cuauhtémoc.

Fue entonces que se supo la nueva de la expedición de Pánfilo de Narváez y su ejército, enviado por el gobernador Diego Velázquez para meter en cintura al desobediente Cortés. Esta noticia que llegó a oídos del propio Moctezuma hubiera sido de mucha importancia de no haberse encontrado éste preso ya de los españoles: pues ponía de relieve, y aparte de reconfirmar ante el pueblo de México el carácter terrenal y no divino de los intrusos, que estaban, como ellos mismos, divididos, y que no presentaban un cuerpo homogéneo y fiel al rey de España.

Cortés decidió ir a Veracruz a pelear contra Narváez dejando el mando a Pedro de Alvarado en Tenochtitlan. Encontró al primero en Cempoala. Lo sometió en una alocada refriega donde el comisionado perdió un ojo. Pero la escaramuza no había sido en balde puesto que los hombres de Cortés, con los de Narváez que se le habrían de anejar, ascendían a 1300 soldados y después, ya en Tlaxcala y de regreso a México, Cortés obtuvo además el apoyo de otros dos mil guerreros tlaxcaltecas. Ocurrió allí también aquel evento tan chusco como extraño: un hidalgo, buen latino, de extracción social alta por lo tanto, de nombre Blas Botello y que entre la tropa corría con fama de nigromante, alertó a Cortés con sus predicciones: Pedro de Alvarado, su encargado en Tenochtitlan, estaría



acosado en ese momento por grandes peligros. Miralles opina que el caso de Botello se podría tratar como el de alguien perseguido por la Inquisición en España. Pero su predicción, independientemente de los fundamentos que hubiera tenido, había resultado cierta.

El papel de Botello no terminó allí. Más tarde, cuando Cortés regresó a México, aumentó el descontento del pueblo y ocurrió la muerte de Moctezuma a resultas de una pedrada mientras trataba de meter orden mediante un discurso desde un balcón, se dijo que Botello aconsejó la partida de los españoles en cierta noche y a hurtadillas, pues de lo contrario todos morirían. Se dice también que Cortés se opuso a tal consejo pero que fue presionado por todos sus capitanes. Los resultados: la Noche Triste. Pero aunque con muchas bajas lograron escapar hasta Tlaxcala.

Tanto el sitio como el asedio final a Tenochtitlan están expuestos con tanta objetividad que el episodio parece perder la solemnidad trágica a que nos acostumbraron no sólo los cronistas del XVI e historiadores del XIX, a pesar de que el autor apela para este pasaje a los

datos más fidedignos (que son trágicos en sí mismos), contenidos en las obras de Bernal Díaz, Cervantes de Salazar, Documentos y probanzas del AGN, Fernández de Oviedo, el propio Cortés, Torquemada, Vázquez de Tapia, Muñoz Camargo, Zorita, López de Gómara, Alva Ixtlilxóchitl, Sahagún, Francisco de Aguilar y el Anónimo de Tlatelolco. Pues el enfoque objetivo del autor pone de relieve el realismo con que ocurren las peripecias guerreras y políticas de ambos bandos. Se destaca por primera vez la importancia de “la batalla de la Quebrada”, un episodio extremadamente fuerte en el asedio, donde se pone de relieve no sólo la saña viva del fragor de la batalla, sino la logística del ejército mexicana, como pocas veces el lector de la Conquista había visto. La ciudad legendaria en el islote de México se ve acosada por los implacables castellanos tanto como por los guerreros texcocanos, huejotzincas, chalcas, tlaxcaltecas y cholultecas, como por un sinnúmero de pequeños reinos y pueblos ribereños decididos a doblegar al mexicana.

La discordinación entre ambos bandos es una realidad ineluctable de la condición humana. Y los re-

sultados de ese encuentro aparecen como un milagro.

A este punto es inconveniente dejar de lado obviedades o lugares comunes porque de todos modos en ellos se cifran fuentes de información aún no agotadas. Es muy claro que el volumen bien podría modificar su nombre —sin alterar su contenido— por el muy común de *Nueva historia de la conquista de México* o algo inédito pero cercano a esto. Dicho de otro modo, un ensayo biográfico de Hernán Cortés no excede ni es posible fuera de la saga de la Conquista. Sería revelador que existieran otros datos sobre la vida en sí del conquistador, sobre su intimidad o sobre su manera de pensar. Y es tan complejo el fenómeno del encuentro de Occidente con Mesoamérica, que las particularidades biográficas de uno solo de sus actores revelan menor importancia. A todas luces *Biografía de Hernán Cortés inventor de México*, si es válido leer de este modo el título, es obra de un historiador y por eso los hechos pesan de un cierto modo en él. La invención, aludida como metáfora contenida en este título, es infortunada. La verdad es que aquí también, como en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega en donde el causante del evento principal es colectivo y en buena proporción anónimo, el “inventor” es también la rebelión latente y local contra el mexica, y si hablamos de protagonistas individuales no podríamos olvidar a Malintzin, a Aguilar, al Cacique Gordo de Cempoala, a Alvarado, a Sandoval, a Dávila, entre otros, además de que fue muy cla-



ro el papel jugado por los totonacas, tlaxcaltecas, cholultecas, texcocanos, chalcas, xochimilcas y otros más. Sin que por ello se deje de reconocer el liderazgo de Cortés y su papel primordial en la conquista de Tenochtitlan.

El historiador es clásicamente y en primer lugar el cronista de la cultura occidental. Es también el investigador que escruta en datos escritos y no se debe olvidar que las sociedades locales prehispánicas carecieron de escritura alfabética. Por último, se ha dicho que la labor del historiador abona los nacionalismos. Todo ello para poder contemplar algunas opiniones del autor, como las que siguen:

En la página 343 se dice, respecto de la caída de Tenochtitlan: “Desaparecido un orden político, al momento ya estaba funcionando uno de repuesto”. Y en la misma página: “En el momento de la caída, el imperio mexica sucumbió para siempre”.

La primera afirmación no es completamente exacta y en el propio texto se cita que se “utilizó la infraestructura indígena”, com- puesta, desde luego, por institucio-

nes, individuos, usos y costumbres. De la segunda afirmación se puede aceptar que el imperio mexica fuera fríamente la administración de funcionarios de Estado. Es cierto que se iniciaba el proceso que derumbaba un mundo, donde los españoles habrían de ir imponiendo un nuevo “modo de producción” (que por cierto también se iniciaba en una Europa despertada del feudalismo) que hacía su debut como mercantilismo. También se imponía el lenguaje español pero que se aprendía muy lentamente, con rezagos hasta la fecha. Y un nuevo Dios con su religiosidad organizada. Sin embargo, este gran proceso de ajuste incluyó un resabio cultural indígena de todo orden, además de la transformación de los españoles en indios y novohispanos: otra mentalidad que acabaría por crear una nueva nación al cabo de doscientos y tantos años. Una mentalidad que también habría de sembrar la semilla del independentismo. El viejo México se estrenaba en un nuevo modo de producción pero al mismo tiempo que el mismo se instalaba en otros pueblos de Europa. Ciertamente con el lastre y la diferencia del colonialismo. Pero a nivel cultural se amalgamaba una cultura y una demografía novedosa, cuya importancia todavía está por evaluarse.

Al capítulo de la muerte de Catalina Xuárez La Marcaida, esposa de Cortés, el autor le brinda una escueta página, cuando se trata de un episodio donde se puede entrever mucho de la personalidad y manejos de Cortés, desde frases y chan-

zas en la célebre cena de Coyoacan, hasta el largo juicio promovido por los familiares de la mujer y los ríos de tinta que han corrido sobre el papel de los hechos.

El problema estructural de esta obra, si la queremos considerar un resultado de la historiografía mexicana, estriba en que al resguardarse metodológicamente en el género clásico de la biografía histórica, evita asumir el problema de la Conquista como un tópico que debe enfocarse necesariamente desde una perspectiva etnohistórica. Cortés no conquistó otro rincón de Occidente, ni de Oriente, ni de África; se enfrentó con toda una civilización diferente a lo conocido por los europeos. Para mirar bien cómo fue posible dicha hazaña es necesaria mayor penetración en la naturaleza de la cultura indígena, entrando por los escritos españoles del siglo XVI, los documentos indígenas escritos en náhuatl con caracteres latinos, la iconografía de códices prehispánicos y coloniales, el gran acervo de la arqueología, para salir con una interpretación bien fundada, novedosa y plausible sobre el mosaico de los reinos autóctonos.

Esto no era Occidente. Por ello no se puede tasar como a tal y mucho menos desde la perspectiva de sus ideologías conocidas.

Cuando en cierto pasaje del texto se dice que algunos españoles, perdidos por años en sus intentos descubridores y colonizadores, se habían movido “entre grupos de indios paupérrimos”, el equívoco resulta flagrante. No viene al caso



la apreciación clasista expuesta en una mirada de piadoso catolicismo, porque el ser “pobre” aquí estaba exento del sitio inferior que depararía en Occidente la ausencia de dinero, porque aquí no existía el dinero. Y desde luego los granos de cacao que jugaban el primario papel de talismán intermediador en transacciones de trueque inmediato, no se podían heredar, por ejemplo, para que veinte años después lo disfrutara un nieto. No, aquí había grupos tribales de cazadores recolectores, con su cultura y con sus creencias que bajaban del norte en una suerte de embudo que terminaba por derramarlos en la civilización propiamente mesoamericana



que se ordenaba en torno a códigos distintos de los que no conocemos aún más que en modestas proporciones, pero en donde podía haber gente también que se movía en condiciones muy similares a las de aquellos “paupérrimos”, sin ser precisamente “pobres” al modo en que estigmatiza la moral occidental. Éste es el *quid della question*: que no es suficiente con hacer historiografía occidental de una conquista donde el propio objeto de este movimiento militar y cultural está integrado por un fenómeno desconocido (para los europeos) y distinto paso a paso a toda idiosincrasia externa.

La exactitud y objetividad de este notable libro se ve a tramos empañada por la ausencia paradigmática del conocimiento y la interpretación del mundo antiguo de los aborígenes. Sin ello, la luz que prodiga su autor sobre los senderos de la Conquista no alumbrará sin embargo a los protagonistas locales ni al todo conquistado, que permanecen inmóviles e incomprensidos, sentados en sus equipales, como ídolos de un templo desconocido.

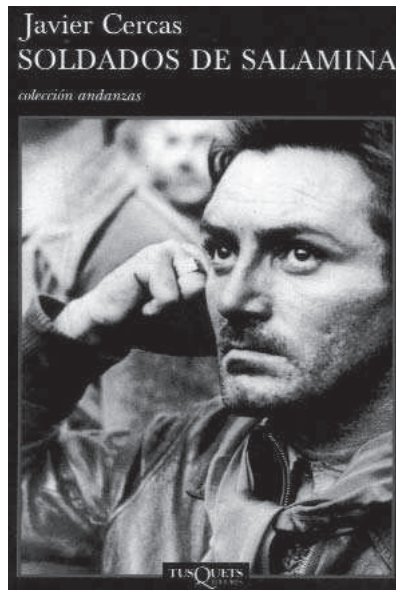
Soldados de Salamina: historia y literatura

Benigno Casas*

Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, México, Tusquets, 2001, 209 pp.

Después de leer la novela de Javier Cercas, me vino a la mente un comentario de Álvaro Matute —historiador destacado de la UNAM—, quien reconocía como mínima la diferencia entre historia y literatura, mantenida tal vez por un “hilo muy delgado y fino”. Y en efecto, el historiador y el narrador han tenido como actividad común el estudio y la recuperación del pasado —lejano o inmediato—, diferenciándose tal vez en que mientras el primero lo hace de la manera más “objetiva y fidedigna posible” para enriquecer la conciencia y la memoria históricas, el segundo la realiza de modo menos racional y tal vez más lúdico, con el propósito de recrear o de inventar las vidas personales. Historia y literatura —nos dice Eugenia Revueltas— son “dos tipos de saberes, conocimientos y aprehensión del mundo, que no sólo han caminado por vías paralelas, sino que frecuentemente se han entrecruzado, interrelacionado, de manera que a lo largo del tiempo han integrado un universo rico y

* Editor del *Boletín Oficial del INAH. Antropología.*



pleno que nos permite acceder al conocimiento de lo humano concreto”.

Soldados de Salamina es precisamente ejemplo de esa apreciación conjugatoria del ejercicio histórico y literario, en donde la pasión por encontrar el dato o identificar a los personajes se convierte en una obsesión muy propia del historiador o del antropólogo —más que del narrador—, y se orienta hacia un afán por recuperar y reconstruir la historia de personajes protagonistas de circunstancias particulares que la historia oficial y no oficial de la Guerra Civil española ha pasado por alto y mantenido en el más infame anonimato.

Argumenta Cercas “que uno no encuentra lo que busca, sino lo que la realidad le entrega”, y en esa entrevista periodística que hiciera en 1994 a Rafael Sánchez Ferlosio, la realidad le permitió conocer un relato inédito sobre el fallido fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas,

“primer fascista español”, escritor, periodista, ideólogo y jefe de la Falange, además de ministro del gobierno franquista. Conmovero por las circunstancias del suceso, Cercas juzgó pertinente publicar dicho relato en 1999, cuando le fue solicitado un texto con motivo del 60 aniversario de la muerte de Antonio Machado, ocurrida en las postrimerías de la guerra civil (1939). Tal evento no parecería trascendente, si se considera a ese conflicto equivalente en importancia a la Revolución Mexicana de nuestro país. Pero la nota conmemorativa no sería redactada al estilo de la vieja “historia de bronce” —tan recurrente en los discursos de la burocracia política y en los medios alienados, que repiten de manera estoica y acrítica el santoral de los héroes nacionales—, sino que incluiría la recién recopilada anécdota sobre el falso fusilamiento del líder falangista, sucedido por la mismas fechas que la muerte de Machado. Escribe Cercas en su artículo titulado “Un secreto esencial”:

... Más o menos al mismo tiempo que Machado moría en Collioure, fusilaban a Rafael Sánchez Mazas junto al santuario del Collell. Sánchez Mazas fue un buen escritor; también fue amigo de José Antonio Primo Rivera, y uno de los fundadores e ideólogos de la Falange. Su peripecia en la guerra está rodeada de misterio. Hace unos años, su hijo, Rafael Sánchez Ferlosio, me contó su versión. Ignoro si se ajusta a la verdad de los hechos; yo la cuento como él me la contó. Atrapado en el Madrid republicano por

la sublevación militar, Sánchez Mazas se refugió en la embajada de Chile. Allí pasó gran parte de la guerra; hacia el final trató de escapar camuflado en un camión, pero le detuvieron en Barcelona y, cuando las tropas de Franco llegaban a la ciudad, se lo llevaron camino de la frontera. No lejos de ésta se produjo el fusilamiento; las balas, sin embargo, sólo lo rozaron, y él aprovechó la confusión y corrió a esconderse en el bosque. Desde allí oía las voces de los milicianos, acosándolo. Uno de ellos lo descubrió por fin. Le miró a los ojos. Luego gritó a sus compañeros: “¡Por aquí no hay nadie!”. Dio media vuelta y se fue. [...] Nunca sabremos quién fue aquel miliciano que salvó la vida de Sánchez Mazas, ni qué es lo que pasó por su mente cuando le miró a los ojos...

Recalco, la nota tal vez no hubiera tenido trascendencia alguna para el narrador, si prescindiera de esa anécdota sobre la parte oscura de la historia española reciente, de la que aún no cicatriza heridas, que provocó además comentarios en favor y en contra. Motivado por la reacción provocada por su texto, Cercas inició un largo camino de diálogo y búsqueda. Primero con el historiador Miquel Aguirre, quien atribuyó también la sobrevivencia de Sánchez Mazas a la protección brindada por “Los amigos del bosque”, comunidad compuesta por campesinos y milicianos republicanos desertores, que en la región de Collioure brindaron alimento y protección al falangista, al margen de la disputas políticas y militares



que aún se daban por el poder. Pero la mayor incógnita de Cercas seguía siendo la personalidad del miliciano salvador de Sánchez Mazas, y de la ideas que pasaron por su cabeza en esos momentos, al mirar al falangista frente a frente. Reconoce Cercas:

...lo que a mi me fascinó es ¿por qué ese hombre hizo lo que hizo? ¿Por qué un hombre que tiene que matar a otro, tiene que delatarlo, decide no hacerlo? ¿Qué había en esa mirada? ¿Qué pensó ese hombre? Ése es precisamente el motor de la historia, la fascinación por ese episodio tremendo. La aventura de guerra de Sánchez Mazas fue increíble, fue asombrosa, fue tremenda, yendo de un lado a otro desesperadamente. Y por otro lado esa escena, esa simple escena. En el fondo la novela es la historia de una mirada..., es un poco una novela de de-

tectives, sólo que en lugar de buscar a un asesino lo que se busca es a alguien que no asesinó.

A instancias de Miquel Aguirre, Cercas pudo conocer a Jaume Figueiras, quien le comentó diversos testimonios sobre la relación de amistad que sostuvo su padre con Sánchez Mazas, recomendándole a su vez ponerse en contacto con su tío Joaquim Figueiras, miliciano sobreviviente, desertor e integrante de “Los amigos del bosque”, quien seguramente tendría muchas más cosas que contarle sobre lo sucedido en Collioure.

Joaquim Figueiras, junto con María Ferré y Daniel Angelats, formaban un grupo sobreviviente de “Los amigos del bosque” (ahora mayores de 80 años de edad), y todos ellos mantuvieron una relación de amistad con Sánchez Mazas en esos momentos críticos de su vida. En el trato que Javier Cercas tuvo con cada uno de ellos le permitió conocer con más detalles el contexto del “fusilamiento” y diferentes aspectos de la vida de Sánchez Mazas, aunque nada aún sobre el salvador principal de su existencia.

Quiso el destino de la actividad periodística que Javier Cercas entrevistara por encargo de su periódico al escritor chileno Roberto Bolaño, con quien iniciaría y mantendría una duradera y estrecha amistad, gracias a la cual llegaría a enterarse de la existencia de un viejo republicano, de nombre Antonio Miralles, quien después de muchas vicisitudes resultaría ser el miliciano perdonador de la vida de Sánchez Mazas.



Personaje subyugante y profundo, olvidado completamente por su familia y por la memoria histórica, como muchos otros combatientes que él recordaba con vehemencia y reconocía como héroes, por haber sido sus compañeros de lucha. Cercas se encargaría de “rescatar”, o por lo menos de dar testimonio de su existencia en la novela que ahora motiva estos comentarios. Con el descubrimiento que el autor logra de Antonio Miralles, y la revelación que obtiene a partir de sus testimonios, cierra finalmente el periplo y la historia de la novela construida por Cercas.

En la novela, la guerra civil española sirve de pretexto y no tiene como objetivo el historiar acerca de ésta, pues se ha escrito mucho sobre ella. Más bien es una forma distinta de acercarse a la misma, apelando a la historia de los personajes de carne y hueso que la vivieron, de cómo el

pasado se convierte en presente, mientras el recuerdo se mantenga:

...los muertos no mueren del todo si hay alguien que los recuerda, o si quieres decirlo de otra manera, la memoria es el cielo de los que no creemos en el cielo, los muertos se aferran a los vivos, yo si me muero, mientras mi madre me recuerde seguiré vivo, cuando muera mi madre entonces moriré de verdad...

La crítica ortodoxa probablemente descalifique la validez narrativa o histórica de *Soldados de Salamina*, dada su naturaleza narrativa, porque ella reúne variados elementos: desde los autobiográficos del autor, lo mismo que aspectos resultado de su trabajo periodístico y sobre todo de la indagación histórica. Hasta donde percibimos, la ficción en este caso parece ser dejada de lado, y tal vez esta actitud constituya el mayor de los “pecados” atribuibles a su autor, en presumible opinión de los puristas de los géneros narrativos.

Por lo mismo, su estilo resulta hasta cierto punto complejo, dada la combinación de distintos planos narrativos y sincrónicos, con algunas dificultades de comprensión, sobre todo para quienes se han habituado a las nuevas literaturas, mejor conocidas como *light*, de fácil digestión y de gustoso consumo masivo.

La construcción narrativa de *Soldados de Salamina* parte de cero, o del azar, por llamarle de alguna forma, y una entrevista periodística (a Sánchez Ferlosio) sirve de pretexto al autor para iniciar la aventura, lo



mismo que el diálogo consigo mismo respecto a la situación anímica personal (muerte de progenitor, trueno con la esposa, semiabandono del oficio, acercamiento con la sensual Conchi, etcétera). Su trabajo periodístico le permite interactuar con sus lectores conocedores del tema, lo que a su vez le abre nuevos horizontes de indagación histórica, a través del testimonio de familiares y de algunos protagonistas sobrevivientes de los acontecimientos. Su acendrada labor, en la que se combinan los oficios de periodista, escritor, historiador, antropólogo y psicoanalista, le motivan cada vez más a ir construyendo su historia, que sin embargo no tiene un final feliz. La incógnita persiste al preguntar por fin al viejo miliciano sobre qué pensaba en el momento de perdonar la vida a Sánchez Mazas, y obtuviera por única respuesta: “Nada”.

Cine e Historia (un breve comentario)

Juan Antonio Barrio Barrio*

El cine histórico ha encontrado en algunos temas dotados de atractivo cultural, histórico y popular a la vez, un filón que ha sabido explotar dentro de un estilo artístico en el que ha privado especialmente el espectáculo colorista y de masas por encima de un análisis riguroso. En la actualidad para la mayoría de la población, la principal fuente de conocimiento histórico es el medio audiovisual, el cine y la televisión. De esta forma la antigüedad en general, pero muy especialmente los temas bíblicos, Roma, la Edad Media, etcétera, han sido los escenarios históricos que recreados por la industria fílmica han transportado bajo una óptica muy peculiar a millones de espectadores de todo el mundo a las calles de Roma, al Egipto de los faraones, a la Tierra Santa ocupada por los cruzados o a los escenarios de la vida y pasión de Cristo.

Por tanto, es indudable que la transmisión del conocimiento general de la Historia y de fenómenos históricos muy señalados, viene condicionado por las imágenes recibidas a través del lenguaje cinematográfico por millones de espectadores de todo el mundo.

* Universidad de Alicante, España.



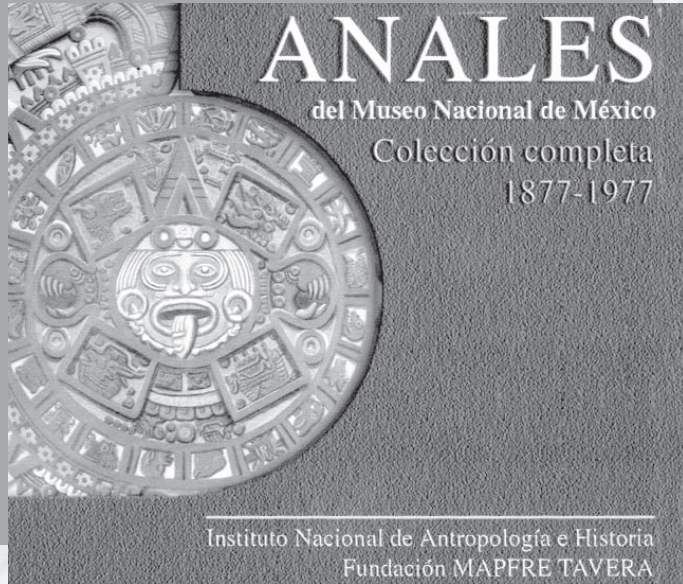
En la elaboración de la película como medio de expresión artística y vehículo de entretenimiento de masas, desde que surge el proyecto de la misma hasta que se lleva a cabo el estreno, intervienen un elevado número de personas como el guionista, el director, los actores, el productor, los técnicos, especialistas, etcétera, y un elevado coste de financiación.

Todo lo anterior evidencia la enorme complejidad financiera, técnica y artística que implica la realización de un filme, lo que aleja al historiador de la posibilidad de utilizar un medio artístico y de

divulgación tan importante en la fase directa de realización, salvo que sea contratado como guionista, lo que a todas luces queda muy alejado de la realidad. De esta forma la primera evidencia que el historiador percibe del complejo mundo del cine, es que tiene que asistir como espectador pasivo a la contemplación del resultado de las obras del Séptimo Arte que abordan temas históricos.

Hay que admitir que desde sus orígenes el cine ha puesto en imágenes episodios destacados de nuestra historia. Los cineastas han escrito, utilizando el lenguaje cinético, sobre la historia al margen de los historiadores. También hay que reconocer que la comunidad científica histórica ha tendido, en líneas generales, a dar la espalda al medio cinematográfico como elemento de explicación y divulgación de la historia.





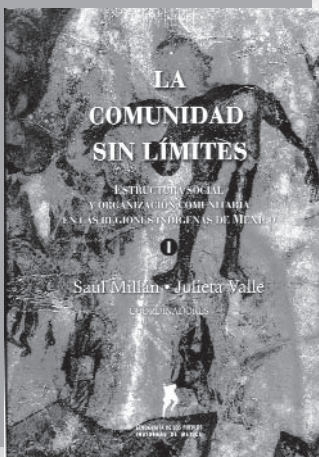
ANALES
del Museo Nacional de México
Colección completa 1877-1977

Coedición: INAH / Fundación MAPFRE TAVERA, 2002.
ISBN: 970-18-7783-7

En julio de 1877 se dio una importante reunión de talentos que creó, bajo auspicios institucionales, los *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*: Francisco del Paso y Troncoso, Gumesindo Mendoza, Alfredo Chavero, José María Vigil, Manuel Orozco y Berra, Joaquín García Icazbalceta, Cecilio Robelo y Manuel Gamio, entre otros. En las páginas de los *Anales* se publicaron textos que fueron armando nuestra idea de México, un mundo dentro de un mundo, ajenos a las exigencias de los discursos patrióticos. En suma, lo publicado durante cien años por los *Anales* constituye una importante veta del conocimiento sobre el pasado, visto con los ojos de la erudicción. Con esta nueva edición facsimilar, en CD-ROM y DVD, los

Anales tienen una nueva proyección para todos los lectores interesados, sean o no especialistas, en materia de Historia, Arqueología y Etnografía producida durante el período de 1877 a 1977.

NOVEDADES EDITORIALES DEL INAH



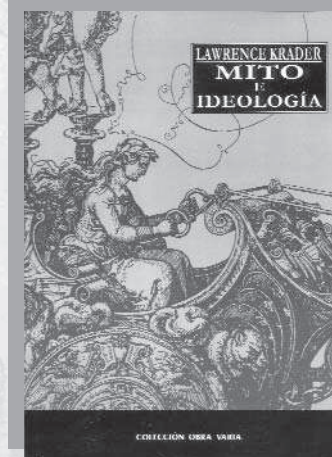
La comunidad sin límites. Estructura social y organización comunitaria en las regiones indígenas de México, 3 vols.

Saúl Millán / Julieta Valle (coords.)

Colección: Etnografía de los pueblos indígenas de México. Edición: 2003
ISBN: 970-35-0095-1 (obra completa)
ISBN: 970-35-0096-X (volumen I)
ISBN: 970-35-0098-6 (volumen II)
ISBN: 970-35-0097-8 (volumen III)
Vol. I, 404 pp.; vol. II, 343 pp.; vol. III, 344 pp.

Los problemas asociados a la estructura social y a la organización comunitaria de los pueblos indígenas de México han dejado hasta la fecha saldos pendientes en la investigación antropológica, que sólo

podrán esclarecerse desde una perspectiva más amplia como la que pretende esta obra en tres volúmenes. Sin abarcar la totalidad de las regiones y grupos etnolingüísticos, la organización de la obra responde a un criterio regional que busca promover las analogías y facilitar las comparaciones. Mientras el primer volumen comprende los ensayos referidos al sur del país, los volúmenes siguientes agrupan los trabajos que versan sobre las regiones situadas en el centro y el norte del territorio nacional. La posibilidad de comparar regiones vecinas no impide sin embargo establecer correspondencias entre regiones distantes ubicadas en ambos extremos de nuestro territorio, incluso entre grupos etnolingüísticos provenientes de tradiciones históricas y culturales divergentes. De ahí que la obra constituya una sola unidad que intenta restituir la antigua vocación compartida de la antropología, en aras de una mayor comprensión de la diversidad étnica y cultural de nuestro país.



Mito e ideología

Lawrence Krader
(Mayán Cervantes, trad.;
Alberto Cue, ed. y notas)
Colección: Obra varia
Edición: 2003
ISBN: 970-35-0018-8
374 pp.

Este libro tiene como base una serie de estudios sobre diversos pueblos de Asia y Norteamérica, así como de documentos bíblicos y de culturas antiguas. El autor reúne una extensa gama de narraciones

míticas, para luego presentar de manera crítica las posturas teóricas de las diversas corrientes del pensamiento en torno a ellas —desde la antigüedad clásica hasta el siglo XX—. Presenta además una nueva teoría del mito y su relación con la ideología: la ideología como la elaboración del mito por y para la política. Cuando el mito es sagrado —dice Krader—, el compromiso es de fe; cuando es secular, el compromiso es social. En ambos casos se le abraza acriticamente, pero si se racionaliza o se duda de él, deja de serlo. A través del mito se organiza el mundo social, diferenciándose los de “adentro” de los de “afuera”.

Invitación a colaboradores

El *Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Antropología*, publica trabajos inéditos en forma de artículos y notas sobre investigación antropológica, histórica y temas afines, elaborados por estudiosos de diversas instituciones nacionales y del exterior. Los textos deberán ser enviados a los editores responsables, quienes acusarán recibo al autor y se reservarán el derecho de publicarlos si éstos no cubrieran con la calidad mínima que caracteriza al *Boletín*. Los autores recibirán cinco ejemplares del número donde su artículo sea publicado, o tres ejemplares si se tratase de una colaboración colectiva o por publicación de un texto en la sección de Notas.

Normas mínimas para la presentación de originales

1. Los artículos —que forman parte del cuerpo principal de la revista—, podrán abarcar temas de Historia, Antropología, Etnohistoria, Arqueología, Conservación, Restauración y Lingüística, entre otros temas afines. Tendrán una extensión no mayor de 20 cuartillas, incluidas las notas a pie de página y la bibliografía. La copia en papel deberá estar acompañada de su archivo electrónico en disquete, en versión word PC. Se considerará una cuartilla igual a 1800 caracteres (de texto capturado a doble espacio por una cara de papel bond carta).

2. Las colaboraciones enviadas para la sección de Notas, pueden ser textos que refieran presentaciones de libros, conferencias, ponencias, avances de investigación, informes y reseñas bibliográficas. Tendrán una extensión no mayor de 10 cuartillas, y serán acompañadas también por su archivo electrónico en disquete.

3. Las ilustraciones y elementos gráficos se presentarán numerados en forma consecutiva y con referencia específica en los textos, si es que van intercaladas. De los mapas y dibujos incluidos, deberán entregarse originales o digitalizaciones en alta resolución, en negro, y en el tamaño carta para su reproducción. La misma calidad se requerirá para las fotografías, que deberán ser en blanco y negro, preferentemente. En el primer envío se recomienda no remitir originales de estos materiales, sino respaldos electrónicos o fotocopias, hasta que hayan sido dictaminados favorablemente para su publicación.

4. Los materiales enviados serán revisados y corregidos de acuerdo con los lineamientos editoriales de la Dirección de Publicaciones del INAH. Las versiones corregidas serán sometidas posteriormente al visto bueno de sus autores.

5. Las colaboraciones enviadas deberán incluir los datos completos del autor, incluido su número telefónico y correo electrónico, para una fácil localización.

6. Toda colaboración deberá enviarse a la siguiente dirección:

Boletín Oficial del INAH. Antropología

Benigno Casas / Gerardo Jaramillo

Coordinación Nacional de Difusión

Dirección de Publicaciones

Liverpool núm. 123-2º piso, Col. Juárez

CP 06600, México D. F.

Tels. 5207 4628 / 5207 4599, Fax ext. 109

Correo electrónico: bcasas.cnd@inah.gob.mx

gjaramillo.cdifus@inah.gob.mx