

INVISIBILIDAD Y PRIVACIDAD. FOTOGRAFÍA Y MASONERÍA EN LA CIUDAD DE MÉXICO A FINALES DEL SIGLO XIX*

Patricia Massé
Fototeca Nacional-INAH

RESUMEN: *La aventura que involucró a la fotografía en la demostración de la realidad de lo invisible es el punto de arranque para definir algunos vínculos establecidos a finales del siglo XIX entre la fotografía y la masonería en la ciudad de México. Tales vínculos plantean una reflexión en torno a ciertas fotografías que nos descubren, específicamente, elementos iconográficos atribuibles al universo simbólico de la masonería, en el jardín de la finca que perteneció a Juan Antonio Azurmendi. Se destaca la trascendencia y significación de ciertos elementos en el simbolismo del primer y tercer grado simbólico.*

ABSTRACT: *The adventure that photography involves on demonstrating the reality of the invisible is the basis to define some of the relations between photography and Masonry in Mexico City. Based on these relations, this article reflects on iconographic elements belonged to the symbolic universe of Masonry in Juan Antonio Azurmendi's garden property. It stressed the importance and significance of some of the symbolism's elements on first and third symbolic degree.*

PALABRAS CLAVE: *Fotografía de lo invisible, masonería en el siglo XIX, fotografía de jardines en la Ciudad de México, símbolos masónicos*

KEY WORDS: *Photography of the invisible, Masonry on the nineteenth century, gardens photography in Mexico City, Masonic symbols*

* Agradezco las sugerencias y la generosa colaboración de Juan Antonio Molina, así como a John Mraz y a Ariel Arnal sus observaciones.

A Jesús Ángel Quintero y a Verónica Arellano
por su inestimable cercanía

Pero, ¿acaso todos estos nuevos prodigios no deberían palidecer frente al más sorprendente, al más turbador de todos ellos: aquel que parece dar por fin al hombre el poder de crear, también él, a su vez, al materializar el espectro impalpable que se desvanece apenas percibido sin dejar ni una sombra sobre el cristal del espejo, ni un escalofrío en el agua de la cubeta?
Nadar, Quand j'étais photographe

LA FOTOGRAFÍA Y LO INVISIBLE

En abril de 1896 el *Boletín Masónico* publicó un artículo titulado “La fotografía de lo invisible”.¹ Se basaba en una noticia que circuló por todo el mundo: el reciente descubrimiento de los rayos X y la impresión de la radiografía. El texto se refiere a la importancia científica de fotografiar a través de los cuerpos opacos, así como a las posibles aplicaciones del descubrimiento dado a conocer en diciembre de 1895 por el físico Wilhem Conrad Roetgen.²

La nota sitúa el antecedente de las fotografías del espectro ultravioleta, así como del infrarrojo (1842) desarrollado en el campo astronómico. Asimismo describe el invento de Roetgen. Es conocido que Roetgen investigaba el paso de los electrones en los gases enrarecidos y para ello utilizaba los tubos de Croques, como fuente de rayos de electrones sometidos a una variante de potencial eléctrico. De tal modo que al chocar con el fondo del tubo los electrones provocaban una fosforescencia emitida por una radiación con alto poder de penetración, no visible por el ojo humano de manera natural. Sólo la pantalla fluorescente permitía la visibilidad de la radiación. Así llegó a descubrir la existencia de los rayos X, obteniendo la imagen de los huesos de su mano y luego la fotografía (radiografía) de los huesos de la mano de su esposa.³

Camille Flamarion, el autor de la nota, profundiza en la explicación de la invisibilidad de las radiaciones catódicas. Argumenta que el procedimiento pone

¹ Se trata del artículo de Camilla Flammarion, “La fotografía de lo invisible”, en *Boletín Masónico*, 1896, 2ª época, vol. 15, núm. 4, abril, pp. 241-243.

² Roetgen era investigador del Instituto de Física, en la Universidad de Würzburg, Bavaria. Su descubrimiento le valió el primer premio Nobel de Física, en 1901.

³ El científico observó que una pantalla de cianuro de bario fosforescente emitía luz sin haber sido iluminada, y que la fuente de la emisión provenía del funcionamiento del tubo de Croques. La repetición del evento cubriendo el tubo con cartón negro demostró la persistencia del fenómeno, lo cual le llevó a concluir que unos rayos invisibles salían del tubo y atravesaban la superficie sólida, generando la fosforescencia en la pantalla.

de relieve la naturaleza de la luz, que “no es una cosa ni una sustancia, como podría creerse, sino un fluido”. Flammarion explica la luz como una forma de movimiento ondulatorio del éter, que atraviesa todos los cuerpos, pero que no es luminosa por sí misma. Como el sonido, la luz debería entonces ser entendida como resultado de la acción cerebral en el acto de la percepción. El movimiento ondulatorio del éter no sería más que un conjunto de vibraciones oscuras que, al transmitirse al cerebro, producen la impresión que llamamos luz.

La gran sorpresa ante la demostración de que podía verse lo que hay dentro del cuerpo, tuvo sus repercusiones en el pensamiento, así como en el acontecer de la época. De pronto se estaba ante la posibilidad de convertir a la fotografía en prueba de la realidad de lo invisible. Esto ayudaba a relajar las fronteras de lo fotografiable, llegándose a admitir la posibilidad de fotografiar el espíritu. En tal contexto el espíritu podía ser entendido como emanación de la materia, e incluso como rastro que deja en el mundo una materialidad ya desvanecida. Personalidades y grupos vinculados con el ocultismo, habían partido de esa compleja relación entre espíritu y materia para probar la posibilidad de percibir (e incluso comunicarse con) manifestaciones espirituales desprovistas ya de envoltura material. Pero si el cuerpo era la envoltura material del espíritu, y si el espíritu podía ser visto una vez despojado de esa envoltura, entonces, comprobadas las posibilidades de la fotografía, era inevitable que se pensara en fotografiar incluso los espíritus todavía conservados dentro de un cuerpo.

Así se desató la moda de la fotografía del espíritu o fotografía espiritista, apoyada por publicaciones que especulaban sobre la visibilidad de la sensibilidad humana. De hecho se estima que durante una década, por lo menos, fue bastante generalizada la idea de que la fotografía se había convertido en un testigo irrefutable de las radiaciones del alma humana, lo que llegaría a mostrar el afán positivista por otorgar una calidad material a lo que hasta el momento se había considerado inmaterial.

La nota sobre fotografía “de lo invisible” sorprende dada la naturaleza del medio en que se publicó. De inmediato me asaltan algunas preguntas que no dejo de considerar estimulantes: ¿Qué tenía que ver la fotografía con la masonería? ¿Qué interés podía tener esa información en un órgano oficial que desde 1880 difundía el Gran Oriente de México, y que a partir de 1890 (extinguido ese Gran Oriente) había pasado a constituirse en un libro de los procedimientos de la Gran Dieta Simbólica? ¿Qué importancia tendría lo invisible para una ideología racionalista como la que propugnaba la masonería?

A primera vista estamos ante un panorama de contradicciones o de aparentes antagonismos entre una visión racional y pragmática del mundo y un posible interés por el lado oculto y misterioso de la realidad. Sin embargo, si atendemos a la importancia que tiene la ciencia para ese universo de racionalidad y pragmatismo,

entenderemos que no hay nada contradictorio entre una cosa y otra. La ciencia, incluso en el siglo XIX, era ya entendida como una forma de revelar lo misterioso, de buscar respuestas a los enigmas, de explorar en lo desconocido. Hasta tal punto fue así, que el propio Allan Kardec hablaba del espiritismo como una ciencia y en ocasiones como una filosofía, desdeñando el fanatismo y la superstición.⁴

Vistas así las cosas, podríamos aceptar un planteamiento como el de Donald Lowe, acerca de que “el mundo de lo oculto era lo directamente opuesto de la sociedad burguesa”, pero sin derivar de ahí que el interés por lo oculto fuera ajeno a la racionalidad moderna [Lowe, 1984:69]. De hecho, la lectura de Lowe da a entender que el interés por lo oculto era una ineludible alternativa ante la objetivación excesiva del mundo moderno. De ahí que desde el siglo XIX, comenzara a generarse y generalizarse entre los estratos superiores urbanos una atracción por lo misterioso, que hasta el momento había sido codificada particularmente por los sectores inferiores rurales. Los burgueses acogieron el espiritismo y la astrología, entre otras corrientes, como la tradición cabalista y hermética, que cobrarían interés en la segunda mitad del siglo. Incluso la teosofía ecléctica surgió proclamando una sabiduría oculta en oposición al conocimiento mecanicista y científicista.

La fotografía surgió justo en el punto en que la relación entre razón y misterio se hacía más coherente. En ese contexto, el carácter indicial de la fotografía, derivado de las condiciones físicas de producción del signo fotográfico, justificaba también la apreciación de cierta cualidad metafísica en las condiciones de existencia de la foto. La coincidencia entre lo fotografiado y el aparato fotográfico determinaba que el resultado final fuera un objeto, o más bien, una superficie en la que había quedado impreso el rastro de una realidad objetiva. Dicho rastro podía ser entendido como subjetividad y, en tal sentido, certificaba tanto la existencia de algo visible como de algo no visible; de algo presente como de algo ausente.

En los conceptos de “rastro” y “huella”, tan prolíficamente aplicados al objeto fotográfico, podemos intuir ciertas implicaciones de fugacidad. La huella puede ser entendida como testimonio de una ausencia, tanto como de una exis-

⁴ Allan Kardec, la figura más prominente del espiritismo, entendía el espíritu como una entidad real y no ideal. Por lo tanto el espíritu podría ser percibido al igual que cualquier otra manifestación de la materia, aun cuando poseyese una cualidad inmaterial. En su definición del espíritu, Kardec otorga un lugar especial a esa posibilidad de la percepción: “El Espíritu no es un ser abstracto o indefinido, que sólo puede concebir el pensamiento, sino un ser real y circunscrito que es apreciable en ciertos casos, por los sentidos de la vista, el oído y el tacto...” v. Allan Kardec, 1967, p. 54.

tencia. Y los testigos del surgimiento de la fotografía aprovecharon ambas opciones. Parecía que la fotografía no había surgido para ratificar la existencia de las cosas, sino para poner a prueba la capacidad de las cosas (y de las personas) para proyectarse más allá de su propia objetividad.

La luz fue el vehículo por el que se estableció la fotografía en ese territorio ambiguo, ente lo objetivo y lo subjetivo, o incluso, entre lo material y lo intangible. Si nos atenemos al interesante análisis que hace Rosalind Krauss en *Tras las huellas de Nadar*, debemos prestar atención a su argumento de que la luz “es el elemento con el cual se realizaba la transferencia aparentemente mágica que efectuaba la fotografía [y que] constituía esa pasarela entre el mundo de las impresiones sensibles y el mundo del espíritu” [Rosalind Krauss, 2002:28]. Este comentario está planteado en el contexto de un resumen de la “teoría de los espectros”, de Balzac, a la que Krauss dedica bastante espacio en su ensayo. Y es comprensible, dado que la propia noción de “espectro” que manejaba el escritor francés, está cargada de connotaciones físicas y parece extraída de un estudio sobre el movimiento de la luz. No por gusto, una descripción de la “teoría de los espectros” concluye con una alusión al daguerrotipo: “cada operación daguerriana, al aplicarse, sorprendía, despegaba y retenía una de las capas del cuerpo objetivado. De ahí que para dicho cuerpo, y cada vez que se repetía la operación, se produjese una pérdida evidente de un espectro, es decir, de una parte de su esencia constitutiva...” [Nadar, *Quand j’était photographe*; en R. Krauss, 2002:24].

Más allá de lo especulativa y poco científica que resulta esa “teoría de los espectros”, llama la atención sobre el impacto que causó en la imaginación moderna el surgimiento de la fotografía. Con la fotografía se complementó la percepción racional del mundo (o la racionalización del modelo de percepción burguesa) con un factor mágico, aparentemente colateral, pero no menos persistente, que enriqueció, al menos estéticamente, los procesos de representación de la realidad. El aporte de la fotografía estriba también en que la representación, basada en el rol fundamental de la huella o el rastro, devino un mecanismo de desciframiento y de lectura.⁵ Es decir, un mecanismo que incitaba al rastreo. Seguir un rastro es en última instancia buscar un origen. Lo que la semiótica de la fotografía ha conceptualizado como la conexión ineluctable entre el signo fotográfico y su referente, puede ser entendido entonces como derivado de esa necesidad de rastrear en la imagen la circunstancia originaria que le daría un sentido definitivo.

⁵ Es lo que en la tesis de Rosalind Krauss podemos interpretar como el “factor de inteligibilidad”, algo que ella enfatiza durante todo el texto citado, para demostrar el nuevo lugar que ocupa la imagen en el proceso de “lectura” de la realidad, desde principios del siglo XIX.

VERDAD Y BELLEZA

Camille Flammarion (1842-1925) fue un prestigiado científico. Estudiante de la astronomía, fue fundador de la Société Astronomique de France. A finales del siglo XIX era reconocido como el típico librepensador moderno, siempre apasionado por comprender el universo. Aquí podemos verlo también como un ejemplo revelador de la relación nada contradictoria que se creaba en aquella época entre el pensamiento libre científico y el interés en lo oculto.⁶ Flammarion fue un espiritista (*espirita*) de gran cultura y erudición. Amigo personal de Allan Kardec, siguió con detenimiento muchos fenómenos del espiritismo contemporáneo. Bajo los postulados espiritistas de la pluralidad de los mundos habitados publicó, en 1862, un libro que describía las sesiones espiritistas de Mlle. Huet, el cual tituló *Les Habitants de l'autre monde*. Tres años más tarde publicó *Des forces naturelles inconnues*, a propósito de las sesiones espiritistas de los hermanos Davenport [Denis Canguilhem, 2005:235-237]. Que su artículo sobre la fotografía de Rayos X haya sido reproducido por el *Boletín Masónico*, demuestra el interés que tenía la masonería mexicana en los adelantos científicos. Pero también demuestra la coherencia entre la idea de progreso científico y la capacidad de asombro ante los nuevos descubrimientos. Ese asombro era el que llevaba a entender, todavía a fines del XIX, los nuevos ámbitos que abría la ciencia, como puertas abiertas al mundo de lo misterioso y lo desconocido, o simplemente como espacios de manifestación de algo maravilloso.

La entrada a la masonería implica el compromiso activo con una institución que en su carta constitutiva en México, a finales del siglo XIX, se define esencialmente democrática, filantrópica y progresista, declarando como objetivo fundamental la unificación de los hombres, el impulso al trabajo, la investigación de la verdad y el estímulo al estudio de la moral universal, de las ciencias, de las artes y el ejercicio de la beneficencia.⁷ Una de las facultades estimuladas en el segundo grado de la masonería, precisamente, es la dirigida a descubrir el poder que puede alcanzar la razón. Tanto la ciencia como el arte son manejadas, en ese grado iniciático, como herramientas humanizadoras y liberadoras, frente a la ignorancia esclavizante. En ese sentido el buen masón, desde que está ingresando

⁶ El espiritismo fue considerado una ciencia experimental, a la vez que una doctrina filosófica [cfr. Allan Kardec, 1967].

⁷ Cfr. "Constituciones Generales, sancionadas el 20 de julio de 1890 y reformadas entre el 6 y 13 de noviembre de 1896." Título 1. De la Francmasonería y sus principios, en *Boletín Masónico*, enero de 1897, tomo 16, 2ª época, número 1, pp. 6-46.

al segundo grado tiene el compromiso de honrar a la ciencia, además de ser fiel a la virtud.⁸

Para el masón, el conocimiento no debería contradecirse con la experiencia estética. En tal sentido es suficientemente relevante que un fotógrafo como Octaviano de la Mora respaldara su firma con la leyenda: Verdad y Belleza. De la Mora es un buen ejemplo de ciudadano moderno involucrado tanto en la práctica fotográfica como en el ejercicio masónico. En las elecciones para dignatarios y oficiales de la Gran Logia del “Valle de México” Número 1, bajo la jurisdicción de la *Gran Dieta Simbólica*, celebradas en enero de 1897, De la Mora resultó elegido para desempeñar el cargo de *segundo vigilante* [*Boletín Masónico*, 1897:510]. Su compromiso con la congregación lo ubicaba al mismo tiempo en la Logia Benito Juárez número 3 del Distrito Federal, como *diputado venerable maestro*, al lado de Emilio G. Cantón como *venerable maestro* de la misma Logia. Además, Octaviano de la Mora se contaba entre las grandes dignidades y grandes oficiales de la *Gran Dieta Simbólica de los Estados Unidos Mexicanos*, ocupando el puesto de *gran tesorero*, en el periodo constitucional de julio de 1897 a julio de 1898. La actividad profesional de De la Mora había dado oportunidad incluso, para que él mismo pusiera la fotografía al servicio de ciertos privilegios de la comunidad, como las fotografías en tarjetas de unas medallas entregadas como premio conferido por la *Gran Dieta* a varias Logias mexicanas.

Parte de las fotografías que han sido objeto de mi investigación en los últimos años, pertenecientes al Fondo Azurmendi de la Fototeca Nacional del INAH, pueden ser analizadas desde una perspectiva marcada por este contexto de relaciones entre el racionalismo y la imaginación modernista. Aun cuando está por demostrarse la filiación masónica del autor (y aun cuando la propia atribución de una autoría única sigue siendo materia de discusión), lo cierto es que en el conjunto se destacan varias fotos que representan elementos iconográficos atribuibles al universo simbólico de la masonería. Tratando de ser lo más discreta posible, estoy aceptando proponer que estas fotos sean leídas desde la perspectiva ideológica de la masonería. Es lo que llamo una lectura “en clave masónica” que, de momento, no compromete a Azurmendi como presunto masón, pero sí compromete a sus fotos e, inevitablemente, a lo fotografiado con un rango de símbolos e iconos cuya relación con la tradición masónica es perfectamente reconocible.

⁸ En la iniciación al Segundo Grado, según el Rito Escocés Antiguo y Aceptado, el candidato entraba en contacto simbólico con distintas formas de saber, una de las cuales era fomentar la necesidad del conocimiento científico y técnico [cfr. Pedro Álvarez Lázaro, 1998].

Insisto en el aspecto simbólico pues resulta imprescindible distanciar estas fotos de un interés por lo oculto o lo misterioso. De hecho, los masones no acogían lo oculto como objeto de sus prácticas. (Al menos al mediar el siglo XIX ya no se consideraban una asociación oculta o secreta. La Constitución de 1857 y sobre todo las leyes de Reforma estaban garantizando el aval jurídico para la libertad de asociación.) Más bien se asumían poseedores de un secreto, lo cual no limitaba la proyección social, me refiero al mundo profano, de una serie de simbolismos de la orden. La importancia de lo simbólico para la masonería implica un interés en lo visible, puesto que la eficacia del símbolo está basada en su capacidad de exhibición y en su consumo colectivo. En las fotos del Fondo Azurmendi ese valor de exhibición del símbolo es evidente, dado el hecho de que se trata de reproducciones de objetos y elementos aparentemente decorativos, ubicados mayoritariamente en el espacio del jardín, es decir, en el espacio menos privado del ámbito doméstico.

Aquí la relación entre fotografía y símbolo nos lleva a entender las fotos como espacios retóricos, incluso a comprenderlas como medios para descifrar el código que hace legible el espacio del jardín, lo que antes ha llevado a que las comprenda como medios que, en ciertos casos, han cifrado o codificado algunas áreas del jardín. Entiendo que esta lectura implicaría cierto nivel de trasgresión. Sin embargo, esa trasgresión está presente ya en el propio acto fotográfico, que violenta el tabú de la invisibilidad y de la privacidad. Eso es lo que hace que este conjunto de fotos específicamente resalte dentro de la totalidad que compone la colección, pues no parece atenerse a la finalidad estrictamente conmemorativa, ni a la intención estrictamente descriptiva (ni siquiera al tono eventualmente lúdico) que poseen la mayoría de las placas conservadas en el fondo Azurmendi.⁹

UNA LECTURA EN CLAVE MASÓNICA

Antes de compenetrarnos en el mundo simbólico que nos descubren las fotografías de Azurmendi, quisiera presentar algunas referencias acerca de nuestro personaje, así como introducir ciertas coordenadas de espacio y tiempo históricos, necesarias para situarnos en aquello que me interesa abordar.

Juan Antonio Azurmendi se empeñó por varios años en colocar a la fotografía como una actividad altamente creativa y complaciente en su vida. Desde su temprana juventud se hizo de un equipo fotográfico con el cual se aplicó con cierto rigor, y al parecer con particular dedicación, a tomar fotografías en los

⁹ El Fondo consta de 372 placas de cristal originales que provinieron de la descendencia de la hermana mayor de Juan Antonio, me refiero a la familia Pimentel Azurmendi.

alrededores de las propiedades familiares. El joven hombre de negocios de la sociedad porfiriana llegó a México a muy temprana edad (alrededor de 1865), en compañía de su hermana (mayor que él por dos años) y de sus padres: Juan Francisco Azurmendi y Cándida Antonia Zamora. Originarios de la región de la Guipúzcoa, migraron bajo condiciones de prosperidad económica, alentados por la riqueza acumulada en México por uno de sus familiares cercanos: Juan Antonio Beistegui. Una vez radicado en la ciudad capital mexicana, Francisco Azurmendi mantuvo durante cierto tiempo parte de su capital en Bilbao, invertido en la industria ferroviaria y en algunas acciones bancarias españolas. Esto último también lo realizó en México, al fundarse el Banco Nacional de México (antes lo había hecho en el Banco Mercantil Mexicano), del mismo modo que invirtió en la explotación minera en Real del Monte, en la navegación trasatlántica, así como también en la industria textil. Alrededor de 1890 Juan Antonio celebró sus nupcias con Dolores de Teresa.¹⁰ La casa de Sadi Carnot fue diseñada como residencia destinada a la habitación de la nueva pareja y fue su domicilio tan solo por cuatro años. Muy pronto fue vendida cuando sus propietarios migraron a Francia. Precisamente entre los escasos documentos que dejaron en México se cuenta la colección de placas de cristal que resguarda la Fototeca Nacional. Al parecer la serie fotográfica tomada en la finca matrimonial (alrededor de 150 piezas) representa una de las etapas más intensas de la producción fotográfica realizada en México por Juan Azurmendi.

La finca se ubicaba en el moderno suburbio de San Rafael y podemos estimar que finalizó su edificación el 17 de noviembre de 1897.¹¹ Una parte considerable de las casi cuatro hectáreas que ocupaba la residencia estuvo destinada al jardín. Llegar al descubrimiento de un determinado simbolismo prevaleciente en el diseño del espacio del jardín y destacar la legibilidad del espacio del jardín sólo ha sido posible mediante las fotografías.¹² Una vez traspasada la barrera de la

¹⁰ Dolores de Teresa era hija del acaudalado empresario Nicolás de Teresa, vicepresidente y miembro fundador del Banco Nacional de México en 1884.

¹¹ La compra de los tres lotes que constituirían el solar, entre 1895 y 1896, dio inicio al proyecto de urbanización de la parte oriental de lo que actualmente es la colonia San Rafael. La fecha de la finalización de la construcción bien podría corresponder a la del estreno de la casa. Se tomó de la inscripción en el muro contiguo al portón de acceso peatonal a la propiedad, parte de la cual aún se conserva actualmente. A la fecha permanece en pie sólo una parte de la construcción original (en estado alterado y deteriorado), se identifica con el número 13 de la calle Sadi Carnot y es propiedad de las monjas del Verbo Encarnado, quienes la usan como escuela de instrucción media para mujeres.

¹² Los únicos documentos con que se ha contado para realizar esta interpretación son las fotografías.

FOTO 1



Fuente: ©366379. SINAFO-Fototeca Nacional del INAH

fragmentación que necesariamente imponen los cortes fotográficos de una realidad visible en porciones, se ha llegado a reconocer un mosaico integrado, que ha permitido aproximar un esquema que nos facilita ubicarnos en el lugar; todo ello gracias a que se cuenta con una cantidad numéricamente significativa de fotografías que han permitido el reconocimiento de todo el jardín.¹³ En ese esquema han sido ubicados varios de los elementos que estimo determinantes para la lectura en clave masónica que me propongo presentar.

Me interesa señalar que las situaciones o escenas que serán motivo de análisis tienen una ubicación espacial muy precisa y por tanto significativa, de modo que advierto una posibilidad de proponer un análisis iconográfico de las fotografías

¹³ Son aproximadamente 150 placas fotográficas negativas tomadas en el jardín.

sobre la base de su condición de metatextos en relación con el espacio textualizado del jardín. Me concentré en algunos elementos específicos (fundamentalmente el árbol en el estanque) fotografiados por el autor. Sin embargo, desatenderé un poco la decodificación de las fotografías con el propósito de acercarme más a la significación que dichos elementos tendrían en el contexto de la masonería, en particular en dos de sus grados simbólicos.¹⁴ Estimo necesaria tal desatención en la medida en que me interesa hacer énfasis en el objeto fotografiado como signo al cual la fotografía está otorgando relevancia, facilitando nuestra reubicación en el espacio del jardín, en un nivel simbólico.

Si tomamos como punto de referencia central el árbol en el estanque, la zona que se define a partir de ese punto hacia arriba será comprendida como el Norte y hacia abajo el Sur. Retomando el mismo punto a la derecha ubicaremos el Oriente y a la izquierda el Occidente. Más allá de ser simples coordenadas, la orientación señalada está dirigida a hacer notar referencias simbólicas de un espacio inteligible. La relación espacial presentada está codificando una cosmovisión masónica del mundo. La oscuridad se halla en el Occidente. Ese punto vendría a definir la coordenada del mundo material y sensible, donde la luz está velada y, por lo tanto, allí reside la ignorancia. El mundo de la luz y la verdad está simbolizado en el Oriente (el Oriente es, además, el símbolo de la orden masónica). El septentrión (Norte) es la morada de las tinieblas, donde los masones ubican el mundo profano, mientras que el mediodía (Sur) significa el sitio de mayor incidencia de luz, por lo tanto es comprendido como una suerte de espacio eterno.

Bajo esa lectura el jardín adquiere el valor simbólico de una plancha de trazar o, mejor dicho, de una plancha de trabajo. Me refiero al lugar donde se inscribe un trabajo, en este caso donde germinan semillas y plantas, a la vez que se renuevan los árboles en cada primavera.¹⁵

¹⁴ Los grados masónicos son las sucesivas iniciaciones que enseñan la doctrina y fines de la orden. El número de grados masónicos varía según el rito. Los grados tradicionales que comparten todos los ritos son los tres primeros, llamados simbólicos: el primero corresponde al de Aprendiz, el segundo es el de Compañero y el tercero es el de Maestro. El Rito Escocés Antiguo y Aceptado, que ha sido uno de los más generalizados y predominante en México, consta de 33 grados.

¹⁵ “La tierra trabaja cada primavera, dibujando en la plancha de trabajo de su prolífico seno germinadas semillas, tiernas plantas y acabados árboles” [Mackey, 1981:232]. El sistema masónico se construye a partir de un lenguaje figurado; todo su lenguaje ha sido tomado de la construcción, apegado a su antecedente histórico como masonería operativa. De hecho el léxico masón es una alegoría derivada del trabajo de la construcción. El principio masónico por excelencia es el trabajo. El deber fundamental de toda la humanidad es trabajar. Y la palabra trabajo es una alegoría de la iniciación del candidato en los misterios. “La iniciación es la labor masónica” [Mackey 1981:234] “cuando realiza las ceremonias iniciáticas de cualquiera

Me propongo hacer legibles algunas situaciones o escenas, en función de las intenciones planteadas, lo cual ha implicado un proceso de acortamiento de la distancia entre lo secreto y la vista del profano, es decir, de una paulatina visibilidad de lo secreto, hasta llegar a sentir que se tienen los ojos para ver y poder hacer inteligibles algunos símbolos.

La interpretación de algunas fotografías del jardín está promoviendo la comprensión de ese espacio, en términos generales, como un área definida por un orden simbólico. Considero improbable que el jardín haya funcionado realmente como espacio ritual, o por lo menos no cuento con los elementos que me permitan asegurar que el lugar haya estado dedicado a la celebración del ritual masónico. Sin embargo, sí podría argumentar que el jardín fue dedicado a la representación simbólica de un sistema cosmológico. Es importante aclarar que los símbolos sobre los cuales basaré esta interpretación no serán abordados precisamente como referencias fundamentales de una manifestación religiosa o sagrada, es decir, no pretenderé establecer una correspondencia con el campo de la hierofanía. Pero sí los presentaré como signos que ponen de manifiesto una predilección o un gusto que podría tener como sustento el conocimiento, o quizás tan sólo la admiración por el sistema masónico; incluso sin dejar de admitir la probabilidad de una intención ideológica derivada de un sentido de distinción. Esto último se basaría en la consideración de que la masonería llegó a ser un signo de distinción entre un cierto sector de la élite mexicana porfirista. Según palabras de Josefina García Quintana “la política y la masonería se identificaron a tal punto que ser masón [era] condición *sine qua non* para ocupar cargos gubernamentales” [García Quintana, 1977:30]

Entre los elementos que pueden reconocerse en el jardín sobresale uno que se impone por encima del resto, caracterizando conceptualmente al jardín: el árbol ubicado en el centro del estanque. Ese elemento participa en el espacio del jardín como un símbolo fundamental, revelando una realidad cosmológica para los masones. Antes de introducirnos en el contexto masónico procuraré ubicar la trascendencia simbólica del elemento en cuestión desde una perspectiva antropocósmica. Estimo que algunas referencias conceptuales y metodológicas empleadas por Mircea Eliade para su análisis sobre las manifestaciones de lo sagrado ofrecen las herramientas para sustentar la propuesta.

de los grados dícese que está trabajando”. Pero además, el trabajo debe ser visible para el masón. El término plancha de trazar está involucrando la acción de inscribir planes. “El Gran arquitecto, el maestro Constructor del universo, ha laborado desde la eternidad; y trabajando con su omnipotente voluntad, inscribe sus planes en el espacio ilimitado, porque el universo es plancha de trazar” [Mackey, 1981:233].

Interesado en mostrar lo que son y lo que revelan los hechos religiosos, Eliade explica en su *Tratado de la historia de las religiones*, entre otros aspectos, las estructuras que sustentan lo sagrado. De manera que su interpretación sobre el simbolismo de la vegetación, del agua y de otros elementos de la naturaleza resulta útil para fundamentar la cualidad textual del jardín, así como para comprender la trascendencia de las fotografías, que nos funcionan como un medio para descifrar el código que hace legible el espacio del jardín. Se trata de un espacio que en un sentido simbólico define el universo conceptual de un lugar ceremonial.

Desde la perspectiva de análisis de lo religioso “un símbolo revela siempre, cualquiera que sea su contexto, la unidad fundamental de varias zonas de lo real” [Eliade, 1988:404]. El árbol en el estanque, atribuible al género acacia, participa como signo de una realidad trascendente. Antes de continuar quisiera aclarar que las mismas fotografías están documentando que se trata de un árbol plantado, introducido en el ámbito del jardín, que no existía antes de la construcción de la casa (Foto 4).

También vale la pena señalar que en la tradición hebrea la acacia (que ha crecido abundantemente en las cercanías de Jerusalem) ha trascendido como planta sagrada (En el antiguo testamento encontramos que Moisés ordenó construir el tabernáculo con madera de acacia; asimismo que el arca de la alianza se hizo con igual material). Y se estima que los masones importaron de esa tradición el valor sagrado de la acacia. Incluso uno de los especialistas en masonería, Albert Mackey, especifica que tanto la *Acacia vera de Tournefort*, como la *Mimosa nilótica* han sido valoradas desde la antigüedad como árboles sagrados.¹⁶

Extrapolando el procedimiento metodológico aplicado por Mircea Eliade, podemos reconocer que el árbol ha anulado sus límites concretos como pieza aislada; ha dejado de ser tal para integrarse como parte de un sistema. Atendiendo a una valoración arquetípica del símbolo, el árbol en el estanque del jardín de Azurmendi se erige como representación de una entidad cósmica envolvente. Retomemos las palabras del historiador de las religiones para expresar el concepto

[...] el árbol representa al cosmos vivo, regenerándose sin cesar. Puesto que la vida inagotable es un equivalente de la inmortalidad, el árbol cósmico puede por este hecho convertirse, en otro nivel, en el árbol de la ‘vida-sin-muerte’. Puesto que la misma vida inagotable es en la ontología arcaica la traducción de la idea de *realidad absoluta* el árbol se convierte en ella, en símbolo de esa realidad (‘el centro del mundo’) [Eliade, 1988:244].

¹⁶ Desconozco la relación específica que guardan ambas especies en particular con la acacia del jardín de Azurmendi.

De hecho, si contextualizamos el árbol en su entorno inmediato encontraremos otros elementos que refuerzan su primacía. El árbol se yergue en el centro de un estanque reforzando el concepto de la regeneración. En el contexto de lo sagrado el centro es el punto de unión entre las zonas cósmicas, es por tanto una zona sagrada; así, el objeto que lo encarna o lo representa se convierte también en sagrado [Eliade, 1988]. Además, el agua como elemento que lo circunscribe está enfatizando el valor cosmogónico del árbol en cuestión.

El agua es germinativa, fuente de vida, en todos los planos de la existencia. La mitología ha popularizado en múltiples variantes el tema de las aguas primordiales, sobre las aguas flotaba Nārāyana, cuyo ombligo hacía brotar el árbol cósmico [Eliade, 1988:244].

El árbol en el jardín de Azurmendi está en contacto con el agua y precisamente parece flotar o emerger en el centro de lo que apreciamos como una cuenca o vientre del estanque, considerando la curvatura en su parte media. De manera que incluso llega a parecernos una especie de elemento umbilical, si establecemos la relación del elemento vegetal con el puente de hierro que bien podría simbolizar el cordón como elemento de enlace entre lo que pudiera estar naciendo y aquello que lo está generando. En la medida en que la disolución es el antecedente cosmogónico al cual le sigue un nuevo nacimiento, es decir, un renacimiento, tal vez pudiéramos referirnos a una regeneración. Pero también la interpretación podría adquirir otro sentido en el caso de que el árbol se entendiera como resultante de una inmersión. Estaríamos agregando entonces el atributo de la fertilización, aumentando el potencial de vida y de creación.

La interpretación puede adquirir mayor sustento en la medida en que expandimos la percepción del árbol. De acuerdo con la lógica planteada por Eliade, el árbol en el estanque otorga sentido a toda el área jardinada; se erige como símbolo integrador. Este planteamiento se apoya en la propuesta metodológica de la tendencia anexionista de los símbolos, referente a que “todo símbolo aspira a integrar y a unificar el mayor número posible de zonas y de sectores de la experiencia antropocósmica” [Eliade, 1988:407].

El árbol de acacia en el jardín de Azurmendi tiene una función articuladora en la extensión del jardín en que nos hemos concentrado. En el sistema masónico el valor del árbol en cuestión no es distinto de aquel que le ha sido atribuido en un plano cosmogónico como símbolo de la vida y de la fecundidad inagotable. Incluso en su relación con el agua se le identifica con la fuente de inmortalidad, por lo tanto con el árbol de la vida. De modo que todos los atributos señalados en este apartado postulan al árbol en el estanque como símbolo de la inmortalidad. Incluso aun cuando no llegase a tratarse de un árbol del género de la acacia, es un hecho que el lugar que ocupa en el jardín lo coloca a un nivel de elemento trascendental dentro del espacio considerado, transformado en sistema simbólico.

FOTO 2



Fuente: ©366384. SINAFO-Fototeca Nacional del INAH

Volvamos a señalar nuevamente que la relevancia del árbol se deriva de su posición. Si lo relacionamos con el par de árboles que alcanzan mayor altura y de tronco esbelto, ubicados en ambos extremos de la barriga del estanque (pero fuera de éste), se puede llegar a abstraer la importancia de su colocación, flanqueado por dos columnas que le otorgan una relevancia simbólica de carácter sagrado.¹⁷

Tratando de encontrar la coherencia, así como la sistematicidad del símbolo planteado por Eliade podemos llegar a definir que el árbol atribuido al género de la acacia, en el jardín de Azurmendi, adquiere particular relevancia. En la medida en que los masones lo reconocen como signo que representa una verdad trascendente, éste promueve la integración de un sistema a su alrededor, que nos

¹⁷ Una de las figuras que en la masonería aluden a ese orden en la representación es la del hierofante, tal cual se puede observar en una de las cartas del Tarot.

conduce hacia una posible lectura del espacio basada en la idea del Tercer Grado masónico, es decir, del *maestro*. Las liturgias del tercer grado se refieren al conocimiento de la acacia, cuyo verdor eterno —reconocido por los masones— la consagra como símbolo de la inmortalidad. La historia acerca de la muerte del maestro arquitecto Hiram Abiff es objeto de particular interés en el Tercer Grado. Hiram Abiff es el modelo del perfecto masón. Antes de ubicar a este personaje pongamos en antecedente al otro Hiram consagrado por los masones, el rey de Tiro.

El simbolismo de la acacia en el pensamiento masónico envuelve la idea del testamento de Hiram el rey. Personaje y testamento resultan emblemáticos para los masones pues en la construcción del templo de Salomón —la mansión donde moraría la divinidad—, Hiram envió un número considerable de operarios, todos ellos hábiles en todo tipo de obras de arte, de modo que la narración describe la perfección y el orden durante la edificación del templo por los obreros tirios y judíos.¹⁸ Ese templo ha sido considerado por los masones como alegoría de su institución. La figura de su arquitecto, Hiram Abiff, no es menos significativa, dado que prefirió morir antes que revelar los secretos de su construcción. Sus asesinos plantaron una acacia como señal del lugar donde lo habían enterrado. El testamento de Hiram (el rey) enseña que “hay que saber morir para revivir en la inmortalidad”.¹⁹ Es decir, está anteponiendo la muerte con dignidad, antes que revelar los secretos para alcanzar la inmortalidad. En ese sentido la acacia pasa a simbolizar el conocimiento de ciertos misterios, en concordancia la inmortalidad del alma, de donde deriva su función alegórica de la iniciación en la masonería.

La acacia, en esencia, es un signo cosmogónico que simboliza el espíritu de la francmasonería, adquiriendo las atribuciones de la inmortalidad del alma, así como también la inocencia y además la iniciación. La rama de acacia, después de todo, es el signo del lugar donde ha sido enterrado Hiram; el modelo del perfecto masón. Quizás desde esta perspectiva el especialista Jean Marie Ragón supone la implantación de la acacia en las costumbres fúnebres, debido a la incorruptibilidad de su madera, de donde deriva su alusión a la incorruptibilidad del alma. Y a su vez el inglés James Oliver equipara la exclamación francmasónica ‘mi nombre es acacia’ con la siguiente referencia ‘He estado en la tumba, he triunfado en ella levantándome de entre los muertos y, estando regenerado, tengo derecho a la vida perdurable’. De todo ello Lorenzo Frau Abrines concluye que como símbolo de inmortalidad la acacia tiende a inculcar la gran lección de la francmasonería de que la vida se levanta de la tumba (Frau Abrines, s/f).

¹⁸ Véase Lorenzo Frau Abrines, s/f. t. 3, pp. 1881–1889.

¹⁹ Juan Eduardo Cirlot, 1996, p. 65.

La frase “la acacia me es conocida” quiere expresar que se tiene el último grado de la masonería simbólica, es decir el tercero. De nuevo Frau Abrines menciona que la primera vez que los iniciados hallan la acacia en las ceremonias de la Orden es en los misterios del Tercer Grado. Se trata de un ramo de acacia que indica el lugar en el que los tres compañeros ocultaron el cuerpo del maestro Hiram Abif, asesinado por ellos. Además menciona que, en los diversos ritos del grado Rosa Cruz, se enseña que de acacia era la madera de la cruz de Cristo.²⁰

Con la intención de incorporar al sistema otros elementos del jardín podríamos reconocer el montículo de piedra en forma de gruta, situada en la parte Occidental del jardín (Foto 3), como la representación simbólica de la caverna abierta en la roca, donde cuenta la leyenda que se escondieron los tres asesinos de

FOTO 3



Fuente: ©366300. SINAFO-Fototeca Nacional del INAH

²⁰ En el Rito Escocés Antiguo y Aceptado el último de los Grados Capitulares es el de Caballero Rosa Cruz. Estos grados capitulares comprenden a partir del 4º hasta el 18.

Hiram Abiff. Y entonces la pieza escultórica que se alcanza a observar dentro del montículo de piedra podría adquirir el valor alegórico de la adopción masónica, si establecemos la relación con el episodio del hallazgo de los asesinos, mientras se ocultaban dentro de la caverna abierta en la roca de Jopá, en el momento preciso en que unos a otros se confesaban y se arrepentían del crimen, mientras caían en la cuenta de que había sido en vano la acción, porque no habían logrado obtener su propósito (arrebatarle a Hiram las palabras secretas). En ese sentido la escultura se nos presenta como símbolo del triunfo de la masonería, dado que el descubrimiento del asesinato y la señal de la rama de acacia trascendieron en el ritual masónico como alegoría de la incorruptibilidad de los principios masónicos.²¹

Si le he dado el nombre de “adopción masónica” a la pieza escultórica es porque tiene mucho parecido con la figura de la adopción representada por Ripa en el siglo XVII, donde se ve a la matrona que abraza al adolescente, sólo que a diferencia de esta última donde el adolescente sostiene en su mano un ave osífraga o quebranta huesos, en aquella (la de la gruta en el jardín) sujeta una pala, cuya punta descansa simbólicamente en la tierra. Esta relación podría estar simbolizando la institución masónica como guía, o como madre que toma por el hombro, con su mano derecha, al candidato a la iniciación, mientras que con el dedo índice de su mano izquierda señala hacia abajo, como indicando el trabajo que debe realizar el “adoptado”: remover la tierra con su pala a fin de cavar hasta encontrar el cuerpo de Hiram [Cirlot, 1996]

Pero también podríamos interpretar esa estructura de piedra brasa como un símbolo que nos remite al ritual del *aprendiz*, en el Primer Grado Simbólico. La ceremonia de iniciación al grado de *aprendiz* gira en torno del encuentro simbólico del candidato con los cuatro elementos: tierra, aire, agua y fuego. De modo que tal estructura puede ser interpretada como cámara de reflexiones, lugar de la primera prueba, donde se da el encuentro del candidato con el elemento tierra. El primer paso del candidato que inicia su vida masónica se ubica en ese lugar. Tradicionalmente las descripciones se refieren a una gruta sepulcral o una catacumba. Como recinto del ceremonial esa cámara oscura funciona para introducir al candidato en la oscuridad, dentro de la tierra, con la finalidad de que

²¹ La leyenda masónica dice que los tres asesinos de Hiram, pretendiendo ocultar el crimen, llevaron a enterrar el cadáver en el monte Líbano, abriendo una fosa para sepultarlo y enterraron una rama de acacia para reconocer el sitio. Luego los tres fueron descubiertos, después de cinco días de búsqueda (*Masonería simbólica. Liturgia del tercer grado, maestro*, 1971). También es necesario considerar que los masones designan con el término adopción el acto de adoptar una logia a un niño o un anciano, bien para pagar los gastos de la educación del primero, o para cuidar de la subsistencia del otro.

FOTO 4



Fuente: ©366393. SINAFO-Fototeca Nacional del INAH

permanezca aislado y medite y reflexione acerca de su muerte como incuestionable destino de su cuerpo material, pero sobre todo de aquella otra ligada con la iniciación, la muerte de sí mismo como profano, que allí mismo tendrá lugar. Por lo que allí dispondrá su testamento. Simbólicamente allí muere el profano, abandonado en el centro de la tierra y renace un hombre nuevo.

En el interior del mencionado lugar, según el ritual de iniciación, suele haber objetos integrados al ritual, entre ellos algunos despojos humanos y un gallo. Por lo que respecta a esta última figura debemos aclarar que ésta ha sido reconocida en el punto más alto del exterior de la gruta en el jardín de Azurmendi; probablemente se integraba a dicha estructura de piedra brasa como veleta.²² Repre-

²² Se comenta que durante la Edad Media el gallo tuvo una gran importancia como símbolo cristiano, se apreciaba en la veleta más elevada, sobre las torres y cimborrios de las catedrales, representando la vigilancia y la resurrección. Cfr. Juan Eduardo Cirlot, 1996.

sentando la vigilancia, el gallo ha sido considerado símbolo solar y emblema de la actividad. En la Orden masónica se estima al gallo como símbolo que anuncia el triunfo de la luz sobre las tinieblas. (En ese contexto es preciso entender la luz como la verdad y las tinieblas como la ignorancia.) Tal referencia coincide con los atributos que le otorga al gallo el cristianismo, relacionándolo con la experiencia de la redención, que conocemos en la figura de Pedro, el apóstol, en el pasaje de *La Última Cena*.

Muy cerca de la gruta podemos advertir uno de los dos ramales del sendero trazado en la parte norte del jardín, si asumimos que desde donde está el puente de escalinata doble, unida por la parte superior (que reconocemos en forma de escuadra) surge el sendero que muy pronto se bifurca ofreciendo la doble posibilidad de caminar sobre el tramo que lleva con rumbo a donde se encuentra la gruta (la oscuridad), o de andar sobre la ruta que desemboca muy cerca de donde estaba una palma la cual, por cierto, es para los masones el símbolo del triunfo.

Es importante hacer notar que el sendero se bifurca frente a la pieza escultórica de una piedra en bruto. La pieza tiene un lugar estratégicamente visible, colocada en un montículo que se eleva por encima del nivel del área jardinada. Lo interesante es que se trata de un objeto escultórico. La base sobre la que se encuentra le otorga esa implicación y propicia que la entendamos como parte de un universo iconográfico y no simplemente natural. Además, podemos observarla como pieza significativa en la imagen (ver Foto 3). Es admitida como un elemento central en el espacio fotográfico del jardín. Podemos apreciarla como el objeto en primer orden, aún cuando esté en un segundo plano. Si tomamos como referencia la centralidad que define el tronco del árbol que divide la composición, reforzada por el torreón adosado del pabellón de servicios que se aprecia al fondo, la escultura de la piedra queda muy cerca de aquel eje de simetría. El encuadre así como el ángulo de toma nos permite observar un elemento central en relación con los otros dos elementos del jardín mencionados: la palma de abanico rodeada de un seto y la gruta que se observa en el plano de fondo, a la izquierda. Además, la iluminación que recibe la piedra sobre su base la destaca de manera que adquiere un realce particular en la fotografía.

Una referencia iconográfica que he utilizado para apoyar la lectura de la fotografía de Azurmendi la ofrece Paul John Rich en uno de sus libros dedicados a la escuela pública y la masonería en Inglaterra [Rich, 1991:37]. En el apartado dedicado a *roughes ashlar*s comenta que en las aulas de las logias masónicas, así como también en las escuelas de las logias había una *rough ashlar* cerca del lugar del maestro como una reminiscencia física de que la institución forma a los hombres, por lo que esos hombres están representados por la piedra informe. Si comparamos la imagen que Rich proporciona de la piedra en bruto con aquella otra que nos presenta la fotografía de Azurmendi nos damos cuenta que se trata

de dos piezas que tienen en común el mismo concepto: destacar una piedra informe que tiene como base un pedestal.

En el contexto de la cultura masónica los símbolos representan un conjunto de valores, enseñanzas y mensajes; todos ellos cumpliendo una función didáctica. La piedra en bruto o piedra bruta es una de las tres piedras de la simbología masónica. Representa los defectos del *aprendiz*, las imperfecciones de su alma, así como también la potencialidad, lo que está por explotar, por descubrir y por enriquecer. De modo que figura como referencia de la belleza oculta en el fondo del ser y que es preciso liberar. “Uno de los objetivos de la iniciación [masónica] es hacer comprender al impetrante que es una piedra bruta” [Ferré, 1998:395]. El recipiendario, recibe esta información advertido de lo que él mismo puede alcanzar a ser trabajando en el seno de la Logia, pues el trabajo masónico consiste en poner de relieve las cualidades potenciales del individuo. Eso equivale al paso de la piedra bruta a la piedra cúbica, que es un cambio de forma, no de naturaleza. La pieza, de hecho, es admitida como símbolo del *aprendiz*.

Su condición fragmentada admite la historia que los masones han estructurado, poniendo en boca de la piedra el siguiente parlamento que dirige al iniciado en el Primer Grado o *aprendiz*:

Te inflamas como pavo real y si pudieras verte como te veo, no eres más que un pobre guajolote. De reajo te miro en tu puesto y casi revientas de satisfacción ante las alabanzas. Y eso es muy malo, no debe subírsete a la cabeza lo que supones un éxito, porque puedes caer en el error de sentirte superior. Cuando no eres más que un insignificante aprendiz. Serénate y analiza y sé prudente en tus actos y humilde en tus afirmaciones. Sé sincero contigo mismo, para que puedas serlo con los demás y sobre todas las cosas concóctete a ti mismo [Dos textos anónimos, s/f:36-37].

Las citadas palabras promueven la humildad en el *aprendiz*. Según la fábula, la piedra padeció las consecuencias del exceso de orgullo. A la enhiesta piedra del picacho llegó a cegarla su deseo de grandeza, sin embargo, cuando le cayó un rayo terminó precipitándose destrozada en el abismo. De allí la mole informe y grotesca, al rodar cuesta abajo quedó empequeñecida, esperando por alguien que la transformara [Dos textos anónimos, s/f]. Como un elemento en la logia, la piedra simboliza las imperfecciones, los vicios y la ignorancia. Así, el aprendizaje de valores morales queda representado mediante la piedra tosca, que debe ser sometida al obrar con las herramientas para obtener una forma “civilizada”: la forma cúbica. En ello fundamentan los masones su atribución, como símbolo del *aprendiz*. De modo que frente a ella el masón no puede perder de vista el trabajo que debe realizar puliendo su propia piedra, que no es más que su persona.

UNA REFLEXIÓN FINAL

Las fotografías de la colección Azurmendi que fueron abordadas en este texto no acuden a una retórica de lo misterioso, sin embargo, en ellas se ha reconocido un código que sólo puede ser descifrado mediante el acceso a un conocimiento restringido y, de alguna manera, prohibido. En esa medida esas fotografías nos colocan frente a un doble juego entre lo que se exhibe y lo que se esconde. De alguna manera las fotografías participan de una cierta tendencia al ocultamiento y a la revelación, manifiestas en toda liturgia. Porque lo sagrado nunca aparece sin la compañía de lo secreto. Y fotografiar el jardín Azurmendi, con ese conocimiento de causa, sólo podía ser posible intuyendo al menos la capacidad de la fotografía para cumplir una doble función: revelar lo oculto y velar lo prohibido.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Lázaro, Pedro

1998 *La masonería, escuela de formación del ciudadano. La educación interna de los masones españoles en el último tercio del siglo XIX*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas.

Canguilhem, Denis

2005 "Flammarión and Eusapia Palladino", en *The Perfect Medium. Photography and the Occult*, New Haven y Londres, Yale University Press.

Cirlot, Juan Eduardo

1996 *Diccionario de símbolos*, 7ª. Ed, Madrid, Ciruela.

Eliade, Mircea

1988 *Tratado de historia de las religiones*, México, Biblioteca Era.

Ferré, Jean

1998 *Diccionario de símbolos masónicos*, Madrid, Kompás.

Frau Abrines, Lorenzo

s/f *Diccionario enciclopédico de la masonería*, Ed. corregida y aumentada por Luis Almeida, México, Editorial del Valle de México, 5 tomos.

García Quintana, Josefina

1977 *Cuauhtémoc en el siglo XIX*, México, UNAM.

Kardec, Allan

1976 *El libro de los espíritus*, México, Editores Mexicanos Unidos.

Krauss, Rosalind

2002 *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili.

Lowe, Donald

1984 *Historia de la percepción burguesa*, México, Fondo de Cultura Económica.

Mackey, R. W.

1981 *El simbolismo francmasón*, México, Diana.

Macnulty, Kirk

1993 *Masonería, viaje, a través del ritual y los símbolos*, Madrid, Debate, ediciones del Prado.

Rich, John Paul

1991 *Chains of Empire, English Public Schools, Masonic Cabalism, Historical Causality, and Imperial Clubdom*, Londres, Regency Press.

S/a

1971 *Masonería Simbólica, Liturgia del Tercer Grado*, México, Editorial Masónica Memphis.

S/a

s/f *Dos textos anónimos. El número 3 en la masonería en general y el grado del aprendiz en particular. La "piedra bruta"*, México, Herbasa.

HEMEROGRAFÍA

s/f *Boletín Masónico, Órgano Oficial de la Gran Dieta Simbólica de los Estados Unidos Mexicanos*, México, 1896, 1897 y 1898.

