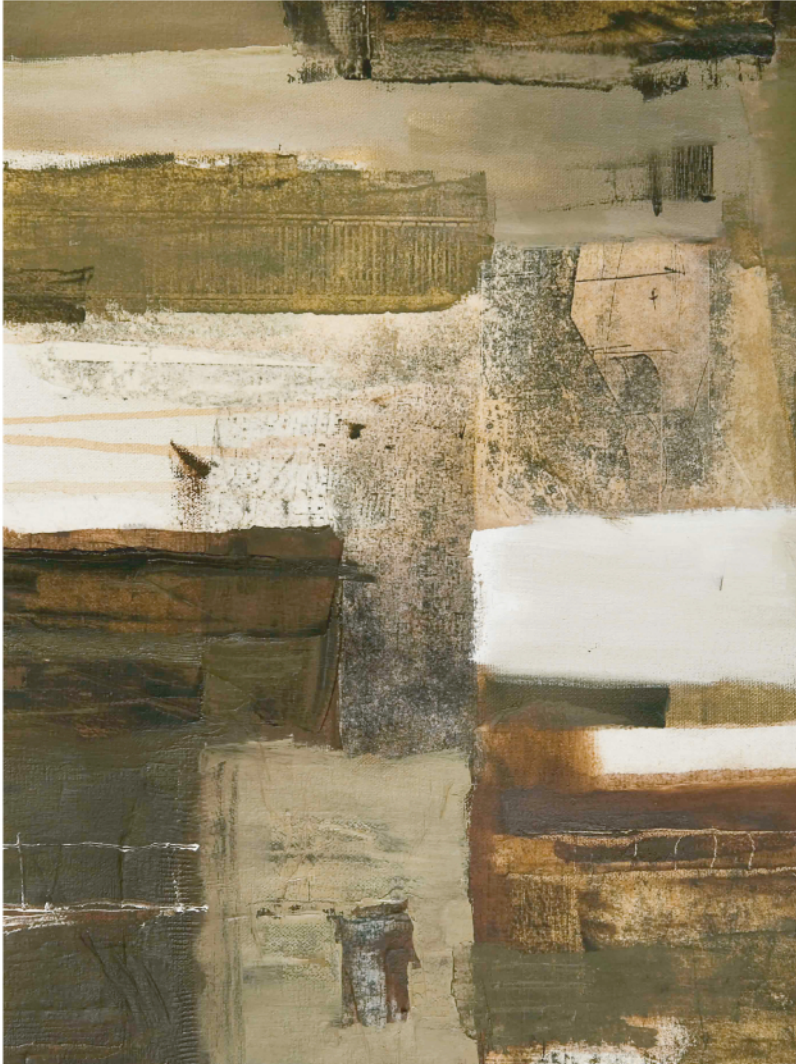


ISSN: 1405-7778

Cuicuilco

Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia

NUEVA ÉPOCA, VOLUMEN 14, NÚMERO 41, SEPTIEMBRE-DICIEMBRE, 2007



Fotografía y sociedad
nuevos enfoques y líneas de investigación

ISSN: 1405-7778

Cuicuilco

Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia

NUEVA ÉPOCA, VOLUMEN 14, NÚMERO 41, SEPTIEMBRE-DICIEMBRE, 2007

Fotografía y sociedad
nuevos enfoques y líneas de investigación

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	5
Rosa Casanova	
Alberto del Castillo Troncoso	
DOSSIER	
• ¿Fotohistoria o historia gráfica? El pasado mexicano en fotografía John Mraz	11
• La puesta en escena de un archivo indigenista: el archivo México Indígena del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM Deborah Dorotinsky Alperstein	43
• Hacia la recuperación de una plástica perdida. Luis Moya Sarmiento, escenógrafo Elisa Lozano	79
• La <i>Ilustración Semanal</i> y el Archivo Casasola. Una aproximación a la desmitificación de la fotografía de la Revolución Mexicana Marion Gautreau	113
• Haz de luz: la mirada de Antonio Rodríguez y el fotoperiodismo contemporáneo Rebeca Monroy Nasr	143
• Invisibilidad y privacidad. Fotografía y masonería en la Ciudad de México a finales del siglo XIX Patricia Massé	169
• La frontera imaginaria. Usos y manipulaciones de la fotografía en la investigación histórica en México Alberto del Castillo Troncoso	193

MISCELÁNEA

- Análisis del desarrollo disciplinar de la arqueología mexicana y su relación con el patrimonio arqueológico en la actualidad
Fernando Gómez Goyzueta 219
- La Diosa de Tepantitla en Teotihuacan: una nueva interpretación
Zoltán Paulinyi 243
- Relaciones entre Estado e Iglesia católica en El Salvador (finales del siglo XIX, comienzos del XX)
Maurizio Russo 273
- Algunos aspectos del mundo funerario maya de los siglos XVI y XVII a través de las crónicas y la cultura material
Juan García Targa 291

RESEÑA

- *Civilizing Argentina: Medicine, Science and the Modern State*
Andrés Reggiani 319
- *Los hñähñü del Valle del Mezquital: maguey, pulque y alfarería*
Silvina Vigliani 323

PRESENTACIÓN

Las imágenes y, en general, la visualidad, se han convertido en el eje de investigaciones y discursos. Como fuente importante —a veces fundamental— para la investigación histórica, las fotografías son utilizadas por antropólogos, historiadores y científicos sociales en México y el mundo. Las encontramos reproducidas en todo género de publicaciones, académicas y de divulgación, dando pie a sustanciosas reflexiones sobre la naturaleza misma de la imagen y sus significados para la sociedad contemporánea.

Hace una década, presentamos un dossier sobre estos temas (“Antropología e Imagen”, Cuicuilco núm. 13, mayo/agosto 1998), que fue profusamente consultado por la comunidad de historiadores y antropólogos; hoy constituye un indicador historiográfico del tipo de trabajos que se realizaban en nuestro país a mediados de la década de los noventa. El expediente que hoy presentamos puede verse como una segunda parte de aquella entrega, en la medida que complementa y amplía las perspectivas esbozadas en aquel número pionero. La atención en el sustento teórico y metodológico respecto al ejercicio de la investigación, así como el rescate y exploración de archivos, ha permitido la lucidez evidente de estos siete ensayos, que por lo demás prestan especial cuidado en el propio proceso de trabajo. Así, además de entregarnos materiales novedosos, se convierten en contribuciones básicas para futuros historiadores de la imagen.

El volumen incluye a autores con una larga trayectoria en estos temas, junto con otros que representan una renovación generacional, muestra de la continuidad en este tipo de reflexiones, y autoras que realizaron su primera aportación sólida en estos terrenos con tesis e investigaciones de posgrado en años recientes. Tal es el caso de las jóvenes académicas Elisa Lozano, Marion Gautreau y Deborah Dorotinsky, que comparten créditos con los veteranos John Mraz, Rebeca Monroy, Patricia Masse y Alberto del Castillo.

En su artículo “¿Fotohistoria o historia gráfica?”, John Mraz, uno de los pioneros de la disciplina en nuestro país, desarrolla una reflexión crítica sobre los usos de la fotografía para la investigación de corte histórico, que en cierta forma resume algunos de sus

escritos y conferencias sobre el tema. En esta ocasión, privilegia tres ejes fundamentales que son al mismo tiempo claves básicas para la lectura histórica de las imágenes: el género, la clase y la etnia. En todo momento, el autor enfatiza la enorme importancia del contexto documental para la correcta lectura e interpretación de las fotografías y, con la mirada irónica que lo caracteriza, recorre algunas de las publicaciones que en las últimas tres décadas han utilizado la fotografía con un sentido convencional, que las reduce a meras ilustraciones, sin un contenido crítico y social.

Deborah Dorotinsky, cuya línea de investigación se ha centrado en la representación de los mundos indígenas, traza una sugerente e informada lectura de un importante acervo fotográfico en “La puesta en escena de un archivo indigenista: El archivo México Indígena del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM”. Desde una perspectiva didáctica analiza con rigor la producción fotográfica de Raúl Estrada Discua, el autor más relevante del acervo en cuestión, y la confronta con los fundamentos más representativos de la etnología occidental durante la primera mitad del siglo xx. Así, construye un recorrido sobre las formas de mirar a los indígenas, para reflexionar sobre la consolidación de los imaginarios indigenistas, sustentados más en la imagen que en los textos. Lleva a cabo una relectura de los autores clásicos del género en México —como Carl Lumholtz, Frederick Starr y Leon Diguét—, que explican el proyecto de Lucio Mendieta y Núñez, a la vez que confronta y complementa archivos que le permiten una visión más completa del conjunto. De esta manera sitúa los temas y las maneras de componer las imágenes producidas por Estada Discua.

Elisa Lozano, exploradora incansable de los vínculos y puentes entre el cine y el universo de la foto, desarrolla en “Hacia la recuperación de una plástica perdida. Luis Moya Sarmiento: escenógrafo”, un esclarecedor relato de una faceta olvidada de la producción cinematográfica. A partir de la obra relegada de Luis Moya Sarmiento, se obtiene una perspectiva novedosa para comprender la historia de la cultura visual en México de los treinta a los cincuenta del siglo pasado, dejando también esbozado el nexo con la fotografía de su hijo, Rodrigo Moya. La trayectoria de escenógrafo le permite a Lozano establecer el devenir del mundo plano o pictórico del teatro a la naturaleza arquitectónica del cine, así como los motivos que serán recurrentes. A partir de establecer algunas de las etapas y contenidos de la industria fílmica, la autora se detiene en el vínculo entre la mirada estética y la expresividad visual lograda en diferentes películas, a través de episodios concretos que pasan por una ruta crítica, fundamental para la revisión del imaginario cinematográfico de aquella época, representada por los directores Fernando Soler, Juan Bustillo Oro, Joaquín Pardavé, Roberto Gavaldón, Matilde Landeta y Luis Buñuel.

En su artículo “La Ilustración Semanal y el archivo Casasola: una aproximación a la desmitificación de la fotografía de la Revolución Mexicana”, la investigadora francesa Marion Gautreau coteja este importante acervo, contrastándolo con las revistas ilustradas de la época, particularmente con la Ilustración Semanal. Con ello, puede ampliar y sustentar su perspectiva crítica para indagar sobre el tono monolítico que el discurso

oficial ha establecido para los Casasola. La autora traza una mirada compleja e informada, plena de claroscuros, para desmitificar el lugar social del Archivo Casasola y su fundador, Agustín Víctor, como fotógrafo único —o el más importante— de la gesta revolucionaria. La indagación sirve también para incorporar un heterogéneo universo de miradas provenientes de diversos puntos del país, que incluye a autores conocidos como Ezequiel Álvarez Tostado, Abraham Lupercio, Samuel Tinoco y Eduardo Melhado, y a otros que han quedado en el olvido como Jerónimo Hernández, Carlos Muñana, Refugio Martínez, Llanes y Guillén, López de Guaymas. El trabajo de Gautreau avanza sobre las investigaciones de Flora Lara, Ignacio Gutiérrez, Rosa Casanova y Daniel Escorza, para recuperar la enorme riqueza de ese que fue el periodo formativo del fotoperiodismo en México. Gautreau contribuye así a descifrar algunas de las claves del imaginario revolucionario como sustento de una identidad nacional.

Rebeca Monroy, una de las historiadoras gráficas más importantes del país, especializada en los vericuetos y avatares del fotoperiodismo, desarrolla en su artículo “Haz de luz: la mirada de Antonio Rodríguez y el fotoperiodismo contemporáneo”, un acercamiento cautivador al pensamiento crítico del pensador lusitano, una de las miradas más certeras y luminosas de la historia fotográfica de México en el siglo pasado. Olvidado por los especialistas de la historia del arte debido a algunas de sus posiciones doctrinarias en torno al muralismo, en el trabajo de Monroy surge como un personaje central en la valoración de la obra que los fotógrafos de prensa realizaban. Al trazar un perfil del fotoperiodismo de la primera mitad del siglo, se detiene en las entrevistas y el trabajo que Rodríguez realizó para la magna exposición “Palpitaciones de la vida nacional”. En el Palacio de Bellas Artes desplegaron sus imágenes autores como Enrique Díaz, Manuel Montes de Oca, Ismael Casasola, Faustino Mayo y otros cuya memoria rescata. El ensayo constituye un primer acercamiento a dicha puesta en escena y a la mirada del crítico, a través de un conjunto de materiales documentales que sustentarán nuevas investigaciones. La autora desglosa ciertos ejes temáticos que surgen de las entrevistas, como el origen social y la formación técnica de los fotógrafos, para contextualizar algunas demandas del gremio y comprender de manera más profunda el quehacer de estos operadores de la luz al servicio de la prensa.

Patricia Massé, reconocida investigadora de la Fototeca Nacional, realiza una compleja interpretación de un corpus fotográfico procedente de esa institución, una de las más importantes de América Latina, en su texto titulado “Invisibilidad y privacidad. Fotografía y masonería en la ciudad de México a fines del siglo XIX”. La autora revisa la aventura que involucró a la foto en la demostración de la realidad de lo invisible. Es su punto de arranque para definir algunos vínculos establecidos entre la masonería y la fotografía a finales de aquella centuria en la capital mexicana. Como parte de dichos nexos nos plantea una reflexión en torno a ciertas imágenes que revelan elementos iconográficos pertenecientes al universo simbólico de la masonería y que remiten a un código que sólo puede ser descifrado a través del acceso a un conocimiento restringido y de alguna

manera prohibido. Todo ello teniendo como escenario el jardín de la finca que perteneció a Juan Antonio Azurmendi.

El entorno de la propiedad en la colonia San Rafael de la Ciudad de México, le permite a Massé situar el acervo en el contexto de la modernidad urbana tardo porfiriana y en la exaltación de un clima de incertidumbre y fragilidad que han postulado autores como Marshall Berman.

Cerramos estas incursiones con el trabajo de Alberto del Castillo, "La frontera imaginaria. Usos y manipulaciones de la fotografía en la investigación histórica en México", en donde se asoma a dos fechas paradigmáticas de la historia política de México en el siglo pasado: 1910 y 1968. La lente crítica del historiador se detiene en la puesta en escena editorial de dos imágenes que forman parte de los mitos y leyendas en torno a la Revolución y el movimiento estudiantil capitalino. Se trata de la famosa "Adelita", sujeto anónimo pero conocida de todos los mexicanos, que durante décadas fue considerada un ejemplo épico que consagraba la participación femenina en la gesta que daría pie al México moderno; y una fotografía de Florencio López Osuna, uno de los dirigentes del Consejo Nacional de Huelga, captado por la lente de Manuel Gutiérrez, fotógrafo contratado por Luis Echeverría Álvarez, secretario de Gobernación de Gustavo Díaz Ordaz. La imagen fue difundida por algunas publicaciones décadas más tarde, sin presentar el crédito autoral e institucional, reforzando la atmósfera misteriosa en torno a aquellos hechos, muy propicia para la recreación de ciertos imaginarios. El análisis permite a Del Castillo remarcar el lugar preponderante que ha desempeñado la fotografía en la construcción de mitos y de imaginarios políticos y culturales, al señalar los contextos políticos y las estrategias editoriales que oscilan entre el registro, la parcialidad y la ficción.

Con la presentación de los siete textos, de académicos mexicanos y extranjeros, concluimos esta doble entrega que inició hace exactamente una década. Estos avances en la investigación dan cuenta de la solidez actual de esta rama tan particular de la historia que aún no encuentra su nombre propio, pues, como se ve en los ensayos, se nombra indistintamente historia gráfica o fotohistoria. No importa el nombre, lo verdaderamente relevante es que se rige bajo las premisas metodológicas y teóricas de la historia social y de la historia del arte. Como queda demostrado, la lectura de las imágenes depende directamente de los contextos políticos y sociales en los cuales fueron construidas, así como de los objetivos de cada investigador, lo que no significa una carencia de rigor y objetividad. Todo lo contrario, estos trabajos elaboran interpretaciones a partir de la ubicación precisa de la imagen, de su análisis formal, del uso que se hizo de ella y de su circulación.

ROSA CASANOVA

ALBERTO DEL CASTILLO TRONCOSO

DOSSIER

¿FOTOHISTORIA O HISTORIA GRÁFICA? EL PASADO MEXICANO EN FOTOGRAFÍA

John Mraz

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades
Universidad Autónoma de Puebla

RESUMEN: *En este artículo se analizan diversas formas en que podrían utilizarse las imágenes fotográficas para construir fotohistorias que exploren relaciones sociales de clase, etnia y género. Asimismo, se considera el uso de la fotografía para mostrar aspectos de la vida cotidiana y la cultura material y popular. Además, se contrastan ejemplos de cómo las fotografías han sido empleadas en las historias gráficas mexicanas.*

ABSTRACT: *This article analyzes the various forms in which photographic images can be used to construct photohistories that explore social relations of class, ethnicity, and gender. It also studies photos as a source for showing aspects of daily life, as well as of material and popular culture. Moreover, as a contrast, it offers examples of the ways in which photographs have usually been employed in Mexican picture histories.*

PALABRAS CLAVE: *historia, fotografía, historia gráfica, fotohistoria*

KEY WORDS: *history, photography, picture histories, photohistory*

LA FOTOHISTORIA

¿Qué nos pueden decir las fotografías sobre la historia mexicana? Como “trazos” de las superficies de ayer, parecerían ofrecer una ventana a otros tiempos. No es tan simple. Las fotografías son mensajes contruidos, compuestos por las decisiones hechas durante el acto fotográfico —que incluye la selección del sujeto u objeto, el encuadre, el enfoque, la luz y la lente— además de las alteraciones posteriores al negativo original en el cuarto oscuro. Sin embargo, pese al sistema denso de mediaciones que entran en juego al hacer una fotografía, de todas maneras es diferente de los otros medios visuales por su capacidad única para embalsamar la apariencia de las cosas que han en el mundo. Una fotografía se hace muy fácilmente, pueden sacarse cientos de imágenes en pocos minutos y sin mucha previsión

porque después puede rescatarse algo al seleccionar los negativos y reencuadrar las imágenes en el cuarto oscuro. Un resultado de la reproducción mecánica, la singular facultad de la fotografía para incluir detalles —los cuales el fotógrafo podría no haber tenido intención de plasmar— ofrece a la historia la posibilidad de descubrir cosas que fueron invisibles para el propio fotógrafo o fotógrafa.

Esta capacidad para documentar “un contenido no intencional” es un factor significativo al considerar el valor de la fotografía para la disciplina de la historia social. Considérese, por ejemplo, esta foto de los Hermanos Mayo durante los preparativos para una marcha feminista en la ciudad de México, en 1980 (Foto 1). Como fotoperiodista —y miembro de un colectivo que mantuvo control de sus negativos para luego vender impresiones a otros compradores— la tarea de Mayo fue cubrir la marcha en su totalidad.¹ Pintar de carteles y preparar pancartas eran parte de las actividades preliminares y Mayo las fotografiaba para captar el trasfondo de la marcha (y contribuir al archivo del colectivo). En el centro de esta imagen hay un joven que lleva puesta una camiseta del Boston College. Ponerse ropa —camisetas, sudaderas, pants, chamarras, gorras o suéteres— llena de logos de equipos norteamericanos en deportes profesionales y universitarios es tan común en México que la gente no se da cuenta. Pese a (o mejor dicho, precisamente por) su ubicuidad esos emblemas son invisibles para los mexicanos. En varias ocasiones he mostrado esta foto de los Mayo a públicos mexicanos y he formulado la siguiente pregunta: “Eres un historiador o historiadora en el año 2100, ¿qué encuentras en esta foto que es un artefacto importante para entender México en el siglo xx?” Muchas veces no ven la camiseta del Boston College e imagino que Mayo tampoco la vio. Su invisibilidad es ominosa porque es un síntoma elocuente de la “gringuización” de México.

Las fotografías son imágenes “técnicas”, densas, con información; ofrecen posibilidades sin límite para desarrollar ftohistorias porque pueden provenir de una amplia variedad de fuentes.² La fuente más rica es el fotoperiodismo y los archivos de los colectivos formados por la dinastía Casasola, los Hermanos

¹ Sobre los Hermanos Mayo ver John Mraz y Jaime Vélez Storey, *Trasterrados: braceros vistos por los Hermanos Mayo*, México [2005].

² El concepto *fotohistoria* parece ser una opción para describir los intentos por hacer historias razonablemente serias con fotografías. En todo caso, lo prefiero a la *historiofotografía* (*historiophoty*), propuesta por Hayden White, como una forma “relativamente adecuada” para caracterizar “la representación de la historia y nuestra idea acerca de ella en imágenes visuales y el discurso fílmico” [1988:1193]. La formulación de White parece innecesariamente complicada y, aunque puede ser útil para hablar de la historia hecha a través de la fotografía, tengo mis dudas en cuanto a su aplicación a los medios que emplean componentes de audio, tales como el filme o el video. Sobre la fotohistoria y el más extenso concepto de *historia fotofónica* ver John Mraz, “¿Qué tiene de nuevo la historia gráfica?” [2006].

FOTO 1
Preparativos para una manifestación feminista, Distrito Federal, 10 de mayo 1980. Hermanos Mayo



Fuente: Archivo General de la Nación, Fondo Hermanos Mayo, Sección concentrada, Manifestación de mujeres

Mayo, además de Díaz, Delgado y García, que contienen entre unos 7 u 8 millones de negativos.³ La utilidad en torno a las colecciones de los fotoperiodistas varía en relación con la información que acompaña a los negativos. Así, es desafortunado que, aun en el archivo mejor catalogado por los propios fotógrafos, el Fondo Hermanos Mayo, la información esté limitada a notas mínimas, escritas en los sobres que contienen los negativos. Aunque sería una ardua tarea localizar

³ El Archivo Casasola pertenece ahora a la Fototeca del INAH; las colecciones de los Hermanos Mayo y Díaz, Delgado y García se encuentran en el Archivo General de la Nación (AGN).

las fotos en las publicaciones en las cuales aparecieron originalmente, abriría una mina de oro en términos de información. Un lugar donde se encuentran fotografías con extensas descripciones es el Departamento del Trabajo del Archivo General de la Nación (AGN), donde los reportes de los investigadores en cuanto a las condiciones de trabajo a veces vienen acompañados por imágenes interesantes. Otra fuente son los álbumes de familia, que muchas veces ofrecen una perspectiva única sobre todo cuando se llevan a cabo entrevistas relacionadas con las fotos.⁴ También pueden ser útiles las fotografías que se tomaron con fines políticos, las que se encuentran en el archivo de Guillermo Treviño, un ferrocarrilero militante comunista de Puebla, quien documentó las luchas obreras de los años veinte hasta los setenta.⁵ Por último los extranjeros pueden proporcionar una visión alternativa, como en las imágenes de C. B. Waite, William Henry Jackson, François Aubert o Alfred Saint-Ange Briquet.

Las fotografías son capaces de ofrecer “pistas” importantes sobre la historia, pero su valor depende de tener identificaciones confiables. Véase, por ejemplo, la foto de unas mujeres protestando en la calle con pancartas que declaran “TODA? PEDIMO? TRABAJO” (Foto 2). No sabemos exactamente cuándo se tomó esta foto, aunque la famosa serie de Casasola, Seis siglos de historia gráfica en México, alega que es de 1913. Sin embargo, la foto quizá es de una fecha posterior, tal vez de 1917. Sospecho que cuando los hombres salieron a pelear en la Revolución, las mujeres fueron incorporadas en las fábricas. Pero, en la medida en que los hombres volvieron de la lucha, tuvieron que regresar las mujeres a sus trabajos domésticos. Me imagino que a ellas les gustó trabajar fuera de casa y ganar un salario; y cuando se les quitó eso, se manifestaron. El hecho de que no podamos confiar en las identificaciones de las fotos en las series Casasola —o de muchas historias gráficas que se han producido en México— las vuelve problemáticas para historiar, porque tendrían que buscarse las publicaciones originales de las fotos para emplearlas con rigor.⁶

⁴ Sobre fotografía de familia ver John Mraz, “Fotografía y familia”, en *Desacatos: Revista de Antropología Social* [1999] y Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* [1997].

⁵ Sobre Treviño y su archivo, ver John Mraz, *Imágenes ferrocarrileras: Una visión poblana, Lecturas Históricas de Puebla*, núm. 59, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 1991.

⁶ Ver mis ensayos, “Una historiografía crítica de la historia gráfica”, en *Cuicuilco*, vol. 5, núm. 13 [1998]; “Picturing Mexico’s Past: Photography and *Historia Gráfica*”, en *South Central Review*, vol. 21, núm. 3 [2004]; “Representing the Mexican Revolution: Bending Photographs to the Will of *Historia Gráfica*”, en *Photography and Writing in Latin America*, Albuquerque [2006].

FOTO 2
 Mujeres exigiendo trabajo, Distrito Federal,
 circa 1917. Autor desconocido (¿Agustín Víctor
 Casasola o Miguel Casasola?)



Fuente: CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional, Fondo Casasola, 5336

Los elementos básicos en las fotografías que podrían emplearse para la historia social se pueden definir sin tantas complicaciones.⁷ Antes que nada, se registra la mera presencia de gente que ha quedado excluida en los escritos. Por lo común enterrados bajo las proclamas, declaraciones y discursos de los cuerpos gobernantes compuestos por hombres, las mujeres e infantes sí están presentes en las fotografías para ser rescatados por la historia. Es claro que las mujeres participaron de manera activa en la Revolución y, aunque se ha escrito poco al respecto, aparecen constantemente en fotos, entre otros lugares, arriba de los trenes.⁸ Los niños y niñas son una presencia consistente en el mundo adulto mexicano,

⁷ He tratado esta cuestión más extensamente en los siguientes ensayos: "Más allá de la decoración: hacia una historia gráfica de las mujeres en México," en *Política y cultura*, núm. 1 [1992], y "De la fotografía histórica: particularidad y nostalgia," en *Nexos*, núm. 91 [1985].

⁸ *Jefes, héroes y caudillos*. Archivo Casasola, México, FCE, 1986, 70.

muchas veces como obreros, como en la imagen de una niña laborando en una fábrica de cerrillos en el D.F. en 1919, aunque el Artículo 123 de la Constitución de 1917 prohíbe el trabajo infantil (Foto 3).

Si se sabe interrogarlas, las fotografías documentan las relaciones sociales, hablan acerca de clase, raza y género, tanto al mostrar su existencia misma como al representar sus transformaciones. Por ejemplo, puede percibir una instancia de las relaciones de clase durante el Porfiriato en una fotografía que muestra a unas personas, los pobres, llevando a cuestas a otros para cruzar las calles inundadas en el D.F. (Foto 4). Testimonios de demandas que demuestran las relaciones de clase son evidentes en las pancartas de una marcha efectuada alrededor de 1911, en la cual los obreros reclaman el derecho a tener sus domingos libres (Foto 5). Otra instancia referente a la lucha de clases (y la apropiación democrática de la nueva tecnología) se ve en una foto de 1924 tomada por obreros para documentar

Foto 3
Niña trabajando en la fábrica de cerrillos “La Central”,
Distrito Federal, 1919. Autor desconocido



FOTO 4

Hombre llevado a cuestas para cruzar una calle inundada, Distrito Federal, *circa* 1905. Autor desconocido (¿Agustín Víctor Casasola o Miguel Casasola?)



Fuente: CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional, Fondo Casasola, sin número del inventario

empleados que, en violación a los acuerdos firmados y vestidos con sus corbatas, reemplazaron a los trabajadores en huelga para cargar barriles de petróleo.⁹ La transformación en la estructura de clase está representada en la imagen de unos campesinos que llevando rieles para construir un ferrocarril, participan en las primeras fases de la industrialización que pronto los convertirá definitivamente en el proletariado (Foto 6).

⁹ John Mraz, "Mexican History in Photographs", en Gilbert M. Joseph y Timothy J. Henderson (eds.), *The Mexico Reader: History, Culture, Politics*, Durham [2002:311].

FOTO 5

Protesta en demanda para tener los domingos libres de trabajo, Distrito Federal, *circa* 1911. Autor desconocido (¿Agustín Víctor Casasola o Miguel Casasola?)



Fuente: CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional, Fondo Casasola, 36373

FOTO 6

Campeños trabajando en la construcción del ferrocarril, lugar desconocido, *circa* 1900. Autor desconocido (¿Agustín Víctor Casasola o Miguel Casasola?)



Fuente: CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional, Fondo Casasola, 32041

La fotografía también embalsama las relaciones de género. Hugo Brehme capturó a dos niños mientras realizaban los papeles asignados: la niña lavando la ropa y el niño jugando a ser un balsero (Foto 7). La rebelión de las mujeres contra la subordinación puede apreciarse en la foto de una protesta en los años treinta, en la cual sostienen una pancarta que dice: “Estamos en huelga porque cuando reclamamos aumento de salario nos insultan indicándonos el camino de la prostitución” [Mraz, 2002:314].

El poder de la fotografía para captar las relaciones de clase, raza y género —los ejes focales de la historia— se demuestra en la imagen tomada por Enrique Díaz en una fábrica de zapatos en los años treinta (Foto 8). Ahí, mujeres de tez oscura laboran bajo la mirada de sus jefes, tan blancos y bien vestidos como sus visitantes.

Las fotografías también son capaces de documentar expresiones de mentalidades. Por ejemplo, en una foto de familia vemos a una pareja en el patio del ferrocarril en Oriental, Puebla, durante los años cincuenta (Foto 9). Al ser un pueblito perdido en medio de la nada, Oriental no ofrecía otra manera de ganarse la vida que el ferrocarril y las diversiones eran sumamente limitadas. Así, la centralidad del ferrocarril en su vida puede apreciarse en su elección de “trasfondo de estudio”.

FOTO 7

Niños, canal de Ixtacalco, Distrito Federal, *circa* 1920

Hugo Brehme



Fuente: CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional, Fondo Casasola, 372055

FOTO 8

Directivos, visitantes y obreras en una fábrica de zapatos, Distrito Federal, *circa* 1930. Autor desconocido (¿Enrique Díaz?)



Fuente: Archivo General de la Nación, Fondo Díaz, Delgado y García, caja 27/4

FOTO 9

Pareja en las vías de tren en Oriental, Puebla, *circa* 1950. Autor desconocido



Fuente: Archivo de John Mraz

Es importante recordar que no estoy en favor de emprender lecturas psicológicas mediante la fotografía. Las mentalidades son cuestiones muy profundas y de larga duración; la psicología, por lo menos en lo que podría aparecer en las fotos, es un estado inmediato: tristeza, alegría, decepción y mortificación. Hacer juicios psicológicos con base en expresiones “aparentes” de sentimientos —por ejemplo, deducir depresión de una cara sin sonrisa— es una gran tentación.¹⁰ Sin embargo, el problema con este método se vuelve obvio si pensamos en los tiempos de exposición. En ese entonces las cámaras eran muy lentas para capturar imágenes y la gente no podía ser retratada con un rostro contento porque no era posible mantener una sonrisa estática durante el tiempo requerido, se veía borrosa. Así, tenían que permanecer con una cara seria (aunque quizá también era resultado de las pruebas al posar). Hoy, los tiempos de exposición en general duran entre 1/250 a 1/60 de segundo. Obvio: nadie propondría seriamente hacer un análisis psicológico basado en una fracción tan pequeña de tiempo. Se puede apreciar este problema al comparar dos fotos de zapatistas en Sanborn’s durante su estancia en el D.F. en 1914. En una foto, parecen ser encarnaciones de la imagen que los capitalinos tenían de aquellos: hombres violentos con cicatrices que parecen listos a cortar el cuello de alguien por el simple placer de hacerlo (Foto 10). En la otra, parecen inofensivos campesinos, incluso un poco desorientados por encontrarse en una situación extraña (Foto 11). Que quede claro que ni una ni otra lectura de estas fotos nos ofrece “la verdad” sobre los zapatistas.

Otra área importante en la cual las fotografías pueden contribuir a la historia social es a la de representar la cultura material y la vida cotidiana. Aquí, las imágenes nos llevan a examinar los aspectos más mundanos de la existencia humana: la bebida, la vivienda, el transporte, los desastres y las expresiones de la cultura popular pueden ser fundamentales al permitirnos reconstruir la vida cotidiana de la gente en el pasado. Las fotografías preservan ese fenómeno como quizá ningún otro medio. Sin embargo, para aprovechar lo que ofrecen estas imágenes hay que desarrollar conocimientos sobre los contextos en los cuales fueron tomadas.

Comer y beber son actividades fundamentales en la vida que muchas veces no se contemplan en las historias escritas. En este sentido, una fotografía muestra cómo una pobre mujer adquirió comida: ¡al recoger el arroz lanzado a los novios en una boda! [Mraz, 2002:319]. Por otro lado, los vendedores de agua

¹⁰ El ejemplo clásico de este error es el que presenta Michael Lesy, *Wisconsin Death Trip*, Nueva York, Pantheon, 1973. Robert Levine también cae en esta tentación en *Images of History: Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographs as Documents*, Durham, Duke University Press, 1989.

Foto 10
 Zapatistas en Sanborns, Distrito Federal, 1914. Autor desconocido
 (¿Agustín Víctor Casasola o Miguel Casasola?)



Fuente: CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional, Fondo Casasola, 33532

fueron un tema favorito en la pintura costumbrista del siglo XIX y en las postales para turistas; una imagen de los Hermanos Mayo muestra a mujeres que esperan el camión de agua que reparte el preciado líquido en un barrio pobre ubicado a los alrededores del D.F. (representación precisa de una faceta en la vida de una mujer de bajos recursos en los años cincuenta [Mraz, 2002:320]).

La vivienda es otro elemento de la cultura material que está embalsamado en la fotografía. En la Foto 12 vemos las casas que han sido proporcionadas a los mineros en Mapimí, Durango, en 1920. La fotografía fue tomada por uno de los obreros y la mandó a la entonces Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo, con una descripción de sus condiciones de vida. Aunque la imagen en sí es elocuente, la carta conservada en el ahora Departamento de Trabajo ofrece un pedacito de información sobre la existencia marginal de estas personas:

Foto 11
 Zapatistas en Sanborns, Distrito Federal, 1914. Autor desconocido
 (¿Agustín Víctor Casasola o Miguel Casasola?)



Fuente: CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional, Fondo Casasola, 6219

La empresa proporciona unos cuartos que miden superficialmente tres por tres metros, constan de un solo departamento sin cocina y sin servicio de luz ni agua. Apenas basta para alojar a una persona, pero la empresa impone la obligación de aceptar en dichas habitaciones el personal que ella designa sin recabar la conformidad de los moradores, dando por resultado que con frecuencia se aglomeran cinco o más personas de diferentes familias en cada una. El servicio de W. C. se ha establecido en los sitios más peligrosos de los cantiles del cerro que dan a una profunda barranca y un ligero descuido por parte de la persona que allí se siente puede originar que se caiga al fondo de la barranca, en donde encontrará la muerte. Nos pagan una miseria, nos tratan muy mal [...] somos esclavos de los malditos gringos.¹¹

Otra imagen de la vivienda nos muestra a una mujer con un bebé saliendo por debajo de una barda, en Tampico en 1923 [Mraz, 1985:11]. La foto fue capta-

¹¹ Departamento de Trabajo, Caja 220, Expediente 4, Archivo General de la Nación.

Foto 12
Casas de mineros, Mapimí, Durango, 1920.
Autor desconocido



Fuente: Archivo General de la Nación, Departamento del Trabajo, 220:4

da por obreros (para demostrar lo que era evidentemente un problema diario) y la mandaron a la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo con una carta en la cual detallaron sus quejas. La Secretaría había obligado a la compañía petrolera Pierce a retirar sus tanques de gasolina a una distancia segura de los lugares poblados para evitar desgracias en caso de incendio. Con el fin de no gastar en el cambio de los tanques, la compañía rentó el terreno de la empresa Ferrocarriles Nacionales y trató de forzar a los obreros a irse de ahí, e incluso construyó una cerca que rodeaba las casas y sin salida a la calle.

Las fotografías son un medio excelente para representar las condiciones de trabajo. Así, vemos a mujeres laborando en la compañía de cigarros El Buen Tono, sentadas pulcramente en fila dentro de su espacio de trabajo [Mraz, 2002:323]. Aunque podríamos considerar esta situación como claustrofóbica, El Buen Tono se concebía como una fábrica modelo del Porfiriato, que mostraba el desarrollo ordenado del país para atraer inversiones. Otras imágenes muestran el lado

opuesto de la moneda. Los obreros Filgenio Vargas y Jorge Miranda tomaron fotos de sus compañeros muertos y heridos por la rotura de una tubería de chapopote en Tepexintla, Veracruz, el 4 de enero de 1922 (Foto 13). Las mandaron a la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo con una nota: "Como la Compañía no les facilitó ninguna asistencia médica a las víctimas, nos vimos en la necesidad de tomar los nombres de ellos y sacar unas fotos para hacer las gestiones necesarias a fin de ver si era posible que se les proporcionara la asistencia médica de que carecían".¹² No sólo se les negó la asistencia médica, sino que la compañía despidió a Vargas y a Miranda por haberse quejado.

Condiciones peligrosas de trabajo se encuentran a menudo en México, como puede verse en una foto tomada en 1951 por Faustino Mayo durante la construcción de la Torre Latinoamericana: la ausencia de un equipo de seguridad es notoria [Mraz, 2002:325]. Comúnmente, las mujeres no encaran circunstancias tan peligrosas, pero la foto de una mujer que lava ropa junto a un vagón del ferrocarril nos muestra el trabajo cotidiano al cual están condenadas [Mraz, 1991:93]. Otra foto fue captada en Puebla, por Guillermo Treviño, para documentar las condiciones de vida de los ferrocarrileros y sus familias, como parte de las demandas en las huelgas de 1958 y el año siguiente. Ir y venir del trabajo puede ser en sí un riesgo, como en la foto de un camión atestado de gente que se agarra a correas para no caerse, en el D.F., en los años cuarenta [Mraz, 2002:327].

La cultura popular y las diversiones también son registradas en la fotografía. Un ejemplo interesante se encuentra en la imagen de los zapatistas que piden comida durante su ocupación en el D.F. en 1914 (Foto 14). Nótese las imágenes de la virgen de Guadalupe pegadas o sostenidas en los sombreros, evidencia de su importancia para ese movimiento. En México la televisión se ha convertido en una parte importante en la vida cotidiana, como en todas partes; en una foto de los Hermanos Mayo, es posible apreciar una televisión en una casa mexicana pobre en 1956, acompañada de múltiples camas en el "cuarto de la tele" [Mraz, 2002:329]. La Semana Santa es un momento para escapar de las multitudes del D.F., si se cuenta con el dinero para hacerlo. Si no, entonces se podría formar parte de la muchedumbre en los balnearios, como en "El panzazo", una foto hecha por Francisco Mata Rosas [Mraz, 2002:330].

Los sismos ocurren tan frecuentemente en México que a veces parecen parte de la vida cotidiana, como trabajar o comer. Marco Antonio Cruz capturó Tlatelolco a diez minutos del terremoto de 1985 en el D.F. [Mraz, 2002:331]. Si todavía quedan dudas sobre lo que las fotografías pueden contarnos de la historia, es preciso preguntarse cuántas palabras se necesitan para describir tal imagen.

¹² Archivo General de la Nación. Departamento de Trabajo, caja 447, expediente 3.

Foto 13
Petroleros muertos y heridos, Tepexinla, Veracruz, 1922



Foto 14
Zapatistas buscando comida, Distrito Federal, 1914.
Autor desconocido (¿Agustín Víctor Casasola o Miguel Casasola?)



Fuente: CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional, Fondo Casasola, 6267

LA HISTORIA GRÁFICA

Bien: ya que hemos considerado las posibilidades de utilizar la fotografía como fuente de la historia social; vale la pena analizar cómo se ha empleado para hacer las historias gráficas en México, que varían notablemente en términos de la investigación y reproducción de imágenes, así como en la calidad de sus textos. Sin embargo, con algunas excepciones, todas comparten una tendencia común al género a lo largo y ancho del mundo: en general, muestran poco respeto por lo que las fotos podrían decirnos acerca del pasado.¹³ Las investigaciones gráficas

¹³ Rafael Samuëls notó una curiosa situación en Gran Bretaña, donde asegura que las escuelas secundarias “eran mucho más hospitalarias a la recepción de la fotografía —y mucho

y las llevadas a cabo para los textos escritos son como líneas paralelas que aparentan unirse en el horizonte, pero que en realidad nunca se juntan. Los historiadores que escriben los ensayos y los pies de foto, por lo general, no han tenido nada que ver con la investigación visual, la cual se asigna a menudo a los estudiantes que fungen como asistentes. Así, las imágenes ilustran textos que han sido escritos completamente aparte de cualquier cuestión que pudiera haber surgido durante la búsqueda entre viejas fotografías. Más aún, la investigación de imágenes sólo se ha limitado a encontrarlas, no a recabar información que nos permita relatar maravillosas historias sobre el pasado. En aquellas felices ocasiones en donde la investigación visual y la escrita de alguna manera han funcionado a la par, los beneficios mutuos evidencian que la fotografía debería situarse en una relación dialéctica con los textos verbales, estimulando y orientando la investigación, en vez de reducirla a ser un bonito relleno buscado en un proceso desligado al que muchos historiadores consideran la *auténtica* investigación: aquella efectuada en palabras.

La mayoría de las historias gráficas son producidas sin ninguna investigación significativa de las imágenes (quién las hizo, por qué motivo, cuándo y en dónde fueron tomadas o qué está sucediendo en ellas); la salida más fácil para muchos historiadores es el “ilustracionismo”. Sobre la fotografía, John Berger ha comentado: “a menos que el observador ya esté familiarizado con el tema, todo lo fotografiado toma el artículo indefinido *un/una*. El par de botas se convierte en un par de botas [1980:60].” Los pies empleados en las historias gráficas se apoyan en esta tendencia, arrojando a menudo generalidades contrarias a la especificidad de la fotografía misma, utilizan las imágenes históricas para *representar* generalizaciones en vez de *presentar* las particularidades que ellas preservan. La fotografía es, por su propia naturaleza, documento de un momento específico, una fracción particular de segundo, una historia única. Para Roland Barthes, una fotografía “es el Particular absoluto, la Contingencia suprema, mate y algo estúpida, el *Éste/Ésta* (esta fotografía y no Fotografía), en breve, lo que Lacan llama el *Tuché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real, en su infatigable expresión” [1981:4]. Sin embargo, mientras las generalidades creadas por los pies *ilustracionistas* son contrarias a la especificidad del medio fotográfico, la particularidad de una fotografía sólo puede desarrollarse y revelarse mediante la identificación con los epígrafes verbales que aparecen junto a ella.

más críticas y concientes en su utilización— que los historiadores universitarios, los cuales prestaban su dignidad y autoridad a los libros de café y a los suplementos a colores del Sunday, pero no mostraban ningún signo de incorporar antiguas fotografías en su material de enseñanza o investigación básica”, en “The Eye of History”, en *Theatres of Memory*, Londres, Verso [1994:321].

Foto 15

Luz Duani viuda de Guzmán, obrera en un molino de nixtamal, Distrito Federal, diciembre de 1919. Autor desconocido



Fuente: *Archivo General de la Nación, Ramo del Trabajo, 173-12*

Aparte de la tendencia a generalizar, en ocasiones los pies de foto crean historias que son flagrantes falsificaciones de aquello que aparece en la imagen. La fotografía de una trabajadora en un molino de nixtamal proporciona un ejemplo claro (Foto 15). Cuando se publicó esta fotografía en la serie *Así fue la Revolución Mexicana*, el pie de foto correspondiente afirmaba: “Las deudas de los obreros no afectarían a sus familias [Florescano, 1985:1207]” La imagen aparecía en una exposición de “El problema obrero” y con un texto que reproducía las provisiones del Artículo 123, un fragmento de la Constitución de 1917 que representaba “la más iluminada declaración de los principios que protegen a los obreros en el mundo hasta esa fecha” [Knight, 1986:470-471]. Sin duda, la imagen parecía ofrecer una ilustración conveniente del Artículo 123 en cuanto estipula que las deudas

de un trabajador no pueden transmitirse a los miembros de su familia. Tomada *presumiblemente* antes de la Revolución, que curaría los males sociales tales como la usura, la fotografía nos muestra *evidentemente* a una mujer de mediana edad que ha sido forzada a trabajar en una labor de servicio, porque *aparentemente* ha heredado las obligaciones de su marido tras su muerte. Eliminada cualquier referencia a la fecha en que fue tomada la fotografía, los autores de la serie dieron la impresión de que la mujer sufría la vulnerabilidad de los trabajadores durante el régimen de Porfirio Díaz (1876-1911).

Sin embargo, esta fotografía fue tomada en 1919 y las buenas intenciones del Artículo 123, impresas alrededor de la foto y en la página de enfrente, permanecen en escandalosa yuxtaposición a la situación real de esta mujer (y sus colegas) [Mraz, 1982]. Puede espigarse una historia maravillosa de los documentos que acompañan a esta imagen en el AGN, pero es distante respecto al uso que se le dio en *Así fue la Revolución Mexicana*. Las tareas básicas de la fotohistoria (representar el pasado en fotografías) son esencialmente las mismas que las de la historiografía (representar el pasado en palabras): investigación y documentación. De haberse dedicado a esta disciplina los autores de dicha obra, hubieran podido contar una historia del pasado con mucha más riqueza que la que intentaron falsificar mediante el ilustracionismo. En cambio, arrancaron esta imagen de su situación real e hicieron mal uso de ella para propósitos muy distintos a su intención original: documentar la brecha entre ley y realidad en el México posrevolucionario. Así, la fotografía fue recontextualizada para pretender legitimar el nuevo orden forjado por la Constitución de 1917, un régimen encarnado en aquellos que heredaron la Revolución: el Partido de la Revolución Institucional (PRI) y el presidente Miguel de la Madrid, cuyas observaciones presentan esta serie.

El uso deliberado de las fotos históricas o el aparente desinterés de cómo podrían utilizarse de manera más rigurosa, es sobre todo el resultado de los impulsos oficialistas y/o mercantilistas tras la elaboración de las series de historia gráfica. El dinero necesario para adquirir y reproducir fotografías con la calidad para comunicar su riqueza visual de información y expresión siempre influirá en la producción de tales trabajos. Las considerables sumas requeridas se han obtenido más fácilmente del gobierno o empresas privadas; así, la historia promulgada por la vasta mayoría de las series repite un anticuado modelo del siglo XIX, en el cual los grandes hombres constituyen el centro del pasado nacional. En años recientes una serie, *Veracruz, imágenes de su historia*, ha intentado romper con tales métodos anticuados, incorporando la nueva historia social y cultural desarrollada en Francia por la Escuela de los Anales, para examinar los temas de la vida cotidiana, cultura material, relaciones de clase y mentalidades [1992].

Las historias gráficas mexicanas más recientes se han producido con dinero público, pero la iniciativa privada fue crucial para el comienzo del género y el en-

lace que siempre tendrá con la fotografía de prensa. Agustín Víctor Casasola fundó la Agencia Mexicana de Información Gráfica en 1912 con la idea de competir con los torrentes de fotógrafos que viajaron a México para cubrir la Revolución, la primera conflagración social accesible a los medios modernos y un imán para los reporteros de todo el mundo. Casasola fue fotoperiodista y empresario (semejante a Matthew Brady durante la Guerra Civil de Estados Unidos), contrató hombres para su agencia y compró imágenes que ya habían sido tomadas. En 1921, Agustín Víctor comenzó a producir historias gráficas con su archivo, editando el *Álbum histórico gráfico* (1921). No pareció haber sido lucrativo, pero su hijo Gustavo llevó el negocio familiar a nuevas alturas a partir de los cuarenta, publicando y reimprimiendo constantemente libros con imágenes. Los más importantes son las series *Historia gráfica de la Revolución Mexicana* y *Seis siglos de historia gráfica de México*.¹⁴

Sin embargo, estas obras no son en realidad historia, sino crónicas compuestas de miles de imágenes —por ejemplo, cada uno de los 14 volúmenes en la última edición de *Seis siglos* contiene alrededor de 1 500 imágenes— las cuales aparecen junto a una narración seca y conservadora de “hechos”. El discurso creado por la prosa al estilo de los almanaques y la multitud de fotografías —presentadas como ventanas al pasado— es eminentemente positivista, refleja la formación en el Porfiriato de Agustín Víctor Casasola. Asimismo, expresa la creencia de Gustavo en su propia capacidad de “observación objetiva”. Aunque intentó en un principio solicitar la ayuda de los historiadores, poco a poco decidió que “eran tendenciosos y escribían según sus intereses políticos”. Así, determinó escribir él mismo todos los textos en una labor “hecha con una idea documental más que política”.¹⁵ La atracción de los Casasola por el positivismo se expresa en una insistente aceptación del *status quo*, y las series son más que nada calendarios de actos oficiales: reuniones presidenciales con otros políticos o diplomáticos extranjeros, ceremonias, banquetes y desayunos. Las dos series mayores difieren un poco. La *Historia gráfica de la Revolución Mexicana* se enfocó a los líderes políticos: los volúmenes sobre el Porfiriato y la Revolución resaltan a los presidentes y sus ministros, así como a los jefes militares, caudillos y caciques; los volúmenes que ilustran los periodos de la posguerra están colmados de “hombres en trajes”: banqueros, empresarios, líderes sindicales y gobernadores.

¹⁴ Gustavo Casasola notó que el *Álbum* “no tuvo el éxito apetecido”, en *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*, vol. 4, México, Trillas [1960:2324]. He llevado a cabo una historia de las series producidas por los Casasola en *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity*, Durham, Duke University Press (en prensa).

¹⁵ Ver “Palabras del autor”, en *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*, vol. 1, México, Trillas, [1973], y “Gustavo Casasola: todos nuestro ayeres”, en Cristina Pacheco, *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos*, México, FCE [1988:123].

En *Seis siglos de historia gráfica de México*, esta atención a los poderosos se expande para incluir las actividades de otros miembros de la clase acomodada: aparecen notas sobre “distinguidos matrimonios”, alta moda y eventos culturales como la ópera. La adulación expresada para los ricos y poderosos resulta en una curiosa nostalgia posrevolucionaria por el Porfiriato, a semejanza de películas como *¡Ay, qué tiempos, señor Don Simón!* (Julio Bracho, 1941). En las páginas de *Seis siglos...*, mujeres con costosos vestidos se pasean por el Hipódromo de la Condesa con sus caras protegidas del sol por parasoles o enormes y floridos sombreros, hombres en traje de etiqueta con sombrero de copa reunidos frente a su cantina favorita, y los funcionarios presidiendo la apertura de trabajos públicos que ofrecen una prueba del progreso del Porfiriato. La nostalgia es siempre la negación de la historia, una fantasía irrealizable para volver a un pasado fetichista. Susan Sontag podría haber estado comentando la fantasiosa añoranza de las fotos de los Casasola sobre el Porfiriato cuando escribió: “Las fotografías convierten el pasado en un objeto de delicada mirada, mezclando las distinciones morales y desarticulando los juicios históricos a través del patetismo general de mirar al tiempo pasado” [1973:71].

Como una expresión de su añoranza por los días en que las relaciones entre las clases eran más simples, Casasola encontró trabajadores dóciles como contraparte de su aristocracia porfiriana. Así, en su sección de “Asuntos obreros, 1900-1910”, las fotografías muestran a empleados obedientes y a miembros de diversas sociedades mutualistas: los hombres vestidos de forma pulcra con sacos y corbatas, las mujeres en vestidos blancos y sentadas con las manos unidas al frente de manera escrupulosa [1980:1450-1455]. Se hace mención a las huelgas de Cananea y Río Blanco, pero la atención visual cae en el entonces gobernador de la ciudad de México, don Guillermo Landa y Escandón, quien fue captado recibiendo condecoraciones por parte de los trabajadores y charlando con mujeres dócilmente dispuestas a escuchar.

Cuando no se ajustan a la nítida imagen de un proletariado modernizado —y no son excoriadas por participar en actividades “antisociales”— las clases más bajas a menudo son representadas como algo pintoresco, “tipos populares” que vagabundean y beben en “piqueras”, que celebran el “san lunes” en vez de ir a su trabajo.¹⁶ A menudo son mostrados en tareas extrañas, como hurgando en los desperdicios en búsqueda del “tesoro de la basura”. El pie de foto que acompaña la imagen de un individuo humilde cargando a un hombre de mayores recursos en una calle inundada de la Ciudad de México indica la tendencia

¹⁶ Ver las páginas dedicadas a “Las piqueras” y “San Lunes”, en Gustavo Casasola, *Seis siglos de historia gráfica en México*, vol. 8, México, Gustavo Casasola-CNCA, 1989, pp. 2496 y s.

ideológica de Casasola respecto a la historia: “Los abusos de los cargadores eran terribles, a medio camino pedían más paga o los soltaban” [1971:1119] (v. Foto 4). ¡Qué instancia tan reveladora de cómo las imágenes pueden decir cosas tan distintas a diferentes personas, así como demostrar cuán dependientes son de los títulos! En donde yo veo reflejadas las diferencias entre las clases extremas de México en el hecho de que algunas personas tienen que cargar a otras en su espalda, Casasola sólo ve los “abusos” de la gente pobre.

El oficialismo en las historias gráficas de Casasola se demuestra de manera convincente en su alineación con la autorrepresentación del PRI como heredero de la Revolución. En su duradera producción de la *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*, Gustavo Casasola amplía resueltamente la era revolucionaria para incluir las fotografías más recientes, implicando que este proceso continúa. Así, las páginas finales de la última edición de esta obra documentan la designación del gabinete del presidente Luis Echeverría, presentando a los funcionarios—hombres grises en trajes oscuros— como si constituyeran algún tipo de gobierno “revolucionario”.

El que todos los miembros del gabinete de Echeverría sean de sexo masculino es la expresión de un metatexto fundamental y pernicioso en ésta y las subsiguientes series de la historia gráfica: los grandes hombres hicieron la Revolución y continúan haciéndola. Alrededor de 65% de las fotografías publicadas en *Historia gráfica de la Revolución Mexicana* son de líderes políticos.¹⁷ Los hombres célebres son un foco familiar en las historias ilustradas, tal como puede observarse en las fotografías dedicadas a ellos en otras historias gráficas mexicanas: *Biografía del poder* (74%), *Así fue la Revolución Mexicana* (62%) e *Historia gráfica de México* (47%).¹⁸ El empleo de tantos retratos me hace preguntar qué es lo que realmente aprendemos a partir de las fotografías de los políticos, pues su fisonomía nos dice poco acerca del pasado.¹⁹ Por el contrario, el objeto real de tales imágenes es situar a los caudillos varones como si fueran la historia encarnada, la suma total de las luchas pasadas encapsuladas en la efigie de un líder.

¹⁷ Se llegó a esta cifra contando las fotografías en Gustavo Casasola, *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*, vol. 1. Del total de las 980 fotografías, 637 eran de grandes hombres, es decir, los creadores de historia. Esta categoría no incluye a los soldados, los campesinos u obreros sin nombre, o a los hombres identificados que carecen de liderazgo, por ejemplo las personas que eran ejecutadas por falsificación o desertión. Los volúmenes posteriores parecen contener un porcentaje incluso mayor de grandes hombres.

¹⁸ Esta no es una encuesta exhaustiva. Analicé un volumen de cada serie, comparando el número total de fotos con el que, de alguna manera, describían a grandes hombres.

¹⁹ Un uso posible sería emplear esas fotografías para abrir preguntas sobre actitudes raciales—por ejemplo, comparar fotos de Porfirio Díaz tomadas en 1876 con aquellas hechas en 1910— para determinar si en ese periodo se estaba aclarando la piel.

La época de oro de la historia gráfica subsidiada se dio durante el sexenio de Miguel de la Madrid (1982-1988). Esto es apropiado, pues su mandato fue el último aliento del “nacionalismo revolucionario”, la estrategia del PRI para cooptar la expresión cultural, mientras la Revolución comenzó a ser reemplazada por la ideología neoliberal de la privatización. Su régimen pagó por los escritos, investigación visual e impresión masiva de varias voluminosas series: *Memoria y olvido*, una colección de “monografías” asignadas a diversos autores; *Así fue la Revolución Mexicana*, una oda suntuosamente producida en recuerdo del cataclismo de 1910-1917; *Biografía del poder*, hagiografías populares de los héroes del nuevo orden; e *Historia gráfica de México*, la serie con el título obligatorio lanzado para aprovechar los fondos remanentes en el último año del sexenio, el bien conocido “año de Hidalgo, pendejo el que deje algo”.²⁰ La historia narrada en los textos de estos trabajos es, por mucho, mejor que aquella de los álbumes de Casasola, pues se encargaron a especialistas. Sin embargo, aunque la calidad de la investigación visual varía demasiado, las series se asemejan en que las imágenes están casi invariablemente divorciadas de los textos. Así, son poco más que historias ilustradas, donde los ensayos han sido construidos aparte por completo de la investigación de las imágenes. Al término del periodo del presidente De la Madrid, un feliz vástago de las nuevas historias gráficas propuso una alternativa: *Veracruz, imágenes de su historia*, producida por el gobierno de Veracruz y centrada en la historia regional, muy bien podría representar el intento más riguroso por incorporar la fotografía en los estudios de la historia mexicana [Delgado, *op. cit.*].

La serie *Memoria y olvido: imágenes de México* publicada en 1982-1983 por Martín Casillas en colaboración con la SEP, está conformada por 20 volúmenes. Se imprimieron 6 mil copias de cada libro, un número elevado para México. Todas las imágenes fueron extraídas del acervo del AGN, por lo que su fuente general está reconocida y, en algunos libros, se identifica a colecciones o fotógrafos específicos. Un historiador, Carlos Martínez Assad, coordinó la serie, aunque en pocos volúmenes se hace referencia explícita a las imágenes (incluyendo el libro de Martínez Assad). Algunos autores —en específico Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska— ya habían mostrado un interés en la fotografía, pero sólo Monsiváis y Aurora Loyo desarrollaron una relación entre el texto y las imágenes. La calidad de los textos varía mucho, pero la investigación y selección de las imágenes es muy buena, sin duda, como resultado de la colaboración con Alfonso Morales, un renombrado estudioso

²⁰ Carlos Martínez Assad (ed.), *Memoria y olvido: imágenes de México*, 20 vols., México, Martín Casillas-SEP, 1982-1983; Enrique Florescano (ed.), *Así fue la Revolución Mexicana*, 8 vols., México, Senado de la República-SEP 1985-1986; Enrique Krauze, *Biografía del poder*, 8 vols., México, FCE, 1987 y Héctor Aguilar Camín et al., *Historia gráfica de México*, 10 vols., México, Editorial Patria/INAH, 1988.

de la cultura visual mexicana. Por desgracia, la calidad de la impresión es extremadamente pobre, derivando en imágenes borrosas, desteñidas y granuladas, con un fuerte contraste. Por ello, estos libros son mucho menos útiles como historia de lo que serían si tuvieran una reproducción decente.

En 1985, el Senado se unió a la SEP para publicar la serie *Así fue la Revolución Mexicana* como parte de los festejos del 175 aniversario de la Independencia y 75 aniversario de la Revolución. Consta de ocho volúmenes, con contribuciones de un significativo número de reconocidos académicos quienes, claro, nada tienen que hacer con la investigación visual. Como es típico de estas historias gráficas, los textos y las imágenes son en esencial irrelevantes unos a otras. Más aún, la investigación gráfica (coordinada por Gloria Villegas) es mediocre y la serie se basa mucho en el Archivo Salvat, del cual han reimpreso pobres reproducciones de fotografías, en lugar de llevar a cabo una investigación en archivos mexicanos. Un ejemplo bastante ilustrativo es la primera imagen de la serie: la foto “Batallones Rojos” obviamente tuvo que ser refotografiada a partir de una reproducción publicada, algo evidente por el enorme grano dejado por la pantalla de su publicación previa, en lugar de imprimirla del negativo que está en la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Esta serie identifica la fuente general de las imágenes —Archivo Salvat, la Hemeroteca Nacional, la Fototeca del INAH— pero no se proporciona información alguna sobre los fotógrafos. El gobierno no reparó en gastos para *Así fue la Revolución Mexicana*. Se publicaron alrededor de 40 mil copias de cada volumen en papel muy caro y con pasta dura.

Enrique Krauze es autor de *Biografía del poder*, patrocinada por la Secretaría de Agricultura y publicada por el prestigiado Fondo de Cultura Económica (FCE) en 1987; se tiraron 40 mil copias de cada uno de los ocho volúmenes enfocados en los líderes mexicanos, desde Porfirio Díaz hasta Lázaro Cárdenas.²¹ La investigación gráfica es buena, tal vez debido a Aurelio de los Reyes, y se da crédito a la fuente de archivo en cada imagen. Sin embargo, no se identifica a los fotógrafos de manera individual, la reproducción es pobre, el papel carece de calidad y la relación entre texto y fotografía es meramente ilustrativa.

Biografía del poder ilustra el comienzo de la “neoliberalización” de la cultura mexicana bajo el régimen de Miguel de la Madrid, proyecto que cada presidente sucesor ha llevado más adelante. La relación con el gobierno del presidente

²¹ Intenté determinar si *Biografía del poder* había sido reimpresa, pero me dijeron —sorprendentemente— que la información era “confidencial”. Dicha taciturnidad es extraña, aunque puede ser resultado del hecho de que Krauze no desea que los archivos públicos tengan información sobre la reedición de sus imágenes. Como es evidente, les molesta el uso que hace Krauze de sus fotos en sus libros y producciones televisivas sin pagar derechos, pero aparentemente es intocable.

De la Madrid que desarrolló Krauze para producir esta serie le permitió una enorme recopilación de imágenes mexicanas: la Secretaría de Agricultura se aseguró que las puertas de los archivos nacionales estuvieran abiertas y las fotografías se pagaron con dinero público. Krauze ha utilizado esas imágenes para producir libros (en Clío, su editorial) y para programas de televisión (Televisa), que están tan lejos del rigor que uno espera de la historia —incluso de la historia gráfica—, que más no comentaremos aquí. Sin embargo, el proceso mediante el cual adquirió el escudo que hoy esgrime fue analizado con claridad por Claudio Lomnitz:

El poder de Krauze fue amasado en un momento en el cual el gobierno le dio la espalda a la educación pública y a la investigación y subsidió un proceso de privatización cultural con características similares a otras privatizaciones: enorme concentración de poder en muy pocas manos y la formación de una élite nueva [2001:212].

El mismo título de la serie, *Biografía del poder*, apunta hacia una predecible problemática en torno a las historias gráficas. Sin embargo, aquí la estrategia conocida de reproducir imágenes de líderes políticos es llevada a cabo *ad nauseam*: tres de cada cuatro fotografías son de los llamados grandes hombres. La serie fue promocionada como la que mostraría “el rostro humano de la historia”, pero los únicos a la vista eran los de los hombres ilustres que se supone hacen la historia. Una contribución que puede hacer la fotografía a la historia es “personalizar el pasado”: al ver seres humanos individuales, recordamos que son las personas quienes realmente forjan la historia al hacer algo de lo que la historia va haciendo con ellos. No obstante, utilizar fotografías como medio para “personificar” la historia de seres comunes y corrientes —enfocando a individuos desamparados y, por eso, excluidos en general de la historiografía dominante— es muy distinto a emplear imágenes de héroes para alimentar la cultura de la celebridad que en gran medida es producto de los medios visuales modernos.

Aparentemente no puede resistirse la tentación de los grandes hombres, pues esta debilidad también la marca *Historia gráfica de México*. La serie fue publicada por el INAH en 1988, con un tiraje de 11 mil ejemplares de cada uno de los 10 volúmenes y profusamente ilustrada con imágenes reproducidas de forma muy pobre en un papel caro. Aunque las celebridades históricas no eran el tema central (como en *Biografía del poder*), sí eran el núcleo ocular. Por ejemplo, el volumen 8 abre con fotografías de Adolfo de la Huerta, Woodrow Wilson y Albert Fall. La insistencia con la cual esta serie muestra las características de los líderes políticos puede verse en la repetición de las mismas fotografías de Lázaro Cárdenas (pp. 82, 154) y de Plutarco Elías Calles (pp. 70, 151). El volumen 9 vuelve al presidencialismo: la toma de posesión de Luis Echeverría en 1970 se muestra en dos fotografías distintas, ambas sin sentido en términos de información histórica

(pp. 125, 154), ya que sólo pueden apreciarse Echeverría y al mandatario saliente Gustavo Díaz Ordaz, uno de ellos portando la banda presidencial.

Historia gráfica de México demuestra poca consideración por lo que la parte visual pudiera contribuir a la historia y, de manera evidente, se desarrolló una limitada investigación gráfica.²² Se apoyaron básicamente en fotografías ya publicadas para reproducirlas de nuevo, pero con la desventaja de un grano grande en imágenes refotografiadas. Más aún —y puede ser la mayor deficiencia de la serie como trabajo de historia— no se proporciona información alguna sobre las fotos en términos del fotógrafo, la publicación o el archivo, excepto en muy rara instancia. En todas las demás series de historia gráfica por lo menos se acredita la fuente del archivo.

Los ocho volúmenes de la serie *Veracruz: imágenes de su historia*, quizá son, hasta cierto punto, un producto estatal del interés federal por publicar historias gráficas durante el régimen de Miguel de la Madrid, pues esta serie comenzó a aparecer en 1989, al año siguiente en que dejara la Presidencia. El gobernador de Veracruz, Dante Delgado, asignó a su hermana, Ana Laura Delgado, a la dirección de este proyecto, el cual desarrolló en coordinación con el Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales de la Universidad Veracruzana. Este esfuerzo se basa en una extensa investigación gráfica en archivos públicos y privados y, más importante, en entrevistas llevadas a cabo para “enraizar” las imágenes y desarrollar sus significados históricos. En este proceso, el proyecto veracruzano ha dejado ver que existe una coincidencia metodológica entre la especificidad de la historia regional y la particularidad de la fotografía como un medio. Esta idea nos hace reflexionar sobre el enfoque que debería tener la fotohistoria, pues las historias gráficas han tenido, en demasiados casos, una orientación nacional. En lugar de emplear fotografías en abstracto y como ejemplificación de lo general, típico de muchas series, los miembros del Instituto las han utilizado para rescatar y presentar la particularidad del pasado de su región.²³

Veracruz: imágenes de su historia representa el intento más serio por incorporar fotografías en la fotohistoria. La investigación visual para el proyecto fue significativa. Los historiadores peinaron los grandes archivos nacionales y las distintas colecciones que ahí se encontraban: la Fototeca del INAH (Casasola, C. B. Waite, etcétera) y el Archivo General de la Nación (Hermanos Mayo, Flores Pérez, Hadsell, Melhado, Díaz, Delgado y García, etcétera). También buscaron en el archivo estatal de Veracruz, donde la colección de Joaquín Santamaría fue en particular

²² Eleazar López Zamora, en ese entonces director de la Fototeca del INAH, me dijo que los editores no lo habían contactado para pedirle imágenes (comunicación personal, 1988).

²³ Económicamente era sólida, porque muchas de las 3 mil-4 mil copias de cada volumen impreso se vendían a residentes de las ciudades destacadas en los libros.

útil, así como en los archivos de ciudades y pueblos. Y siguieron con las colecciones fotográficas de compañías como la cervecería Moctezuma y sindicatos como el de trabajadores ferrocarrileros. En el caso de la Compañía Industrial de Orizaba, la investigación se llevó a cabo en los archivos tanto de la compañía como del sindicato. Sin embargo, lo que en realidad hace distinta a esta serie es la contribución de álbumes familiares. Los investigadores continuamente se volcaban sobre fotografías personales, entrevistándose con los dueños para establecer fechas e identificar quiénes aparecían. Los pies de las fotos reflejan esta investigación, pues casi siempre están llenos de información sobre qué está ocurriendo a quién, en qué fecha, en lugar de las vacuas generalidades de la mayoría de las historias gráficas. Más aún, las fuentes de todas las imágenes siempre están identificadas, incluso las de los archivos, tanto públicos como privados, y los fotógrafos. La importancia asignada a la investigación visual en esta serie fue apuntalada con atención en la reproducción. *Veracruz: imágenes de su historia* fue diseñada y editada por David Maawad, un pionero en el hallazgo y promulgación de archivos de fotógrafos mexicanos. La impecable impresión es familiar para cualquiera que conozca su trabajo.

Hay varios signos promisorios en el horizonte de la historia visual en el México actual. En primer lugar, la fotografía misma es tratada con más respeto y la investigación sobre su historia y la de quienes la practican en México ha sufrido una transformación importante con la aparición de las monografías producidas por Patricia Massé, Arturo Aguilar, John Mraz, Marianna Figarella, Rebeca Monroy, Fernando Aguayo, Alberto del Castillo, Samuel Villela y Blanca Jiménez.²⁴ La mayoría de estos libros se originó como tesis y la publicación esperada de otras disertaciones —Ariel Arnal, Beatriz Malagón y Maricela González— de varias universidades mexicanas sin duda contribuirá de manera significativa a crear un ambiente más serio en torno a la relación entre fotografía e historia.²⁵ La proli-

²⁴ Patricia Massé Zendejas, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, México, INAH, 1998; Arturo Aguilar Ochoa, *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*, México, UNAM, 1996; John Mraz, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, INAH-Editorial Océano, 1999; Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*, México, UNAM, 2003; Rebeca Monroy Nasr, *Historias para ver. Enrique Díaz, fotorreportero*, México, UNAM-INAH, 2003; Fernando Aguayo, *Estampas ferrocarrileras. Fotografía y grabado 1860-1890*, México, Instituto Mora, 2003; Alberto del Castillo Troncoso, *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la Ciudad de México (1880-1920)*, México, El Colegio de México/Instituto Mora 2006; Blanca Jiménez y Samuel Villela, *Los Salmerón. Un siglo de fotografía en Guerrero*, México, INAH 1998.

²⁵ Ariel Arnal Lorenzo, *Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México, 1910-1915*, tesis de maestría, México, Universidad Iberoamericana, 2002; Beatriz Malagón Girón, *La fotografía de Winfield Scott. Entre la producción comercial y la calidad estética*, tesis de doctorado, UNAM, 2003; Maricela González Cruz, *Juan Guzmán en México: fotoperiodismo, modernidad y desarrollismo en algunos de su reportajes y fotografías de 1940 a 1960*, tesis de maestría, México, UNAM, 2003.

feración de congresos en la actualidad también es evidencia amplia del interés en esta disciplina.²⁶ Los esfuerzos por construir la historia de México mediante la fotografía han empezado muy recientemente, esperemos que sobre nuevos cimientos.

BIBLIOGRAFÍA

Aguayo, Fernando

2003 *Estampas ferroviarias. Fotografía y grabado 1860-1890*, México, Instituto Mora.

Aguayo, Fernando y Lourdes Roca (eds.)

2005 *Imágenes e investigación social*, México, Instituto Mora.

Aguilar Camín, Héctor et al.

1988 *Historia gráfica de México*, 10 vols., México, Patria/INAH.

Aguilar Ochoa, Arturo

1996 *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*, México, UNAM.

Arnal Lorenzo, Ariel

2002 *Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México, 1910-1915*, tesis de maestría, México, Universidad Iberoamericana.

Barthes, Roland

1981 *Camera Lucida*, Nueva York, Hill and Wang, núm. 4.

Berger, John

1980 "Another Way of Telling", en *Journal of Social Reconstruction*, vol. 1, núm. 1.

Casasola, Agustín V. (ed.)

1921 *Álbum histórico gráfico: Contiene los principales sucesos acaecidos durante las épocas de Díaz, de la Barra, Madero, Huerta y Obregón*, México.

1986 *Jefes, héroes y caudillos*, México, Archivo Casasola, FCE.

Casasola, Gustavo

1960 *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*, vol. 4, México, Trillas.

1971 *Seis siglos de historia gráfica en México*, vol. 2, México, Gustavo Casasola.

1973 "Palabras del autor", en *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*, vol. 1, México, Trillas.

1989a *Seis siglos de historia gráfica en México*, vol. 5, México, Gustavo Casasola-CNCA.

1989b "Las piqueras" y "San Lunes", en *Seis siglos de historia gráfica en México*, vol. 8, México, Gustavo Casasola-CNCA, pp. 2496-2497.

Delgado, Ana Laura (coord.)

1992 *Veracruz, imágenes de su historia*, 8 vols., Veracruz, Archivo General del Estado de Veracruz.

²⁶ Los coloquios *Fotografía y sociedad en México*, en la ENAH, y *Primer Congreso Internacional sobre Imágenes e Investigación Social*, Instituto Mora, ambos en 2002, son típicos de estas actividades. Un producto del congreso en el Instituto Mora es el libro importante, *Imágenes e investigación social*, editado por Fernando Aguayo y Lourdes Roca, México, Instituto Mora, 2005, que contiene 24 ensayos de diferentes autores.

Del Castillo Troncoso, Alberto

2006 *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la Ciudad de México (1880-1920)*, México, El Colegio de México/Instituto Mora.

Figarella, Mariana

2003 *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*, México, UNAM.

Florescano, Enrique (ed.)

1985 "Conjunto de testimonios", en *Así fue la Revolución Mexicana*, vol. 6, México, SEP.

1986 *Así fue la Revolución Mexicana*, 8 vols., México, Senado de la República-SEP.

González Cruz, Maricela

2003 *Juan Guzmán en México: Fotoperiodismo, modernidad y desarrollismo en algunos de su reportajes y fotografías de 1940 a 1960*, tesis de maestría, México, UNAM.

Hirsch, Marianne

1997 *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press.

Jiménez, Blanca y Samuel Villela

1998 *Los Salmerón. Un siglo de fotografía en Guerrero*, México, INAH.

Knight, Alan

1986 *The Mexican Revolution*, vol. 2, Cambridge, Cambridge University Press.

Krauze, Enrique

1987 *Biografía del poder*, 8 vols., México, FCE.

Lesy, Michael

1973 *Wisconsin Death Trip*, Nueva York, Pantheon.

Levine, Robert

1989 *Images of History: Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographs as Documents*, Durham, Duke University Press.

Lomnitz, Claudio

2001 "An Intellectual's Stock in the Factory of Mexico's Ruins: Enrique Krauze's Mexico: Biografía del Poder", en *Deep Mexico, Silent Mexico*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 212-227.

Malagón Girón, Beatriz

2003 *La fotografía de Winfield Scott. Entre la producción comercial y la calidad estética*, tesis de doctorado, México, UNAM.

Martínez Assad, Carlos (ed.)

1983 *Memoria y olvido: Imágenes de México*, 20 vols., México, Martín Casillas/SEP.

Massé Zendejas, Patricia

1998 *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, México, INAH.

Monroy Nasr, Rebeca

2003 *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero*, México, UNAM/INAH.

Mraz, John

1982 "En calidad de esclavas': Obreras en los molinos de nixtamal, México, diciembre, 1919", en *Historia obrera*, núm. 24.

1985 "De la fotografía histórica: Particularidad y nostalgia," en *Nexos*, núm. 91.

1991 *Imágenes ferrocarrileras: Una visión poblana, Lecturas Históricas de Puebla*, núm. 59, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla.

- 1992 "Más allá de la decoración: Hacia una historia gráfica de las mujeres en México," en *Política y cultura*, núm. 1.
- 1998 "Una historiografía crítica de la historia gráfica," en *Cuicuilco*, vol. 5, núm. 13, México, ENAH.
- 1999a "Fotografía y familia", en *Desacatos: Revista de Antropología Social*, núm. 2.
- 1999b *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, INAH/Oceáno.
- 2002 "Mexican History in Photographs", en Joseph, Gilbert M. y Timothy J. Henderson (eds.), *The Mexico Reader: History, Culture, Politics*, Durham, Duke University Press.
- 2004 "Picturing Mexico's Past: Photography and *Historia Gráfica*", en *South Central Review*, núm. 21.
- 2006a "¿Qué tiene de nuevo la historia gráfica?", en *Elementos. Ciencia y cultura*, núm. 61.
- 2006b "Representing the Mexican Revolution: Bending Photographs to the Will of *Historia Gráfica*", en Schwartz, Marcy E. y Mary Beth Tierney-Tello (eds.), *Photography and Writing in Latin America*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- (en prensa) *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity*, Durham, Duke University Press.
- Mraz, John y Jaime Vélez Storey**
- 2005 *Trasterrados: Braceros vistos por los Hermanos Mayo*, México, Archivo General de la Nación/UAM.
- Pacheco, Cristina**
- 1988 "Gustavo Casasola: Todos nuestro ayeres", en *La luz de México, Entrevistas con pintores y fotógrafos*, México, FCE.
- Samuels, Rafael**
- 1994 "The Eye of History", en *Theatres of Memory*, Londres, Verso.
- Sontag, Susan**
- 1973 *On Photography*, Nueva York, Dell Publishing.
- White, Hayden**
- 1988 "Historiography and Historiophoty", en *American Historical Review*, vol. 95, núm. 5, diciembre.

ARCHIVOS

Archivo General de la Nación.

LA PUESTA EN ESCENA DE UN ARCHIVO INDIGENISTA: EL ARCHIVO MÉXICO INDÍGENA DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES DE LA UNAM*

Deborah Dorotinsky Alperstein

Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM

*A las dos gracias: Rebeca Monroy y Laura González.

RESUMEN: *Este artículo ofrece un acercamiento al archivo fotográfico México Indígena resguardado en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. Se centra en las semejanzas y diferencias entre los textos indigenistas escritos en el periodo en que se gestó el archivo (1939-1946) y las fotografías comisionadas para ilustrar el proyecto del Atlas Etnográfico. El Atlas no apareció, pero sí algunas monografías, y las fotografías fueron pegadas en álbumes conforme a criterios lingüísticos de clasificación. Además de los textos, estas fotografías ayudaron a construir modos de ver a la población indígena, aunque las fotografías se resignificaron con su uso continuado en tanto los textos académicos se volvieron obsoletos con los cambios de paradigmas en la etnografía, antropología y sociología. Como parte del paradigma de salvamento, el archivo se concibió como un testimonio de identidades étnicas indígenas condenadas a desaparecer después de que se lograra homogeneizar la población de la nación y se consolidara una cultura nacional. Las fotografías muestran la ambigüedad entre este proyecto homogenizador y la diversidad real capturada en las casi 5, 700 imágenes fotográficas.*

ABSTRACT: *The article offers an approach to the photographic archive "México Indígena" in the Instituto de Investigaciones Sociales at the UNAM. It deals with the similarities and differences between the indigenist texts written at the time the archive was integrated (1939-1946) and the photographs commissioned to illustrate a projected Ethnographic Atlas of Mexico. The Atlas never appeared, but some monographs did and the photographs were pasted into albums following linguistic classification criteria. Together with the texts, these photographs help construct ways of seeing the indigenous population, although the photographs are resignified with their continued use, while the academic texts have become obsolete as new anthropological, ethnographic and sociological paradigms, arise. As part of a salvage paradigm the archive was conceived as testimony of Indian ethnic identities that were doomed to disappear after the nation's population was to be homogenized and national culture consolidated. The photographs show the ambiguities of this homogenizing project and the actual diversity captured in the nearly 5 700 photographic images.*

PALABRAS CLAVE: *Indígenas, fotografía, imágenes, México, 1940, UNAM, etnografía, imaginarios, sociología*

KEY WORDS: *Indians, photography, Mexico, 1940, images, imaging, ethnography, UNAM, sociology*

FOTOGRAFÍA E HISTORIAS

El historiador del arte enfrenta una multiplicidad de tareas al acercarse a las imágenes. Generalmente dará inicio a su trabajo con el análisis formal del objeto a tratar, se preguntará por los materiales de los cuales está hecho, cómo éstos sirven en la expresión de una idea o sentimiento y, por supuesto, procurará comprender los modos de inserción de ese objeto en los procesos históricos y sociales en la época de su creación y primera recepción. La fotografía, como afirma Boris Kossoy, nos presenta con esa tarea, a la que también se suman el estudio en torno a las técnicas de impresión, la tecnología de las cámaras y las consideraciones de orden estético e ideológico que afectan a la toma de imágenes, su circulación y posteriores relecturas, así como la investigación sobre el entrenamiento y formación de la fotógrafa o fotógrafo de quien se trate [cfr. 2000, 2001]. Una característica de la imagen fotográfica que la diferencia de otras fuentes visuales es su carácter análogo con la realidad —su calidad mimética—, lo que consolida y autoriza su valor documental. Por ello una fotografía casi siempre es considerada documental, o por lo menos testimonial, además de estética, científica, comercial o cualquier otro uso social que marque su circulación.

Pese a su mimetismo, la imagen fotográfica es una representación, es decir una construcción codificada de aquello que aparentemente reproduce, en la misma medida que lo son las otras bellas artes, o incluso las formas de narrativa escrita como las novelas o etnografías. Esto se debe a que a pesar de provenir de un aparato mecánico como la cámara y tener que ver con procesos químicos y físicos aparentemente “autónomos”, la fotografía no sólo captura esa supuesta realidad como un fragmento en el tiempo y espacio, sino que depende de los juicios, ideología y preferencias de la persona que opera el aparato, de quienes encargan las imágenes, las reproducen y miran desde diferentes espacios, e incluso en ocasiones también de los sujetos que posan. A la fotografía le ocurre, entonces, lo que al resto de las artes y es pertinente hacernos respecto a ella las mismas preguntas que nos hacemos sobre la pintura o la escultura; es decir, cuestionarnos su encargo, creación, circulación y recepción en un momento histórico concreto (qué, quién, cómo, con qué, dónde, para quién, etcétera) para comprender mejor su función como discurso visual. Es mi interés aquí mostrar un acercamiento general al archivo México Indígena resguardado en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM (IIS-UNAM) para mostrar los espacios en donde la ideología indigenista de la primera mitad del siglo xx y la fotografía se aproximan y difieren. Si bien la fotografía etnográfica de esos años ayudó a consolidar modos particulares de ver al mundo indígena, también dejó intersticios por donde se filtraron otras maneras de mirar.

Hasta hace pocos años, en general los historiadores utilizaron a la fotografía sólo como elemento agregado para ilustrar sus textos. Pasar de una historia ilus-

trada a una historia a través de las fotografías no ha sido sencillo. Estos cambios positivos, me parece, son muy evidentes en los trabajos de varios académicos en México, como Arturo Aguilar, Ariel Arnal, Alberto del Castillo, Rebeca Monroy, John Mraz, Claudia Negrete, Patricia Massé y Mariana Figarella.¹ También hay que mencionar los abordajes pioneros que hicieron desde finales de los años setenta Eugenia Meyer, Rita Eder, Francisco Reyes Palma y Carlos Monsiváis,² los que siguen haciendo Rosa Casanova, Alfonso Morales y José Antonio Rodríguez y las reflexiones de orden estético que ha hecho Laura González. Respecto a la imagen fotográfica como formadora de imaginarios sociales tenemos la compilación *Imagen e investigación social* coordinada por Lourdes Roca y Fernando Aguayo [Instituto Mora, 2005]. La propia revista *Cuicuilco* publicó un número especial, *Antropología e imagen*, en el que aparece el artículo pionero de Ricardo Pérez Montfort, “Fotografía e historia. Aproximaciones a las posibilidades de la fotografía como fuente documental para la historia de México”.³

¹ Arturo Aguilar, *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) [1996]; Ariel Arnal, *Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México entre 1910 y 1915*, tesis de maestría en historia, Universidad Iberoamericana-Departamento de Historia [2002]; Rosa Casanova, “Usos y abusos de la fotografía liberal: ciudadanos, reos y sirvientes 1851-1880”, en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre*, núm. 1190, 21 de noviembre [1984]; Rosa Casanova y Olivier Debroise, “Fotógrafos de cárceles. Usos de la fotografía en las cárceles de la ciudad de México en el siglo XIX” en *Nexos*, núm. 119, noviembre [1987]; Olivier Debroise, *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili [2005] (edición mejorada y aumentada de la de CONACULTA, 1994); Alberto del Castillo, *Conceptos, Imágenes y representaciones de la niñez en la ciudad de México 1880-1920*, México, El Colegio de México/Instituto Mora [2006]; Mariana Figarella Mota, *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte post-revolucionario*, México, UNAM-IIE [2002]; Patricia Massé, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, Colección Alquimia, México, INAH-CNA [1998]; Cuauhtémoc Medina, “¿Identidad o identificación? La fotografía y la distinción de las personas. Un caso Oaxaqueño”, en *Memoria del XVII COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE “ARTE, HISTORIA E IDENTIDAD EN AMÉRICA. VISIONES COMPARATIVAS*, México, UNAM-IIE [1994]; Rebeca Monroy, *Historias para ver: Enrique Díaz, fotoreportero*, México, UNAM-IIE/INAH [2003]; John Mraz, *Nacho López, Mexican photographer*, Minneapolis, Londres [2003] (incluye las correcciones hechas a la versión en castellano del INAH); Claudia Negrete, *Valleto Hermanos. Fotógrafos mexicanos de entresiglos*, México, UNAM-IIE [2006].

² Rita Eder, “El desarrollo de temas y estilos en la fotografía mexicana”, en *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, Museo Nacional de Historia-Museo Nacional de Antropología-INAH, mayo-agosto [1978] y Francisco Reyes Palma, “Memoria del tiempo; 150 años de la fotografía en México” en *Catálogo Memoria del tiempo, 150 años de la fotografía en México*, México, CONACULTA-INBA-Museo de San Carlos [1989].

³ *Cuicuilco*, “Antropología e imagen”, *Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, nueva época, vol. 5, núm.13, mayo-agosto [1998]. Véase también a Elisa Ramírez, Armando Bartra y Alejandra Moreno Toscano, *De fotógrafos y de Indios*, México, [2000].

El archivo México Indígena (que fue el centro de mi investigación doctoral en historia del arte) y su material fotográfico pertenecen a la corriente de fotografía indigenista “institucional” en el México de los años cuarenta [2003]. Puede ser considerado desde múltiples perspectivas. Visto desde la antropología visual, es parte de la producción de material y datos de investigación (marca así su carácter más bien científico y responde a las demandas de la etnografía) aunque la producción de este material se debió a un fotógrafo formado en la Academia de San Carlos (con una mirada entrenada desde la plástica y la fotografía) y no a un etnólogo. Acercarse al archivo desde la cultura visual y la historia del arte permite ponderar la relación de estas fotografías con otras formas de representar al mundo indígena (iconografía), al mismo tiempo que apoya una reflexión respecto a los “modos de ver” y la consolidación de imaginarios indigenistas. La historia del arte es relevante como disciplina “de partida” no porque el objeto de estudio sea *artístico*, sino porque la disciplina ofrece herramientas heurísticas (para analizar e interpretar imágenes) indispensables para comprender a la fotografía como objeto y fuente a la vez, desde las descripciones formales detalladas y las genealogías iconográficas hasta las vertientes del pensamiento estético respecto a los cánones del cuerpo y los encuentros de la sintaxis fotográfica particular.

El primer paso de la investigación en la que trabajé entre 1997 y 2003 fue la revisión completa de las 5 169 imágenes (de la primera parte del archivo fotografiada entre 1939 y 1946) catalogadas por Leticia Medina, Paulina Michel y Martha Alicia Ochoa Esquivel del entonces CESU-UNAM entre agosto de 1988 y junio de 1989.⁴ Las fotografías están organizadas en álbumes, por orden alfabético y sin seguir los criterios lingüísticos, como se hizo en las publicaciones sobre el México indígena en los años cuarenta y antes.⁵ De esta primera revisión se seleccionaron 600 imágenes, las cuales se digitalizaron y reprodujeron en diapositivas, para su análisis posterior. Las tomas se contabilizaron por tema, sexo y edad de los sujetos fotografiados para hacer un cuadro que me permitiera apreciar las tendencias del material fotográfico. Paralelamente se hicieron las primeras lecturas de material antropológico y sociológico de época, así como abordajes teóricos sobre fotografía antropológica.

Durante la huelga en la UNAM entre 1999 y 2000, cuando el archivo estuvo cerrado, encontré en lo que entonces era la fototeca del Ex-convento de Culhuacán,

⁴ No se consideró para esta investigación la segunda etapa de integración del archivo, con los negativos que van del número de catálogo 5170 al 5762.

⁵ Carlos Basauri, maestro normalista y antropólogo mexicano, en su libro *La población indígena de México*, publicado por la SEP en 1940, también sigue la clasificación lingüística para distinguir a los grupos indígenas ya que, como explica, “Es muy aventurado tratar de establecer una clasificación racial de estos grupos [1990:93].”

ahora ubicada en la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH, tres álbumes más con fotografías tanto del archivo del Instituto de Investigaciones Sociales (IIS) como otras que no están en él. No se encontró documentación alguna que explicara la existencia de este material en Culhuacán. Supongo que, como parte del material ahí resguardado, procedían del antiguo Museo Nacional y podría haber llegado a éste mediante algún investigador que, como Miguel Othón de Mendizábal, colaboraba tanto en el Museo como en el IIS. Este material resulta importante por dos razones: la primera es que se encontraron originales firmados por el fotógrafo Raúl Estada Discua, principal responsable de las fotografías del archivo entre 1939 y 1946, en segundo lugar encontramos una selección más amplia de algunos grupos étnicos, por ejemplo los seri, lo cual amplía el panorama fotográfico del archivo resguardado por el IIS. El proceso de cotejar las imágenes en ambos lugares podrá dar cuenta de algunas fotografías faltantes al supuesto total de 10 mil imágenes.

Tras revisar el archivo y las lecturas sobre los principales agentes del indigenismo en la época, se detectó una primera diferencia entre el discurso del indigenismo, como lo plantearon Manuel Gamio, Lucio Mendieta y Núñez (director del IIS entre 1939 y 1965), o Miguel Othón de Mendizábal, y el discurso que parece venir de las fotografías. El indigenismo que promovieron los antropólogos/sociólogos presentaba indios homogeneizados mediante su tratamiento genérico etiquetado, desde el trabajo de Molina Enríquez, como “el problema indígena”.⁶ Las fotografías, por su lado, en su variedad y singularidad afirmaban la diversidad humana y cultural de manera irreducible. Sin embargo, acomodadas alfabéticamente unas al lado de otras en los álbumes parecen sugerir un sistema de equivalencias que reduce la especificidad y tiende a hacer borrosa la diferencia.⁷

INDIO CHAMULA

El contenido del archivo México Indígena se fotografió en su mayoría entre 1939 y 1946. El director del IIS de la UNAM, el doctor Lucio Mendieta y Núñez, lo utilizó para ilustrar un proyecto monumental sobre toda la población indígena de México. El principal fotógrafo fue un hombre de origen hondureño, Raúl Estrada Discua, y en ocasiones su asistente mexicano, Enrique Hernández Morones. Hay

⁶ Es a partir de *Los grandes problemas nacionales* de Molina Enríquez que la cuestión indígena termina por convertirse cabalmente en un *Problema* [1909].

⁷ Sobre la *economía visual* y la formación de sistemas de equivalencias visuales en particular en los álbumes fotográficos, véase a Deborah Poole, *Vision race and Modernity. A Visual Economy of the Andean Image World*, Nueva Jersey, cap. 3: “The Economy of Vision” [1997].

Foto 1
Hombre chamula de la región de San Andrés, cat. 0318



también algunas fotografías que podrían ser de otra autoría. En los años sesenta, cuando se amplió el archivo, el señor Chaparro fue el encargado de realizar otras tomas fotográficas. Esta doble empresa de leer la historia en las fotografías y hacer la historia de las mismas puede iniciar con un ejemplo característico del archivo: la fotografía de un hombre perteneciente a la etnia chamula (Foto 1).⁸

Un hombre chamula fotografiado en plano americano; el torso y el rostro enmarcados, dejando fuera del encuadre al resto del cuerpo. Está en el primer plano, posa para la cámara, rígido, estático, su mirada dirigida al suelo, su expresión seria, casi grave. ¿Sabrá que ofrece su semblante para un proyecto de presumida seriedad científica? El cuerpo erguido, expuesto en tres cuartos de perfil, se cierra sobre sí mismo con la ligera inclinación de la cabeza; gesto de recato, reflexión o quizá temor. El mentón no está levantado en señal de orgullo y sin embargo el ángulo de la toma, ligeramente contrapicado, lo dignifica.

Al fondo, difusa, fuera de foco, puede verse una pared de tierra con una gradación tonal que va del gris hasta el negro, en la parte superior izquierda de la fotografía. Estos cambios tonales resaltan el contorno en el lado posterior de la cabeza del sujeto. El trapo blanco que lleva amarrado en esta parte refuerza tal efecto y la define como forma separada del fondo áspero.

El foco de la imagen es el rostro. Éste, al igual que la pared terrosa, no es liso sino lleno de texturas. Al hombre lo baña la luz natural del día, que lo ilumina desde arriba y ligeramente hacia el lado izquierdo, destacando su nariz, pómulos y el costado de su mentón, dándole a su perfil una calidad casi escultórica. Frunce el ceño, acentuando las sombras arriba de su nariz y haciendo ésta más prominente; quizá el sol le molesta. Hay un cambio en la calidad de las texturas faciales, lo marca el crecimiento de su barba y bigote, así como el cabello que escapa sujetado con el trapo.

Lo que podemos ver de su torso, cubierto por un algodón, lo muestra corpulento, sólido. Nuevamente, el ligero ángulo contrapicado de la toma, sumado a la posición diagonal del cuerpo, agrandan al sujeto. La diagonal y no el perfil completo del torso acentúa el volumen del mismo, que muestra un hombro y un brazo anchos y fuertes.

La estructura compositiva está formada por dos pirámides truncas superpuestas. La superior, lograda por la ligera inclinación de la cabeza, se monta sobre la inferior, que es el torso cortado por el lado izquierdo. La solidez y estabilidad de la composición se construyen a partir de aquéllas. Este corte del cuerpo en el costado izquierdo no es usual en los registros de tipos, donde el recuadro contiene al cuerpo entero. El fotógrafo ha elegido no captar al sujeto por comple-

⁸ Todas las fotografías pertenecen al archivo México Indígena del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM.

to dentro del encuadre; lo ha agrandado más a partir de lo que ha dejado fuera de éste. Los cambios de textura —piel, tierra, lana, trapo blanco— marcan cambios de ritmo en las superficies y fortalecen la calidad casi táctil de la imagen.

Vemos esta fotografía aislada, sin un texto que la explique o ancle su significado, salvo su número de catálogo y procedencia étnica (Hombre chamula de la región de San Andrés, cat. 0318). Sólo sabemos que forma parte de un grupo más amplio de fotografías y que el hombre pertenece al grupo étnico chamula porque así lo indican el catálogo y el álbum. Esta breve etiqueta de pertenencia, que poseen todas las fotografías del archivo, le da un primer valor simbólico para el imaginario indigenista: que la combinación entre ciertos rostros y ciertas formas de vestir pueden ser usados para *representar* cierta cultura específica. Esta es la premisa con la que podemos empezar.

Hombre chamula nos presenta dos temas particulares del archivo: los tipos físicos, que en los cuarenta se consideraban raciales (el aspecto más científicista), y lo particular de cada cultura india, visto sobre todo desde las formas de vestir (para el discurso visual esto deriva de los cánones ya sentados en la gráfica y pintura en el costumbrismo decimonónico). Lo racial y cultural, como exterioridades o superficies, en esta fotografía están confundidos, la particularidad biológica y la cultural se encuentran trenzadas; destejerlas es un asunto complejo.

DE LOS TIPOS A LA COMUNIDAD

El hombre chamula de esta fotografía es singular en la medida que está pensado como individuo y es también general al ser considerado miembro representativo de un grupo cultural, asunto que se subraya con la ausencia de su nombre propio para el registro. En el espacio particular donde aparece, el archivo etnográfico/sociológico es un ejemplar, un espécimen. El tipo de fotografía como la descrita fue considerada desde el siglo XIX un medio eficaz para documentar la diversidad. Estos registros singulares se usaron para realizar comparaciones que resaltarán semejanzas y diferencias entre grupos humanos. La utilidad de tales comparaciones visuales (basadas en las formas externas pero también en las medidas de algunas partes específicas del cuerpo) se utilizaron para plantear generalidades, realizar definiciones de tipos y clasificar a los seres humanos en torno a las ideas sobre las razas. Su utilidad ideológica y política como material de identificación deriva tanto de la función y uso social del retrato honorífico a las clases pudientes, como de retratar criminales para las fichas señaléticas de identificación policial [Sekula, 1987:3-64].

Encuentro dos vertientes en el trabajo de clasificación realizado por el equipo que Mendieta y Núñez organizó para hacer el levantamiento de material etnográfico en México entre 1939 y 1946, y que las fotografías del archivo debían acompañar: por un lado, un seguimiento del evolucionismo decimonónico en

la búsqueda de signos escritos en el cuerpo que permitieran clasificar en una escala de desarrollo a las culturas; y, por otro, la vertiente de una práctica pseudocientífica aún más vieja, la fisonomía, que desde el siglo XVIII consideraba al rostro el lugar preponderante donde podían verse escritos los signos del carácter, la moral y la psique. No es de sorprender que se entrelacen ambas corrientes, pues implican juicios de valor: la primera sobre la valía biológico/cultural de los indígenas y la segunda sobre su valía moral.⁹ Desde la perspectiva epistemológica del evolucionismo decimonónico que dominó el pensamiento de Mendieta y Núñez, estas fotografías documentaban las poblaciones humanas exóticas, primitivas y retrasadas; los *otros culturales*. Su articulación en álbumes construía un discurso visual donde en lugar de resaltar la diferencia se creaba una economía visual de equivalencias con un énfasis en la semejanza.

En tanto singularidad, cada fotografía permite considerar la diversidad, incluso a pesar de la uniformidad del tipo de toma: perfil, frente, plano americano, cuerpo entero, etc. Como la fotografía del indio chamula, una buena parte del archivo está constituido por imágenes de rostros indios, hombres y mujeres de frente o de perfil, retratados con expresiones serias con las que de cierta forma se ofrecen y resisten ante la intromisión de la cámara. Algunas imágenes poseen esa calidad táctil rugosa, áspera; otras son más sencillas, aterciopeladas o lisas. Todas brindan algún elemento particular que puede nombrarse como un signo primero de individualización y luego de etnicidad. Esta última se nos ofrece en el arreglo del cabello, el vestido, y la decoración del rostro y el calzado.

En pocas de estas fotografías hay gente que sonríe, y entre esas pocas destacan las tomadas entre los indios lacandones, con sonrisas amplias y francas, abiertas (Foto 2). ¿Qué querrá decir encontrarnos con estas expresiones justamente en el grupo de los indios que en los años cuarenta eran considerados los más primitivos? ¿Acaso en el archivo la sonrisa que se escapa por cualquier motivo es usada como signo de inocencia primitiva? ¿Se burla el modelo del fotógrafo, se ríe con él o ella, o más bien expresa su timidez? ¿Serán fotografías de Gertrude DUBY?

Otras imágenes presentan mujeres mostrando orgullosas a sus hijos, cargando a un bebé en una sola mano, como un trofeo, llevándolo en el rebozo, amamantándolo o sencillamente sentado en el regazo (Foto 3). Pocas mujeres sonríen con coquetería, como las tehuanas o las niñas seri. También hay muchos niños que reducidos al registro frente y perfil parecen convertirse en caricaturas de este género antropológico. Los niños están serios, sonríen, lloran o miran directamente a la cámara con inmensa curiosidad. Las fotografías de los niños dan

⁹ Véase a Beatriz Urias Horcasitas, *Historias secretas del racismo en México (1920-1950)*, México, en particular el capítulo 1: "El hilo invisible del racismo mexicano: de Francisco Pimentel a José Gómez Robleda" [2007].

Foro 2
Lacandón, cat. 1341



Foto 3
Zapotecos, del Istmo cat. 4313



la impresión de una gran ternura por parte del fotógrafo, ternura que no se ve en otras imágenes (algunos hijos del fotógrafo nacieron en estos años o aún eran muy pequeños. ¿Se tratará de una empatía extendida?)

Retratos tipo busto de frente y perfil no son todo lo que hay en el archivo. Pensemos que estamos viendo a Estrada Discua trabajar; imaginemos que el encuadre hacia la foto del hombre chamula se agranda. El fotógrafo se aleja unos pasos atrás con su cámara y trípode: podemos ver al sujeto de cuerpo entero. Aquí, las composiciones se hacen más complejas, también más desorganizadas. Hay que encontrar dónde parar a los indígenas para retratarlos de pies a cabeza y fijar en la fotografía sus formas de vestir, utensilios típicos, actitudes corporales más características, todos los datos que se consideraron relevantes para comprender la cultura tratada. Aquí el énfasis pasa del rostro al cuerpo como portador de marcadores culturales. El vestido indio se convierte en el verdadero tema de las fotografías: huipiles, atados, ponchos y camisas, listones en las trenzas, rebozos y los pies descalzos, ajados y secos de andar por la tierra. Son inventarios de lo que cubre al cuerpo y lo adorna. Los sujetos posan aislados o en parejas, en ocasiones los padres con un hijo, mujeres o músicos. Las poses son rígidas, los ángulos de las tomas van del contrapicado y picado al frontal. Pocas fotografías muestran grupos de indígenas reunidos en actividades rituales: una fiesta, un grupo de mujeres bailando fotografiadas desde un ángulo en exagerada picada donde sólo vemos sus cabezas y los ruedos de sus faldas (Foto 4), una clase en una escuela entre los chontales, unas mujeres en el mercado entre los huaves.

Salvo dos o tres fotografías donde aparece un automóvil, nada en las otras permitiría fijar la imagen en un momento cronológico concreto. El aire que las recorre es de una calculada atemporalidad. Entre estas excepciones se encuentran las fotografías realizadas a los kukapá que resultan importantes por su anomalía (Foto 5). Como pude comprobar revisando otros materiales, el recurso de excluir información que fije un momento cronológico concreto fue la regla en la fotografía indigenista de la época. Esta imagen de los kukapá donde aparece el automóvil no sólo la contextualiza en un tiempo concreto (cuando se usaban ese tipo de autos o aún existían) sino que pone juntos en una sola toma a los indios con la tecnología occidental, práctica desechada desde la ilustración costumbrista decimonónica. La fotografía, a partir de 1840, hereda esta consigna de documentación selectiva y elimina los referentes temporales para favorecer la atemporalidad del tipo. Así, en el imaginario indígena gestado por las instituciones e instancias no indígenas del poder, las etnias existen en un tiempo fuera del tiempo, habitan el mundo de la tradición y la costumbre, viven al margen de la modernidad y el urbanismo, se encuentran igual que en el registro fotográfico: detenidos en el tiempo y el espacio, siempre en el campo y en el ayer.

FOTO 4
Mixes, *Danza a Condoy*, cat. 2125



Foto 5
Kukapá, cat. 0241



Pero sigamos al fotógrafo que se encamina con los indios hasta sus moradas. Alguien lo ayuda a cargar su equipo y reubicarlo. En esta nueva locación tiene dos tareas por realizar. Una, fotografiar la vivienda, lo cual hace en general del modo más sencillo: compone la fotografía dejando en el primer plano un espacio de tierra, plantas o campo, en el segundo y de frente se muestra la vivienda. El fotógrafo se ha colocado de cara a la entrada y la imagen resultante recrea al dibujo arquitectónico de las fachadas. En el fondo vislumbramos el paisaje u otras viviendas. Si el fondo es un paisaje, generalmente hay una mayor profundidad de campo y se encuentra nítido; si hay otras viviendas, aparecen fuera de foco. Pocas veces los indios son captados en estas imágenes, y cuando lo hacen, están flanqueando la entrada o sentados realizando alguna labor y le sirven para dar una noción de escala humana. Vemos sobre todo fachadas y techumbres (Foto 6). Hay pocas fotografías de interiores y las que hay son poco intrusivas, tímidas, y más bien toman distancia de los objetos encontrados y se concentran en una vista general hacia el interior, un juego de claroscuros, una mujer cocinando. En estas fotografías no tenemos la impresión de que la pobreza resulte un tema de interés, no aparece exaltada ni exagerada, no es focal, pero ahí está documentada. La idea de que la cámara tiene permiso y derecho de adentrarse en todo aún no parece estar consolidada. Este tipo de tomas muestran un momento de invasión no tan radical en los espacios vitales de las personas, con mayor respeto y recato por la intimidad de los sujetos que habitan esos espacios.

Después, el fotógrafo se ocupa de la segunda tarea: busca objetos, los selecciona, aísla, agrupa, acomoda o retrata en su sitio de uso cotidiano. Compone una historia congelada de pertenencias, artefactos de uso diario. Aunque sabemos que es el registro de algunos elementos de la cultura material, Estrada Discua hace con este rubro ejercicios de “naturaleza muerta”. Es su oportunidad para darnos una impresión más personal de lo que encuentra. Reflexiona, juega con las cosas como no puede hacerlo con los cuerpos humanos. Estrada Discua rescata las enseñanzas de su maestro Agustín Jiménez, sobre todo en el manejo del claroscuro, aunque no logra el atrevimiento vanguardista que caracteriza a una parte de la obra de este fotógrafo. Aprovecha también lo que ha visto hasta entonces en las fotografías de otros —Manuel Álvarez Bravo, Aurora Eugenia Latapí, Luis Márquez Romay— y se mece como ellos entre el pictorialismo y la vanguardia. Abundan las composiciones con largas diagonales que tuercen los planos de forma oblicua, siguiendo las prácticas fotográficas de avanzada como en el constructivismo soviético o la nueva objetividad alemana. Los objetos están aislados: una olla, tres, una al lado de la otra, un petate (Foto 7). También son agrupados en series como lo hacía Jiménez: mazorcas de maíz en un montón, sombreros apilados colgados de sillas, huaraches sobre un suelo que parece levantarse hacia nosotros, o se pierde en una recesión muy larga hacia lo oscuro de un fondo lejano [cfr. Albiñara y Fernández,

Foto 6
Tojolabal, cat. 3929



Foto 7
Zapotecos, de la Sierra cat. 4547



1999; Córdoba, 2005]. La textura nuevamente se acentúa como cualidad de las fotografías, es casi más importante que la forma del objeto: el yute, la palma, el barro liso, la piel curtida de un zapato o la masa esponjosa de la lana al ser cardada. En otros momentos no sabemos si una olla sobre la paja es el motivo de la fotografía documental o el delicado objeto del claroscuro que la convierte en el foco resplandeciente, pequeño, cálido, de la imagen (Foto 8). Otras veces los objetos aparecen en primeros planos tan cerrados que no podemos definir su tamaño; son gigantes, abarcan el cuadro completo de la fotografía. Aquí el fotógrafo no sólo inventaría, acaricia lo visto y lo deposita cauteloso y delicado en la película fotográfica; aquí se hace gala de una mayor artisticidad fotográfica. En los años que se tomaron estas imágenes, las artesanías ya habían sido redimidas; el pintor Gerardo Murillo, conocido como *Dr. Atl*, había escrito sobre ellas y las había expuesto como objetos artísticos redescubiertos [1922]. Su rescate estético e ideológico llegó con el discurso del nacionalismo posrevolucionario de los años veinte cuando fueron coleccionadas, pintadas en murales y pintura de caballete, y levantadas como estandarte de la autenticidad, originalidad, genio creador y singularidad de la cultura y el pueblo mexicanos.¹⁰

Pero el trabajo del fotógrafo continúa. La gente a su alrededor se dispersa, los hombres regresan al campo, a sus talleres; las mujeres atienden las gallinas; los niños, la cocina. Ahí el fotógrafo ha dado otro giro a su cámara y ahora apresa esa labor productiva. El indio no es ocioso. Incluso las mujeres participan en las actividades artesanales, como la alfarería (Foto 9). Aunque casi todas las técnicas son rudimentarias, hay imágenes que muestran la producción masiva de algunas piezas de cerámica y llevan a preguntarnos por el mercado que las acogía. Cada grupo indígena contiene una serie de fotografías de este tipo: hombres haciendo zapatos, mujeres hilando, tejiendo en un telar, pintando ollas, hombres produciendo piezas de barro en serie, o un muchacho lavando botellas de gaseosa, haciendo velas, tejiendo un sombrero de palma o entorchando yute. Sin embargo, lo más extraño es que no hay fotografías de gente trabajando la tierra, como si el campo se arara solo. La ausencia de fotografías que muestran las faenas en el campo es curiosa y significativa. En cambio, sí hay imágenes de algunos mercados, gente en los tianguis vendiendo o cargando bultos. Parece como si la intención fuera dejar lo agrario conscientemente fuera del cuadro. No es el trabajo del campesino lo que preocupa o mueve al levantamiento fotográfico, sino el rostro de la gente india, la fachada de sus culturas.

¹⁰ Cfr. Karen Cordero, "Fuentes para una historia social del 'Arte Popular' mexicano: 1920-1950", en *Memoria*, núm. 2, México, 1990, páginas 31-35 y los documentos que reproduce en las páginas 36-55.

Foto 8
Zapotecos, del Valle cat. 4827



Foto 9
Tzeltal, cat. 4149



El grupo de fotografías reunidas en álbumes separados, la mayoría tomadas por el señor Chaparro, contiene las imágenes agrarias y de ganadería. Son ensayos sobre los ejidos y fueron tomadas durante los años sesenta para ampliar el contenido del archivo y tomar en cuenta las cuestiones agrarias y ganaderas que no se habían documentado en los cuarenta. En el catálogo, van de los números 5170 hasta el 5674. También hay imágenes tomadas por Raúl Estrada Discua en Morelos, fechadas entre 1952 y 1959. Los temas son diversos: desde ingenios, habitación y vivienda, hasta correos, recreación, paisajes, escuelas, industrias y agricultura. Los números de catálogo de éstas van del 5675 al 5703. Del 5704 al 5762 son negativos, no hay positivos de las fotografías reproducidas para la exposición México Indígena que se presentó en el Palacio de Bellas Artes en octubre de 1946.

Respecto al paisaje, pocas fotografías dan información que ayude a determinar un lugar geográfico concreto, salvo al generalizar regiones mediante los cambios en la vegetación que puedan apreciarse en algunos retratos y los pocos paisajes: lo tropical, lo desértico, lo costeño y lo montañoso. Los fondos, como en la fotografía del hombre chamula (Foto 1), en general escogidos al azar, agregan un elemento de juego en las obras. A veces estos juegos son los adecuados y las fotografías son composiciones más logradas, con mayor profundidad de campo, contraste entre fondo y primer plano, y una iluminación más atinada que modela a los cuerpos y hace claro o misterioso el contexto. En otras ocasiones, la composición no se logra del todo y el fondo parece deslizarse dejando al sujeto en el primer plano como flotando en el espacio, más expuesto, un tanto huérfano. Los paisajes son poquíssimos, planos, carentes del interés que rostros y cosas despiertan en el operador de la cámara (Foto 10). Apreciamos los parajes y su entorno, el campo deshabitado y a veces algunas panorámicas pictorialistas como las de los pescadores en el lago de Pátzcuaro.

El fotógrafo regresa a la Ciudad de México y presenta las ampliaciones que hizo al vapor en el campo. Entonces el investigador selecciona, reencuadra la imagen y la adhiere al texto.¹¹ El resto de las fotografías se pegan en un álbum, se guardan en una repisa y se archivan.

INDÍGENAS Y NACIÓN

Desde las premisas del nacionalismo posrevolucionario se proponía el surgimiento de una nacionalidad mexicana híbrida, mezcla entre lo indio y lo oc-

¹¹ Raúl Estrada Discua me platicó en una entrevista en 1997 que en ocasiones tenía que revelar y ampliar en el campo. Debido a las embolias sufridas, le costaba trabajo hablar y no logró explicarme por qué algunas fotografías fueron ampliadas en sitio y otras esperaron hasta su llegada al IIS-UNAM.

Foto 10
Mames, cat. 1372



cidental, síntesis de la herencia indígena milenaria y la española colonial. Este proyecto, resultado del progreso, no se detendría, o por lo menos eso pensaban los científicos sociales del siglo XIX y principios del XX. Las culturas indígenas quedaban suspendidas en una suerte de tiempo al margen del tiempo, esperando ser absorbidas, integradas y disueltas, pero sobre todo registradas antes de su desaparición. Para Mendieta y Núñez, que ya desde 1938 en su documento “Valor económico y social de las razas indígenas de México”, aseguraba que el país no era una nación porque los indígenas no compartían con el resto de los mexicanos ni idioma, ni historia, ni creencias y mucho menos aspiraciones, no seríamos un estado nacional sino hasta lograr esa “homogeneización”. Pese a ver en los indios un lastre, Mendieta y Núñez descubre en ellos un gran valor en su mano de obra, pero principalmente en su ingenio en el arte popular. Para este abogado convertido en sociólogo lo que debía hacerse con la población indígena difería de lo hecho en otros países del continente: no matar al indio ni dejarlo morir de indiferencia, sino elevar su nivel de cultura al del resto de la población mediante políticas concretas, como las de educación y vivienda, y asimilarlo a la economía de mercado, la fuerza laboral y el desarrollo nacional.¹²

Puestos frente a la tarea de forjar patria, el indigenismo oficial y el no oficial reaccionaron con gran ambigüedad, vista en el deseo de un porvenir moderno y próspero, y la nostalgia por un pasado lleno de tradiciones auténticas y milenarias. En esta paradoja entre modernidad y tradición, la fotografía se

¹² Este no es el espacio para discurrir sobre las utopías nacionalistas y los proyectos de ingeniería social que engendraron dichos sueños por crear una nación homogénea. Una vertiente de estos proyectos para conformar una sociedad sana, feliz, progresista y buena (y obediente y sujeta al Estado) hay que buscarla en las propuestas realizadas por los médicos y pedagogos eugenistas de los años treinta. Considerar esta perspectiva (que no contemplé en la investigación doctoral) se debe a la investigación en curso, con Renato González Mello y un equipo de alumnos de la licenciatura en historia y filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, sobre arte y educación en México (1920-1950). Mis reflexiones se han enriquecido con el diálogo continuado con Daniel Vargas Parra. A quien interese este filón véase: Alejandra Mina Stern, “Unraveling the History of Eugenics in México”, en *Boletín Mexicano de historia y filosofía de la medicina* [2000:16-19]; “Mestizofilia, biotipología y eugenesia en el México posrevolucionario: hacia una historia de la ciencia y el Estado, 1920-1960”, en *Relaciones*, núm. 81, vol. XXI [2000:59-91]; Beatriz Urias Horcasitas, “Eugenesia e ideas sobre las razas en México, 1930-1950”, en *Historia y gráfica*, México, Universidad Iberoamericana, núm. 17, [2001:171-205] e *Historias secretas del racismo en México (1920-1950)* [op. cit.]. Martha Saade, ¿“Quién debe procrear? Los médicos eugenistas bajo el signo social (México, 1931-1940)”, en *Cuicuilco*, nueva época, vol.11, núm. 31, mayo-agosto [2004:49-84]. Sobre el posterior desarrollo de la biotipología, habrá que mirar más de cerca el trabajo del doctor José Gómez Robleda, investigador del IIS-UNAM y cercano colaborador del director de dicho instituto, el doctor Lucio Mendieta y Núñez.

instaló “como en su casa”. Asimismo, reaccionó llena de ambivalencias. Desde su perspectiva esteticista, como se aprecia en las obras de Luis Márquez Romay o Manuel Álvarez Bravo e incluso en la escasa producción de corte indigenista de Agustín Jiménez, se enaltecó la figura del indígena como emblemática de la nación. Desde su lugar en las disciplinas sociales que se consolidaban en la UNAM, como la antropología y sociología, también se la enaltecó retomando los cánones estéticos del momento, aunque intentando forzar la sintaxis fotográfica hacia la fotografía antropométrica decimonónica. Desaparecieron las retículas de fondo y las estadales y en su lugar aparecieron los fondos vagos o los paisajes fuera de foco. ¿Son iguales las ambigüedades en los textos y las perceptibles en las fotografías? No. En cada caso se respondía a situaciones diferentes; y lo visual, en el caso de la fotografía indigenista, no era equivalente ni se reducía a lo textual. Las historias que contaban las fotografías tenían que ver con otras cosas además de la antropología y la sociología. Se trataba de un encuentro, un reconocimiento mutuo y muchas negociaciones para lograr las tomas. Esta resistencia frente a los textos y dentro de ellos dio a las imágenes fotográficas una vida mucho más larga que la que tuvieron los recuentos escritos. Estos últimos se volvieron obsoletos con el paso del tiempo, así como los cambios en las teorías sociológicas y antropológicas, en tanto aquellas no perdieron su vigencia y siguieron usándose para ilustrar nuevos textos y con nuevas posturas epistemológicas: las imágenes se reencuadraron y resignificaron, los textos se convirtieron en material documental para la historia de las disciplinas que los promovieron. Por ello hay que pensar en estas imágenes del IIS como si se tratara de *la vida* del archivo, que se gesta y reinscribe en diferentes momentos de la historia: desde su aparición como “exposición etnográfica”, anunciada y prometida por Mendieta y Núñez en los primeros números de la *Revista Mexicana de Sociología* en 1939, a su muestra pública grandilocuente en la Exposición Etnográfica México Indígena en el Palacio de Bellas Artes en 1946, y a su redescubrimiento en 1989 por el doctor Carlos Martínez Asaad y la reinscripción y reencuadre en el libro-catálogo *Signos de identidad*. Curiosamente, para aquella publicación se eligieron las imágenes de mayor calidad estética, dejando a un lado las antiguas premisas de neutralidad que se supone daban un mayor valor científico a ciertas fotografías antropológicas.

ETNOGRAFÍA DE MÉXICO

Las fotografías del archivo fueron la contraparte visual de los textos o monografías indigenistas producidos desde el IIS en los cuarenta. En tanto documento científico, la fotografía era vista como mimesis de lo real ahí afuera, un índice de esa realidad. En tanto testimonio, lo que ella podía decirnos se veía limitado, an-

clado, determinado por los textos. El camino que marcó Mendieta y Núñez para el IIS de la UNAM fue el de la sociología aplicada, no el de una ciencia meramente especulativa. En la *Memoria del IIS-UNAM* de 1947, en el apartado “Monografías breves sobre las razas indígenas de México”, se menciona estudio de 48 razas indígenas que habitan en el país, recopiladas en diferentes monografías. En la sección llamada “La etnología de México” se aclara:

Con las monografías antes mencionadas, se proyecta la edición de una obra monumental que se denominará *Etnología de México*, en diez grandes volúmenes [...]. Esta obra de conjunto es la primera en su género y, por defectuosa que se la suponga, constituirá aportación de excepcional importancia al estudio del problema racial de México, puesto que ofrece una visión completa del mismo [1947:432].

Este mismo texto se repite íntegro en las páginas de la *Memoria* de 1948 y la de 1952. La obra tal cual que se planeó nunca se entregó, pero las monografías y fotografías para “ilustrarlas” se fueron haciendo desde 1939. Lo que se publicó a modo de libro fue *Etnografía de México*, publicada por el IIS en 1957, opúsculo que generó una encarnizada polémica entre el director del Instituto y el antropólogo físico Juan Comas.

La idea de organizar y presentar un resumen fotográfico sobre la realidad indígena en México formaba parte de los proyectos de Mendieta y Núñez presentados en el primer número de la *Revista Mexicana de Sociología*:

Hay un México Desconocido y ese México es el indígena. Pese a la obra de Lumholtz que lleva ese título y que tiene la pretensión de darle a conocer y pese también a los innumerables trabajos de investigación y de estudio que han hecho intelectuales mexicanos y extranjeros sobre las razas indígenas del país, el México indio permanece aún incógnito en su esencia misma.

Esta paradoja se debe a que no se ha llevado a cabo un trabajo sistemático de investigación sobre toda la población indígena del país, ni una labor seria de síntesis respecto de lo ya estudiado hasta ahora [1939:63].

Mendieta y Núñez continúa aclarando que el IIS hará suya la labor de realizar tales investigaciones en materia de población indígena, y como parte de éstas propone la creación de una gran carta etnográfica y fotográfica para presentar en honor al trabajo indigenista del presidente Lázaro Cárdenas:

La Exposición consistirá en una serie de lotes de fotografías sobre tipo físico, habitación, indumentaria, pequeñas industrias, instrumentos de producción y objetos producidos de todas las razas indígenas que habitan en el territorio mexicano.

Este conjunto fotográfico tendrá por sí mismo un altísimo interés, pues hasta ahora no hay una colección completa, científicamente clasificada, de tipos aborígenes de México. Una exposición de esta índole contribuirá al estudio antropológico y etnográfico de la población india.

El Instituto de Investigaciones Sociales considera que la Exposición Etnográfica tendrá la virtud de atraer la atención y el interés de las autoridades y del público en general, sobre la producción industrial de las razas indígenas y que esa atención redundará en un positivo e inmediato beneficio para las mismas.

Aspira, además, el Instituto, a que la Exposición Etnográfica sea la base de un verdadero Museo Etnográfico que en nuestro país no existe con la autonomía y la importancia que debe tener [*ibid.*:64 y s].

Si bien la exposición no se realizó para celebrar la labor indigenista del presidente Lázaro Cárdenas, sí se inició en 1939 el largo proceso de recolectar material de investigación y de fotografías. Mendieta y Núñez apunta en la cita anterior los temas que las fotografías del archivo etnográfico abordaron. Eran los que comúnmente se trataban en las etnografías, como compilaciones monográficas sobre la vida de un grupo *primitivo*. La vida de una tribu se registraba en un volumen monográfico, claramente dividido en ciertos temas; la intención casi enciclopédica era primera y básicamente descriptiva.¹³ Estas divisiones temáticas ajustadas por Mendieta y Núñez se ven reflejadas al organizar las fotografías en los álbumes como en una especie de alejamiento del sujeto fotográfico y objeto de estudio, al que se define antes que nada de manera “racial”: primero los rostros de perfil y de frente, luego el cuerpo entero; después las artes e industrias, finalmente las casa y paisajes. Aunque este orden no es del todo sistemático, la mayoría de los grupos étnicos ha sido fotografiado en un lote de fotografías en plano americano, de frente y perfil.

La relevancia de dicho archivo consiste en su adecuada clasificación científica, aunque Mendieta y Núñez no explica qué entiende por ésta; suponemos que se refiere a las separaciones temáticas preestablecidas en la literatura etnográfica.¹⁴ La creación del archivo fotográfico, de acuerdo con el director del Instituto, cumple

¹³ Cfr. Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye; Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*, Durham y Londres [1996:6 y s]. Aunque el texto de Rony versa sobre el cine, con un maravilloso análisis de *Nanook* de Flaherty, también hace algunas reflexiones inteligentes sobre la etnografía al inicio del libro. También habrá que consultar la extensa obra de Elizabeth Edwards, especialista en fotografía etnográfica, en particular la del Royal Anthropological Institute del Reino Unido. Cfr. Elizabeth Edwards, *Anthropology and photography 1860-1920*, New Haven y Londres, Yale University Press/Royal Anthropological Institute [1992]; “Photography and the Representation of the Other: A discusión inspired by the work of Sebastiao Salgado”, en *Third Text*, Londres, 1991; “Photographic Types: The Pursuit of Method”, en *Visual Anthropology*, “The image as anthropological document”, vol. 3, núms. 2-3 [1990:235-258].

¹⁴ Es posible que Mendieta y Núñez ya contemplara la noción del biotipo a la que su colaborador, el doctor José Gómez Robleda, dedicaría una buena parte de su trabajo de investigación desde el IIS entre finales de los treinta y los cuarenta, trabajo que compartió con la doctora Ada D’Aloja, pionera de la antropología física e investigadora del Instituto de Investigaciones Antropológicas (IIA) de la UNAM.

varias funciones: por un lado, reunir en un solo espacio una “colección completa, científicamente clasificada, de tipos aborígenes de México”; por otro, promover las artesanías; y, por, otro, servir de base para un verdadero Museo Etnográfico. Estos propósitos, científicistas, tipologizantes, coleccionistas, museísticos y promocionales, derivan del valor que se daba a la imagen fotográfica en su papel de documento.¹⁵ También dejan entrever la idea de que es necesaria una labor de registro y conservación ante una inminente desaparición de lo que se va a registrar (lo que James Clifford llamó “paradigma de salvamento”). Además, desde entonces hablan del “para qué” del archivo indigenista, más allá de coleccionar y clasificar tipos humanos. Expresan claramente el propósito de exhibir, mostrar y articular frente a los ojos de un público no indígena esa realidad del México desconocido con un doble proyecto: guardar y mostrar, y conservar y exponer. El potencial de exhibición latente en las imágenes multirreproducibles es llevado a su cabal expresión durante la exposición etnográfica de 1946.

En los originales mecanografiados de dichas monografías, que aún se encuentran en la biblioteca del IIS, encontré un escrito de Francisco Rojas González (sociólogo y novelista, autor de *El Diosero*) con dos fotografías cuidadosamente incluidas en hojas aparte, con pie de foto de tipos físicos. Estas fotografías, que se hicieron de manera expresa con las monografías etnográficas en mente, ya estaban siendo usadas desde los originales mecanografiados para ilustrar a los textos.¹⁶ Es desde este espacio tentativo del original mecanografiado y la foto

¹⁵ La investigación y documentación fotográfica de los indígenas, campesinos y el proletariado que resultaron en proyectos del Estado para mejorar sus condiciones de vida no son un caso aislado en el continente americano en las décadas de 1930 y 1940. El programa del *New Deal* de Franklin Roosevelt en los treinta también incluyó una gran movilización de prácticas documentales mediante las agencias del *New Deal* como la Farms Security Administration (FSA). La FSA impulsó el trabajo de los fotógrafos herederos de la mirada *socialmente comprometida* del fotógrafo Jacob Riis (xix): Walker Evans, Dorotea Lang y Arthur Rothstein, entre otros. Cfr. Cara A. Finnegan, *Picturing Poverty. Print Culture and FSA Photographs*, Washington [2003]; John Tagg, *The burden of Representation; Essays on Photographies and Histories*, Miniápolis [1988:8-11]. Según Tagg, el uso de la palabra *documental*, por lo menos en nuestro vecino país del norte, viene del sentido que le dio el crítico de cine John Grierson en 1926, donde documental denota una formación discursiva más amplia que la fotográfica, que se apropió de la tecnología fotográfica dándole un lugar central y privilegiado dentro de una retórica sobre la inmediatez y la verdad. Estos lazos con lo inmediato y lo verdadero anclaron la valoración de la fotografía documental como mimética.

¹⁶ Francisco Rojas González, “Los popolocas de Puebla”, monografía mecanografiada, biblioteca del IIS-UNAM, en *Monografías*, F1221 M3, G65 (c. 1940-1942). Los otros originales mecanografiados localizados son de la autoría de Luis A. González Bonilla y la mayor parte de Roberto de la Cerda Silva. Sólo de Rojas González incluye fotografías.

insertada como inicia esa relación entre los textos y las fotografías, las palabras y las imágenes, para construir una visión indigenista del México de los cuarenta.

La fotografía del hombre chamula (Foto 1) no emerge como una novedad en el campo de la representación visual de lo indígena. Es más bien la repetición de convenciones que se establecieron casi desde los inicios de la ilustración científica proto-anropológica a finales del siglo XVIII y fueron desarrollándose durante el XIX.¹⁷ La ciencia natural que se ejerció desde éste supuso que para conocer había que clasificar, y para clasificar había que descomponer en partes, las cuales se pudieran describir, medir, comparar, analizar. Primero los dibujos, después las litografías y algunas pinturas, y finalmente la fotografía, se convirtieron en documentos que acompañaron a los relatos de viajeros extranjeros y a las exploraciones de los primeros arqueólogos, antropólogos y etnólogos decimonónicos. Los elementos que se incluyen en las fotografías, en las formas de los rostros, los tipos de vestido, así como las poses y lo que se deja dentro y fuera de los encuadres conformaron lo que se convertiría para nosotros en símbolos de *otra* cultura: un huipil, un tocado, un sombrero, una camisa, una olla, un petate.

Temas recurrentes, establecidos en el costumbrismo decimonónico, fueron los oficios: aguadores, indias cargando ollas sobre la cabeza, indios posando junto a magueyes, mujeres haciendo tortillas o moliendo maíz, etc. Es posible establecer diferentes genealogías por grupo étnico que muestran la forma mediante la cual hay elementos culturales específicos a los que se les otorgó con el tiempo un valor simbólico, a veces emblemático, del grupo cultural completo. La fotografía indigenista repite, en la primera mitad del siglo XX, muchos cánones y convenciones usados en la ilustración, el grabado, la litografía y la pintura de tipos del XIX, así como algunos motivos iconográficos. Mi mayor sorpresa fue encontrar entre las hojas del grupo huave en los álbumes del IIS reproducciones de las fotografías que Bedros y Charles B. Lang tomaron para el antropólogo norteamericano Frederick Starr y que aparecieron en su álbum *Indians of Souther México* a finales del siglo XIX. Este encuentro me hizo concluir que el estilo y los lineamientos que Starr sentó para su álbum fotográfico fueron seguidos por Mendieta y Núñez desde el IIS en los años cuarenta para realizar un trabajo de mayor magnitud sobre la documentación fotográfica de los indios del territorio mexicano, y que efectivamente la noción de equivalencia utilizada al introducir el material fotográfico decimonónico y contemporáneo es indicativa de haber borrado los parámetros temporales.

¹⁷ Algunos autores argumentan que el origen yace en los estudios fisonómicos de Johann Caspar Lavater y que de la fisonomía cedió paso a la frenología y en Alemania esto derivó en cierto modo en la etnología fisonómica de Hans F. K. Günther, etnólogo predilecto de Hitler. Cfr. Richard T. Gray, *About Face. German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz*, Detroit [2004].

El material escrito por los antropólogos decimonónicos Frederik Starr, León Diguët y Carl Lumholtz confirma que una buena parte del archivo indigenista del IIS aún seguía los lineamientos sentados para la fotografía antropométrica decimonónica, exceptuando el uso de estadales y mantas blancas como telones de fondo. De ese tipo de estudios decimonónicos surgieron grandes archivos de otredades, sistemas de equivalencias que se crearon a partir de incluir amplios materiales fotográficos en el espacio particular del archivo y donde la temporalidad de las tomas era realmente secundaria, pues los indios eran vistos como seres que no cambiaban, siempre iguales, monolíticos como las pirámides que hicieron sus antepasados; eran de cierto modo las ruinas vivientes de las grandes culturas prehispánicas.¹⁸ Las fotografías de tipos aquí fueron vistas como intercambiables, algo similar a lo que ocurría con las tarjetas de visita coleccionables.¹⁹ También fueron consideradas espacios donde los estigmas de inferioridad, pobreza, exotismo y otredad se inscribieron definitivamente en los indios. Sin embargo, hay otra parte del archivo fotográfico México Indígena que quizá se vio más influenciada por las corrientes de la fotografía moderna mexicana de los treinta. Este encuentro entre dos tipos de miradas hace preguntarnos qué ocurrió en los cuarenta, durante la Segunda Guerra Mundial, durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho y su esfuerzo por crear una unidad nacional y un país progresista, moderno e inminentemente industrial y urbano. ¿Era este un periodo de transición para ambas, las disciplinas sociales y la fotografía antropológica-sociológica?

La fotografía como generadora de una narrativa, no como una mimesis de la realidad, se vio cooptada por el reencuadre realizado en el IIS para editar el contexto y convertirla en un ejemplar tipo más. Cuando se editaron las fotografías para incluirlas en la ilustración de textos etnográficos, ya fueran la monografías breves u otros trabajos, nos encontramos frente a un cambio de intencionalidad en el uso de la imagen y en sus cortes; y son estas constantes y repetidas reediciones lo que “parece llenar” de diferentes contenidos a una fotografía gestada con pretensiones científicas acordes al contenido de los planteamientos ideológicos que gestaron al archivo. Éstos tenían que ver sobre todo con un acto de documentar la diversidad antes de que desapareciera con la unificación nacional. El problema del racismo a veces tan patente en los textos es mucho más difícil de localizar en las imágenes. Quizá eso las hace unirse tan bien con otros textos tan diferentes.

¹⁸ No puedo evitar pensar que es casi torcidamente irónico que los álbumes de imágenes faltantes en el IIS se encuentren ahora en la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH.

¹⁹ Véanse a Arturo Aguilar [*op. cit.*]; Claudia Negrete [*op. cit.*] y Patricia Massé [*op. cit.*]. Sobre tarjetas de visita en México.

Fotografías como la del hombre chamula (Foto 1) y textos como los resúmenes etnográficos sobre los grupos indígenas publicados a lo largo de los primeros 10 años de la *Revista Mexicana de Sociología*, así como los cuadros etnográficos de la exposición “México Indígena” en el Palacio de Bellas Artes en octubre de 1946, fueron una forma de poner en escena a las fotografías y a sus sujetos, para que a través de las relaciones entre textos e imágenes los mexicanos de la capital conocieran al mundo indio y lograran “amarlo”, como sugirió un reportero en aquel año.

Esta puesta en escena de lo indígena, y puesta en juego de las relaciones entre el texto y la fotografía se hizo para construir al *México desconocido*, visto como un México desde la superficie y, si no hacerlo el *México profundo* todavía, por lo menos darlo a conocer a los pobladores de la capital [Bonfil Batalla, 1987].²⁰ El archivo México Indígena se conformó durante un momento intermedio cuando el México indio ya no era tan incógnito, pero aún no era profundo. Presentó a un México indio visto y documentado desde la superficie, descrito, no analizado, fotografiado en sus elementos externos y no en sus prácticas culturales (internas).

La suerte del archivo, buena o mala, fue convertirse en el único elemento que al final pudo rescatar dignamente Mendieta y Núñez de su polémica con Comas cuando se publicó *Etnografía de México* en 1957 y dio inicio la discusión entre ambos. Las objeciones y ataques de Juan Comas enterraron los textos etnográficos recopilados entre 1939 y 1946 y dejaron a las fotografías, en sus álbumes y gavetas, latentes, como las ruinas sepultadas, en espera de... un rescate obligado.

EL FOTÓGRAFO

Además de intentar recuperar una parte en la historia de la sociología, cuando la temática indigenista predominó en esa disciplina, en el archivo pude asomarme al resto de la producción fotográfica realizada por Raúl Estrada Discua. Aunque su biografía y su trabajo como fotorreportero de la Universidad aparecen apenas esbozados en mi investigación doctoral, perseguí algunos temas recurrentes en su amplia labor fotográfica y éstos pueden dar cuenta de ciertos cambios en la mirada fotográfica durante los años cuarenta, cierta búsqueda fotoperiodística en los cincuenta y una breve experimentación con el desnudo.²¹

²⁰ SEP [1987]. Una historia de las corrientes epistemológicas en la antropología mexicana podría determinar con precisión en qué corrientes de pensamiento se inserta cada una de esas aproximaciones. Un primer acercamiento crítico a esa historia de la disciplina puede apreciarse en A.A.V.V., *De eso que llaman antropología mexicana*, México, Comité de Publicaciones de los alumnos de la ENAH [s/f].

²¹ En la UNAM se resguarda casi todo el acervo fotográfico de Raúl Estrada Discua: en el CESU están sus fotografías de prensa universitaria y el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) conserva una copia del libro con las fotografías de desnudo.

Don Raúl no contó con el apoyo ni los contactos de personas influyentes para dar el paso entre la fotografía documental y la artística. Posiblemente a su obra en ocasiones le faltó rigor, en otras el tener que ganarse la vida lo limitó a los lineamientos de quien realizaba los encargos. De su trato con los indios se expresó con respeto, como cuando habló para un diario de su natal Honduras, con motivo de la misión universitaria mexicana que llevó las imágenes del México indio hasta su tierra:

El indio [...] ha sido muy noble para mí. Ha sido complaciente, amable. También he tenido el gusto de que me ayuden los procuradores indígenas. Entre los caciques que no hablan una sola palabra de español conocí al kikapú Papícuaro, quien reunió a los más ancianos del pueblo para que le sirvieran de intérpretes, y los ancianos acordaron que no se me diera permiso para permanecer allí, debiendo atenerme a las consecuencias. Después supe que su escopeta se la había regalado el general Cárdenas. Ante aquella amenaza le advertí que yo llegaba en plan de amigo y que tenía que demostrar en la capital que había estado con él, y fue entonces cuando me permitió que le retratara acompañado de un osito [La *Época*, Tegucigalpa, octubre de 1948].

Amigo de Rafael Heliodoro Valle, un hombre reservado y serio, Raúl llevó la imagen indigenista oficial hasta su tierra natal promoviendo esa visión de los indios, como *souvenirs* en papel fotográfico. Su papel en la conformación del entramado simbólico indigenista de los cuarenta fue instrumental y aunque en ocasiones quizá sucumbió a la tentadora sensación de superioridad que el positivismo le daba a los investigadores del Instituto para el que trabajó, su labor fotográfica también fue un espacio de complicidades y resistencias a la perspectiva sobre los indios que los textos quisieron proponer.

CONCLUSIÓN

Este acercamiento al archivo México Indígena, su historia, textos relacionados e imágenes permite reflexionar sobre las maneras tan diversas mediante las cuales las fotografías se articulan con los textos y la historia, de concebir intelectualmente y al mismo tiempo delinear las formas de mirar la otredad. Por un lado, desde el “indigenismo de salvamento” practicado por Lucio Mendieta y Núñez, las fotografías se convirtieron en estandartes, materiales de investigación, ejemplos concretos y materiales de “producción” del IIS, en pruebas tangibles sobre la existencia de los diferentes grupos indígenas, con la esperanza de Mendieta y Núñez de que su labor coronara las políticas de integración y homogeneización que finalmente llevaran a consolidar de una *verdadera* nación en la que todos los hombres y mujeres compartieran lengua, historia, anhelos, cultura y destino. Si bien los textos sociológico-etnográficos fueron rebasados por nuevos paradig-

mas de ambas disciplinas, las fotografías, además de ser estudiadas, han seguido ilustrando textos por la amplitud del espectro étnico que ofrece el archivo. Esto plantea nuevos problemas para la lectura de esas viejas imágenes gestadas con un programa concreto, el cual difiere mucho de los que hoy ocupan a la etnografía y la sociología. Aún ahora debe preocuparnos el impulso tipológico por los juicios de valor implícitos en la clasificación basada en rasgos superficiales aunque, desde mi punto de vista, en la actualidad esa preocupación se ha mudado a niveles más profundos, hacia los códigos del ADN de las poblaciones genéticas. Tendremos que poner la misma atención hoy en las formas de *hacer visibles* esas particularidades mediante imágenes, así como para entender y *hacer visibles* las formas de racismo que puedan llevar implícitas.

BIBLIOGRAFÍA

A.A.V.V.

1947 *Memorias del Instituto de Investigaciones Sociales*, México, UNAM-IIS.

s/f *De eso que llaman antropología Mexicana*, México, Comité de Publicaciones de los alumnos de la ENAH.

Aguilar, Arturo

1996 *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

Albiñana, Salvador y Horacio Fernández

1999 *Mexicana. Fotografía moderna en México, 1923-1940*, Valencia, IVAM-Generalitat Valenciana.

Arnal, Ariel

2002 *Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México entre 1910 y 1915*, tesis de maestría en historia, Universidad Iberoamericana-Departamento de Historia.

Atl (Murillo, Gerardo)

1922 *Las artes populares en México*, 2 vols., México, Cultura.

Bonfil Batalla, Guillermo

1987 *El México profundo: Una civilización negada*, México, CIESAS/SEP.

Basauri, Carlos

1990 (1940) *La población indígena de México*, tomo I, México, INI/CONACULTA.

Casanova, Rosa

1984 "Usos y abusos de la fotografía liberal: Ciudadanos, reos y sirvientes 1851-1880", en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre*, núm. 1190, 21 de noviembre.

Casanova, Rosa y Olivier Debroise

1987 "Fotógrafos de cárceles. Usos de la fotografía en las cárceles de la ciudad de México en el siglo XIX", en *Nexos*, núm. 119, noviembre.

Casanova Rosa, Alberto Del Castillo, Rebeca Monroy y Alfonso Morales

2005 *Imaginarios y fotografía en México 1839-1970*, México, Lunwerg.

Castillo, Alberto del

2006 *Conceptos, Imágenes y representaciones de la niñez en la ciudad de México 1880-1920*, México, El Colegio de México/Instituto Mora.

Comas, Juan

1957 "Comentarios sobre *Etnografía de México*" en *Tlatoani*, núm 11, octubre, ENAH-Sociedad de Alumnos.

Cordero, Karen

1990 "Fuentes para una historia social del "arte popular" mexicano: 1920-1950", en *Memoria*, núm. 2, México, Museo Nacional de Arte, pp. 31-55.

Córdoba, Carlos A.

2005 *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, RM.

Cuicuilco

1998 Vol. 5, núm.13, mayo/agosto: Antropología e imagen.

Debroise, Olivier

2005 *Fuga mexicana: Un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili.

Dorotinsky, Deborah

2003 *La vida de un archivo. "México Indígena" y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México*, tesis de doctorado en historia del arte, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras.

Eder, Rita

1978 "El desarrollo de temas y estilos en la fotografía mexicana", en *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, Museo Nacional de Historia/Museo Nacional de Antropología/INAH.

Edwards, Elizabeth

1990 "Photographic Types: The Pursuit of Method", en *Visual Anthropology*, vol. 3, núms. 2-3, The image as anthropological document, vol. 3, núms. 2-3, pp. 235-258.

1991 "Photography and the Representation of the Other: A Discusión Inspired by the Work of Sebastiao Salgado", en *Third Text*, núms. 16/17, Londres, Autumn/Winter.

1992 *Anthropology and photography 1860-1920*, New Haven y Londres, Yale University Press/Royal Anthropological Institute.

Figarella Mota, Mariana

2002 *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte post-revolucionario*, México, UNAM-IEE.

Finnegan, Cara A.

2003 *Picturing Poverty. Print Culture and FSA Photographs*, Washington, Smithsonian Institution.

Richard T. Gray

2004 *About FACE. German Pphysiognomic Thought from Lavater to Auschwitz*, Detroit, Wayne State University Press.

Kossov, Boris

2000 *Realidades e ficções na trama Fotográfica*, Brasil, Ateliê.

2001 *Fotografía e historia*, Buenos Aires, La marca.

La Época

1948 Tegucigalpa, Honduras, octubre.

Massé, Patricia

1998 *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, México, INAH-CNA, Colección Alquimia.

Medina, Cuauhtémoc

- 1994 “¿Identidad o identificación? La fotografía y la distinción de las personas. Un caso oaxaqueño”, en memorias del XVII Coloquio Internacional de Historia del arte, “Arte, Historia e Identidad en América. Visiones Comparativas, México, UNAM-III.

Mendieta y Nuñez, Lucio

- 1938 “Valor económico y social de las razas indígenas de México”, México, Dirección Autónoma de Prensa y Propaganda (DAPP).
- 1939 “La exposición etnográfica de la Universidad Nacional”, en *Revista Mexicana de Sociología*, año 1, vol. 1, núm.1, marzo-abril, México, UNAM-IIS.
- 1957 “En defensa de *Etnografía de México*; contra una crítica injusta”, en *Tlatoani*, segunda época, núm. 1, octubre, Sociedad de Alumnos de la ENAH.

Monroy, Rebeca

- 2003 *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero*, México, UNAM-III/INAH.

Mraz, John

- 2003 *Nacho López, Mexican Photographer*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press.

Negrete, Claudia

- 2006 *Valleto Hermanos. Fotógrafos mexicanos de entresiglos*, México, UNAM-III.

Poole, Deborah

- 1997 “The Economy of Vision”, en *Visión Race and Modernity. A Visual Economy of the Andean Image World*, Nueva Jersey, Princeton University Press.

Ramírez, Elisa, Armando Bartra y Alejandra Moreno Toscazo

- 2000 *De fotógrafos y de Indios*, presentación de Luis Gerardo Morales, México, Tecolote.

Reyes Palma, Francisco

- 1989 *Memoria del tiempo, 150 años de la fotografía en México*, México, CONACULTA-INBA-Museo de San Carlos.

Saade, Martha

- 2004 “Quién debe procrear? Los médicos eugenistas bajo el signo social (México, 1931-1940)”, en *Cuicuilco*, nueva época, vol. 11, núm. 31, mayo-agosto, México, ENAH, pp. 49-84.

Stern, Alejandra Mina

- 2000a “Unraveling the History of Eugenics in México”, en *Boletín Mexicano de Historia y Filosofía de la Medicina*, segunda época, vol. 3, núm. 1, pp. 16-19.
- 2000b “Mestizofilia, biotipología y eugenesia en el México posrevolucionario: Hacia una historia de la ciencia y el estado, 1920-1960”, en *Relaciones*, vol. XXI, núm. 81, invierno, pp. 59-91.
- 2003 “From Mestizophilia to Biotypology. Racialization and Science in México, 1920-1960”, en Appelbaum, Nancy P., Anne S. Macpherson y Karin Alejandra Rosemblatt (eds.), *Race and Nation in Modern Latin America*, Chapel Hill y Londres, University of North Carolina Press, pp. 187-210.

Sekula, Alan

- 1987 “The Body and the Archive”, en *October*, núm 39, MIT Press, pp. 3-64.

Tagg, John

- 1988 *The Burden of Representation; Essays on Photographies and Histories*, Miniápolis, University of Minnesota Press.

Tobing Rony, Fatimah

1996 *The Third Eye; Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*, Durham y Londres, Duke University Press.

Urias Horcasitas, Beatriz

2001 "Eugenesia e ideas sobre las razas en México, 1930-1950", en *Historia y grafía*, núm. 17, México, Universidad Iberoamericana, pp.171-205.

2007 *Historias secretas del racismo en México (1920-1950)*, México, Tusquets.

HACIA LA RECUPERACIÓN DE UNA PLÁSTICA PERDIDA. LUIS MOYA SARMIENTO, ESCENÓGRAFO*

Elisa Lozano**

Sólo el olvido mata

RESUMEN: *Mediante la recopilación de fuentes primarias (testimonios orales, hemerografía, bocetos y películas), el presente trabajo aporta datos inéditos sobre la vida y obra de Luis Moya Sarmiento, artista plástico y escenógrafo olvidado en la historiografía del teatro y el cine nacional,¹ activo durante el periodo 1927-1954. Se recupera material gráfico y comenta El milagro de la sal, única película dirigida por Moya Sarmiento, en 1958, un resumen de su aprendizaje plástico y cinta nodal de la cinematografía colombiana.*

* El objetivo inicial de este trabajo era explorar la obra fotográfica de Rodrigo Moya relacionada con el cine mexicano durante la sexta década del siglo pasado. Sin embargo, desde nuestras primeras conversaciones surgió el nombre de su padre, Luis Moya Sarmiento, asociado a su infancia en los *sets* cinematográficos. Intrigada por su trabajo y ante la escasez de datos publicados sobre este último, consideré oportuno aportar información en torno a su obra. La investigación sobre Rodrigo Moya y el cine continúa en proceso, espero publicarla en breve. Hago pública mi deuda con él.

** Por su generosidad, tiempo e interés —en estricto orden de aparición en el desarrollo de este trabajo—, agradezco a: Alberto del Castillo, Rodrigo Moya, Susan Flaherty, Paulina Michel, Colombia Moya, Alejandra Moya, Pablo Moya Rossi, Edyta Rzewuska, Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes, Óscar Yoldi, Claudia Negrete, Teresa Bosques, Xóchitl y Rogelio Agrasánchez. En Colombia a Oswaldo Ríos, quien amablemente me envió por correo invaluable información, y Rito Torres del Patrimonio Fílmico Colombiano.

¹ Rangel y Portas [1955:1226] afirman que Luis Moya Sarmiento debutó en el cine nacional en 1939 pero, como se ha comprobado aquí, lo hizo dos años antes, aunque sin crédito. Emilio García Riera [1993, tomo III:95] le cambió la nacionalidad al referirse a él como “colombiano”, quizá basado en una frase escrita por Juan Busillo Oro en sus memorias [1984] y lo omite en el rubro “de México al extranjero” en el volumen correspondiente a 1958. Eduardo Ceballos [1996] tampoco lo menciona, pero sí refiere la actuación de su hija Colombia Moya en varias obras de teatro presentadas en la capital mexicana en los años sesenta. Giovanna Recchia [1998] aporta un extenso listado de su obra teatral, pero no datos biográficos, mientras que Humberto Musacchio [2000] no lo menciona en su *Diccionario* pero sí hace breves biografías de sus hijos Rodrigo y Colombia Moya (más extensa la de ésta). Por su parte, Alfonso Morales [2003:19] recoge algunos momentos de su trabajo en el cine a través de los recuerdos infantiles de Rodrigo Moya y publica una imagen de él tocando la tuba, en una curiosa orquesta formada por personalidades del cine. Fotomontaje de Ismael Casasola, fechado en 1942.

ABSTRACT: *The aim of the present work is to contribute to the understanding of the life and work of Luis Moya-Sarmiento, shedding light on unpublished data issued from a compilation of primary sources (e.g. oral testimonies, hemerography, sketches, films, among others.) Luis Moya was a plastic artist and theatrical scenic designer, whose artistic working period goes from 1927 to 1954. But he fell into oblivion in the spheres of theater's historiography and the national cinema.*

This work recovers Moya-Sarmiento's graphical material and reviews the one and only film directed by the artist in 1958, entitled "The Miracle of the Salt". A summary of Moya-Sarmiento's artistic learning process and the nodal movie of the colombian cinematography is are included.

PALABRAS CLAVE: *Luis Moya, escenografía, teatro, cine, México, Colombia*

KEY WORDS: *Luis Moya, Scenography, Theater, Cinema, Mexico, Colombia.*

INTRODUCCIÓN

Considerada por Antonin Artaud *poesía del espacio*, la escenografía ha sido a lo largo de la historia un elemento fundamental en la visualidad de una obra de teatro o un film. No obstante, en México su estudio es reciente y escaso² quizá porque la naturaleza efímera de los materiales utilizados en su elaboración y la ausencia de un registro visual sistemático dificultan su recuperación y análisis.

Por lo anterior, para emprender el rescate del trabajo de Luis Moya Sarmiento en los escenarios y en el celuloide nacional ha sido necesario recurrir a diferentes herramientas metodológicas. Para empezar, la historia oral, entendida como la información de primera mano que pueden proporcionar los testigos presenciales de los diferentes procesos históricos [Meyer, 1980:13]. Fueron los datos proporcionados por sus hijos Rodrigo y Colombia, notables figuras de la cultura nacional en sus respectivas áreas de acción (la fotografía y la danza), aunados a otros recopi-

² La revisión historiográfica muestra que son pocos los trabajos publicados en México sobre el tema; entre otros títulos destacan el completo texto *La escenografía en el teatro y el cine*, de A. Artís-Gener [1946], los testimonios de Jesús Bracho, Jorge Fernández y Gunther Gerzo recogidos por Eugenia Meyer [1976]. Con textos de Carlos Monsiváis y Vicente Leñero, Ediciones El Milagro publicó en 1993 *Historia del Teatro de los Insurgentes*, ilustrado con fotografías que muestran claramente las tendencias que regían la escenografía de los años cincuenta y sesenta. Rita Eder ha escrito sobre Gerzo [2004], destaca la recuperación del trabajo de los escenógrafos del siglo xx emprendida por la maestra Giovanna Recchia [1998, 2000], así como el trabajo sobre Julio Prieto de Valeria Prieto y Margarita Suzan Prieto [2000] y el estupendo libro sobre Alejandro Luna, con textos de él mismo, Hugo Hiriart y otros autores [2001]. A final de 2007 la UNAM ha editado una recopilación de las obras montadas por el Teatro Universitario (Los datos completos de éstos pueden consultarse en la bibliografía).

lados por su nieta Alejandra Moya y los oportunos comentarios de la escenógrafa Edyta Rzewuska y el actor Óscar Yoldi, los que permitieron trazar un mapa e iniciar el rastreo de materiales originales en archivos públicos y privados.

Elaborar un listado preliminar de las obras teatrales en las cuales participó Luis Moya Sarmiento se basó en la información extraída en los programas de mano de la época, revisados en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) (más de un centenar) y en colecciones particulares, y se completó con los registros recopilados por la maestra Giovanna Recchia [1998].

Este primer rastreo arrojó un total de medio centenar de obras, sin contar las que Moya Sarmiento realizó entre 1927 y 1931, lapso perdido por coincidir con una larga gira que emprendió como escenógrafo para la Compañía de Fernando Soler por España, Centro y Sudamérica. Un listado completo requeriría saber las fechas precisas de arribo a cada país y la consulta de los archivos locales (Tabla 1).

TABLA 1
Lista de obras de teatro y películas en las que
Luis Moya Sarmiento intervino como escenógrafo

Teatro

1. 1927, *La canción del olvido*, ¿?
2. 1927, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, Teatro Edén
3. 1935, *Don Juan Tenorio*, Teatro Nacional (Palacio de Bellas Artes)
4. 1935, *El archiduque y el caballero*, Bellas Artes
5. 1935, *El archiduque y el camarero*, Teatro Nacional (Palacio Bellas Artes) con Magin Banda
6. 1936, *Blancas y rojas*, Teatro Lírico
7. 1937, *Así es la vida*, Teatro Virginia Fábregas
8. 1937, *Don Juan Tenorio*, Teatro Virginia Fábregas
9. 1937, *La familia real*, Teatro Virginia Fábregas
10. 1937, *La jaula de la leona*, Teatro Virginia Fábregas
11. 1937, *Rogoberto*, Teatro Virginia Fábregas
12. 1938, *Como yo te soñaba*, Teatro Ideal
13. 1938, *Don Gil de Alcalá*, Palacio de Bellas Artes
14. 1938, *Don Juan Tenorio*, Teatro Ideal
15. 1938, *El baisano Jalil*, Teatro Virginia Fábregas
16. 1938, *La fuga*, Teatro Arbeu
17. 1938, *La tres carabelas*, Teatro Ideal
18. 1938, *Los intereses creados*, Teatro Arbeu
19. 1938, *Los Revillagigedos*, Teatro Ideal
20. 1938, *Madre solo una*, Teatro Ideal
21. 1938, *Suburbio*, Teatro Ideal
22. 1938, *Un mundo para mí*, Teatro Ideal
23. 1938, *Vuelta a la tierra*, Teatro Arbeu
24. 1938, *Zarzuela*, Bellas Artes
25. 1939, *Caminito alegre*, Teatro Ideal
26. 1939, *La parranda*, Teatro Fábregas
27. 1939, *El cantar del arriero*, Teatro Fábregas

28. 1939, *Los claveles*, Teatro Fábregas
29. 1939, *Mi alma por mil pesetas*, Teatro Ideal
30. 1939, *Los siete ahorcados*
31. 1939, *La pequeña dictadora*, Teatro Virginia Fábregas
32. 1940, *Belleza*, Palacio de Bellas Artes
33. 1940, *El famoso Carballeira*, Teatro Ideal con Manuel Fontanals
34. 1940, *H.0.2-1 = 2*, Teatro Arbeu
35. 1940, *Lo inevitable*
36. 1940 *Los buitres sobre el tejado*, Teatro Arbeu
37. 1940, *Malvaloca*, Teatro Arbeu
38. 1940, *Noche de recién casados*, Teatro Arbeu
39. 1940, *Secretos de alcoba*, Teatro Arbeu
40. 1941, *¡Todavía no!*, Teatro Virginia Fábregas
41. 1941, *Divorciados*, Teatro Virginia Fábregas
42. 1941, *El divino impaciente*, Teatro Virginia Fábregas
43. 1941, *El hombre que volvió a la vida*, Teatro Virginia Fábregas
44. 1941, *El mal de la juventud*, Teatro Virginia Fábregas
45. 1941, *Era... una mujer*, Teatro Virginia Fábregas
46. 1941, *La ciénega*, Teatro Ideal
47. 1941, *La compradora*, Teatro Virginia Fábregas
48. 1941, *María Antonieta o la Revolución*, Teatro Arbeu
49. 1941, *Un divorcio*, Teatro Virginia Fábregas
50. 1941, *Jesús*, Teatro Ideal
51. 1942, *La amiga de las mujeres*, Teatro Virginia Fábregas
52. 1942, *Los dueños del mundo*, Teatro Ideal
53. 1942, *Yo me casaré de blanco*, Teatro Virginia Fábregas
54. 1942, *Los dueños del mundo*, Teatro Ideal
55. 1947, *Maya*, Teatro Virginia Fábregas
56. 1947, *Rogoberto*, Teatro Virginia Fábregas

Cine

Título	Director	Fecha	
<i>El Indio (asistente)</i>	Armando Vargas de la Maza	1937	Sin crédito
<i>Huapango</i>	Juan Bustillo Oro	1937	Sin crédito
<i>El barbero prodigioso</i>	Fernando Soler	1941	
<i>Cinco fueron escogidos</i>	Herbert Kline	1942	
<i>El baisano Jalil</i>	Joaquín Pardavé	1942	
<i>El ángel negro</i>	Juan Bustillo Oro	1942	
<i>El Padre Morelos</i>	Miguel Contreras Torres	1942	
<i>Maravilla del toreo</i>	Rapahel J. Sevilla	1942	
<i>Jesuita en Chihuahua</i>	René Cardona	1942	
<i>Palillo Vargas Heredia</i>	Carlos Véjar	1943	
<i>Adiós juventud</i>	Joaquín Pardavé	1943	
<i>El sombrero de tres picos</i>	Juan Bustillo Oro	1943	
<i>México de mis recuerdos</i>	Juan Bustillo Oro	1943	
<i>El rayo del sur</i>	Miguel Contreras Torres	1943	

Título	Director	Fecha	
<i>La casa embrujada</i>	Fernando A. Rivero	1944	
<i>La pícara Susana</i>	Fernando Cortés	1944	
<i>El gran Makakikus</i>	Humberto Gómez Landero	1944	
<i>La mujer que engañamos</i>	Humberto Gómez Landero	1944	
<i>Los hijos de don Venancio</i>	Joaquín Pardavé	1944	
<i>Diario de una mujer</i>	José Benavides	1944	
<i>Las dos huérfanas</i>	José Benavides	1944	
<i>Un corazón burlado</i>	José Benavides	1944	
<i>Tú eres la luz</i>	Alejandro Galindo	1945	
<i>Camino de Sacramento</i>	Chano Urueta	1945	
<i>La viuda celosa</i>	Fernando Cortés	1945	
<i>Las casadas engañan de 4 a 6</i>	Fernando Cortés	1945	
<i>El barchante Neguib</i>	Joaquín Pardavé	1945	
<i>Los nietos de don Venancio</i>	Joaquín Pardavé	1945	
<i>Una virgen moderna</i>	Joaquín Pardavé	1945	
<i>La reina de la opereta</i>	José Benavides	1945	
<i>Canaima</i>	Juan Bustillo Oro	1945	
<i>El que murió de amor</i>	Miguel Morayta	1945	
<i>Los maridos engañan de 7 a 9</i>	Fernando Cortés	1946	
<i>No te cases con mi mujer</i>	Fernando Cortés	1946	
<i>Lágrimas de sangre</i>	Joaquín Pardavé	1946	
<i>Extraña obsesión</i>	José Díaz Morales	1946	
<i>Ramona</i>	Víctor Urruchúa	1946	
<i>Pecadora</i>	José Díaz Morales	1947	
<i>Señora tentación</i>	José Díaz Morales	1947	
<i>La casa colorada</i>	Miguel Morayta	1947	
<i>La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra</i>	Roberto Gavaldón	1947	Nominación al Ariel
<i>Lola Casanova</i>	Matilde Landeta	1948	
<i>La vorágine</i>	Miguel Zacarías	1948	
<i>Cartas marcadas</i>	René Cardona	1948	
<i>La última noche</i>	René Cardona	1948	
<i>Cuide a su marido</i>	Fernando Soler	1949	
<i>La hija del penal</i>	Fernando Soler	1949	
<i>El diablo no es tan diablo</i>	Julián Soler	1949	
<i>El gran calavera</i>	Luis Buñuel	1949	
<i>La negra Angustias</i>	Matilde Landeta	1949	
<i>Gemma</i>	René Cardona	1949	
<i>Tierra baja</i>	Miguel Zacarías	1950	

Título	Director	Fecha	
<i>Trotacalles</i>	Matilde Landeta	1951	
<i>El enamorado</i>	Miguel Zacarías	1951	
<i>Ahí viene Martín Corona</i>	Miguel Zacarías	1951	
<i>Marejada</i>	Carlos Toussaint	1952	
<i>El gran mentiroso</i>	Fernando Soler	1952	
<i>María del mar</i>	Fernando Soler	1952	
<i>Solo para maridos</i>	Fernando Soler	1952	
<i>El mil amores</i>	Rogelio A. González	1954	
<i>Un extraño en la escalera</i>	Tulio Demicheli	1954	
<i>Los gavilanes</i>	Vicente Oroná	1954	
<i>Kid Tabaco</i>	Zacarías Gómez Urquiza	1954	

La filmografía del escenógrafo se reconstruyó a partir de los títulos sentados por Emilio García Riera [1993], completándola con los de la Internacional Movie Data Base (IMDB). Dado que en esta etapa de la investigación el fin es dar un panorama general del prolífico trabajo de Moya Sarmiento, y dado el amplio *corpus* de películas, se obvió un análisis *intrafilm in extenso* (que será el objetivo central en la segunda etapa) optándose por el comentario valorativo de algunas cintas cuya disposición de ambiente (interiores, exteriores, decorados y relaciones cromáticas) consideré más representativas de su obra cinematográfica. La atención se centra en la colaboración de Moya con directores emblemáticos: Juan Bustillo Oro, Roberto Gavaldón, Joaquín Pardavé, Luis Buñuel, Matilde Landeta, y Fernando y Julián Soler.

Dado que otro punto de interés en el trabajo atiende la inserción del escenógrafo en las estructuras organizativas, situaciones de mercado o modos de producción existentes, fue necesario complementar el visionado de los filmes con la revisión de otros instrumentos metodológicos; en primer término los documentales, es decir los materiales originales anteriores a la producción del filme (argumentos y guiones técnicos), a los generados en el momento mismo del rodaje: fotografías de producción, notas de prensa y materiales publicitarios como *lobby cards*, carteles, *stills*. Por último, se revisaron los testimonios de actores sociales de la época, así como los discursos que las cintas han suscitado.

INICIO

Luis Moya Sarmiento (ciudad de México, 25 de mayo de 1907-Colombia, junio de 1966) fue hijo del matrimonio formado por doña Altagracia y el pintor zacatecano Francisco José, a quien desde temprana edad ayudó en la decoración de las cajas fuertes que antiguamente iban en los ferrocarriles [R. Moya, 2007].

La temprana formación plástica lo llevó —según algunas fuentes— a iniciar estudios en arquitectura,³ los cuales abandonó, ya que durante un periodo vacacional se instaló cerca de su casa —ubicada por la Villa de Guadalupe— la carpa de espectáculos El Príncipe Rojo, donde un personaje con este nombre efectuaba actos de magia, auxiliado por una bailarina. El teatro de ilusión se apoyaba más en el decorado que en el libreto, los trucos —mutaciones, efectos, desapariciones, etc.— implicaban cambios fundamentales en el escenario para transformarlo rápidamente. Los trucos y la mujer fascinaron al adolescente, quien entró a trabajar a este lugar y narró así su descubrimiento:

Para poder acercarme a ella urdí una treta maravillosa, y que fue la causa principal de que se despertara en mí la pasión por la escenografía. Se me ocurrió proyectar una serie de escenarios, adecuados cada uno de ellos, a los diversos juegos presentados por el Príncipe Rojo. Una fantasía desbordada sugerida por el propio tema y por la bailarina me llevó a realizar algunos decorados fantásticos que desde el primer día cambiaron por completo el espectáculo. Pero lo inaudito fue que el mismo público que llenaba la carpa todas las noches, dejó de venir. De la bailarina me olvidé pronto, de la escenografía no [Recorte ccm, Luis Moya. “Un nuevo valor a la escenografía mexicana”].

Tras recibir un pago de 20 pesos, Luis Moya Sarmiento fue despedido. Ya con la vocación definida, inició su aprendizaje formal “[...] decorando varios vestíbulos de teatros capitalinos” [A. Moya, 2000] bajo la tutela de Salvador Tarazona, quien con sus hermanos dominó la escena capitalina durante las tres primeras décadas del siglo pasado. Poseedores de un talento excepcional, que les permitió “[...] simular barcos en movimiento, la destrucción de ciudades entre derrumbes e incendios y hasta la realización de aeroplanos que trasladaban a las tiples desde los escenarios hasta las galerías”, los Tarazona introdujeron al país las nuevas técnicas escenográficas de la escuela de Nueva York [Recchia, 1996:5].

A principios del siglo pasado el telón pintado —una tela situada al fondo del escenario, decorada con motivos acordes al tema— constituyó una revolución escénica y su elaboración representó el nacimiento del escenógrafo contemporáneo.⁴

³ No he podido comprobar ese dato, toda vez que su nombre no aparece en el registro de alumnos de la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional, desde 1929 Autónoma, AHUNAM.

⁴ Según la literatura especializada, el término correcto para designar a la persona encargada de interpretar las ideas descritas en una obra, texto o guión y construir los escenarios, es el de director artístico. En México, como muestran los programas de mano teatrales, indistintamente se le nombraba decorador o escenógrafo. Este es el crédito común con el que aparece Moya Sarmiento en las películas consultadas. En Francia se le llama arquitecto-decorador; en Estados Unidos y Gran Bretaña, *art director*; y en Italia, *scenografo* (“el que sabe pintar decoraciones para la escena”) [Sadoul, 1998:35]. Jaime García [2005:7] lo define como “un especialista pintor-constructor-decorador”. Por cuestiones de redacción utilizaremos los tres primeros.

Aunque a lo largo de la centuria pasada sufrió múltiples transformaciones, según las reseñas de época, el telón pintado continuó siendo el elemento plástico dominante en el anquilosado teatro nacional.

Las cosas cambiarían a finales de la segunda década del siglo pasado, cuando llegaron al país reseñas de las novedosas propuestas del teatro europeo que introdujeron elementos técnicos y formales insospechados, como el “duelo entre el ventilador y el fonógrafo”, presentados en la pantomima futurista *Cocktail*, original de Marinetti, con música de Silvio Mix y vestuario de Enrico Prampolini. La obra era una sucesión de pantomimas rápidas que no decrecía mientras una hélice inmensa, colocada al centro del foro, giraba sin parar. Fue un decorado dinámico que, si bien en un primer momento desconcertó al público, acabaría conquistándolo [*Revista de Revistas*, 31 de julio de 1927]. Era un tipo de dispositivo escénico derivado de la vanguardia europea que aún tardaría en llegar a los escenarios nacionales, insertos en el naturalismo y en la representación realista.

Por las mismas fechas Luis Moya Sarmiento debutó en el Teatro Principal con la obra *La canción del olvido*, montada por la Compañía Fernando Soler. Los decorados del novel escenógrafo no convencían al actor, pero gustaron tanto al público que de inmediato lo contrató, convirtiéndose en “el escenógrafo más joven del mundo”, como se le anunciaba.⁵ A los 17 años, Moya emprendió con Soler una larga gira por Centro y Sudamérica. En Ecuador, el escritor Humberto Salvador presentó con la citada agrupación su obra *Bajo la zarpa*, pieza que inaugura el realismo social en aquel país [María del Carmen Fernández]. En el mismo lugar los mexicanos obtuvieron gran éxito con la obra *Los 4 jinetes del Apocalipsis*, del novelista español Vicente Blasco Ibáñez, representada en el Teatro Edén. La propuesta plástica de Moya Sarmiento fue admirada por la crítica especializada y un público que “lo obligó a salir a escena, donde se le tributó una ovación digna de su talento” [“Arte escenográfico”, diciembre de 1927, ccm]. Una imagen de la misma acusa en el bosque interpretado por el joven Moya la meticulosidad en la reproducción del ambiente natural, y es que en aquella época la escenografía “debía llegar de manera realista al espectador” [Meyer, 1976:89].

La Compañía viajó a España en 1930 para presentar la obra *El amigo Tedy* en el Teatro Infanta Beatriz. Se convirtió en un suceso tal, que su estancia se ex-

⁵ Soler fundó varias compañías con su esposa Sagra del Río, y sus hermanos, como La Moderna de Dramas y Comedias y la “Moderna de Comedias Artistas Unidos”, cuyo objetivo era “hacer buen teatro”. Colaboraron en ésta última Julieta Palavicini, Magda Haller, María del Carmen Martínez, Victoria Argota, Ramón Vallarino, Francisco Jambriña y Carlos López Moctezuma. El amplio repertorio presentado por el actor en América y España suma más de 80 títulos, de todos los géneros y autores, desde clásicos hasta contemporáneos [Información extraída de los programas de mano]. Es difícil precisar en qué obras participó Moya como decorador pues, afirma el actor, él viajaba con sus decorados desde México [Meyer, 1976, vol. 1:62].

tendió por más de tres años. Pese al éxito, Moya Sarmiento decide separarse de Soler para emprender por su cuenta un largo viaje que aprovechó para visitar los museos más importantes del viejo continente y Estados Unidos [A. Moya, 2000]. La experiencia fue fundamental en su formación, ya que por aquel entonces no existía un lugar para realizar estudios especializados, el conocimiento se adquiría mediante la observación de los estilos históricos, la decoración y las obras de arte, más que en aulas de academia, como señalan Jorge Fernández y Julián Soler [Meyer, 1976, tomo v:13] y Murcia [2002:38]. Por tal motivo él mismo formó su propio acervo bibliográfico, al que recurría constantemente para no cometer imprecisiones en sus decorados [R. Moya, 2007].

COLOMBIA

En abril de 1931 los diarios bogotanos anunciaron el arribo de “el reconocido pintor mexicano”. Todo indica que Luis Moya se reencontró con Soler en Colombia y le hizo los decorados para una obra montada en el Teatro Colonial de la capital.

El país andino atravesaba por una aguda crisis económica y social, situación que no impidió a Luis Moya involucrarse en los proyectos más diversos: decoración de interiores, arquitectónicos y exposiciones. En el primer rubro destaca la asombrosa transformación de un elegante salón de té, en una gruta, iluminada *a giorno* en cuyos muros plasmó “unas mujeres desnudas, que figuran encantadas volviéndose árboles, sombras de brujas, agigantadas, cruzan por el fondo. Es una decoración dantesca obra del pintor mexicano Moya” [Recorte en CCM, 12 de septiembre de 1931].

Posteriormente participó en las mejoras arquitectónicas del Teatro Astral de Bogotá, obra en la que puso “toda la gran fuerza de su carácter y muy en alto el nombre de su patria” [Recorte en CCM].

La celebridad obtenida le animó a organizar una exhibición de su pintura, acción casi temeraria dadas las condiciones del país. Sustituyó su apellido materno y, con el nombre Luis Moya de Contreras, presentó en el salón Dachiardi de la ciudad de Medellín “[...] 50 obras; acuarelas, óleos, pasteles, bocetos, apuntes, etc. hay de todo: paisajes, mujeres, marinas, cuadros religiosos” [Recorte en CCM].

La exposición resultó significativa para su vida futura. En lo profesional, por el reconocimiento a su trabajo; en lo personal, porque el día de la inauguración conoció a la joven Alicia Moreno, con quien poco después contrajo matrimonio y tuvo dos hijos, los citados Rodrigo y Colombia.

Finalmente, las condiciones imperantes del país —cada vez más adversas— determinaron el regreso de la familia Moya-Moreno a México en 1935 (Foto 1). Durante un breve lapso se estableció en Puebla, donde se informa: “el artista, de apenas veintiocho primaveras ha logrado un lugar preferente entre los maestros contemporáneos de la pintura” [“Retorna triunfal a su patria”, en CCM].

FOTO 1
Cédula de identidad de Luis Moya Sarmiento.
Colombia, 1935



Fuente: Archivo familiar

En la llamada “ciudad de los ángeles”, Moya Sarmiento tuvo su primer contacto con el cine, tema que abordaremos más adelante.

Los Moya fijaron en la ciudad de México su residencia definitiva, que se convertirá a la postre en una especie de embajada colombiana que acogería por igual a escritores, artistas plásticos, políticos, actores e intelectuales.

En la capital, Moya Sarmiento retomó su actividad como escenógrafo teatral y se encontró con que los integrantes del Teatro Ulises, un grupo de jóvenes dramaturgos y pintores, entre los que figuraban Julio Jiménez Rueda, Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, Roberto Montenegro, Julio Castellanos y Manuel Rodríguez Lozano, conocedores de la vanguardia europea, habían transformado la escena nacional al sentar las bases de los nuevos principios escenográficos [Recchia, 1996:5].

“A esa renovación se sumó la transición del telón pintado a la escena plástica” [Recchia, 1996:7], impulsada por el también pintor Carlos E. González, quien como miembro activo del Teatro Orientación (creado por la SEP en 1931) había sorprendido con la novedosa escenografía corpórea⁶ de la obra *Lazaro rió*, dirigida por Julio Bracho, en la que utilizó decorados a base de cubos y volúmenes movibles que formaban diversos planos para lograr no un efecto apegado a la realidad de lo representado, sino una evocación plástica. Era una propuesta basada en la desintegración del espacio que rompía con la tradicional escuela naturalista, común en las obras nacionales.

Esa nueva manera de construir la escena influyó en el trabajo de Luis Moya, quien en un amplio reportaje sobre la obra *Don Gil de Alcalá*, estrenada en el Palacio de Bellas Artes en 1939, comentó la introducción de elementos corpóreos a la misma y de su propia técnica para realizar sus decorados:

Yo preparo mis colores únicamente con tierras y cola. Es complicado porque generalmente el escenógrafo pinta con un color que no sabe cómo quedará al secarse. Es necesario dominar una técnica especial sobre esta combinación y preparación de colores para calcular el color fijo [...]. Del papel van saliendo contornos y van tomando la forma de una perspectiva especial [*México al día*, 1939].

El cuatrienio 1938-1942 fue el de mayor intensidad para Moya Sarmiento en los escenarios teatrales. El reputado escenógrafo trabajó para las compañías y actores más importantes: María Teresa Montoya, Artistas Unidos (donde compartió créditos con el talentoso artista Roberto Galván), la de Ricardo Parada, Paco Fuentes, la Díaz-Collado y la de las hermanas Blanch. En las dos últimas coincidió con el español Manuel Fontanals y entablaron una estrecha relación laboral y amistosa.

Del Arbeu a Bellas Artes, del Fábregas al Ideal, las propuestas visuales de Moya Sarmiento han dado cuenta de su evolución: de la representación a lo corpóreo, de la arquitectura rural al esteticismo *decó* y a un impecable diseño lumínico que una vez más le valió el reconocimiento de la crítica, como muestran las reseñas de la época y el interés de las máximas personalidades de la escena nacional hacia su trabajo; Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza y Julio Prieto, cuyos bocetos materializa en el poema teatral de Miguel N. Lira, *Linda*. Una fotografía tomada el día del estreno en el Teatro Fábregas muestra al fondo de unos personajes vestidos típicamente una construcción de estilo colonial mexicano, muy parecida a las que luego recreó en el cine.

⁶ Se refiere a la que tiene tres dimensiones, se define por lo negativo, cuando no es una perspectiva pintada, lo representado es una convención y no una representación exacta del espacio observado por el ojo humano, “eliminar la perspectiva de los decorados, significaba un mayor acercamiento a la realidad”.

CINE

Desde los inicios del cinematógrafo, los hermanos Louis y Auguste Lumière filmaron en espacios reales: fábricas, estaciones de tren, casas y calles. Pero muy pronto, la imaginación desbordada del prestidigitador Georges Méliès lo llevó a diseñar y construir decorados de gran complejidad técnica para enmarcar sus fantásticos relatos. Retomó elementos teatrales como el telón pintado, pero añadió paneles y otros artilugios mecánicos-visuales propios del teatro de ilusionista. Dado el limitado movimiento proporcionado por las antiguas cámaras no era indispensable nada más, el escenario funcionaba como mero fondo para el desplazamiento de los actores. La verdadera evolución escenográfica se dio poco después ante la necesidad de los pioneros por dar veracidad a sus historias, filmando en escenarios arquitectónicos preexistentes. También las inclemencias del clima, las escasas horas de buena iluminación y el alto costo del traslado determinaron construir los estudios cinematográficos, en cuyo interior se aspiraba al dominio absoluto de todos los elementos, sobre todo de las fuentes de iluminación artificial. Este no es el lugar para hablar en torno a la evolución de los mismos, baste señalar que la importancia de reducir costos favoreció edificar estudios en diferentes puntos del orbe.

Así nació el denominado cine clásico, predominante en el mundo occidental desde 1910, que emanado de Hollywood designó un modelo particular para organizar elementos fílmicos. Se soporta en un argumento que construye la historia, manipula la causalidad, el tiempo y el espacio; tiene una estructura dramática de planteamiento, clímax y desenlace, y todos los elementos fílmicos están supeditados a la narrativa: interpretación de los actores, puesta en escena, dirección, iluminación, decorados construidos o naturales, vestuario y maquillaje. El sistema de estudio tiene como finalidad la producción en masa de las películas, es decir, el beneficio económico sienta las bases para este tipo de realizaciones y se caracteriza por la organización jerárquica, la división extensiva del trabajo y los usos de producción estandarizados.

La escenografía cinematográfica creó una gramática propia, apartada de la teatral, con la película *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) rodada en Turín, para la cual se diseñaron decorados monumentales, lo que coadyuvó además a la evolución de la cinefotografía, ya que para lucir al máximo el decorado una cámara se desplazaba sobre ruedas, lo que se considera el primer *travelling* de la historia.

Dos años después, en Estados Unidos, David W. Griffith de la mano del escenógrafo teatral (hasta hace poco anónimo) Walter L. Hall construyó la ciudad de Babilonia para la incomprendida cinta *Intolerancia*. Los colosales escenarios inimaginables e imposibles en una puesta teatral cambiaron definitivamente la gramática cinematográfica.

También con De Mille, el director artístico Wilfred Auckland introdujo al cine otro elemento emanado del teatro: la iluminación artificial. Es oportuno señalar qué diferencias esenciales existen entre la escenografía teatral y la cinematográfica. La naturaleza arquitectónica del decorado fílmico, frente a la pictórica del teatro o la ópera (dado que la cámara se mueve en el interior y alrededor de un espacio), exige construir espacios tridimensionales similares a los que realizan los arquitectos en la vida real. La cámara de cine permitía obtener puntos de vista insospechados en el teatro, limitado a un escenario permanente. En la primera los cambios se hacen a la vista del espectador, mientras que en la segunda éstos se logran mediante la edición y montaje. Poco a poco el trabajo del director de arte fue más reconocido, sobre todo a raíz de la importancia que el decorado adquirió en el cine expresionista, estilo que evidenció el apoyo esencial de éste en la narración, como reflejo del alma atormentada de sus personajes, así como el indisoluble lazo entre decorado e iluminación.

En México, durante la era silente se construyeron varios estudios. Los considerados mejores eran los de Germán Camus, quien en sus producciones alternó la filmación en exteriores naturales con la de interiores. Los registros visuales de la época permitieron observar cómo la ausencia de techos en las decoraciones permitía colocar los dispositivos de iluminación.

El cine poco a poco adquirió el estatus de arte total, de naturaleza pictórica visual. Eran tiempos en que las funciones de cada miembro del equipo de filmación aún no estaban bien delimitadas. Esto explica la poca importancia concedida al decorador, a quien se omitía en los créditos.⁷

Fue hasta la tercera década del siglo pasado cuando la figura del director artístico en Hollywood adquirió, gracias a personajes como Cedric Gibbons, un estatus respetable. Si bien no está a discusión que la máxima autoridad al crear un film es el director, como apunta Lev Kulechov en su célebre *Tratado de realización cinematográfica*, son el escenógrafo y el cinefotógrafo los corresponsables de la construcción visual de una cinta. Los tres deben calcular conjuntamente las dimensiones del futuro decorado y procurar que tanto el natural como el artificial coincidan en tono, estilo y perspectiva. Específicamente, el escenógrafo ayuda al director a reproducir una época, destacar lo más característico, presentar con exactitud las costumbres y la manera de vivir, al extraer los elementos necesarios para el desarrollo del argumento y del guión técnico [Kulechov, 1947:306].

⁷ El hecho de que en la filmografía de la etapa silente recuperada por autores como Dávalos y Vázquez [1985], De los Reyes [1986, 1994] y Ramírez [1989] sólo mencione a un par de “decoradores” da cuenta del poco valor que se concedía a sus creadores. Los autores anteriores muestran además que los productores nacionales filmaban mucho en espacios naturales o sitios arquitectónicos preexistentes.

Una vez decidido el estilo plástico y pictórico de una película, el escenógrafo plasma sus ideas en croquis, bocetos o maquetas y las presenta al realizador para escuchar las precisiones pertinentes y proceder a su construcción, misma que debe tomar en cuenta el espacio requerido por el cinefotógrafo para la correcta colocación de las luces y no impedir el desplazamiento de la cámara, así como dar espacio al equipo de sonido, con su largo *boom*, y no entorpecer el desempeño del actor.

La escenografía determina la estética y expresividad visual de una cinta, pues debe controlar todos los elementos que se perciban en el espacio filmado y poner especial atención en los dispositivos que subrayen los rasgos físicos y psicológicos de los personajes que los habitan (muebles, decorados, objetos y accesorios) [Murcia, 2002:63].

Los edificios construidos *ex profeso* para el cine desempeñan un papel concreto-funcional en la narración de una historia; ésta, psicológica y emocionalmente, es la única arquitectura verdaderamente funcional [Ramírez, 2003:2].

Ya ocurrida la transición del cine silente al sonoro, la cinta *Santa* (A. Moreno, 1931) fue un éxito nacional, pero el impacto provocado por *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936) superó todas las expectativas, al abrir los mercados de habla castellana a la naciente industria fílmica. En voz de Aurelio de los Reyes, la cinta

[...] sintetizó la influencia del género mexicano en el cine de entonces. Es el resultado de trasplantar elencos, canciones y *sketches* de obras de teatro al cine, pues varios autores del género mexicano, letristas, músicos y libretistas se incorporaron [...] es sainete, revista musical, zarzuela, teatro de variedades, parodia costumbrista, es teatro de género mexicano llevado a la pantalla [1997:142].

Esto se refleja también en los elementos escenográficos que el cine adoptó del teatro. Desde que se integró el sonido en las películas, el cine industrial nacional introdujo números musicales y bailables para romper la narración lineal, tradición que perduró durante toda la época clásica. Es común apreciar como fondo de los números musicales elementos visuales derivados de la escenografía teatral, como telones pintados de los más variados estilos.

Súbitamente, los más heterogéneos personajes atraídos por el cine comenzaron a filmar; unos con intenciones netamente comerciales, otros con fines artísticos y otros más por un nacionalismo exacerbado. Fue el caso del periodista Armando Vargas de la Maza, quien en 1938 llevó a la pantalla el cuento *El Indio*, de Gregorio López y Fuentes, adaptado por Celestino Gorostiza, con música de Silvestre Reueltas y escenografía de Jorge Fernández, auxiliado por Luis Moya.⁸

⁸ La prodigiosa memoria de Rodrigo Moya permitió datar esta cinta como una de las primeras incursiones de su padre en el cine. Según los testimonios recogidos por su nieta, la cineasta Alejandra Moya, el año anterior Luis colaboró con Ramón Rodríguez Granada en la escenografía de *Huapango* (Juan Bustillo Oro, 1937).

FOTO 2
 La familia Moya Sarmiento posa frente a la escenografía
 de la cinta *El Indio*, Pahuatlán, Puebla, 1938



Fuente: AFRM

Para conferir realismo a la historia, el improvisado director renunció a las ventajas técnicas y económicas que ofrecía la filmación en estudio y se trasladó a los escenarios naturales de Pahuatlán, en la sierra de Puebla. A su llegada, el equipo de producción transformó la fisonomía del lugar y construyó un pueblo artificial con típicas viviendas, de las que da cuenta una fotografía en donde la familia Moya Moreno posa en pleno rodaje (Foto 2). La imagen es testimonio de ese hábitat artificial, luego destruido por el fuego según requerimientos del guión. Mas ni la estupenda ambientación ni la música de Revueltas ni la presencia de Pedro Armendáriz en el rol estelar fueron suficientes para salvar del naufragio a una cinta tan mal estructurada. Tanto García Riera [1993:32] como De los Reyes [1987:162] coinciden en que en su afán por mostrar aspectos de la cultura nacional Vargas hizo una desafortunada mezcla entre etnias y culturas. Pese a ello, la experiencia sirvió a Moya Sarmiento para conocer la esencia de una producción.

No obstante, según el testimonio del escenógrafo Jesús Bracho, los hermanos Rodríguez Granada brindaron a él y a Luis Moya la oportunidad para ingresar como ayudantes de escenógrafo del Sindicato [E. Meyer, *op.cit.* t. VII:113].⁹

⁹ Sería el UTEC, ya que el STPC se fundó hasta 1947.

FOTO 3
La familia Moya-Moreno posa ante la cámara
del fotógrafo colombiano Leo Matiz, ca. 1942



Fuente: AFRM

El debut oficial de Moya Sarmiento como escenógrafo acreditado en el cine nacional sucedió tres años después, apadrinado por su compadre Fernando Soler, director de la cinta *El barbero prodigioso*, una pieza que el actor había representado con éxito en teatro.

La adaptación al nuevo medio no representó para Moya Sarmiento dificultad alguna. El dominio del espacio arquitectónico, sus dotes naturales de dibujante-pintor y su vasta cultura plástica le permitieron satisfacer plenamente los requerimientos de productores y realizadores, para quienes ambientó los más diversos países y épocas.

La revisión de algunos guiones y argumentos de cintas en las que Moya Sarmiento participó muestra que la descripción de los espacios variaba según el autor o director; ésta iba desde la simple enumeración de lugares donde se desarrollaba la acción ("*Jockey Club*, Teatro Principal..."), como en *México de mis*

recuerdos (J. Bustillo Oro, guión), hasta detalladas descripciones, como la de René Cardona Sr. en su argumento para *Gemma*:

Fade In. Ext. Residencia/Tarde, Grúa: LONG SHOT. Del exterior de la residencia de los Núñez Lemos.- Es una vieja casona situada en la Colonia Juárez. Al aclarar la escena, la casa es abatida por un ventarrón, preludio de la tolvanera que se avecina. LA CÁMARA en Dolly hasta encuadrar en acercamiento los cristales de una ventana francesa, medio cubierta por las guías de una madreSelva [1943].

DOS DIRECTORES DE EXTRACCIÓN TEATRAL: BUSTILLO ORO Y PARDAVÉ

Uno de los directores nacionales que mayor importancia concedió a la escenografía fue sin duda Juan Bustillo Oro, quien desde pequeño recorrió con su padre —empresario teatral— los teatros de la capital, lo que le permitió ver todo tipo de espectáculos que lo dejaban fascinado por la transformación del escenario:

En su descarada simulación estribaba justamente su encantamiento para mí. No me desilusionaba que un muro se moviese al cerrarse una temblorosa puerta ni que árboles planos revelasen su inconsistencia con arrugas. Tampoco que un levantamiento inoportuno del telón descubriese las carreras de una mutación. Al contrario, me seducía entrar como de puntillas en los secretos del foro. Y luego, descubrir cómo candilejas, diablitas y reflectores se introducían en el juego para dar vida plena a las decoraciones [1984:22].

La primera colaboración de Luis Moya con Bustillo se dio en 1942, cuando construyó con Carlos Toussaint una casa palaciega del siglo XIX para la película *El ángel negro*. Era un espacio resuelto por medio de altísimos muros que, aunado a la dramática iluminación de impresionantes claroscuros, realza los interiores, tan sombríos como los atormentados personajes que la habitan. “Los bellos patios, grandes salones, hermosos muebles, danzas de época y bello vestuario” [*ibid.*:200] impactan al público.

Para entonces “el cine mexicano avanzaba como un ferrocarril desbocado en el mundo de lengua española y mi padre era un escenógrafo exitoso que hacía simultáneamente dos o tres películas” [R. Moya, 2007]. Efectivamente, ese mismo año Moya Sarmiento filmó cuatro cintas más, de ambientes y periodos históricos muy diversos: *Jesúsita de Chihuahua* (René Cardona), *El padre Morelos* (M. Contreras Torres) y *Cinco fueron escogidos* (Herbert Kline).

Al año siguiente, el escenógrafo participó con Bustillo Oro en uno de sus trabajos más recordados: la recreación del ambiente porfiriano para *México de mis recuerdos*, donde “realizó una verdadera hazaña, sobre todo en la reconstrucción del teatro Principal y en del salto del agua, con su vetusta fuente y con su tranvía de mulitas” [Bustillo Oro, *op. cit.*: 213-218] (Foto 4).

En los cuadros musicales interpretados por Sofía Álvarez, es interesante observar como fondo los telones pintados, propios del género chico, seguramente similares a los que Moya elaboró tantas veces para los teatros de revista.

FOTO 4
Fotograma de la cinta *México de mis recuerdos*



Fuente: Colección particular

Otro trabajo importante del binomio Bustillo-Moya fue *Canaima*, adaptación del director a la novela homónima de Rómulo Gallegos, que despertó gran controversia en la prensa precisamente por sus decorados. Y es que para evitar las contingencias de la selva auténtica y como un resabio de su añeja admiración por Murnau y Fritz Lang, el realizador prefirió filmar en el estudio porque a su parecer “[...] en el *set* la creación es más libre, el realizador manda, la naturaleza tiraniza”. Seducido ante la posibilidad de colocar en los estudios su imaginaria impresión de la selva de alto Cuyuni o la sabana, obtenidas de la fantasía poética en la novela de Rómulo Gallegos, “no de las limitaciones del realismo”, Bustillo Oro acordó con el productor Gregorio Wallerstein, Moya Sarmiento y Jack Draper la forma de crear los escenarios. Sin embargo, cuando vio algún fondo ya terminado se sorprendió porque, según escribe:

[...] no era más que un telón enorme, que cubría el fondo del escenario. El forillo¹⁰ donde apenas se insinuaban los desniveles de la tierra, continuando la que llenaba el *set* en toda su extensión, me aterró. Empero allí logramos una impresionante escena “expresionista”: la llegada, desde gran alejamiento hasta el primer término, del cortejo de Ladera asesinado [*ibid.*:231].

Las calles de Upata y Ciudad Bolívar fueron, como era usual, copiadas de antiguas fotografías, hasta el pedazo de barco en el que regresa Marcos Vargas, protegido por otro forillo que representaba el cielo.

“¿Era aquello un *set* magníficamente construido por Luis Moya o era una selva auténtica [...] en la que Jorge Negrete miraba trabajar a sus hombres sobreponiéndose con toda fuerza de voluntad a las instrucciones maquiavélicas de Andrés Soler? Desgraciadamente, tuvimos que reconocer que era lo primero”, respondía el periodista Enrique Rosado durante su visita a la filmación de la película [1945]. Aunque la prensa de espectáculos condenó a Bustillo Oro por usar recursos teatrales y baratos, éste comentó: “al público, incluyendo el de Venezuela, le importó un comino el que los *sets* fueran o no artificiales. Entró de lleno en mi película y convirtió a *Canaima* en un gran éxito. Incluso el autor envió sus felicitaciones a todo el equipo. Nada faltó para dar autenticidad a aquel ambiente” [*ibid.*:231].

Ciertamente, la crítica exageró en el tema, pues los telones pintados (*backings*) fueron un recurso que perduró aun en las más costosas producciones *hollywoodenses* hasta finales de la década.

JOAQUÍN PARDAVÉ

Este actor, de origen teatral, incursionó en la dirección de cine con la película *El baisano Jalil*, la historia de un comerciante libanés afincado en México. A lo largo de la cinta la escenografía adquiere gran importancia, pues se convierte en un elemento de identidad local que apoya la narración.

La construcción de una arquitectura con elementos orientales diseñada por Moya — arcos de herradura, celosías geométricas, elaborada tracería— devela al espectador el origen de sus habitantes. La magnífica iluminación dispuesta por Jack Draper permite proyectar las sombras geométricas de las celosías, que hace aún más abigarrada la atmósfera y acentúa el gusto excéntrico de los nuevos ricos (Foto 5).

También, en su película *Los hijos de don Venancio* Pardavé utilizó la escenografía y el decorado para mostrar al público la personalidad de los hijos del abarrotero Venancio Fernández. Por ejemplo la recámara de Horacio Casarín,

¹⁰ Es una pieza del decorado armada que complementa una decoración y sirve de protección para puertas y ventanas.

FOTO 5
Fotograma de *El baisano Jalil*



Fuente: Colección particular

el futbolista, está decorada con gran sobriedad, la cama al centro, muebles de líneas limpias y fotografías de grupos, trofeos y banderines deportivos. Muy diferente a la de Tiburcio, aspirante a músico, para quien “no hay más dios que Agustín Lara”, de quien tiene una fotografía y algunas con litografías de músicos clásicos, así como una cama sencilla y un piano al centro de la habitación.

A su vez la habitación de la adolescente Marilú, “chiflada por el cine” es un espacio delicadamente femenino, con tonalidades claras. La cama, con su cabecera acojinada, tiene colgado encima un crucifijo y a los lados fotografías de galanes; el cuarto está lleno de revistas *Cinema*.

Por la magnificencia en sus decorados también destaca *Las dos huérfanas* (José Benavides, 1944), película de grandiosos escenarios en los que Luis Moya

“revivió con todo su esplendor majestuoso los grandiosos salones de la corte de Luis Capeto de la Francia dieciochesca; la Plaza del Caballo Blanco, los interiores de la cárcel de la Bastilla. Hasta entonces ninguna película mexicana había presentado escenarios tan fastuosos [Recorte en CCM]. Fue precisamente por su escenografía que la crítica la consideró “la cinta de carácter más internacional” y concedió a Moya Sarmiento el premio Cine Mexicano de la Asociación de Periodistas Cinematográficos.¹¹ Ese mismo año nació Nora, la tercera y última hija del matrimonio Moya-Moreno, y el escultor antioqueño Rodrigo Arenas Betancourt se integró como su ayudante tanto en el cine como en teatro.

Esta es una época de bonanza para el director artístico, quien se posiciona como uno de los elementos más apreciados en el medio fílmico, por su indudable talento y porque pese a gozar del reconocimiento conservó un rasgo de carácter que le caracterizaría siempre: la modestia. Esta cualidad se apreció en el comentario de un reportero: “apenas me habla de su arte medular, de la escenografía, apenas me cuenta de sus viajes a Centro y Sur América, es en vano que yo le pregunte, siendo Manuel Fontanals —que en ese momento departe con él— quien con toda autoridad me muestra la importancia de la obra de Moya” [Recorte en CCM].

ROBERTO GAVALDÓN

En un estudio reciente, Fernando Mino Gracia [2007:37] considera a 1946 como el año de consolidación del director chihuahuense, quien en plena búsqueda estilística y temática ya se perfilaba como uno de los directores más solventes en el cine nacional.

Por su parte, Roberto Gavaldón se había iniciado en el medio como asistente de director 13 años antes. En su largo recorrer trabajó con decenas de directores, entre los que figuró Joaquín Pardavé, a quien auxilió en *El baisano Jalil*. Conocía bien el trabajo y capacidad de Luis Moya, por lo que le otorgó la dirección de arte de una cinta atípica: la comedia *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra*, “una parodia del cine seudohistórico cultivado previamente en Hollywood [...] sustentada en anacronismos y giros de comedia musical [...] una sátira a las convenciones del melodrama cinematográfico amparado en sucesos y personajes de la época del Imperio Romano” [De la Vega, 2005:37].

¹¹ A lo largo de su carrera en el cine, Moya Sarmiento recibió además de reconocimientos y diplomas, varios premios *en especie*: entre otros, una valiosa pluma de oro, que sirvió a su hijo Rodrigo para pagar un taxi. Él mismo hace un ameno relato en su celebrado cuento *La Parker'51* (xxvi Premio Latinoamericano de Cuento “Edmundo Valadés”).

FOTO 6
 Still de la película
La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra



Fuente: Col. Archivo fílmico Agrasánchez

Sin la presión de la fidelidad histórica, con la libertad que el género otorga y la oportunidad de mezclar en una misma producción distintas épocas y culturas, el escenógrafo recreó con propiedad la monumentalidad de las construcciones faraónicas egipcias, simuló bloques colosales de piedra, construyó estilizadas columnas campaniformes abiertas y cerradas, decoró las paredes con jeroglíficos, los frisos con figuras humanas, e instaló una fuente en forma de esfinge [Foto 6].

Se trató de elementos que a ojos de especialistas resultaron bastante convincentes, como lo prueba su nominación al Ariel 1948 en la terna a mejor escenografía [Castro Leal, 1948:101].

Pero sin duda, uno de los proyectos más significativos para Moya Sarmiento fue materializar los espacios imaginados por su hermano Ángel en la novela *La*

FOTO 7
Still. Escenografía de Luis Moya Sarmiento



Fuente: Archivo familiar

casa colorada,¹² cuya adaptación fue llevada al cine por el director español Miguel Morayta en 1947. Estelarizada por Pedro Armendáriz y Conchita (Rita) Macedo, contó además con la participación de la bella Colombia Moya como María Antonia, y con el respaldo visual de Gabriel Figueroa en la cámara.

La industria fílmica vivía uno de sus mejores momentos, convirtiéndose en una importante fuente de ingresos para el país. Las producciones se sucedían una tras otra, “la palabra no se puede era un conjuro prohibido entre los técnicos y Moya Sarmiento tenía a su cargo ‘un ejército de trabajadores’ [Moya, 2007] que bajo su dirección construía todo tipo de escenarios” [Foto 7].

¹² La novela se publicó en 1946. Ángel Moya (1912) escribió además *Hombres necios o Sor Juana de la Cruz*, *El teatro escolar*, *El que sabe, puede*, *El juego de las vocales*, *La vanidad no cuenta* y *La rebelión de las niñas*.

MATILDE LANDETA

Moya Sarmiento entabló una estrecha relación laboral con la ex *script girl* Matilde Landeta, a quien apoyó en la fundación de su productora TACMA (Técnicos y Artistas Cinematográficos Mexicanos Asociados). Para ella realizó la escenografía de sus tres cintas más importantes: *Lola Casanova*, *La negra Angustias* y *Trotacalles*.

La primera era una adaptación propia de la obra de Francisco Rojas González, sobre una mujer blanca que se enamora de un indio seri en el desierto (guión, 1948), pero por limitaciones técnicas y financieras tuvo que filmarse en el interior de los estudios. Al respecto, García Riera dice: “una cinta que necesitaba amplios espacios propicios para la acción épica se desarrolló por entero en *sets* estrechos y mal iluminados [...] la teatralidad del escenario hacía constantemente que Meche Barba [...] se sintiera autorizada a dar vuelo a sus capacidades de bailarina tropical” [1993, t. iv:245].

Efectivamente, la selva ficticia y los problemas entre la directora y el cinefotógrafo Ezequiel Carrasco repercutieron en la iluminación de la cinta, en detrimento del trabajo realizado por Moya Sarmiento y su equipo.

Ante esto, en su siguiente filme la directora fue más arriesgada y ubicó *La negra Angustias* en los escenarios naturales de San Miguel Allende, población que aún conservaba su aspecto colonial. El reto para el escenógrafo fue adaptar de los espacios preexistentes.

La tercera cinta, *Trotacalles* (basada en una obra de Luis Spota), abordaba la rivalidad amorosa entre “una mujer de la calle” y su hermana, casada con un millonario. Para imprimir a la cinta un toque documental y alejarse del falso *glamour*, la directora filmó en ambiente nocturno calles y edificios del centro de la ciudad como el convento de Las Vizcaínas, sordidez atmosférica que contrasta con el ambiente claro y luminoso de la casa o el elegante y utópico cabaret, un espacio prácticamente imposible “siempre con unas mesitas redondas, con una lamparita encendida, que ilustraba más lo que México aspiraba a ser que lo que era” [Arturo Ripstein, en García Riera, 1998:224].

La cinta fue un éxito de taquilla en México e incluso se exhibió en Europa. Por su tesis es considerada una cinta clásica del género “cabaretil”.

LUIS BUÑUEL

Si bien en sus memorias [1982:194] el genio aragonés no concede a su cinta *El gran calavera* mayor importancia, algunos críticos como José De la Colina y Tomás Pérez Turrent [1986:49] la han revalorado por considerarla una obra de transición en la que el director introdujo algunos elementos técnicos (como el uso de planos secuencia) que desarrolló posteriormente.

Los divertidos enredos entre Don Ramiro (Fernando Soler), un dipsómano viudo, y su familia, suceden en dos ambientes diseñados por Moya, acordes con la

medida visual del director: una sobria, elegante, amplia e iluminada mansión, y una humilde casa, de espacios estrechos, en una vecindad gris. El esquema de iluminación mixta —tono alto y tono bajo, propuesta por Carrasco— enmarcó a la perfección las situaciones, atmósfera y espacios delineados por el escenógrafo.

Un detalle gracioso que devela la fina ironía *buñueliana* y retrata la personalidad del personaje central es que en los espacios que le son propios cuando es rico (habitación, oficina, biblioteca) existe siempre un lugar para beber una copa de alcohol, así sea una gran cantina o un pequeño pero surtido bar.

Rodada durante dos semanas, la cinta recibió gran aceptación del público, recuperó su costo en taquilla y dio a Buñuel la posibilidad de convertirse —según sus propias palabras— “en un director profesional que trabajaba ocho horas diarias”. Además, recuperó la credibilidad de los productores tras el fracaso de *Gran casino* (1948), su film anterior [De la Colina y Pérez Turrent, 1986].

Bajo la dirección del mismo protagonista, los hermanos Moya Sarmiento llevaron a la pantalla un argumento propio titulado *La hija del penal*, de ambiente carcelario-cabaretil, protagonizado por la cubanísima rumbera María Antonieta Pons. Sorprende encontrar en los créditos de la cinta a Luis Moya Sarmiento como el autor del tema que da nombre a la cinta, musicalizada por el prolífico maestro Manuel Esperón.

Ese mismo año Moya realizó para Julián, el más pequeño de la dinastía Soler, una moderna casa con aparatos electrodomésticos y espacios funcionales para la película *El diablo no es tan diablo*. La escenografía evidencia el ascenso de una clase media urbana que aspira al *american way of life*, percibido también en la cámara del hermano menor, decorada con universitarios banderines deportivos, o en la moderna oficina con aparato de intercomunicación en donde el protagonista devanea con su secretaria.

Con esta cinta, Moya Sarmiento finalizó una prolífica etapa dedicada al teatro y a un cine

[...] que expresa algo que las audiencias valoran. A pesar de surgir de una industria opaca, los filmes desarrollan una calidad propia a la que deben su brillo. No se trata de excelencia en la factura, sino del contenido ideológico y estético que establece una influencia recíproca con la sociedad que lo permite y lo acoge [Tuñón, 1999].

En 1951 el escenógrafo viajó a Venezuela. En una entrevista concedida a un diario local mencionó su interés por trabajar en aquel país. Al ser cuestionado sobre si existía en la escenografía de los filmes un rasgo de factura que develara su nacionalidad, refiere:

Los norteamericanos son en general, ostentosos, brillantes, muy dados al fausto. Junto a los franceses que gustan mucho del detallismo artístico. La estatuilla, el estucado, los plafones capaces de producir claro-oscuro. El escenógrafo italiano es tan realista como el francés, pero quizás con mayor sabor. Por su parte, en México la escenografía tiende al

nativismo. Es unas veces *provincianista* y otras *folklorista* y cuando se trata de películas de tipo universal, procura que por lo menos un detalle, cuando menos, denuncie que la película está hecha en México [*El Nacional de Venezuela*, 15 de noviembre de 1951, en ccm].

De regreso a México, Moya Sarmiento centró su esfuerzo en construir —con recursos propios— un teatro de bolsillo, con la intención de albergar distintos eventos culturales, espectáculos de danza y proyección de películas [Lozano, entrevista a Colombia Moya, 2007]. La anterior resultó ser una labor aplaudida en los medios, como señala la siguiente nota:

Una de las personas que hace labor por el teatro mexicano es el escenógrafo Luis Moya, mismo que construye en estos momentos en un solar suyo de la Av. Insurgentes, junto a su hogar, precisamente un teatro pequeño [...] para sus amigos amantes del arte. El teatrillo está quedando muy bien y la entrada es gratuita con previa presentación de una tarjeta que se dará a cada socio [8 de abril de 1951, periódico no identificado, en A. Moya, 2000:3].

Aunque quedó inconcluso, el proyecto dio cuenta del interés del escenógrafo por fomentar la cultura. En el mismo lugar, y gracias a los conocimientos adquiridos durante más de una década dedicado al cine, Moya Sarmiento inició una nueva etapa de su vida profesional: la dirección de cortos y noticiarios. Esto explica por qué el productor colombiano Antonio Ordóñez Ceballos solicitó su ayuda para filmar ese tipo de materiales y la baja en su producción fílmica. Una de sus últimas cintas como escenógrafo fue la comedia de humor negro *Un extraño en la escalera* (Tulio Demichelli, 1954), filmada en Cuba. A decir de Emilio García Riera [1996:65], se aprecia en este filme “la buena atmósfera habanera”. La película consagró la carrera de Silvia Pinal y representó a México en el Festival de Cannes al año siguiente.

CRISIS

La debacle en la industria cinematográfica provocada por el monopolio de la exhibición y distribución, la abundancia de directores menores, la ausencia de buenos argumentos y la llegada de la televisión, hicieron que construir espacios pasara de ser un gratificante proceso creativo a una mera ejecución mecánica. Decepcionado, Luis Moya Sarmiento recordaba:

Aquella época de crisis trajo como consecuencia que los productores se dedicaran a hacer películas lo más baratas posibles, y entonces los escenógrafos comenzaron a cobrar sin trabajar. Sucede que en los foros había construcciones levantadas, utilizadas antes en alguna película de gran costo y con la ayuda de *panels*, o sea paredes hechas de antemano con celotex y esqueletos de chaquera, los escenógrafos se dedicaban a medio transformar lo ya hecho, dando como resultado que su labor se redujera no a crear [...] nos hemos convertido en maquiladores de *sets* [*El Nacional*].

Con la intención de instaurar las bases para una industria fílmica, Ordóñez lo invitó a trabajar a Colombia, país que en voz del escenógrafo “perdía millones de dólares por no tener industria fílmica” [recorte ccm]. En efecto, la quinta década del siglo xx fue un periodo complejo en la historia de aquella nación: la inestabilidad social, la violencia, el periodo militar, el nacimiento del Frente Nacional, el afianzamiento de la burguesía industrial y la entrada de capital extranjero incidieron en la voluntad de algunos productores por hacer del cine una verdadera industria.

El interés de los pocos realizadores se centró en historias sobre “campesinos y habitantes de pequeñas poblaciones para darle un sabor más auténtico a sus planteamientos” y valorar sus condiciones de vida [Hernández *dixit*].

Ante la precariedad económica también se buscaba realizar historias que no requirieran demasiados gastos de producción. Así, Álvaro Cepeda filmó en 1954 *La langosta azul*, considerada un reportaje fílmico con visos surrealistas debido a su fuerte contenido simbólico, valorada por la fuerza descriptiva de su entorno y plasmar visualmente el ambiente local.

Al año siguiente, Guillermo Ribón Alba filmó su argumento *La gran obsesión*, que abordaba la contradicción de un campesino deslumbrado ante el esplendor urbano. Una cinta que introduce al cine la figura del campesino no como mero componente folclórico sino como un elemento de conflicto.

Convencido de que en Colombia había “escritores excelentes, bellísimos paisajes, un tipo de gente fácilmente aprovechable y posibilidades económicas” Luis Moya visualizó al país como un territorio virgen para desarrollar proyectos [Recorte sin datos en ccm].

Luis Moya Sarmiento escribió y dirigió la tercera producción de la década: *El milagro de la sal*, producida por Antonio Ordoñez bajo el sello de Cinematográfica Colombiana. *Grosso modo* era la historia de

[...] un periodista que viaja desde Bogotá, la capital, hasta Zipaquirá, para indagar una tragedia ocurrida en 1932, año en que ocurrió una explosión enorme [...]. Las difíciles condiciones de vida en que laboran los trabajadores de las minas de sal constituyen el marco en el que se desarrollan las intrigas [...], una exploración al interior de la mina, un casto y humilde romance, se convierten en tortuosas aventuras a las que se sobrevive por un milagro.¹³

¹³ Sinopsis tomada del Patrimonio Fílmico Colombiano, al igual que la ficha técnica siguiente. Película: blanco y negro. Duración: 105 minutos. Asistente de dirección: Fernando Casaña. Dirección de fotografía: Felipe Frías. Operadores: Alfredo Corchuelo y Octavio Correa. Sonido: Luis Fernández. Montaje: Yesis Guerrero. Script: Elvira de Moya. Escenografía: Eloy Manga y Gustavo Barrera. Vestuario: Sedalana. Producción: Cinematográfica Colombiana y Antonio Ordóñez. Narrador: Enrique Pontón. Intérpretes: Teresa Quintero, Bernardo Romero Lozano, Julio E. Sánchez, Alberto González, Enrique Jordán, Eduardo y Jesús Olaya, Allan Duguet, Miguel Rincón, Javier Día, Aldemar García, Elsa Rodríguez, Torres, Ángel Alberto, Sofía Moreno y Bety Valderrama. En www.patrimoniofilmico.com.co, 13 de abril de 2007.

Construida a base de *flash back*, la cinta aborda sentimientos y valores universales: el amor, la fe, la muerte, la amistad, el nacimiento de un nuevo ser y el trabajo.

Una parte de la acción se desarrolla en la mina de Zipaquirá, municipio en el departamento de Cundinamarca donde existe una catedral subterránea. Es un impresionante escenario natural y uno de los mayores atractivos turísticos de Colombia que el realizador aprovechó.

El novel realizador conformó un grupo de actores no profesionales (a excepción de Bernardo Romero Lozano) con habitantes del lugar y el pintor David Manzur.¹⁴ La música se confió al maestro Luis Antonio Escobar, quien con esta participación fue reconocido como el primer autor colombiano de formación académica en componer una partitura original para cine “[...] con sonos de bambuco y torbellino que sirven de fondo a los elaborados pasos de danza escenificados por el director como realce imprescindible del color local” [Barreiro, 2005].

A lo largo de la cinta, una voz en *off* describe las acciones que el espectador ve en pantalla, motivo por el cual la crítica señaló, con razón, deficiencias en la estructura de la narración. No obstante, el bagaje plástico del director se percibe en el correcto manejo de los elementos visuales; la cuidada escenografía recrea el interior de la mina, con su textura rocosa, puentes y túneles. La buena fotografía regida por el tono alto, con las sombras definidas, acentúa el dramatismo de la historia. En la filmación de exteriores el buen aprovechamiento de la luz existente hace lucir el hermoso paisaje.

A su vez, los movimientos de cámara y la elección de planos resultan efectivos, al igual que las puntuaciones (cortes directos y disolvencias) y la edición.¹⁵

Es notorio el esfuerzo del director por hacer un retrato fiel de las costumbres de una población netamente identificable como colombiana, en la elección de la vestimenta típica, los decorados, utensilios, música, danza y juegos (fotos 8 y 9).

Para su exhibición, el productor solicitó apoyo a la Secretaría de Relaciones Exteriores de Colombia, mismo que fue denegado, pero a petición del gobierno español la cinta se estrenó en el Festival de San Sebastián en julio de 1958, donde fue recibida con entusiasmo. De la película, se comentó:

[...] rodada principalmente en el interior de un solar en los Andes, tiene un hábito de sinceridad [...], su expresión es a menudo conmovedora y excitante. Sobre el escenario —un interior grandioso de una mina de sal, fotografiado con una cámara de mano con luz— [...] la proyección abarca la enormidad de la caverna, una maravilla geológica [*El espectador*, 28 de julio de 1958:1].

¹⁴ El maestro Manzur (Caldas, 1929) es un exponente de la plástica colombiana reconocido internacionalmente.

¹⁵ Alejandra Moya, generosamente, me facilitó una copia de la cinta en formato vhs; y Rodrigo Moya, las fotografías fijas de la misma que ilustran este artículo.

FOTO 8
Fotografías fijas de la cinta *El milagro de la sal*



Fuente: AFRM

FOTO 9
Fotografías fijas de la cinta *El milagro de la sal*



Fuente: AFRM

La cinta tuvo un costo total de 350 mil pesos, de los cuales se recuperaron mil en taquilla. Se dice que incluso fue exhibida en China [Patrimonio Fílmico Colombiano].

A pesar de las carencias, Luis Moya Sarmiento logró un producto digno, considerado “el único ejemplo de la década de los cincuenta, narrativa y técnica relativamente sólida y cuenta una historia de una cierta coherencia identificable con nuestra realidad” [Álvarez, 1989].

Su realización coadyuvó a centrar el interés del público por los temas nacionales y suscitó una ola de producción que dio origen al Festival de Cine de Cartagena.

Pese al reconocimiento obtenido, Luis Moya Sarmiento no volvió a filmar ni regresó a México. Su huella se diluyó durante los siguientes ocho años hasta que en septiembre de 1966 —tres meses después de su muerte—¹⁶ su nombre apareció junto al de su hermano como autores de *A orillas del Papaloapan* en la lista de argumentos participantes para el Concurso Nacional de Argumentos promovido por el Banco Nacional Cinematográfico, la Dirección Nacional de Cinematografía y la Asociación de Películas Mexicanas.¹⁷

CONSIDERACIONES FINALES

La revisión hemerográfica de la primera y segunda década del siglo pasado manifiesta que las reseñas teatrales prestaban más atención a los autores de las obras o a sus intérpretes que a los elementos de la puesta en escena, de los que vagamente se comentaba su “deficiencia” o “suntuosidad”. Lo anterior, aunado

¹⁶ Una nota tomada de las efemérides del Patrimonio Fílmico Colombiano de junio de 1966 dice: “Fallece el director mexicano Luis Moya Sarmiento. En Colombia dirigió el largometraje *El milagro de la sal* (1958), protagonizado por Teresa Quintero, David Manzur, Julio E. Sánchez Vanegas, Bernardo Romero Lozano y Hugo Pérez. Esta producción participó en el Festival de Cine de San Sebastián (España) y llegó a exhibirse en la República China.”

¹⁷ La convocatoria se publicó a mediados de 1965. Los tres primeros premios fueron, respectivamente, para Carlos Fuentes y Juan Ibáñez, por *Los caifanes*; Mario Martín y Salvador Peniche, por *Ciudad y mundo*; Juan Tovar, Ricardo Vinós y Parménides García Saldaña, por *Pueblo fantasma*. Entre los argumentos que el jurado recomendó filmar, además del de los hermanos Moya, se encontraban, entre otros: *Mariana*, de Inés Arredondo y Juan Guerrero; *La fiesta del mulato*, de Luis Moreno Nava; *La verdad*, de Carlos Lozano y Luciana Cabarga; *El sol secreto*; de Manuel Michel, *Más lejos* de Nancy Cárdenas; *El negro Mauro*, de Gabriel Fernández Ledesma; *El ruido*, de José Agustín. Para Jorge Ayala Blanco, el certamen pretendía establecer nuevos nexos entre la industria organizada y los creadores independientes, reconciliar los descontentos fuera del poder industrial, elevar el nivel artístico y comercial. Los organizadores no cumplieron lo prometido y de los argumentos citados sólo se llevaron a la pantalla un par [1968:385].

al limitado registro visual, reduce el acercamiento al trabajo teatral de Moya Sarmiento a una mera evocación en este campo.

La situación cambia en lo que se refiere al cine, si bien hay quien critica las películas mexicanas por ser *típicas*, definidas a la manera de Bordwell *et al.* [1997] como obras comunes que intentan seguir las reglas establecidas en el modo de producción industrial. Éstas conforman un valioso *corpus* de información y permiten observar las formas de producción imperantes en el cine nacional, así como reconocer en la iconografía arquitectónica de las películas “de época” una de las mayores aportaciones de Moya Sarmiento a la estética del cine nacional.

A su vez el cine industrial, jerarquizado, no permitió desarrollar estilos escenográficos individuales plenamente identificables, pero sí películas con cierta unidad visual, según el director o compañía productora.

La obra de Luis Moya Sarmiento, dibujante, pintor, arquitecto y escenógrafo se caracterizó por propuestas visuales en absoluto respeto al texto o guión, así como gran imaginación y creatividad para interpretar, resolver y materializar espacios sin importar estilo y dimensión. Siempre con un buen aprovechamiento de los espacios preexistentes y una preocupación por introducir en su obra —independientemente del género o director— elementos de identidad nacional.

Valga este primer apunte para llamar la atención sobre su fecundo trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, Luis Alberto

1988 “El cine desde finales de los años cincuenta hasta hoy”, en *Historia de Antioquia*, Medellín, Presencia.

1989 “El cine en la última década del siglo xx: Imágenes colombianas”, en *Nueva historia de Colombia*, volumen vi: Literatura y pensamiento, artes y recreación, Bogotá, Planeta Colombiana.

Ayala Blanco, Jorge

1968 *La aventura del cine mexicano*, México, Posada.

Bordwell, David, Janet Staiger y Kristin Thompson

1997 *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1969*, Barcelona, Paidós Comunicación, núm. 79:Cine.

Buñuel, Luis

1982 *Mi último suspiro (Memorias)*, México, Plaza y Janés.

Burton-Carvajal, Julianne

2002 *Matilde Landeta, la hija de la Revolución*, México, CONACULTA/Arte e Imagen.

Bustillo Oro, Juan

1984 *Vida cinematográfica*, México, Secretaría de Gobernación/Cineteca Nacional.

Castro Leal, Antonio (Dir.)

1948 *El libro de oro del cine mexicano*, México, Comisión Nacional de Cinematografía.

Davis, Tony

2002 *Escenógrafos. Artes Escénicas*, Barcelona, Océano.

De la Vega, Eduardo

2005 (1996) "Roberto Gavaldón: Apuntes biofilmográficos", en *Roberto Gavaldón, director de cine*, México, CONACULTA/Océano/Pronósticos Deportivos.

De los Reyes, Aurelio

1997 *Medio siglo de cine mexicano, 1896-1947*, México, Trillas.

Eder, Rita

2004 *El esplendor de la muralla*, México, CONACULTA.

García Estrada, Jaime

2005 "Panorama histórico de la dirección artística", en *Estudios Cinematográficos*, núm. 5, México, UNAM, Centro de Estudios Cinematográficos.

García Riera, Emilio

1986 *Arturo Ripstein habla de su cine*, Jalisco, México, Instituto Mexicano de Cinematografía/Gobierno de Jalisco/Secretaría de Cultura/Universidad de Guadalajara.

1993 *Historia documental del cine mexicano*, 18 vols., Jalisco, México, CONACULTA/Instituto Mexicano de Cinematografía/Gobierno de Jalisco/Secretaría de Cultura/Universidad de Guadalajara.

1996 *El cine de Silvia Pinal*, México, Universidad de Guadalajara-Patronato de la Muestra de Cine Mexicano-Instituto Mexicano de Cinematografía.

Gener-Artís, A.

1946 *La escenografía en el teatro y en el cine*, México, Centauro.

Hiriart, Hugo et al

2001 *Alejandro Luna, escenografía*, México, Ediciones El Milagro, CONACULTA-Instituto Nacional de Bellas Artes, Festival Internacional Cervantino.

Kulechov, Lev Vladirimovich

1947 *Tratado de realización cinematográfica*, Buenos Aires, Futuro.

Martínez Pardo, Hernando

1978 *Historia del cine colombiano*, Bogotá, América Latina.

Meyer, Eugenia

1976 Coordinación del proyecto *Testimonios para la historia del cine mexicano*, México, Secretaría de Gobernación-Cineteca Nacional, cuadernos, núms. 1, 5 y 7.

1980 *Palabras del Exilio I. Contribución a la historia de los refugiados españoles en México*, México, INAH, Librería Madero.

Mino Gracia, Fernando

2007 *La fatalidad urbana. El cine de Roberto Gavaldón*, México, UNAM.

Moya, Alejandra

2000 *Luis Moya. Semblanza*, México (texto inédito).

Moya, Rodrigo

s/f *Colegio Madrid* (inédita).

Murcia, Félix

2002 *La escenografía en el cine. El arte de la apariencia*, Madrid, Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores.

Musacchio, Humberto

2000 *Milenio. Diccionario Enciclopédico*, México.

Peralta Gilabert, Rosa

2007 *Manuel Fontanals, escenógrafo*, España, Colección Arte, Monografías RESAD.

Portas, Rafael E. y Ricardo Rangel

1957 *Enciclopedia cinematográfica mexicana 1897-1955*, México, Publicaciones Cinematográficas.

Ramírez, Juan Antonio

2003 (1993) *La arquitectura en el cine Hollywood, la Edad de Oro*, Madrid, Alianza.

Recchia, Giovanna

1996 *La escenografía mexicana del siglo XX*, año 4, núm. 13, abril-junio, México, SEP-Separata de Teatro de Educación Artística.

2000 *Escenografía mexicana del siglo XX*, CD-ROM, México, CONACULTA-FONCA-CENART-CITRU.

Prieto, Valeria y Margarita Suzan Prieto

2000 *Julio Prieto. Dormir sólo para soñar*, México, IMSS.

Sadoul, George

1998 (1960) *Las maravillas de la técnica*, México, FCE.

Tuñón, Julia

1999 "Sensibilidad y cine mexicano en la Época de Oro", en Martínez Ruiz, año 4, núm. 13, abril-junio, Fernando y Ricardo Reynoso Serralde, *100 años de cine mexicano. 1896-1996*, Programa multimedia, México, CONACULTA/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad de Colima.

PERIÓDICOS

Cinema Reporter, 1950-1955.

Excelsior, 1927.

Filmográfico, 1938.

México al día, 15 de enero de 1939.

Mundo Cinematográfico, 1938.

Revista de Revistas, 1927, 1935 a 1938, 1941, 1954, 1955.

ARCHIVOS

Alameda Films.

Archivo Fotográfico Rodrigo Moya, AFRM.

Archivo Histórico de la UNAM, Fondo Registro de Estudiantes, Escuela Nacional de Arquitectura.

Centro de Documentación e Información de la Cineteca Nacional. Argumentos y Guiones: Bustillo Oro, Juan, *México de mis recuerdos*, México, 1943; Cardona, René, *Gemma*, 1943; Landeta, Matilde; *Lola Casanova, La negra Angustias, Trotacalles*.

Centro de Investigaciones Teatrales Rodolfo Usigli (CITRU).

Programas de mano. Colecciones especiales. Fondo Antonio Mancera.

Colección Alejandra Moya.

Colección Bertha Romero.

Colección Colombia Moya.

FILMOGRAFÍA CONSULTADA

El Ángel negro
Ahí viene Martín Corona
El baisano Jalil
El barchante Neguib
Camino de Sacramento
Canaïma
Cartas marcadas
El diablo no es tan diablo
El enamorado
Un extraño en la escalera
El gran Makakikus
Los hijos de don Venancio
El gran calavera
México de mis recuerdos
El milagro de la sal
Pecadora
Tierra baja

ENTREVISTAS

- Rodrigo Moya, Cuernavaca, Morelos, 12 de abril de 2007.
- Colombia Moya, ciudad de México, 20 de abril de 2007.
- Edyta Rzewuska, ciudad de México, 20 de abril de 2007.
- Óscar Yoldi, ciudad de México, 27 de mayo de 2007.

INTERNET

www.patrimoniofilmico.com.co

LA ILUSTRACIÓN SEMANAL Y EL ARCHIVO CASASOLA. UNA APROXIMACIÓN A LA DESMITIFICACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

Marion Gautreau

Universidad de La Sorbonne, París

RESUMEN: *Un cotejo entre las fotografías de la Revolución Mexicana publicadas en La Ilustración Semanal (1913-1915) y las imágenes del mismo periodo resguardadas en el Archivo Casasola es el punto de partida de este artículo. El objetivo de dicho cotejo es volver a atribuir autoría a algunas fotografías del conflicto cuyo crédito se perdió durante el proceso de conformación de un archivo impulsado por Agustín Víctor Casasola. Se advierte con este ejemplo preciso el olvido en que se tiene a muchos fotógrafos de la época y la importancia que ha adquirido a lo largo del siglo xx el “mito Casasola”, que transformó a este pionero repórter-fotógrafo en el representante por excelencia de toda la fotografía revolucionaria.*

ABSTRACT: *A comparison between the photographs of the Mexican Revolution published in La Ilustración Semanal (1913-1915) and the pictures of the same conflict filed in the Casasola Archive is the starting point of this article. The aim of such a comparison is to reinstate in their rights the authors of some pictures of the conflict, as they were lost in the process of construction of the archive of Agustín Víctor Casasola. This example illustrates the oversight of the photographers' names during this period and the importance of the “Casasola's myth” reached over the twentieth century, which turned this photograph reporter pioneer into the most relevant representative of the revolutionary photography.*

PALABRAS CLAVE: *fotografía, Revolución Mexicana, Casasola, prensa ilustrada*

ABSTRACT: *photography, Mexican Revolution, Casasola, illustrated press*

Monumental e intimidatorio: éstos serían los calificativos que un investigador en historia de la fotografía podría atribuirle al Archivo Casasola. A ojos de un neófito es, sencillamente, el archivo que resguarda la memoria fotográfica en torno al acto fundador del México del siglo xx: la Revolución Mexicana.

El Archivo Casasola, ubicado en la Fototeca del INAH en Pachuca desde 1976, está conformado por 483 993 piezas (en su mayoría negativos) que registran hechos ocurridos entre 1895 y 1972 [Ortiz Monasterio *et al.*, 2002]. Su fundador, Agustín Víctor Casasola (1874-1938), es el fotógrafo más emblemático del Fondo, aunque Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba haya demostrado que las fotografías que lo

conforman fueron tomadas por 483 fotógrafos distintos [1996:191]. Simbólicamente, representa en el imaginario colectivo la iconografía de la Revolución, con las imágenes de caudillos, soldaderas y cadáveres, que ha legado a la posteridad. Pero, cuando uno ahonda en la búsqueda de estos valiosos documentos del pasado, descubre que la guerra civil ocupa tan sólo una mínima parte del archivo y que éste guarda celosamente escenas de la vida política y cultural del México contemporáneo por más de 60 años, numerosas vistas de la ciudad de México y sus habitantes, así como paisajes del interior, recuerdos del mundo indígena y más diversas imágenes.

La variedad y cantidad de las fotografías, aunadas al hecho de que el Archivo Casasola difícilmente se deshace de su imagen exclusiva como memoria iconográfica de la Revolución, ponen al investigador en un aprieto; penetrar en el archivo parece una empresa arriesgada e infinita, razón por la cual todavía falta por descubrir y aprender de estas obras.

La lectura de varios textos de investigadores en historia de la fotografía quienes subrayan que el Fondo Casasola está compuesto en su mayoría por imágenes coleccionadas por Agustín Víctor Casasola en su mayoría, y no tomadas por él, ha despertado mi curiosidad. Flora Lara Khlar anota así tempranamente: “En su archivo no se encuentran más que muy pocas imágenes originales de la Revolución y, de las que hay, la mayoría son de otros autores, adquiridas o coleccionadas por él” [1984:40]. Más recientemente, Olivier Debrouse puso de relieve su papel como “compilador de imágenes” explicando que “desde la sede de la agencia [Agustín Víctor Casasola] dirige a sus asociados, compra eventualmente fotografías de reporteros extranjeros, de simples aficionados y las redistribuye a los periódicos” [1994:156]. Por fin, el primer número de la revista *Alquimia* dedicado al fundador de la agencia Casasola y al acervo que lleva su nombre es un intento por restablecer, aunque sea de manera parcial, el equilibrio entre la célebre figura de Agustín Víctor y la labor de otros fotógrafos de la época. En la presentación, José Antonio Rodríguez señala que en el Fondo Casasola se incluye “no sólo el trabajo de la familia Casasola, sino también el de otros varios fotógrafos mexicanos” [1997:3].

A pesar de las reiteradas menciones a otros fotógrafos y a cierta minimización en cuanto al papel de Agustín Víctor Casasola en la toma de imágenes, en particular durante el periodo revolucionario, no he encontrado referencias a trabajos que hayan intentado esclarecer de manera precisa cuáles fotografías habían sido hechas por él y cuáles provenían de otros reporteros-fotógrafos. Surgió entonces la idea de retribuir autoría a algunas piezas del Fondo Casasola, con el fin de demostrar con un ejemplo concreto que la figura del fundador del Archivo había sido idealizada a lo largo del siglo xx dejando en el olvido los nombres de otros creadores. La reiterada publicidad que se le hace a la figura de Agustín

Víctor Casasola en los actos que convocan a la fotografía (exposiciones, conmemoraciones, publicaciones, etcétera), así como la importancia que reviste todavía en la actualidad la Revolución Mexicana como mito fundacional del México moderno, justifican mi interés por este personaje de la vida cultural mexicana en el siglo pasado, y, en particular, por su acción durante la guerra civil.

Después de revisar varias revistas ilustradas de la época (*La Ilustración Semanal*, *Revista de Revistas*, *Cosmos*, *Artes y Letras*, *El Mundo Ilustrado*, *La Semana Ilustrada*) que me permitieran cotejar las imágenes publicadas en la prensa con las fotografías resguardadas en el Fondo Casasola, decidí centrarme únicamente en *La Ilustración Semanal* por razones que expondré en su debido momento.¹ Para entender el proceso de mitificación de Agustín Víctor, intentaré explicar a continuación los diferentes factores que llevaron a erigirlo como el fotógrafo por antonomasia de la Revolución.

LA CONSTRUCCIÓN DEL MITO CASASOLA

La Revolución Mexicana sigue presente en la cotidianidad del pueblo mexicano. Al pasar por las calles de las múltiples ciudades de la República, no es extraño encontrar a la venta fotografías emblemáticas de la Revolución o comer en un lugar decorado con retratos en sepia, ya descoloridos, de Emiliano Zapata y Francisco Villa. Cada mexicano tiene en mente una imagen que le recuerda el conflicto y que forma parte del imaginario social de su país [Sampaio Barbosa, 2006:13]. He constatado que la iconografía referente a la Revolución, utilizada por quienes obraron políticamente en nombre de los principios de la lucha revolucionaria y que sigue ocupando el espacio público actual, está conformada por un número muy reducido de imágenes que de forma recurrente son expuestas, vendidas o publicadas. Entre otras fotografías cabe mencionar “La Adelita”, que muestra a una mujer en el peldaño de un tren militar,² Zapata y Villa en Palacio Nacional (Foto 1), el retrato de Zapata de pie y vestido de charro,³ el rostro de su cadáver o los zapatistas desayunando en Sanborn’s.⁴ Habitualmente, todas

¹ Ver el segundo apartado de este artículo: “El Archivo Casasola a la luz de *La Ilustración Semanal*”.

² Se ha publicado recientemente un artículo de Miguel Ángel Morales acerca de la autoría de esta fotografía, su contenido y los diferentes comentarios que ha suscitado entre los historiadores de la fotografía. Ver “La célebre fotografía de Jerónimo Hernández”, en *Alquimia*, núm. 27, mayo-agosto [2006:68-75].

³ Un acercamiento a esta fotografía se encuentra en Ariel Arnal, *La fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México, 1910-1915*, tesis de maestría en historia, México, Universidad Iberoamericana [2001:79-84].

⁴ Para un análisis de la fotografía de los zapatistas desayunando en Sanborn’s, ver Andrea Noble, “Zapatistas en Sanborns (1914). Women at the Bar”, en *History of Photography*, vol. 22, núm. 4 [1998:366-370].

estas imágenes van asociadas al nombre Casasola y su difusión ha contribuido a construir el mito según el cual Agustín Víctor Casasola es designado como “el” fotógrafo de la Revolución Mexicana. Detengámonos en la edificación paulatina de este mito.

FOTO 1

La Ilustración Semanal, núm.
62, 7 de diciembre de 1914



Los generales Urbina, Francisco Villa y Emiliano Zapata a su llegada al Palacio Nacional el domingo de las corrientes, en “pose” especial para *La Ilustración Semanal*. La revista atribuye la autoría de esta imagen a Garduño.⁵

En 1921, Agustín Víctor demostró tener una conciencia histórica muy fuerte y ser visionario en cuanto a la importancia que revestían las fotografías tomadas la década anterior, al lanzar a la venta el primer número de su *Álbum Histórico Gráfico*. El subtítulo del *Álbum...* es un programa en sí: “Contiene los principales

⁵ Todas las imágenes fueron digitalizadas a partir de los volúmenes resguardados en la Biblioteca “Miguel Lerdo de Tejada” (México, DF). Los pies de foto corresponden a las leyendas originales de la revista *La Ilustración Semanal*.

sucesos acaecidos durante las épocas de Díaz, De la Barra, Madero, Huerta, Carrvajal, Constitucionalista, La Convención, Carranza, De la Huerta y Obregón". El *Álbum...* recopila únicamente iconografía perteneciente al Archivo Casasola. En el primer número se anuncia la publicación de 15 álbumes, pero no fueron editados más de cinco. La definición de la tarea que Agustín Víctor deseaba realizar con esta publicación se menciona en el prólogo: "Una cuidadosa recopilación gráfica de los principales sucesos ocurridos en los últimos años forman este Álbum cuyo valor histórico es incalculable, pues hay en él datos que aclararán infinidad de errores que la agitación del momento ha abultado o inventado".

El autor pretende por lo tanto rectificar la historia y autenticar ciertos hechos con las imágenes que presenta. Les concede un importante papel de pruebas históricas. Agustín Víctor Casasola quiere entregar una historia del pasado inmediato, objetiva y verídica, con el fin de fijar en las memorias las imágenes más fundamentales de este periodo turbio en la vida de México. Este *Álbum*, reflejo de la pasión de Casasola por la historia de México [Casanova, 2005:29] es el primer gran proyecto de historia gráfica realizado en la República. Puesto que el *Álbum Histórico Gráfico* es una obra decisiva para la historia visual mexicana y las ilustraciones no presentan créditos de autores, pone de relieve el nombre de Agustín Víctor Casasola como fotógrafo de la Revolución.

A su muerte, el 30 de marzo de 1938, ya es reconocido sobre todo por su labor durante la Revolución y no tanto por los demás aspectos de su fotografía. El artículo publicado en *La Prensa* en esa ocasión subraya esta creencia:

El archivo fotográfico que dejó es riquísimo. Podemos afirmar con toda seguridad, que no hay en México otro igual, sobre todo, en asuntos de la Revolución, ya que desde que ésta se inició, Casasola, llevando su cámara a cuestras, y como "cirineos" a sus hijos y a su hermano Miguel, se convirtió en el fotógrafo oficial de diferentes Divisiones y Brigadas revolucionarias, aprovechando esa circunstancia para formar el archivo que hoy tiene un alto valor histórico [*La Prensa*, 31 de marzo de 1938].

Gustavo Casasola, su hijo mayor, también fotógrafo y editor, así como su nieto, que también llevaba el nombre de Gustavo, contribuyeron ampliamente a la difusión del mito Casasola. Insistieron sobre todo en la temática revolucionaria del trabajo de su padre y abuelo. Publicaron diversas obras en torno a la historia de México, que presentó como recopilaciones de fotografías de la familia Casasola o, incluso, sólo de Agustín Víctor. Los más relevantes son la *Historia Gráfica de la Revolución Mexicana*,⁶ cuyos primeros volúmenes se publicaron en los años cua-

⁶ Gustavo Casasola, *Historia Gráfica de la Revolución Mexicana, 1910-1970*, 10 vols., México, Trillas [1960]. La primera edición de esta obra aparece en 1942, en una serie de cuadernos con papel sencillo.

renta, y las *Biografías Ilustradas* de Venustiano Carranza, Álvaro Obregón, Emiliano Zapata, Francisco Villa, Lázaro Cárdenas y Plutarco Elías Calles, publicadas en 1974 y 1975. También editaron dos obras, menos enfocadas al periodo revolucionario, pero que lo engloban: *Seis siglos de historia gráfica de México, 1325-1976* [1978] y *Hechos y hombres de México, anales gráficos de la historia militar de México, 1810-1980* [1980]. Su principal centro de interés como editores fue la historia, y en particular la historia política y militar. Los aspectos sociales, económicos o geográficos del siglo xx mexicano le interesaban poco, a pesar de que el Archivo Casasola hubiese constituido una fuente inagotable de imágenes para publicaciones con iconografía relativa a estos temas. Las decisiones editoriales tomadas por sus descendientes reforzaron la imagen de fotógrafo de la Revolución que ya tenía Agustín Víctor e hicieron pensar que el Archivo contenía mayoritariamente material representativo del conflicto. Al no interesarse por difundir fotografías de vida cotidiana, monumentos o tipos populares de la ciudad de México, la propia familia Casasola sostuvo la idea de que los fundadores de la dinastía eran únicamente embajadores de la fotografía revolucionaria.

La venta del Archivo Casasola al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en noviembre de 1976 simbolizó el reconocimiento a la labor llevada a cabo por los Casasola a lo largo de 70 años. Pero una vez más los periódicos, al dar cuenta del acto solemne de entregar el Archivo a la Fototeca acondicionada para tal efecto en Pachuca (Hidalgo), insistieron en la importancia del material fotográfico sobre la Revolución. Un periodista de *El Heraldo de México* dio a conocer lo que dijo el representante de los diputados, Celestino Pérez y Pérez, en dicho acto:

Hizo una somera remembranza de nuestra lucha armada, y dijo que el Archivo Casasola recoge en fotografías la historia moderna del país, y que muchas placas constituyen verdaderos documentos que las presentes y futuras generaciones tendrán a la vista para recordar la lucha heroica del pueblo por su libertad [*El Heraldo de México*, 21 de noviembre de 1976].

Al notar la insistencia con la que se recuerda de que estas imágenes ilustran la modernidad del México actual, no olvidemos que la Revolución representa el nacimiento de un país nuevo y, sobre todo, una identidad nueva para los mexicanos. En los años de la Posrevolución, “[...] todo discurso público y político del periodo incluye una representación del pasado reciente” [Benjamín, 2005:53]. Esta representación implicó una exaltación de la guerra y sus actores. La difusión de la fotografía tuvo un papel preponderante en este proceso de magnificar la Revolución. El legado de la iconografía en torno a esta lucha al pueblo mexicano, es una manera de entregarle pruebas del heroísmo y la grandeza de los ancestros que autorizaron el advenimiento de este “nuevo orden”. Asociar el nombre de

Casasola a la exaltación, una vez más, de la Revolución y a su papel decisivo en la conformación de una nueva nación, es fomentar el símbolo que ha perdurado: Casasola es el archivo de la Revolución Mexicana. Simbólicamente, en 1988, la biografía de Agustín Víctor Casasola fue publicada en la colección “Forjadores de México”, editada por el Partido Revolucionario Institucional (PRI). En el prólogo, se define el objetivo de esta colección: “dar a conocer la vida y obra de los mexicanos que han participado en la formación de la cultura mexicana moderna” [PRI, 1988:4]. Se dividen en dos grupos: las personalidades relevantes del siglo XIX consideradas precursoras del “nacionalismo cultural” y los representantes de esta corriente nacida con la Revolución de 1910. La esencia de la lucha armada se hace explícita líneas más adelante: “Con la Revolución Mexicana la sociedad se integró definitivamente a los propósitos nacionales; se descubrieron nuevas facetas de la realidad del país, y se inició la indagación del ‘ser del mexicano’, dando origen y expresión a nuestro nacionalismo cultural” [ibid.:4].

Por lo tanto, se define a la Revolución como el acto fundador del México moderno. En este contexto, la figura de Agustín Víctor Casasola ha sido asociada a las legendarias fotografías que el PRI exhibe cada vez que desea exaltar el “nacionalismo cultural”, la unidad nacional y la defensa de la nueva identidad.

El análisis de las publicaciones realizadas a partir del Fondo Casasola y el de los discursos sobre el Archivo y su fundador en particular demuestran que por más de 50 años la familia Casasola ha estado vinculada a la fotografía de la Revolución. Más allá de eso, Agustín Víctor Casasola ha sido descrito y tomado en cuenta principalmente como un fotógrafo que participó en la implantación de un nuevo régimen gracias a sus tomas fotográficas simbólicas y contundentes, que ayudaron a formar una memoria histórica colectiva enfocada al embellecimiento de la lucha revolucionaria. Como es evidente, tales esfuerzos se vieron recompensados, pues el mito de las imágenes que conforman el Archivo Casasola está profundamente arraigado en el imaginario colectivo mexicano.

Por estas razones ha sido difícil para los investigadores demostrar, por una parte, que Agustín Víctor Casasola sólo es uno de los varios fotógrafos que cubrieron la guerra civil de 1910 a 1920 y, por otra parte, que su Archivo es fundamental para la memoria visual de este conflicto, pero que puede ser estudiado y empleado para el análisis histórico de muchas otras facetas del México contemporáneo. Estudiar las varias decenas de fotografías en torno a la Revolución Mexicana, a la vez publicadas en *La Ilustración Semanal* y conservadas en la Fototeca Nacional en el Fondo Casasola, es un primer acercamiento a un análisis más preciso del Archivo y una aportación mínima a desmitificar este símbolo de “fotógrafo de la Revolución” que encarna Agustín Víctor.

EL ARCHIVO CASASOLA A LA LUZ DE *LA ILUSTRACIÓN SEMANAL*
UNA REVISTA VANGUARDISTA CON LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA

FOTO 2

La Ilustración Semanal, núm. 47, 24 de agosto de 1914



Don Venustiano Carranza, primer jefe del Ejército Constitucionalista, a su llegada a esta capital. Anónima.

El primer número de *La Ilustración Semanal* aparece en la capital de la República el 7 de octubre de 1913. Esta revista surge con la partida de Ernesto Chavero, director de *La Semana Ilustrada*:

“El señor Lic. Chavero, al abandonar en manos extrañas sus periódicos conservó su taller de cajas y formación, y alguna prensa; estos elementos los cedió a la ‘Compañía Periodística Mexicana, S.A.’ formada por sus antiguos empleados, y éstos a su vez decidieron vivir todavía por algún tiempo sirviendo al público, que tan bondadoso había sido con ellos, a la sombra de sus queridos periódicos”.

Los empleados siguen, sin duda, el modelo editorial de *La Semana Ilustrada*. Los directores de la revista naciente son Ezequiel Álvarez Tostado y J. M. Cuéllar, quienes habían sido, respectivamente, director artístico y jefe de redacción de esta publicación.⁷

El propósito del nuevo equipo directivo es perpetuar un tipo de revista que había sido exitoso en los años anteriores y que cumplía, para ellos, un papel informativo fundamental dentro de la esfera de la prensa capitalina en los años revolucionarios. Lamentablemente, *La Ilustración Semanal* cerró en marzo de 1915,⁸ seguramente a causa del aumento en el precio del papel, aumento verificado no sólo en México sino en todo el mundo.

En comparación con otras revistas ilustradas de la época como *Arte y Letras*, *Cosmos*, *Revista de Revistas* y *El Mundo Ilustrado*, entre otras, *La Ilustración Semanal* llamó la atención por tres razones principales: el espacio ocupado por las fotografías es preponderante, la cobertura de los sucesos políticos y militares en relación con la Revolución es muy amplia y el trabajo de los fotógrafos es altamente reconocido.

Los números de la revista constaban de 26, 30 o 34 páginas, pero las dedicadas a la fotografía son invariables: las 16 páginas centrales contienen únicamente las imágenes con sus respectivos pies de foto y la portada está generalmente ilustrada con una fotografía. Los textos —artículos, poemas, novelas en folletines— y la publicidad ocupan el espacio restante. Las fotografías están impresas en papel glasé, a diferencia de los textos, en formatos relativamente grandes y con una calidad de impresión notable respecto a las demás revistas. No he encontrado en las otras publicaciones tal abundancia y sobre todo tal constancia en el deseo de proporcionar información gráfica acerca de un conflicto violento y cruel que contrastaba de sobremanera con el propósito habitual de las revistas: amenizar la lectura con frivolidades y referencias a las artes [Ortiz Gaitán, 2003:46].

Más allá de la gran visibilidad de las fotografías, interesa que *La Ilustración Semanal* publicara un material muy rico respecto a la actualidad nacional, es de-

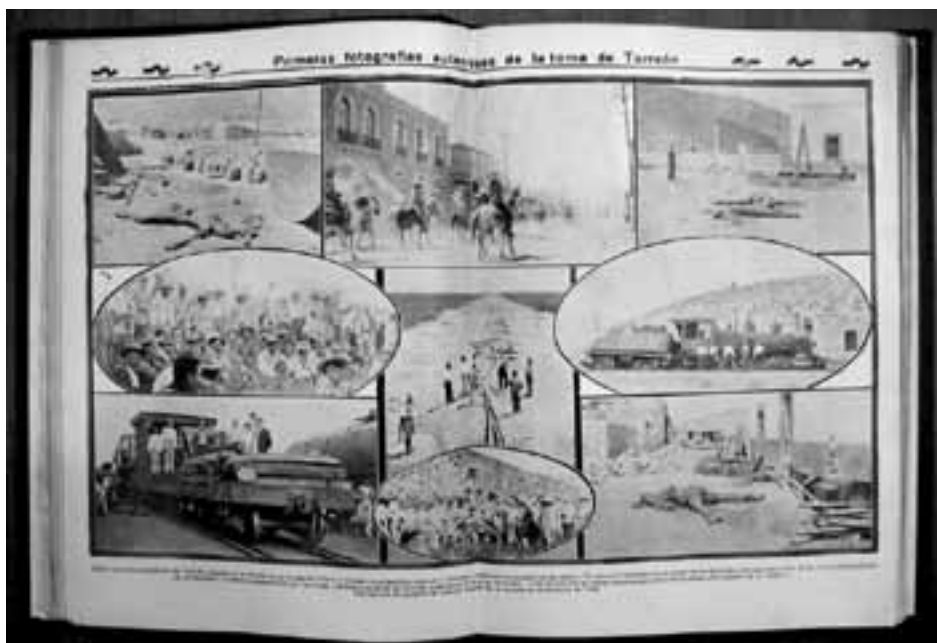
⁷ A pesar de la partida de Ernesto Chavero, *La Semana Ilustrada* sigue publicándose hasta el 21 de septiembre de 1914. Es entonces dirigida por Eduardo I. Aguilar y sus jefes de redacción son Manuel Haro y Manuel de la Torre.

⁸ El último número, el 75, se presenta como un suplemento y lleva la fecha del 13 de marzo de 1915.

cir la encarnizada lucha armada que tenía lugar en México entre 1913 y 1915. Aproximadamente, el 30% de las imágenes está constituido por fotografías de eventos políticos y/o militares relacionados con la guerra. Este porcentaje puede parecer poco en relación con la violencia y trascendencia del conflicto para el pueblo mexicano; no obstante, las demás revistas de la época publicaron en su mayoría imágenes de teatros, toros, la alta sociedad en sus actos mundanos, y retratos de niños, mujeres, entre otros, dejando un espacio extremadamente reducido a la información nacional. El equipo de *La Ilustración Semanal* demostró un empeño particular en el tratamiento fotográfico de la información política y militar (Foto 3).

FOTO 3

La Ilustración Semanal, núm. 4, 28 de octubre de 1913



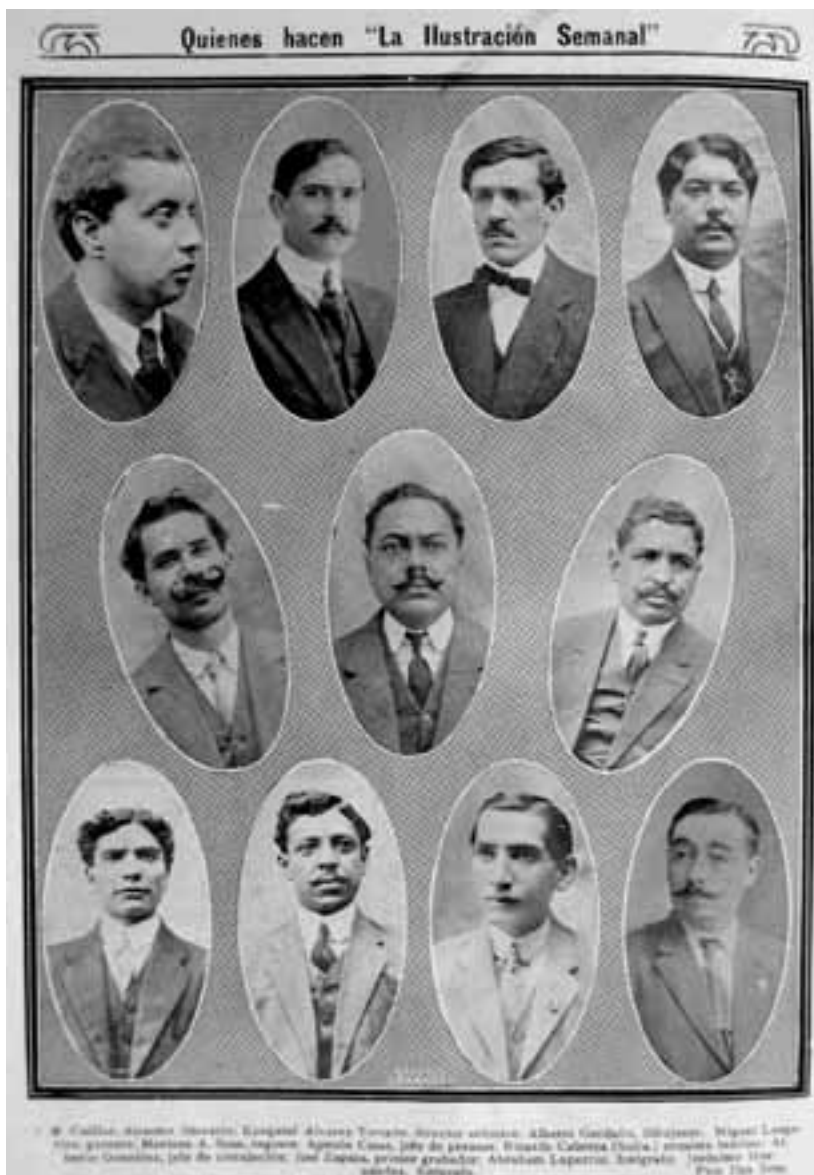
Cadáveres en los alrededores de Torreón, tras la entrada de las hordas de Villa a la ciudad/Los bandidos entrando a Torreón/Cadáveres incinerados en las calles/El cabecilla Carranza con un grupo de sus secuaces/Salvaje destrucción de la vía del ferrocarril por los carrancistas /Locomotora descarrilada por las tropas federales a su salida de Torreón para cerrar la vía a los revoltosos/ Tren militar con las tropas federales que evacuaron la plaza /Diversiones en el campo/ Otro aspecto de las calles de Torreón después de la entrada de los bandidos de Villa. Anónimas.

Finalmente, es sorprendente para la época el reconocimiento que se les otorgó a los fotógrafos de prensa que colaboraban en sus páginas. Muchas de las imágenes publicadas van acompañadas con sus créditos de autor mientras que en las demás publicaciones ilustradas éstos son casi inexistentes. En *La Ilustración Semanal* no sólo se indica el nombre del fotógrafo sino que se elogia su trabajo. He aquí algunos ejemplos: “Fotos. De nuestro activo corresponsal en Aguascalientes, Sr. Rojas” [*La Ilustración Semanal*, 13 de julio de 1914], “Fots. del inteligente corresponsal, Señor Torrecilla” [11 de mayo de 1914], “Fot. de nuestro activo corresponsal de guerra Don Ignacio Ocampo y Amescua” [13 de enero de 1914]. Los pies de foto también hacen hincapié en la propiedad de la imagen: “Fot. H. J. Gutiérrez Prop. Reg. Prohibida la reproducción” [19 de octubre de 1914]; o el interés de la publicación por las técnicas y materiales fotográficos: “Fots. Tostado, tomadas con placas «Agfa» de la casa Calpini” [6 de enero de 1914].

En el primer número de la revista el director presentó a Abraham Lupercio, fotógrafo de tiempo completo de *La Ilustración Semanal*. También se enorgullecía de la participación de otros fotógrafos como Herlod, Gutiérrez, Hernández, Muñana y Sosa, y publicó los retratos de Abraham Lupercio y Jerónimo Hernández en la página 8 (Foto 4). El 14 de octubre de 1913, los retratos de Antonio Garduño, Manuel Ramos y Carlos Muñana fueron publicados con el fin de introducir a los colaboradores artísticos de la revista. Aunque no se tenga información en torno a la remuneración de los fotógrafos, se observa una clara preocupación por el reconocimiento de su trabajo. Su colaboración era considerada un honor para *La Ilustración Semanal*. Esta actitud frente a la fotografía de prensa resultó vanguardista en 1913.

Por estos rasgos originales y novedosos, elegí analizar detenidamente las fotografías contenidas en *La Ilustración Semanal* y compararlas con las imágenes resguardadas en el Archivo Casasola. El propósito era encontrar dos imágenes idénticas, una publicada en la revista y otra clasificada en el Fondo, con el fin de reatribuir autoría a una selección de fotografías archivadas bajo la mención “Casasola” en Pachuca, sin mayores precisiones. La reatribución de créditos se haría en los pies de foto de *La Ilustración Semanal*, cuando éstos mencionaran al autor. Al encontrar los nombres de los fotógrafos originales de las imágenes resguardadas en el Archivo, se pretendía volver a otorgarles su lugar a una serie de fotógrafos que cayeron en el olvido a raíz de la popularidad de los Casasola. Obviamente, este cotejo debería realizarse con el conjunto de las revistas y periódicos ilustrados publicados en la primera mitad del siglo xx para redescubrir los nombres de los fotógrafos cuyas imágenes se resguardan en el Archivo Casasola. Es una empresa ardua y de largo plazo, pero necesaria para la posterior utilización de estas imágenes que constituyen valiosos documentos históricos para la memoria nacional mexicana.

FOTO 4
La Ilustración Semanal, núm. 1, 7 de octubre de 1913



Los retratos de Abraham Lupercio y Jerónimo Hernández se encuentran abajo, a la derecha de la página. Anónimas.

LA IDENTIFICACIÓN DE OTROS FOTÓGRAFOS

Al revisar los 75 números que conforman la colección completa de *La Ilustración Semanal*, me detuve en 557 fotografías. Esta cifra constituye poco menos de la mitad de las imágenes tocantes al conflicto revolucionario que la revista eligió publicar. Son, a mi parecer, las fotografías más representativas de la guerra, es decir las que más información aportan en cuanto a comprender la complejidad de esta lucha.

De esas 557 fotografías, 69 son idénticas tanto en la revista ilustrada como en el Archivo Casasola; y 26, en la revista ilustrada y en la *Historia Gráfica de la Revolución Mexicana*. A pesar de que mi propósito era retribuir autoría a las imágenes del Fondo que están archivadas bajo la mención "Casasola" sin más detalles, me pareció interesante y útil confrontar también las fotografías publicadas en *La Ilustración Semanal* con las masivas ilustraciones de la *Historia Gráfica...*, proyecto conjunto entre Agustín Víctor y su hijo mayor Gustavo; este último fue el que pudo llevar a cabo esta empresa ambiciosa, tras la muerte de su padre. Aunque las 26 fotografías mencionadas no hayan podido localizarse directamente en el Fondo, es significativo que aparezcan en los volúmenes de *Historia Gráfica...* porque, como ya se ha dicho, los autores de esta publicación, pertenecientes a la dinastía Casasola, no pusieron empeño por elucidar la autoría de las miles de fotografías escogidas para ilustrar los 10 tomos. Su objetivo era, además de exaltar la memoria iconográfica de la Revolución, homenajear a Agustín Víctor Casasola.

De las 69 fotografías que resultaron ser iguales tanto en la revista ilustrada como en el Fondo Casasola, sólo 10 imágenes parecen verdaderamente de los Casasola, y ni siquiera sabemos si se trata de Agustín Víctor, de su hermano Miguel o su hijo Gustavo (los tres ya trabajaban como fotógrafos de prensa en esos años). Sin embargo, siete de ellas representan escenas de la Convención de Aguascalientes en octubre de 1914, y como es probable que Gustavo Casasola realizara uno de sus primeros reportajes en aquella ocasión [Gutiérrez Ruvalcaba, *op. cit.*:194], estas siete fotografías quizá sean el fruto de su trabajo (Foto 5).

La Ilustración Semanal le atribuye 13 de estas imágenes a Abraham Lupercio, fotógrafo de tiempo completo de la revista; por tanto, existen grandes posibilidades de que él sea el autor de estas imágenes y no su primo José María, también fotógrafo.

H. J. Gutiérrez, Tostado, Tinoco (seguramente Samuel), Melhado (Eduardo), Ref. Martínez, Hernández (Jerónimo), R. Gutiérrez, Llanes y Guillén, Guerra (fotógrafo de Yucatán), López (fotógrafo de la Ciudad de Guaymas) y Schlatmann son autores de 18 de estas 69 fotografías.

Veinte imágenes son anónimas, lo que dificulta la retribución de autores. Los fotógrafos no fueron mencionados en los pies de foto de 16 de éstas. Tres

FOTO 5

La Ilustración Semanal, núm. 55, 19 de octubre de 1914



Grupo de generales y jefes revolucionarios en el salón de Aguascalientes donde se han estado verificando las juntas con el fin de resolver la situación política.

Los concurrentes de pie, aprobando una disposición de la mesa directiva durante una sesión. Fotografías atribuidas a Casasola.

fueron publicadas como “fotografías de *La Ilustración Semanal*”; pudieron ser tomadas por Abraham Lupercio, pero no hay ninguna prueba concreta de ello. Por último, una imagen es atribuida al “corresponsal de *La Ilustración Semanal*” en Veracruz, sin más detalles. Ya que muchos fotógrafos se trasladaron a este puerto para cubrir la invasión norteamericana de 1914, no puede identificarse a este autor.

Finalmente, siete de estas 69 fotografías son muy difíciles de autenticar; una va acompañada por el siguiente pie de foto: “Estas fotografías que pertenecen a la revista ‘Mundial’ fueron cedidas galantemente por el Sr. Trippiedi”. Conocemos el origen de las imágenes, pero no el autor. Y seis fotografías fueron publicadas en una página en la cual el crédito es atribuido a dos autores distintos.

Para confirmar o desmentir estos resultados, consulté directamente los negativos resguardados en el Ex Convento de San Francisco, en Pachuca. Pero esta confrontación fue decepcionante, pues la mayoría de los negativos no están firmados o llevan la mención “Casasola”, lo que sólo puede significar que fueron comprados o coleccionados por los Casasola para conformar el Archivo.

Algunas fotografías a las que *La Ilustración Semanal* les atribuía un autor corresponden a negativos que sólo llevan la firma de los Casasola, y a la inversa, algunas imágenes anónimas en la revista están firmadas en los negativos. Pocas veces la consulta de éstos confirma la información recopilada en la revista (sólo en ocho ocasiones). Finalmente, en muchos casos *La Ilustración Semanal* y la firma del negativo dan informaciones contradictorias.

La consulta directa de los negativos del Archivo Casasola también revela que muchas fotografías archivadas en el Fondo son reproducciones de imágenes publicadas en la prensa de la Revolución. Dichas reproducciones parecen haber sido realizadas por Agustín Víctor o su hijo Gustavo durante los años treinta, cuarenta o cincuenta. Comprobamos que los negativos de cinco de las 69 imágenes que clasificamos son reproducciones directas de *La Ilustración Semanal*: se observa en el negativo o pie de foto correspondiente al de la revista, o el mismo título de sección, o un pedazo de la fotografía adyacente que aparece en el número correspondiente de la revista ilustrada (fotos 6 y 7). Este cotejo demuestra, con ejemplos precisos aunque poco numerosos, que los Casasola no son los autores de todas las fotografías del Fondo que lleva su nombre; y permite que se rehabiliten los nombres de fotógrafos muy activos durante el periodo revolucionario, como Eduardo Melhado o Abraham Lupercio, mediante sus imágenes identificadas por los créditos de autor dados en *La Ilustración Semanal*.

Foto 6

La Ilustración Semanal, núm. 6, 11 de noviembre de 1913



El subteniente Luis Rojas, al caer, herido por las balas de los separatistas sobre la cureña del cañón que manejaba en cercanías de Guaymas.

El mismo subteniente en el hospital de la Cruz Roja, atendido por la señora E. Bringas. Anónimas.

FOTO 7



Este recorte de la imagen anterior corresponde al negativo resguardado en la Fototeca Nacional de Pachuca (número de inventario: 64405). Se observa claramente que este negativo fue obtenido a partir de la reproducción de la página de La Ilustración Semanal.

Como ya se ha mencionado, 26 fotografías son idénticas en *La Ilustración Semanal* y en la *Historia Gráfica de la Revolución Mexicana*; de las cuales, 11 son anónimas en la revista. Una sola imagen, que muestra a Venustiano Carranza en un banquete en Palacio Nacional, es atribuida a Casasola. Otras se adjudican a Garduño, Guerrero, Mendoza, Culberto Pérez y Tostado. Cuatro imágenes fueron tomadas por Abraham Lupercio, según la revista. Dos son difíciles de identificar, ya que las indicaciones relativas a su proveniencia no son muy claras: una es atribuida a *La Ilustración Semanal* y la otra al periódico *El Pueblo*. Y como en el caso de las 69 fotografías idénticas en la revista y en el Archivo, dos se encuentran en una página cuyo conjunto de imágenes es atribuido a dos distintos fotógrafos.

LOS FOTÓGRAFOS DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA Y AGUSTÍN VÍCTOR CASASOLA

Las fotografías que *La Ilustración Semanal* atribuye a Casasola (sin especificar el nombre), están publicadas en siete números de la revista ilustrada.⁹ Son pocos ejemplares respecto a los 75 que conforman la colección completa. Evidentemente, los Casasola no eran ni los principales colaboradores ni proveedores de *La Ilustración Semanal*.¹⁰ Apuntamos los nombres de 33 fotógrafos, además de los Casasola, quienes participaron en la revista de octubre de 1913 a marzo de 1915: Jerónimo Hernández, Uribe, R. Gutiérrez, J. Martínez (de Morelia), Tostado, Abraham Lupercio, Guerrero, Ciro A. Jano (de Tuxpan, Veracruz), López (de Guaymas), C. A. Palacios, Eduardo Melhado, Yáñez (de Mazatlán), Ignacio Ocampo y Amezcua, Hadsell (de Veracruz), Antonio Garduño, José María Lupercio, Cabrera, Guillén, Rojas (de Aguascalientes), Samuel Tinoco, Torresilla, J. Soriano, Flores Pérez, José V. Soriano, Ref. Martínez, Fernando Sosa, H. J. Gutiérrez, Mendoza, Napoleón, Guerra, Schlattman, Culberto Pérez y Sara.

Abraham Lupercio, fotógrafo de planta en la revista, publicó muchas más imágenes en *La Ilustración Semanal* que los Casasola (Foto 8). En su momento, unas 20 fotografías fueron atribuidas por el comité de redacción de la revista a los Casasola, mientras que hoy en día podemos encontrar casi un centenar archivadas en Pachuca bajo este nombre.

Este análisis comprueba la afirmación de los investigadores, según la cual los Casasola coleccionaron, compraron y reprodujeron imágenes de la Revolución sin conservar en su clasificación el nombre del autor original, como lo recuerda John Mraz: “A veces Agustín Víctor tachaba el nombre del fotógrafo y ponía el suyo” [Mraz, 2000]; o Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba: “También he constatado que Agustín Víctor Casasola borró los nombres de los fotógrafos en miles de negativos” [*op. cit.*:91].

El estudio de las pocas fotografías publicadas en *La Ilustración Semanal* y que serían de Casasola demuestra que se trata exclusivamente de imágenes con carácter político tomadas en la ciudad de México, exceptuando las fotografías de la Convención de Aguascalientes.

⁹ Se trata de los números 42, 44, 46, 47, 53, 55 y 65.

¹⁰ Según la base de datos que he constituido sobre las fotografías de la Revolución publicadas entre 1910 y 1920 en *El Mundo Ilustrado*, *La Semana Ilustrada*, *La Ilustración Semanal*, *Revista de Revistas* y *El Universal Ilustrado*, los Casasola tampoco eran los principales colaboradores o proveedores de imágenes para las demás revistas ilustradas de la época. Ver Marion Gautreau, *Les photographies de la Révolution Mexicaine dans la presse illustrée de México (1910-1940): De la chronique à l'iconisation*, tesis de doctorado en Español, París, Universidad de la Sorbonne [2007].

FOTO 8

La Ilustración Semanal, núm. 46, 17 de agosto de 1914



Artillería del campamento del general Rivera abandonado las fortificaciones de Barrientos. Fotografías atribuidas a Lupercio.

En la página 7 del ejemplar núm. 42 [20 de julio de 1914], las imágenes de Francisco Carvajal, nuevo presidente interino de la República tras la renuncia de Huerta en 1914, llevan un pie de foto que las atribuye a Tostado y Casasola. En la página 22 del número 44 [3 de agosto de 1914], Casasola sería el autor de la fotografía de los delegados pacifistas del gobierno (para la negociación con Estados Unidos). De la misma manera, es presentado como el autor de las imágenes de Álvaro Obregón en el balcón de Palacio Nacional y en los salones de la Presidencia (Foto 9) tras su entrada triunfal a la capital en agosto de 1914 [núm. 46, 17 de agosto de 1914]. También retrató a Venustiano Carranza en un banquete en Palacio [núm. 47, 24 de agosto de 1914], fotografió la manifestación organizada por la Casa del Obrero [núm. 53, 5 de octubre de 1914], así como una manifestación zapatista durante la inauguración del monumento a Morelos en la Plaza de la Ciudadela [núm. 65, 28 de diciembre de 1914]. El conjunto de fotografías atribuidas a los Casasola en los 18 meses de publicación de *La Ilustración Semanal* representa los actos oficiales del gobierno y los eventos políticos y sociales de la ciudad de México. Esta constatación confirma la hipótesis de Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba en torno a que Agustín Víctor Casasola había viajado poco en el interior del país durante el periodo revolucionario. Al contrario, los demás fotógrafos que colaboraron con la revista ilustrada se desplazaron por toda la República y enviaron imágenes desde los lugares de combate más encarnizados; *La Ilustración Semanal* también obtuvo negativos de fotógrafos instalados en otras partes de México (como Yáñez, en Mazatlán o López, en Guaymas). Los enfrentamientos más violentos y decisivos de la Revolución Mexicana tuvieron lugar afuera de la capital y, a mi parecer, la posición de la revista, que escogió mostrar ampliamente los escenarios de lucha del interior del país fue una posición acertada, que contrastaba con el centralismo habitual de la prensa capitalina, en la época anterior al conflicto. La imagen de la Revolución que podemos discernir al revisar los números de *La Ilustración Semanal*, así como la del conflicto que el aura de los Casasola legó al imaginario colectivo mexicano son harto diferentes.

LA IMAGEN DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA: LO QUE EL TIEMPO SE LLEVÓ

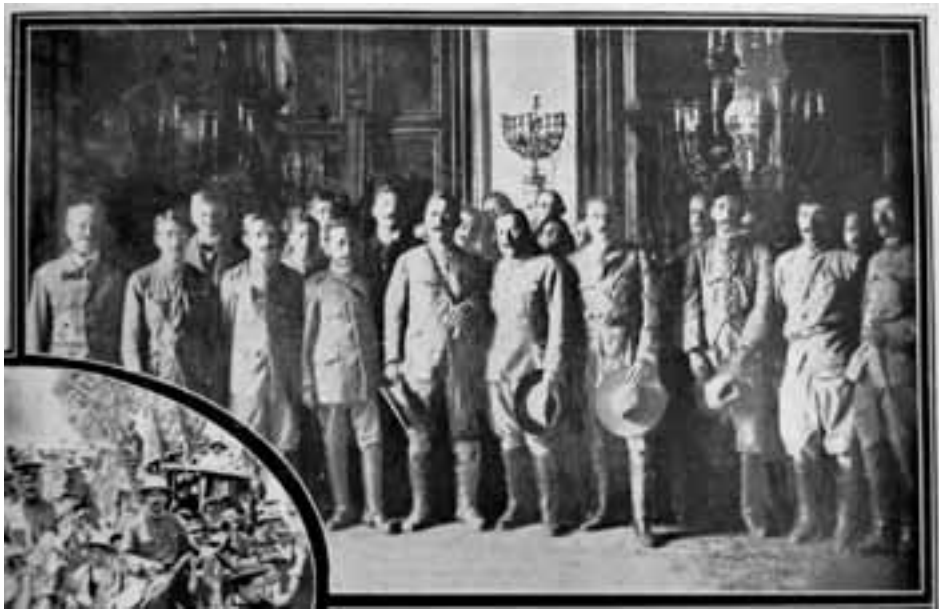
Como ya se mencionó al principio de este ensayo, las fotografías del Archivo Casasola en relación con la Revolución que se exhiben con mayor frecuencia y conforman hoy en día el imaginario colectivo iconográfico de la guerra civil son pocas, ya muy trilladas, y no dan cuenta de forma detallada de la realidad de un conflicto que duró 10 años y se extendió por todo el territorio de la República Mexicana. En la actualidad los retratos más difundidos, de los caudillos, son emblemáticos, pero dejan a un lado la masa de soldados —federales o revolucionarios— y civiles que combatieron lejos de la lucha por el poder.

Podemos preguntarnos si las fotografías atribuidas a los Casasola y publicadas durante el conflicto fueron las mismas en comparación con las que se ven hoy en día o si aportaron información más completa y precisa acerca de aquel conflicto. Evidentemente, el discurso ofrecido por la revista ilustrada es muy diferente al que desarrollaron las revistas, los periódicos y las instituciones oficiales de la Posrevolución, porque en 1913, 1914 o 1915, la Revolución era sólo una lucha de facciones y todavía no constituía las bases de la renovación de México como nación. Al finalizar el conflicto, los principios defendidos por los revolucionarios fueron inscritos en la Constitución de 1917 (al menos teóricamente); es por lo tanto fundamental exaltar el periodo revolucionario y exhibir sus aspectos heroicos y positivos. Esta conmemoración exaltada de la Revolución durante los gobiernos de Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles y los posteriores, es una manera de que el pueblo mexicano acepte los cambios políticos y sociales.

La información proporcionada por *La Ilustración Semanal* no responde a estas preocupaciones. Su objetivo principal es informar con celeridad a sus lectores en torno a los combates, los cambios de gobierno o las amenazas para sus vidas. Las páginas de la revista presentan fotografías que los mexicanos tuvieron pocas oportunidades de volver a ver después de 1917: edificios y estaciones de ferrocarril incendiadas, vehículos de guerra, calles de las ciudades ocupadas o liberadas, etc. (Fotos 10, 11 y 12). Estos elementos iconográficos, que ofrecen un panorama exhaustivo del periodo revolucionario, cayeron rápidamente en el olvido con la pacificación del país por dos razones: porque en la posrevolución, durante los años veinte en particular, los mexicanos no querían saber más de la guerra civil y porque, a nivel fotográfico, estas imágenes representaban hechos puntuales que no podían ser erigidos en símbolos atemporales [Gautreau, 2007:186-215].

FOTO 9

La Ilustración Semanal, núm. 46, 17 de agosto de 1914



El propio general [Álvaro Obregón] y su Estado mayor en los salones de la Presidencia. Fotografía atribuida a Casasola.

Foto 10

La Ilustración Semanal, núm. 7, 18 de noviembre de 1913



Trincheras para infantes sosteniendo los movimientos de la artillería federal. Anónimas.

FOTO 11
La Ilustración Semanal, núm. 8, 25 de noviembre de 1913



Foto 12

La Ilustración Semanal, núm. 26, 30 de marzo de 1914



Rebelde carrancista hecho prisionero y ahorcado al pie de la Fortaleza Maas el día del ataque de los bandoleros a Monclova.

Aunque *La Ilustración Semanal* parece deseosa por rendir cuenta con exactitud y sin miramientos de la realidad en torno a una cruenta guerra civil, también es de su interés ofrecer a los lectores lo que ellos esperan ver. Como es fácil suponer, la redacción no siempre tiene a su disposición las imágenes que querría publicar. Por lo tanto, los fotógrafos que trabajaban para la revista tenían que realizar imágenes de composición y así crear una propia sobre la Revolución. La mayoría de las portadas a color, así como algunas imágenes que alimentan las páginas fotográficas de *La Ilustración Semanal*, presentan una Revolución imaginada, simbólica y a veces folclórica. Este tipo de fotografías exalta el heroísmo, el patriotismo y pone de relieve los valores que serán retomados al finalizar el conflicto: el honor, el valor y la libertad (Foto 13).

Foto 13

La Ilustración Semanal, núm. 45, 10 de agosto de 1914



Pero a mi parecer, la representación fotográfica de la Revolución Mexicana que proporciona se acerca mucho más a la realidad en comparación con la imagen que se dio del conflicto a partir de los años veinte. Al hojear 75 números de *La Ilustración Semanal*, observamos fotografías de una guerra muy compleja, que se extiende a toda la superficie de la República y pone en juego intereses muy divergentes. Esta complejidad se fue perdiendo con el tiempo, a raíz de discursos oficiales orientados hacia un objetivo exclusivo: la implantación de un “nuevo orden” y su perpetuación en el tiempo.

Durante el proceso de cotejo entre las fotografías publicadas en *La Ilustración Semanal* y las resguardadas en el Fondo Casasola, tuve la necesidad de adentrarme con detenimiento en el archivo y constaté que contenía miles de fotografías referentes a la Revolución Mexicana que cubrían la totalidad de este conflicto. Aunque no fueran las mismas imágenes que en la revista ilustrada, se apreciaban retratos de soldados desconocidos, así como escenas de campamentos militares, ciudades destruidas, trenes volados, revolucionarios ahorcados, heridos, cadáveres y todo tipo de imágenes, ya muy alejadas de las fotografías-íconos que pasaron a la posteridad. El Archivo Casasola contiene las múltiples facetas de la lucha armada ocurrida a principios del siglo xx; todos los bandos y ejércitos, todas las ciudades e intereses que estuvieron en juego sobre el territorio mexicano. Pero es sorprendente que este Archivo tan rico no haya sido analizado a profundidad o difundido de manera más extensa. El porqué ha dado una imagen monolítica y exclusivamente simbólica a un conflicto tan complejo se explicaría por la fuerza que ha adquirido el mito de la dinastía Casasola y su Archivo. Este mito fue cultivado sobre todo por las instituciones oficiales y, en segundo lugar, por la propia familia. Por último y hasta fechas no muy lejanas, también lo ha sido, aunque de manera paradójica, por los propios especialistas en fotografía. Por un lado investigadores como Flora Lara Khlar e Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba intentaron quitar este velo de la mitificación, mientras por otro, se seguían exponiendo y publicando sin cesar las mismas fotografías provenientes del Fondo Casasola.

No hay que olvidar que Agustín Víctor Casasola es sin duda uno de los fotógrafos más relevantes de su época, no tanto por la calidad u originalidad de sus tomas sino por su actitud para con la historia de México. Darse cuenta en los años diez del siglo pasado que el histórico visual de la Revolución Mexicana que él estaba produciendo iba a tener trascendencia durante siglos fue una postura valerosa y vanguardista. En ese entonces los fotógrafos de prensa casi no se beneficiaban del reconocimiento a su profesión; la conciencia de la importancia por clasificar y difundir las fotografías de actualidad apenas iba naciendo en todo el mundo. Podemos afirmar, en parte gracias a nuestro estudio de la información gráfica en *La Ilustración Semanal*, que Agustín Víctor Casasola no puede ser

considerado el fotógrafo más emblemático de la Revolución Mexicana; muchos otros nombres honran la memoria visual de esta heroica lucha con sus imágenes que cubren la totalidad del territorio en guerra y la diversidad de facciones que se enfrentaron. Apunté en líneas anteriores sólo algunos de estos nombres. No obstante, es necesario reconocer la labor de colección —ya sea por compra o donación—, clasificación y difusión de Agustín Víctor Casasola y su familia. La existencia de un archivo de este tamaño y riqueza no tiene precedente en América Latina. En la primera mitad del siglo xx Agustín Víctor, y posteriormente sus hijos y nietos, lucharon con el mayor empeño para que se conserve y difunda la memoria fotográfica de la Revolución que ha cambiado el curso de la historia mexicana.

Más existe una diferencia fundamental entre coleccionar fotografías y hacer fotografías; si bien Agustín Víctor Casasola ha sido fotógrafo de renombre durante el periodo revolucionario, no tiene que ser considerado el mayor fotógrafo, o el más relevante, de la guerra civil. Harían falta muchas más investigaciones acerca de otros fotógrafos, como Melhado, Garduño o Tinoco, por ejemplo, para obtener un panorama más amplio en cuanto a quiénes son los autores de la iconografía de la Revolución Mexicana y así redefinir la importancia y trascendencia del trabajo de cada uno. Es imprescindible hoy en día proseguir con la desmitificación en torno a la figura de Agustín Víctor Casasola y la imagen ofrecida por el Archivo que fundó, esencialmente por tres razones: para ser más objetivos al momento de abordar su biografía, para abrir paso a investigaciones concretas y precisas dentro del Archivo Casasola en cuanto a temáticas ajenas a la Revolución, y por fin, para autorizar el “descubrimiento” de otros fotógrafos e imágenes respecto a la lucha armada, con el fin de ampliar y diversificar el conocimiento y difusión de la iconografía de este conflicto crucial.

BIBLIOGRAFÍA

Arnal, Ariel

2001 *La fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México, 1910-1915, tesis de maestría en historia*, México, Universidad Iberoamericana, 187 pp.

Benjamin, Thomas

2005 *La Revolución Mexicana. Memoria, mito e historia*, México, Santillana, 309 pp.

Casanova, Rosa

2005 "El primer ensayo editorial de los Casasola", en *Alquimia*, núm. 25, septiembre-diciembre, pp. 29-34.

Casasola, Gustavo

1960 *Historia gráfica de la Revolución Mexicana, 1910-1970*, 10 vols., México, Trillas.

1974 *Biografía ilustrada de don Venustiano Carranza*, México, Gustavo Casasola.

1975a *Biografía ilustrada del general Álvaro Obregón*, México, Gustavo Casasola.

1975b *Biografía ilustrada del general Emiliano Zapata*, México, Gustavo Casasola.

1975c *Biografía ilustrada del general Lázaro Cárdenas*, México, Gustavo Casasola.

1975d *Biografía ilustrada del general Plutarco Elías Calles*, México, Gustavo Casasola.

1978 *Seis siglos de historia gráfica de México, 1325-1976*, 14 vols., México, Gustavo Casasola.

1980 *Hechos y hombres de México. Anales gráficos de la historia militar de México, 1810-1980*, México, Gustavo Casasola.

Debroise, Olivier

1994 *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, CONACULTA, 223 pp.

Gautreau, Marion

2007 "Les photographies de la Révolution Mexicaine dans la presse illustrée de México (1910-1940): De la chronique à l'iconisation", tesis de doctorado en Español, París, Universidad de la Sorbonne, 394 pp.

Gutiérrez Ruvalcaba, Ignacio

1996 "A Fresh Look at the Casasola Archive", en *History of Photography*, núm. 3.

Lara Khlar, Flora

1984 "Agustín Casasola & Cia. México a través de las fotos", en *Siempre! Presencia de México*, núm. 1639, pp. 39-42.

Morales, Miguel Ángel

2006 "La célebre fotografía de Jerónimo Hernández", en *Alquimia*, núm. 27, mayo-agosto, pp. 68-75.

Mraz, John

2000 "Historia y mito del Archivo Casasola", en *Jornada Semanal*, 31 de diciembre.

Noble, Andrea

1998 "Zapatistas en Sanborns (1914). Women at the Bar", en *History of Photography*, vol. 22, núm. 4, invierno, pp. 366-370.

Ortiz Gaitán, Julieta

2003 *Imágenes del deseo*, México, UNAM, 440 pp.

Ortiz Monasterio, Pablo, Pete Hamill, Sergio Raúl Arroyo, Rosa Casanova y Agustín Víctor Casasola

2002 *Mirada y memoria. Archivo fotográfico Casasola. México: 1900-1940*, Madrid/México, Turner/CONACULTA, 219 pp.

PRI

1988 *Agustín Víctor Casasola*, México, Tradición de la Cultura, Nacionalismo Cultural, Forjadores de México.

Rodríguez, José Antonio

1997 *Alquimia*, México, Sistema Nacional de Fototecas, año 1, núm. 1, septiembre-diciembre, pp. 3-4.

Sampaio Barbosa, Carlos Alberto

2006 *A fotografia a serviço de Clío. Uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900-1940)*, São Paulo, UNESP, 271 pp.

FUENTES DE ARCHIVO

El Heraldo de México (21 de noviembre de 1976)

El Mundo Ilustrado (septiembre 1910-mayo 1914)

El Universal Ilustrado (mayo 1917-diciembre 1920)

La Ilustración Semanal (octubre 1913-marzo 1915)

La Prensa (31 de marzo de 1938)

La Semana Ilustrada (septiembre 1910-septiembre 1914)

Revista de Revistas (septiembre 1910-diciembre 1920)

HAZ DE LUZ: LA MIRADA DE ANTONIO RODRÍGUEZ Y EL FOTOPERIODISMO CONTEMPORÁNEO

Rebeca Monroy Nasr

Dirección de Estudios Históricos del INAH

RESUMEN: *El presente texto pretende dar a conocer algunos ensayos que en materia de crítica fotográfica escribiese el maestro, historiador, crítico de arte e inmigrante portugués Antonio Rodríguez, los cuales transformaron la manera de ver y entender la fotografía de prensa en México. Con motivo de un concurso-exposición organizado por él en 1946, apoyado por el director de la revista Mañana, don Regino Hernández Llergo, y el presidente de la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa, el fotorreportero Enrique Díaz Reyna, se emprendieron los trabajos para fortalecer la imagen y el concepto de los trabajadores de la cámara fija. Una de las tareas inminentes fue entrevistar directamente a los reporteros gráficos que participarían en el evento, a la cual Rodríguez se dedicó de junio a octubre de ese año. Fueron 19 las entrevistas de los fotógrafos de prensa que nutrían las páginas de las revistas ilustradas en su época de oro. Es importante dar a conocer un fragmento de éstas, pues cada una contiene datos sustanciales para comprender a los personajes, su origen de clase, su formación en el oficio, sus fuentes de trabajo y sobre todo los diversos estilos y formas de representación visual que se utilizaban durante esos años. Es un primer acercamiento a la obra de tan destacado escritor, un pequeño homenaje a su labor y al trabajo tenaz de esos fotógrafos de prensa que procuraron instituir una mejor imagen en torno a un oficio aún ahora poco valorizado. También es un texto que permitirá a los estudiosos y especialistas del periódico contar con más información sobre fotógrafos, formas de trabajo y estilos, de los cuales no se tiene noticia en otros medios publicados. Los trabajos concluyeron con la exposición de las obras en el Palacio de Bellas Artes en julio de 1947 y fue todo un éxito. Quedaba pendiente una edición más del concurso-exposición en 1951-1952, que no corrió con la misma suerte.*

ABSTRACT: *This text is an approximation to the written work of an important figure of the art, history and photocriticism in Mexico. Antonio Rodríguez, a portuguese immigrant, changed the way of seeing and understanding the photography in the last century. In 1946 he worked in one of the most important magazines called Mañana, and with it's director Mr. Regino Hernández Llergo, and the President of the Mexican Photojournalist Association, Enrique Díaz, called for a contest- exhibition in which the reporters could participate. Antonio Rodríguez made 19 interviews and described their work, preparation, class origin, their trajectories, among other important circumstances. So, this essays reveal a lot of details of the different diaries and magazines they worked in. This information has big news for the specialists and researchers that are trying to understand and reconstruct our immediate photojournalistic past. The event was at the end really successfully because they could exhibit the photos*

in one of the most important Mexican art museums, the Palacio de Bellas Artes, in July 1947. It was the first intent, the second one took place in 1951-1952, but it did not have the same success. But that is another history to tell.

PALABRAS CLAVE: *Antonio Rodríguez, fotoperiodismo, crítica fotográfica, fotorreporteros*

KEY WORDS: *Antonio Rodríguez, mexican photojournalism, photographic critic, mexican photojournalists*

Antonio Rodríguez Díaz Fonseca (Portugal, 1908-ciudad de México, 1993), historiador, escritor, literato, crítico arduo y militante comunista, llegó con el refugio español a México bajo el régimen de Cárdenas en 1939, después de una larga y penosa travesía, como ha ocurrido en muchos otros casos [Plá, 1999:111 y s]. Arribó en el barco St. Nazaire Flandre el 19 de marzo y ahí el puerto veracruzano lo vio “nacer de nuevo” —como él mismo comentó—. Bajó a tierra firme un joven soltero de 31 años, de tez morena, ojos serios, nariz afilada, de andar suave, bien parecido y con un sencillo trato. Declaró en sus documentos ser mecánico de oficio y escritor de profesión [Ordoñez, 1997; Archivo Histórico BNA-INAH:exp. 2805].

No fue fácil encontrarse en un nuevo destino profesional y personal, como para ningún refugiado lo es, al abandonar sus países y abrirse camino en un lugar desconocido. Rodríguez por un tiempo laboró como mecánico de la recién inaugurada fábrica Vulcano, a donde fue a dar con sus habilidades del anterior oficio y ejercitar sus fuertes manos, que tanto deseaban ponerse a escribir en aquel momento. La capacidad de trabajo de Antonio Rodríguez, las lenguas que hablaba —inglés, francés, ruso, español y su lengua natal el portugués—, además de su formación como historiador del arte en la ahora extinta Unión Soviética, le abrieron pronto las puertas a diversas publicaciones nacionales. Muy poco tiempo le llevó encontrar un lugar donde publicar; fue Vicente Lombardo Toledano quien le dio su primera oportunidad al llamarlo a colaborar para el *El Popular* [Rodríguez, 1964]. También en sus desvelos nocturnos retomó la escritura sobre temas de política internacional para el periódico *La Tarde*. Si algo caracterizó a Rodríguez fue justamente la agudeza de su pluma, producto de su profundo aprendizaje y sus claros ideales, cuando luchó a brazo partido por ganar la batalla contra los dictadores de la península ibérica. De ahí que escribiera con gran afán sobre esos delicados y sustanciales temas de actualidad.

Así, el talento de Rodríguez pronto encontró cabida en las más prestigiosas publicaciones de su época. Colaboró en *Así* desde mayo de 1942, y en *Tricolor* en noviembre de 1944, en uno de sus números escribió un cuento que fue ilustrado por el grabador Leopoldo Méndez. En ese año también realizó una serie de reportajes sobre la Selva Lacandona, lugar al que lo acompañó un grupo de diversos estudiosos e investigadores [CENIDIAP, Archivo *Rodríguez: s. /r.*; Dorotinsky, 2007:40].

En 1945, con Ernesto Velasco dirigieron *Ases*. La revista de las vidas emocionantes, de la cual sólo se publicaron un par de números en junio y julio. También en ese año inició sus colaboraciones para la *Revista de América*, en donde seguramente estableció una fuerte relación con el fotógrafo Enrique Díaz Reyna. Del contacto que tuviera Rodríguez con los periodistas tabasqueños Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo en *Hoy*, llegaron a establecer un fuerte vínculo laboral y de vida cotidiana reflejado en su trabajo, primero en *Mañana* y posteriormente para la revista *Impacto*, con Regino Hernández; asimismo, Antonio colaboró con José Pagés en *Siempre!* realizando una variedad de ensayos, críticas, recolectando historias, haciendo entrevistas y gestando fuertes críticas, así como una amplísima variedad de materiales textuales con referentes gráficos sobre temas culturales y sociales.

Para 1946 el maestro Rodríguez, con el director de *Mañana*, don Regino Hernández Llergo, y en estrecho vínculo con Enrique Díaz —fotógrafo de la revista y en ese momento presidente de la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa—, lograron dar rienda suelta a un anhelado sueño del gremio de los fotoperiodistas [Monroy Nasr, 2003:267-288].

El 22 de junio de 1946 se presentó la convocatoria para un concurso de fotografía, en donde se establecían los parámetros y condiciones del concurso. Primero, que las fotografías tuviesen un carácter eminentemente periodístico. También se explicaba la manera en como se presentarían en la revista *Mañana* a los diferentes fotógrafos participantes con la idea de difundir su biografía y trabajo, con una serie de entrevistas y textos acompañados por las imágenes más relevantes. Se proponía un jurado calificador conformado por los más destacados artistas y fotógrafos nacionales, quienes dictaminarían los trabajos ganadores; asimismo, se prometían varias cosas: premios, catálogo —de ser posible— y la intención de que cada año se hiciera una edición anual con los trabajos fotoperiodísticos [*ibid.*].

En los 19 artículos escritos por Antonio Rodríguez en 1946, su nombre no aparece. De nuevo, envuelto creo yo, en su gran modestia, dejó que quienes hablaran fueran los fotógrafos, un desarrollo inusual en la prensa mexicana, las entrevistas editadas suavemente con el relato gráfico a un lado. Para la serie, intitulada en esta primera edición “Ases de la cámara”, Rodríguez no hizo hincapié en su autoría, aunque *in expresso* todos conocían su claro anonimato. En esa ocasión no recurrió a sus alias, simplemente no firmó. Aunque después se develó el secreto a voces:

Los fotógrafos gráficos de México presentaron, a través de las columnas de *Mañana*, lo mejor de sus obras. Vidas enteras, consagradas al servicio del público, desfilaron durante veinte semanas. El fotógrafo mexicano —lo probaban aquellos reportajes firmados por Antonio Rodríguez— no sólo era un artista, sino que era sobre todas las cosas, un eficiente auxiliar en la sociedad en la tarea de señalar lacras y resaltar valores [*Mañana*, 18 enero de 1947:3].

Los textos presentados por Antonio Rodríguez, de junio a octubre de 1946, son sustanciales en más de un sentido para comprender la fotografía mexicana y su desarrollo durante la primera mitad del siglo xx. Son importantes por el planteamiento y recuperación de los personajes descritos en esos 19 artículos, de los cuales muchos de ellos no se tendría más noticia ni memoria a rescatar. Y también porque representan un aspecto inédito en el país, pues establece los parámetros de la crítica en torno a la fotografía, que no se había llevado a cabo por ningún otro estudioso de las imágenes. La narración de cada fotógrafo y el material gráfico dan cuenta de una percepción aguda de los problemas y las soluciones iconográficas que se presentaban en ese momento en la fotografía mexicana. Tal es el caso, que podemos observar propuestas de lo propio, de una cultura particular, con sesgos de un nacionalismo que tiene ya tintes internacionales y latinoamericanizados. Estas imágenes y sus creadores son parte sustancial del quehacer del fotógrafo mexicano. Pocos estudios se han dedicado al análisis de este momento gráfico. Por ello, el rescate de estos textos tiene indicadores claros: puntualizar la aportación que realizaron los fotógrafos de prensa desde sus trincheras de la cámara y el tripié, pero más aún la capacidad para fomentar y establecer criterios de análisis del discurso visual que no se habían realizado ni se realizarían durante muchos años más. Los textos abrieron el camino para la exhibición, difundieron la obra de muchos fotógrafos que vivían en el anonimato, reunió a los personajes y dio paso a que se propusiera una de las muestras más importantes en la historia de la fotografía de prensa mexicana [Monroy Nasr, 2006:118-179; Dorotinsky, 2003:211-234].

El cometido histórico se cumplió y de la mejor manera. El rescate de las imágenes que realizaron los organizadores del concurso-exposición, con Antonio Rodríguez, Enrique Díaz y Regino Hernández Llergo bajo el rubro no sólo de documentos históricos, sino al destacar sus características estéticas, reforzó la idea de que pudieran exhibirse en el Palacio de Bellas Artes. Negociar su presentación no fue difícil, con Jaime Torres Bodet —entonces secretario de Educación Pública saliente, ya que el sexenio del general Ávila Camacho llegaba a su fin—, quien ofreció los vestíbulos del Palacio para la muestra fotográfica. Gabriel Ramos Millán, en ese momento desde su curul como presidente del Senado, acogió con entusiasmo la idea ofreciendo imprimir catálogos bien presentados.

Con la llegada a la presidencia de Miguel Alemán, Julio Castellanos quedó como jefe de Artes Plásticas del Instituto de Bellas Artes y Literatura, quien mostró claramente su estrecho criterio y el concepto que prevalecía en algunos funcionarios de la época. Respecto a la labor de los fotorreporteros comentó:

No. Esa Exposición no debe llevarse a cabo en Bellas Artes. Es la modesta obra de un grupo de trabajadores mexicanos que no tienen categoría para presentar sus obras en aquel palacio que levantó don Porfirio. Hay que dignificar esa institución, presentando obras de mayor altura [*Mañana*, 18 de enero de 1947:4].

Finalmente, la negociación entre Bellas Artes y los representantes de *Mañana* avanzó. El 27 de julio de 1947 los reporteros gráficos de los principales periódicos y revistas nacionales asistieron a un evento poco usual: su exposición fotográfica. Aproximadamente 10 fotografías por autor fueron expuestas en los muros del Salón Verde del elegante recinto, con la asistencia del presidente Miguel Alemán y otros destacados personajes se dio por inaugurada la exhibición. Carlos Chávez, en su calidad de director general de Bellas Artes; Carlos Gual Vidal, el nuevo ministro de Educación; Rogerio de la Selva, secretario de la Presidencia de la República; y Fernando Gamboa —el museógrafo que colgó con gracia y estilo las obras— estuvieron al frente del evento y cortaron el listón que decía “Palpitaciones de la vida nacional. México visto por los fotógrafos de prensa”.

Las notas gráficas, los reportajes y los ensayos fotográficos que sus autores habían enviado a concursar (imágenes inusitadas, dramáticas escenas, instantáneas de históricos acontecimientos), pendían de las mamparas del edificio de Bellas Artes, el cual por primera vez en su historia albergaba una exposición colectiva hecha por fotógrafos de prensa. Los reporteros de los diferentes periódicos nacionales asistieron a tan magno evento, pero curiosamente sólo le dedicaron escasas líneas en las ediciones de los días siguientes. Antonio Rodríguez, en una actitud más bien autocrítica, anotó:

Pero a pesar de todo, y como primera exposición de este género, estamos seguros que desempeñará una función positiva en la tarea de valorar facultades y de contribuir al desarrollo de los fotógrafos de la prensa mexicana [*Mañana*, 2 de agosto de 1947:19-23].

El breve catálogo no fue presentado durante la inauguración. Salió posteriormente con una selección de las fotografías expuestas y un breve texto de Antonio Rodríguez que contextualizaba y explicaba la importancia del evento, desde una perspectiva estética e histórica.¹ Comenta Olivier Debrouse: “en su reseña de la exposición, Rodríguez estableció los prolegómenos de la diferenciación genérico-estilística que marcaría los discursos sobre la fotografía en los últimos años setenta y ochenta” [1994:162].

La premiación quedó pendiente y esos “pormenores” no afectaron en mayor medida el ánimo de los expositores, quienes se reunieron ante la cámara de Enrique Díaz [Rodríguez, 1947:11-23]. Con las sonrisas que pueden apreciarse en la imagen, el gozo natural en torno al acontecimiento es un reflejo de lo que la muestra instauró al abrir la posibilidad de una mejor y mayor autovaloración; también generó un reconocimiento externo y oficial hacia el trabajo de esos oscu-

¹ Agradezco a José Antonio Rodríguez su generosidad para consultar este material.

ros y poco pretenciosos trabajadores de la imagen, quienes abrieron las puertas para que la fotografía de prensa se empezara a ver como un discurso visual con elementos y características estéticas, además de cubrir cabalmente su misión informativa, histórica y documental. La exposición “palpitaciones de la vida nacional. México visto por los fotógrafos de la prensa”, organizada entre un escritor, un fotógrafo y su editor, fue todo un éxito.

Sea como fuere el resultado final, lo que ha legado la pluma de Antonio Rodríguez mediante los artículos que publicó en la revista *Mañana* señala valiosas contribuciones en torno a la fotocrítica. No se había dado en el país un acontecer semejante que reivindicara la labor de los fotorreporteros-expositores y se destacara la situación laboral, el origen, la formación y los niveles de preparación que tenían estos trabajadores de la lente. Algunos elementos se rescatan en este breve texto que debe anteceder a uno mayor que contiene los textos completos de Antonio Rodríguez,² como un merecido homenaje a quien comprendió con plenitud la necesidad que tenían de capacitación, prestigio y defensa los miembros de la recién creada Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa, y dar un lugar destacado a uno de los gremios más vapuleados de la historia: el del reportero gráfico.

En este caso, se han ordenado los materiales no de la manera en como fueron presentados cronológicamente, semana a semana, sino que se les ha agrupado de acuerdo con las diferencias y similitudes que los reporteros gráficos presentaban entre sí. Es una edición posterior que busca dar a conocer parte del material como un sencillo homenaje a aquellos dedicados autores de las fotografías y a un comprensivo y tenaz escritor, a un precursor importante de la historia y la crítica fotográfica que supo encontrar y destacar los elementos estéticos en las imágenes documentales de la prensa, muchos años antes que otros estudiosos y especialistas del arte, de la historia y las imágenes lo hubiésemos hecho.

DECANOS DE LA FOTOGRAFÍA DE PRENSA

La experiencia y oficio de Antonio Carrillo en el campo del fotoperiodismo se inició en 1909, cuando contaba con tan sólo 13 años de edad. Trabajó como ayudante en el estudio de dos fotógrafos estadounidenses, Percy S. Cox y Ralph

² Actualmente se están reuniendo los textos fotográficos en torno al tema, realizados por el maestro Rodríguez entre 1946-1947 para ser editados; también se están recopilando los textos de un segundo intento de exhibición, con las entrevistas realizadas en 1951 por Rodríguez, que continuó escribiendo Antoniorroble para 1952. La exposición en esta segunda edición finalmente no se llevó a cabo.

Carmichael, quienes radicaban en la ciudad de México. Pocos años de aprendizaje le bastaron para ir a solicitar empleo como fotógrafo al diario porfirista *El Tiempo* y demostrar que estaba capacitado para trabajar. Le dieron —a sus escasos 15 años— el puesto de director de fotógrafos. Tuvo una fructífera carrera que al poco tiempo de hacer periodismo gráfico le valió ganar dos exposiciones internacionales en San Antonio, Texas, y en Boston, en Estados Unidos. Posteriormente, el ministro de Educación Pública, don Justo Sierra, le dio la jefatura del Departamento de Fotografía del Museo Nacional. Entre sus imágenes destacan las de tipo indígena, un poco a la usanza porfiriana, aunque en ocasiones tiene un sabor más de vida cotidiana y rompe un poco ese ángulo tipificador y estereotipado de la época. Esto se ve en algunas fotos que realizó durante la campaña desanalfabetizadora de los años treinta. También tiene en su haber material de los monumentos arqueológicos y coloniales de México [*Mañana*, 12 octubre de 1946:24-26].

Durante el movimiento armado de 1910, Antonio Carrillo se integró a los revolucionarios, sin dejar su cámara, aunque entonces también llevaba un fusil. Sus méritos en la contienda lo llevaron a obtener un grado de capitán primero en la brigada del general Francisco de P. Mariel. Su sueño de cantar ópera y zarzuelas se realizó durante la posrevolución y su magnífica voz de tenor se dejó escuchar en la histórica “catedral de la Tanda”. Fue hasta 1929 cuando volvió a tomar el tripié y la cámara para acompañar de manera oficial, en su gira de trabajo, al entonces candidato presidencial Pascual Ortiz Rubio. En ese mismo año se formó el periódico *El Nacional* y Carrillo fue nombrado jefe de fotógrafos, puesto que aún ocupaba en 1946.

Otra historia es la de Fernando Sosa, quien obligado por circunstancias familiares se vio en la necesidad de abandonar sus estudios de medicina para trabajar desde muy joven como despachador en La Gran Sedería, una tienda de telas. Al poco tiempo de ejercer ahí se compró una cámara y siguió el ejemplo de su hermano Rafael F. Sosa, reconocido fotógrafo de prensa. Durante 1912 Fernando se dedicó a “pesetear”, es decir a retratar a los asistentes a banquetes y fiestas o a importantes personajes en actos públicos, para venderles inmediatamente sus fotos. Un buen día un periódico llamó a su hermano para que fuese a cubrir la llegada de las tropas de Pablo González a la ciudad de México. Como Rafael F. Sosa no se encontraba en casa, Fernando acudió para plasmar en sus placas el acontecimiento. “Las fotografías que resultaron espléndidas, fueron publicadas, con su propia firma, en *La Semana Ilustrada*, el 14 de agosto de 1914. Esta fue su primera fotografía periodística” [*Mañana*, 19 de octubre de 1946:22-25]. Al ver los resultados de su trabajo, Rafael tomó como ayudante a su hermano y comenzaron a trabajar juntos. Los hermanos Sosa se encontraban con la cámara en la mano durante la época de la Revolución. Cuando Carranza salió de la ciudad de

México en 1915 a establecer su gobierno en Veracruz, se llevó como encargados de su periódico *El Pueblo* a los hermanos Sosa. Fue en aquella tres veces heroica ciudad cuando Fernando Sosa trabajó ya profesionalmente como fotorreportero.

En 1916, con el gobierno ya de nuevo trasladado a la capital de la República, el reportero Sosa trabajó para el también carrancista diario *El Liberal*. Cuando este proyecto fracasó, encontró trabajo en *El Heraldo de México*. En esta breve biografía no aparece el dato de la sociedad que emprendió con Enrique Díaz en aquellos años de 1918-1920; sin embargo, a partir de los negativos encontrados en el Archivo Fotográfico Díaz, Delgado y García (AGN) firmados “Sosa-Díaz”, es factible deducir que tal empresa sí existió. Probablemente, Enrique Díaz y Fernando Sosa se conocieron en *El Heraldo de México* en 1918, cuando Díaz trabajó ahí. Posteriormente habrían decidido emprender su negocio juntos, como agentes libres, sociedad que evidentemente no prosperó. Entre otras especialidades de Sosa estaba tomar las notas gráficas sobre toros y deportes; destacan las fotos impactantes de los toreros Carmelo Pérez (una cornada mortal) y su hermano Silverio. Fue a partir del concurso de la “India bonita” organizado por *El Universal* en 1921 que Fernando Sosa se incorporó a las filas de esa publicación, como fotógrafo. En 1922 realizó uno de sus más imponentes fotorreportajes al lado del entonces joven redactor Regino Hernández Llergo: lograron entrevistar durante ocho días a Francisco Villa, en la Hacienda de Canutillo, donde esperaba su fatal destino. Tiempo después, Fernando Sosa fue nombrado jefe del Departamento de Fotografía de aquel diario. Era singular su interés por presenciar y fotografiar los fusilamientos, como el caso de los hermanos Humberto y Miguel Agustín Pro, del ingeniero Luis Segura Vilchis y Antonino Tirado: “y éste sí, fue un espectáculo impresionante. Ismael Casasola y otros dos fotógrafos que asistieron a él ya no podían sostener la cámara, por la emoción” [*Mañana*, 19 de octubre de 1946:22-25].

En esos años, entre los decanos de la fotografía de prensa ya podría figurar Enrique Díaz Reyna, el famoso “Gordito” Díaz. Rodríguez intentó rastrear alguna parte de su historia y desarrollo profesional, pero al parecer Díaz se negaba a hablar de sí mismo, aunque el escritor sí logró que el fotógrafo manifestara cómo se inició en esta profesión en 1911; después comentó someramente algunos trabajos realizados y sus editores, como el reportaje de Saturnino Cedillo, en 1938, o el fotorreportaje del avión perdido años atrás conocido como *El cuatro vientos*, entre otras de sus más destacadas fotografías de prensa. Pese a ser un decano de la fotografía, Díaz nunca quiso hablar de sí mismo.

Ni siquiera fue necesario preguntar nada a nadie, nos bastó recordar lo que muchas veces, y por diferentes pretextos, hemos oído acerca de él.

Recordamos, lo que nos han afirmado sus compañeros: los Mayo-Paco, Cándido, Faustino; Casasola, Olivares, Carrillo Jr., Moctezuma, Zaragocita; Matiz; Montero Torres; Montes de Oca; el Chino Pérez; Zendejas; Delgado [...]. Recordamos lo que

siempre han dicho de él, sus jefes: Regino Hernández Llergo, Llergo, en primer lugar; recordamos, también, los conceptos que acerca de él han expresado todos los redactores que con él trabajaron algún día; Gregorio Ortega, entre otros; recordamos, el elogio apasionado que de su rectitud moral nos hiciera algún día su compañero y en algunas ocasiones jefe, Pagés Llergo [*Mañana*, 26 de octubre 1946:28-31; *vid.* Monroy Nasr, 2003:335].

De esta manera, la entrevista versó en torno a la percepción que tenían los colegas de Enrique Díaz hacia su persona, y su capacidad de trabajo como un compañero y fotógrafo ejemplar. Es decir, a lo largo de los años se había ganado el afecto de sus colegas y del medio editorial, gracias a su tesón y arduo trabajo.

DE HUMILDE CUNA Y NOBLE OFICIO

Manuel Montes de Oca nació en la ciudad de México en 1905. Fue un fotógrafo con mucho oficio y no se amedrentaba ante los acontecimientos: al ver un enfrentamiento o peligro, primero disparaba la cámara y después auxiliaba o entraba en acción ante los hechos. Era un reportero que se formó en el camino, ya que no había tenido ninguna preparación técnica anterior. También comenzó su brillante carrera en el periodismo como ayudante de fotógrafo, venciendo con gran éxito los obstáculos técnicos, formales y laborales que se le presentaban. Empezó como ayudante de fotógrafo en la revista *Zig Zag*. Posteriormente prestó sus servicios profesionales en los diarios *El Demócrata*, *Excelsior* y en la *American Photo*. En 1946 trabajó para *El Universal*. Destacó también por haber publicado en *El Gráfico* y *Mañana*. Se enorgullecía por ser parte de los fotógrafos de planta de *El Universal* y haber sacado algunas fotos en el *Chicago Daily News*. Entre sus imágenes más destacadas figura la del enfrentamiento en el Zócalo capitalino entre los camisas doradas y los comunistas en 1935, pues captó el momento en que un caballo tira al jinete de la caballería fascista y cae al lado del automóvil que produjo el “encontronazo”. También tomó fotografías de la entrevista entre los presidentes Ávila Camacho y Roosevelt, del Escuadrón 201 a su regreso a México, los zafarranchos que se produjeron contra el Seguro Social, y el violento encuentro entre los estudiantes de leyes y los preparatorianos [*Mañana*, 22 de junio de 1946:38-43].

Julio León se inició en la fotografía cuando apenas tenía 15 años de edad, al lado de su tío Víctor León —el mismo con el que Enrique Díaz aprendió el oficio—, allá en 1926. Trabajaba como ayudante en el Departamento de Fotografía del *Excelsior*, cargando los tripiés, las cámaras y demás aditamentos y materiales. Desde muy joven Julio León supo aprovechar la ocasión para captar la noticia. Para 1946 contaba con 20 años de servicio, y publicaciones en diversos periódicos nacionales, como en las ediciones matutina y vespertina del *Excelsior* —para

el cual laboraba desde hacía 11 años; también colaboró con *El Universal* y *Revista de Revistas* [*Mañana*, 10 de agosto de 1946:36-39].

Entre sus fotografías más memorables están las que le realizó a Plutarco Elías Calles cuando salió de México por órdenes del presidente Cárdenas, y que gracias a la información del reportero Clark Lee le fue posible obtener. Como anécdota, al margen, queda el comentario que Julio León le hizo a Calles momentos antes de abordar el avión:

—¡Adiós, mi general! ¡Ya se va usted!

—¡No me voy —contestó Calles— ‘me van’! [*ibid.*]

FOTO 1A El Chino Pérez



“Zafarrancho en las elecciones de 1940”

Por otro lado Agustín Pérez, mejor conocido como *el Chino*, empezó su carrera también muy joven, a los 17 años, como ayudante de laboratorio. Su labor consistía en revelar las placas, lavar las charolas y cargar los chasis de los fotógrafos de planta en *El Universal*. Su carrera profesional se inició por azar, al tener que sacar unas fotografías para el periódico cuando no había nadie más que pudiera hacerlo. La emoción que tuvo al día siguiente al ver su imagen publicada lo decidió por completo y se inició en esa carrera de manera profesional. Ese valioso documento era guardado celosamente en la caja fuerte de *La Prensa* el periódico para el cual trabajaba [*Mañana*, 17 de agosto de 1946:36-39]. Una de las más destacadas tomas del *Chino Pérez* es cuando el torero Alberto Balderas recibió una cornada mortal. La oportuna gráfica muestra justo el momento entre la vida y la muerte del torero.

FOTO 1B
El Chino Pérez



“Zafarrancho en las elecciones de 1940”

Un personaje significativo en lo que se refiere a trayectoria laboral es Armando Zaragoza, formado a la luz de diversos oficios como electricista, reparador de radios y dependiente en una tienda de abarrotes. Gracias a las enseñanzas de su maestro Ismael Casasola, llegó a la fotografía de prensa a pesar de su carácter tímido. Zaragoza venció su inhibición y logró tomas inauditas, que en varias ocasiones lo involucraron en serios problemas, como cuando lo amenazaron de muerte. En esa ocasión se acercó con su cámara a tomar la fachada de la casa de Indalecio Prieto. Al cumplir con el deber encomendado por el director de la revista *Así* se le acercaron los guardaespaldas y el hijo de dicho político español y le propinaron una fuerte tunda. A consecuencia de los golpes perdió dos dientes y tuvo que permanecer en cama durante varios días. Zaragoza publicaba en las revistas *Así* y *Mexico Cinema* [*Mañana*, 14 de septiembre de 1946:38-43]. Antonio Rodríguez reconoció varias cualidades en las imágenes de Zaragoza e hizo una observación valiosa para comprender la necesidad de la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa para los reporteros de la época. Precisamente, porque “Armando es ya de los buenos fotógrafos mexicanos —en camino de necesárisima superación técnica— que logra reunir en su labor periodística lo documental y lo humano y con evidentes destellos de arte” [*ibid.*].

Otro de los iniciados en el arte fotográfico desde joven fue Luis Zendejas. Tomó sus primeras fotos en 1923 como agente al servicio del establecimiento fotográfico París, ubicado en Madero. El dueño del local, el señor Gutiérrez, tenía magníficas fotos de la Revolución.

De agente de fotografía, Zendejas pasó a ser “pesetero”. Un día, aprovechando que en Veracruz, se inauguraba la Cámara de Comercio local, Zendejas ofreció sus servicios a *El Universal* para realizar las fotos del acto, en los años veinte. Por primera vez en su vida tomaba contacto profesional con la prensa. Cinco meses después de esta primera y esporádica actividad “reporteril”, Zendejas trabajó con Enrique Díaz. Realizó una ardua carrera y aprendió con el “Gordito” los gajes del oficio, convirtiéndose en el tesorero de la agencia Fotografías de Actualidad. Zendejas tuvo que “moverse entre los muertos”, pues en él fue casi una especialidad capturarlos en la película de sus negativos [*Mañana*, 13 de julio 1946:32-34].

Perteneciente a la triada de Luis Zendejas y Enrique Díaz, el fotorreportero Enrique Delgado, mejor conocido como el *Campeón* Delgado, hizo su aparición en la escena de la prensa nacional. Un hombre, en la opinión de Rodríguez, modesto, sencillo, sin ostentación de alguna especie: “bajo esa apariencia humilde se esconde uno de los mejores fotógrafos de la capital y, sobre todo, un trabajador que hace honor a su gremio y a su país” [*Mañana*, 20 de julio de 1946:28-31]. Para 1946 ya había acumulado 25 años de un trabajo intachable. El “Gordito”, su jefe y al mismo tiempo compañero de trabajo, opinó sobre Delgado: “¡Ha cumplido durante veinticinco años, como el mejor! Hace veinticinco años que trabaja

FOTO 2
Enrique Delgado



Mario Moreno Cantinflas despidiéndose de su madre antes de partir a Nueva York

conmigo. Trabaja de día, de noche, a toda hora. Y siempre con eficiencia, siempre con buena voluntad, siempre con honradez.” [ibid.]

EN EL TESTAMENTO FOTOGRÁFICO

Al igual que otros miembros de su familia, Ismael Casasola se inició en la fotografía como ayudante de su padre Agustín Víctor Casasola —otro de los decanos fotógrafos de prensa—. Ismael tenía 18 años cuando ya empezó a limpiar el cuarto oscuro, a preparar los químicos y lavar las charolas, en 1920. Lo que Antonio Rodríguez afirma sobre Ismael es interesante, pues aparentemente la fotografía para él no fue una profesión elegida, peleada o buscada, sino que “la afición a la cámara le vino, pues, como por herencia”. Este reportero gráfico, después de aprender algunos importantes elementos del oficio y ensayar por su cuenta y riesgo, empezó a trabajar profesionalmente para *El Heraldo de México*, después pasó al *Excelsior* y luego a *El Universal*. También trabajó para la revista *Hoy* de los periodistas Llergo [*Mañana*, 29 de junio de 1946:37-39]. En este caso, Rodríguez pone el acento al llamar audaz a Ismael Casasola, por arriesgar la vida al tomar los rituales indígenas de sincretismo religioso-pagano, en Chichicastenango, Guatemala. También cuando tomó fotografías a las fuerzas del general Treviño durante la persecución de Carranza, en la rendición de Francisco Villa y cuando fotografió al ex gobernador de Tabasco, Garrido Canabal, en Costa Rica.

Un caso similar fue el de su hermano Agustín Casasola Jr., de la innegable casta fotográfica, quien también se inició en estas labores sin haber trabajado antes en ningún otro oficio. A los 16 años su tío, Gonzalo Herrerías, lo llevó a trabajar para el periódico *Excelsior* y durante algún tiempo estuvo bajo la dirección de Rafael F. Sosa, haciendo trabajo fotográfico. “¡Oiga usted, yo creo que es cuestión de sangre!” —le comentó Agustín Casasola a Antonio Rodríguez—, “luego luego nos da por la cámara. ¡Parece que nos amamantaron con revelador!”. Y en verdad que toda la familia Casasola, incluidas las mujeres, se dedicaron a la fotografía. En el diario de tendencia liberal *La Raza*, Agustín Casasola consolidó su carrera profesional, después trabajó para *El Heraldo de México* al lado de su hermano Ismael. Realizó fotografías para *La Prensa* y años después, por invitación de Ignacio Herrerías, se integró a *Novedades* [*Mañana*, 31 de agosto de 1946:21-24].

Un dato interesante que Rodríguez resaltó en Agustín Casasola Jr. fue su solidaridad hacia el gremio. Para muestra, cuando ocurrió asesinato de Leon Trotsky, ya en el hospital de la Cruz Verde, el doctor Vicente Leñero, y el jefe de policía, el general Núñez, le concedieron la gracia —claro está que por el ascendente de su apellido— a él y a otro fotógrafo más de retratar el cuerpo del líder comunista en el estado lamentable en que se encontraba. Agustín Casasola invitó a Enrique Díaz a compartir la noticia gráfica: —“¿Por qué?” le preguntó el crítico de arte, —“porque todos lo queremos y porque era el más indicado—”

[*ibid.*]. Así, Enrique Díaz tuvo un reportaje exclusivo gracias a la ayuda y solidaridad del joven Casasola. Una gran parte de sus imágenes tienen relación con momentos difíciles o violentos de la vida nacional, como la balacera suscitada por la huelga de tranviarios en 1922, también tomó imágenes de las inundaciones en León, Guanajuato, en 1924, de la erupción del Paricutín o los tiroteos en las elecciones de 1940; también pasó por momentos difíciles, como al fotografiar el cadáver del general Saturnino Cedillo.

Cuando el periodista Rodríguez supo que el hijo de Agustín, Mario, siente la misma pasión que los otros miembros de la dinastía por la fotografía, comentó: “Criados con revelador, como dice Agustín, los Casasola por las generaciones de las generaciones, tendrán forzosa y fatalmente que ser fotógrafos”, como una especie de destino infranqueable.

CINE Y FOTOGRAFÍA

Antonio Carrillo Jr. también empezó desde muy joven su carrera en el fotoperiodismo —bajo la influencia de su homónimo padre—, la cual estuvo llena de anécdotas. Es de los pocos reporteros que además de trabajar la foto fija fue camarógrafo de cine. De material cinematográfico reunió cerca de 8 millones de imágenes, con 250 noticieros y 30 documentales sobre México. Contaba con cerca de 15 mil fotos de prensa en diferentes formatos, tomadas con sus cámaras Contax, Rolleiflex y, no podía faltar, su Leica. Su trayectoria abarcó diferentes publicaciones periódicas, pues a los 16 años ya trabajaba para el diario *Excélsior*. Años después, en 1933, se desempeñó junto a su padre, Antonio Carrillo, obteniendo importantes notas gráficas para *El Nacional*. En 1937 consiguió publicar en la revista *Rotofoto* algunas imágenes de destacados políticos, en poses extrañas o vestimenta impropia. Esas gráficas le costaron sus empleos en *El Nacional* y en el gobierno [*Mañana*, 7 de septiembre de 1946:36-38].

Entre las más destacadas gráficas de Carrillo Jr. está la que tomó para la revista *Hoy* al cadáver del general Saturnino Cedillo y que, según afirmaba el propio Carrillo, eran únicas como documento histórico, ya que ningún otro reportero que se presentó en San Luis Potosí aquel enero de 1939 logró realizarla. Los conceptos que definían con mayor claridad su labor profesional eran el esfuerzo y la dedicación.

Un agente libre en la fotografía era Ignacio Sánchez Mendoza, por lo que su especialidad no era sólo el reportaje gráfico, sino también las imágenes publicitarias y comerciales, las reproducciones de cuadros y su gusto por el cine experimental de 16 mm. Con sus cámaras Rolleiflex, Speedgraphic y Graflex tomó más de 45 mil negativos [*Mañana*, 5 de octubre de 1946:38-43]. Una de sus más grandes cualidades era su dominio técnico del laboratorio, habilidad que adquirió desde

el inicio de su carrera en el establecimiento Rochester, de la Kodak, de 1924 a 1928. Gracias a esa libertad profesional Ignacio Sánchez buscaba un ángulo diferente de la noticia. En ese entonces, pudo hacerse de una pequeña cámara de bolsillo, la West-Pocket, de la misma empresa. Tiempo después fue llamado por Ignacio Herreras a trabajar para *Novedades*. Fue con *Rotofoto*, de Pagés Llergo, donde desarrolló un estilo humorístico. También publicó en *Hoy*, *Mañana*, *Todo*, *Vea*, *Nuevo Mundo* y *Así*, entre otros semanarios. Finalmente, en esos años dirigió los laboratorios de la Casa Calpini, donde perfeccionó sus conocimientos técnicos [*ibid.*].

Sánchez Mendoza fue uno de los pocos reporteros gráficos que evidentemente mostraba una buena preparación académica en el manejo de los recursos fotográficos. Su interés por un vínculo gremial se debía a su necesidad de protección en el trabajo por su calidad de fotógrafo independiente.

FOTO 3 Ignacio Sánchez Mendoza



“Pájaros en el alambre”

CON MÉRITOS UNIVERSITARIOS

Aurelio Montes de Oca es un caso peculiar, pues fue uno de los pocos fotoreporteros que contaban con una preparación universitaria. Abandonó los estudios de veterinaria en la Facultad de Ciencias en París, donde conoció al filósofo Samuel Ramos y al escultor Carlos Bracho. La necesidad lo llevó a trabajar como “pesetero” en diversos actos públicos y sociales. Años después se hizo de un buen nombre en el medio [*Mañana*, 6 de julio de 1946:70-72]. Sus más destacadas imágenes incluyen las que realizó durante las elecciones presidenciales de 1940, el enfrentamiento del 7 de julio entre los avilacamachistas y los almanistas. Montes de Oca fue uno de esos reporteros gráficos que vendieron sus negativos a la agencia norteamericana Associated Press y desgraciadamente perdieron los derechos autorales de su material. Era uno de los muchos casos por los que necesitaba luchar la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa.

Para Antonio Rodríguez, Ugo Moctezuma era un aristócrata, *globtrotter* y artista, por su actitud ante la vida. Durante su infancia estudió en Londres y años después continuó su preparación en Nueva York como estudiante de arquitectura. Esta formación académica le valió ser diferente a los demás fotógrafos del gremio. Su espíritu aventurero lo llevó a diferentes lugares del planeta y de ahí nació su interés por hacer foto fija y cinematografía, la cual estudió en Nueva York. Su atención por conservar un recuerdo o imagen de sus aventuras lo llevaron a utilizar la cámara como un medio y no como un fin en sí mismo. Trabajó para la revista *Nosotros* como jefe de fotógrafos y posteriormente fue director de la revista *Foto*; también fue reportero y camarógrafo de noticieros [*Mañana*, 3 de agosto de 1946:28-31]. Entre sus más destacadas imágenes están las que tomó con su cámara Leica sobre la vida nocturna en México, los voladores de Papantla, los pescadores de la sierra de Puebla, así como algunos ritos y festividades de los indios coras. Rodríguez encontró que en Moctezuma “[...] predomina el elemento plástico, pictórico, sobre el meramente reporteril”, y lo veía como un rico aventurero y trotamundos. Para el autor, Ugo era un fotógrafo con preocupaciones estéticas, al igual que Walter Reuter, Armando Zaragoza, Ismael Casasola y Leo Matiz.

Este último, el colombiano Leonet Matiz —mejor conocido como Leo—, llegó a México después de una larga travesía, no sólo por diferentes países como Panamá, Honduras y Costa Rica, sino tras una intensa búsqueda profesional. En su país natal trabajó como cazador, herrador, dibujante de animales, caricaturista, pintor y finalmente fotógrafo. Sus trazos tuvieron un tinte político y fueron publicados en *La Prensa* de Bogotá, así como en las revistas *Lauros* y *T.V.O.*, esta última clausurada por el gobierno [*Mañana*, 28 de septiembre de 1946:36-43; Matiz *et al.*, 1995:145].

Foro 4 Leonet Matiz



La esposa del presidente Ávila Camacho le quita un confeti que le arrojaron. Tan común hecho de la vida familiar adquiere personal relieve, cuando ocurre con personas tan representativas como el presidente de la República y la primera Dama de la Nación, motivo por el cual esta foto de Matiz tiene gran interés periodístico.

El espacio editorial que se abrió en México, para realizar distintos tipos de fotorreportajes permitió que los trabajadores de la cámara elaboraran sus propuestas, innovaciones y planteamientos gráficos en las diversas páginas de los periódicos y revistas. Por ello, Leo Matiz desarrolló en este país su vocación de fotógrafo, pintor y dibujante e incluso entabló amistad con personajes sobresalientes de la vida nacional, como David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Diego Rivera y Julio Bracho, entre otros. Durante esta época los actos de la vida cotidiana no eran elementos muy comunes a retratar, entonces se convirtieron en los favoritos de Matiz [*ibid.*]. Con las lentes de sus cámaras Rolleiflex y la Speedgraphic capturaba temas poco frecuentes, con una gran sensibilidad, ternura y bondad, como aquella imagen en que la esposa del presidente Ávila Camacho, con un gesto dulce, le retira a éste un confeti de su traje. También hizo fotorreportajes, en trabajos como el teatro popular (donde retrató desde personajes callejeros hasta comediantes como *Resortes*, *Pompín*, *Palillo* y *Cantinflas*, entre otros) o el pulque, o sus fotoensayos en estados como Yucatán o Morelos. Algunos fueron publicados en *Así*, *Nosotros*, *Hoy*, *Selecciones del Reader's Digest* y en la neoyorquina *Norte*.

DE FORMACIÓN EUROPEA

El joven Faustino Mayo fue hijo de un ferrocarrilero español y conoció su vocación a los 16 años de edad. Al terminar la escuela entró a trabajar al taller de un prestigiado fotógrafo madrileño llamado Casadiego, que a su vez poseía una cadena de periódicos. Ahí permaneció cerca de cinco años, trabajando como ayudante de laboratorio, hasta que se le presentó la oportunidad de cubrir un evento cuando la reina de España abandonaba su país. El reportaje le valió su arribo al fotoperiodismo profesional, ocupación que no abandonó sino hasta su muerte.

Rodríguez comentó que con la proclamación de la República Española Faustino se dedicó a cubrir los eventos; su destacada labor le mereció el reconocimiento y aceptación en la Asociación de Fotógrafos, que era una "institución bastante cerrada, es decir en donde la admisión era bastante difícil [...]. Como Faustino era el más joven del gremio, un 'chaval' de 21 años, le dieron el título honorífico de 'Benjamín de los Fotógrafos'" [*Mañana*, 24 de agosto de 1946:38-43]. Entre sus más significativas imágenes están las de los bombardeos aéreos de los italianos y alemanes en el Ebro, donde Faustino Mayo resistió durante el ataque con su pequeña y efectiva cámara Leica. Al igual que Paco Mayo, padeció los campos de concentración en Saint Ciprien y Colliure en Francia para después arribar a México en 1939. En este país trabajó primero para el diario *Estampa*, posteriormente para *El Nacional* y *El Popular*. Antonio Rodríguez comenta que en los años cuarenta Faustino Mayo recibió la oferta de dirigir *La Prensa*, donde

aclaró su posición ideológica de izquierda, misma que no les importó en el diario, que lo contrataron de inmediato [*ibid.*]. Los hermanos Mayo, reporteros de profesión, cubrieron una infinidad de acontecimientos importantes: mítines, manifestaciones, enfrentamientos estudiantiles, toros y deportes, sociales, artistas, fenómenos naturales, incendios e incluso naufragios, entre otros temas.

La carrera profesional de Francisco Mayo se inició cuando contaba con 18 años de edad, al enrolarse en la aviación militar española y tomar un curso de fotografía aérea. Durante tres años sirvió a las fuerzas armadas de su país y en 1933 trabajó como reportero gráfico de la revista *Estampa*. Durante la guerra civil española hizo impresionantes imágenes sobre los diferentes frentes de guerra. Paco Mayo pasó varios meses peleando contra el franquismo con su pequeña cámara Leica, y en ocasiones con el fusil, hasta que fue a dar a un campo de concentración en Francia. Tiempo después se embarcó en el *Sinaya* con sus otros “hermanos Mayo” hacia Veracruz. En México fue recibido por el gremio e incluso con propuestas de trabajo para *El Popular*. Gracias a ello pudo reconstruir su vida, comprar otra Leica, montar un laboratorio y seguir con la actividad fotoperiodística. Ya integrado al periodismo gráfico mexicano trabajó para diferentes publicaciones, como *Tiempo*, *Así*, *Mañana*, *Hoy*, *The News Week*, *Time* y *Life*, al igual que para agencias de noticias como Associated Press [*Mañana*, 27 de julio de 1946:36-43].

De 1939 a 1946, Paco Mayo y sus “hermanos” produjeron más de 5 millones de negativos,³ entre los que sobresalen imágenes como la Campaña Desalfabetizadora de los treinta. Memorables son las fotos de Francisco tomadas en eventos deportivos, mítines, manifestaciones y escaramuzas estudiantiles. Su labor fue destacable por el manejo de la instantaneidad, como en la fotografía de Susana Guízar, oportuna como ninguna por haber captado el momento preciso en que cae ésta del caballo. Las secuencias fotográficas también eran su fuerte, por ejemplo en la de un accidente mortal cuando a un soldado en prácticas le estalló una granada.

³ El acervo actualmente se encuentra en el Archivo General de la Nación (AGN) en el Fondo Hermanos Mayo.

FOTO 5
Francisco Mayo



Esta imagen fue tomada por Francisco Mayo, en el justo instante en que la actriz Susane G. sufrió aparatosa caída de su caballo al inaugurar el Torneo Internacional de polo que se efectuó entre nuestro país y Argentina.

IDEOLOGÍA EN BLANCO Y NEGRO

De ese grupo de fotógrafos, Tomás Montero Torres fue uno de los más abiertamente politizados y que más interés tenía en mostrar su postura política de izquierda mediante sus imágenes. Asimismo, era el único que tenía una carrera profesional en artes visuales, pues se formó en la Escuela de Pintura y Escultura en la Antigua Academia de Bellas Artes. Su interés en la fotografía surgió durante los cursos de Agustín Jiménez y Agustín Ruiseco González; entonces abandonó la pintura por el arte de “dibujar con luz”. Con un claro enfoque ideológico en su trabajo, Montero Torres se definió por buscar unidad en la información y realizar una especie de caricaturas políticas con la cámara. Para ello, procuraba una estrecha unidad entre forma y contenido, por lo cual era un ávido lector y se actualizaba y preparaba en el aspecto teórico y práctico —cuestión poco común entre los reporteros gráficos de ese momento—. Se dedicó profesionalmente al fotoperiodismo desde 1941 trabajando para el diario *La Nación*, el cual tenía una clara tendencia política de izquierda [*Mañana*, 21 de septiembre de 1946:38-42].

A pesar de un haber profesional de más de 300 reportajes y entrevistas, Tomás Montero mostró una modestia inusitada al ser entrevistado por Rodríguez. Insistía en la necesidad de la preparación técnica y conocer los instrumentos de trabajo del fotógrafo, que esperaba fueran subsanados por la entonces nueva Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa: “con cursillos, conferencias, exposiciones, que tendrán por objeto ayudarnos a resolver este retraso técnico, que no es tan menoscupable como muchos suponen”.

Es el único de todos los entrevistados que hizo explícito su punto de vista sobre la labor de la publicación *Mañana*:

Ha sido para nosotros altamente provechosa. Ha despertado en nosotros la inquietud de mejorar nuestra actividad, y asimismo ha creado un cierto espíritu de emulación en todos los fotógrafos de México. Estoy firmemente convencido de que estos reportajes y la exposición con que culminará vuestra labor marcarán una verdadera etapa en la historia de la prensa gráfica de México [*ibid.*].

FINALMENTE

Con esta serie de artículos presentados por *Mañana* en 1946 ha sido posible tener una visión panorámica de la situación y las necesidades profesionales de los fotoreporteros en los años cuarenta. Gracias a esta información se reconoce que la mayoría carecía de estudios profesionales, tanto en la fotografía (porque no los había) como en otras áreas semejantes. Eran muy pocos los que en realidad tenían estudios en escuelas especializadas o de educación superior (como Aurelio Montes de Oca, Ugo Moctezuma o Tomás Montero Torres). Casi todos fueron autodidactas que se iniciaron como ayudantes de laboratorio, realmente jóvenes,

y cuando la oportunidad se presentó ellos lo calificaron bajo el signo del azar, la buena suerte, o simplemente las condiciones adecuadas se concretaron, lograron lanzarse de lleno al mundo del periodismo. Algunos otros, los menos, aprendieron como por herencia el gusto al trabajo del cuarto oscuro y el manejo del tripié y la cámara. Sea como fuere, el hecho es que era indispensable colectivizar los conocimientos y ampliar el espectro formativo de los reporteros gráficos mediante la experiencia y colaboración de los demás.

En lo que se refiere a su origen, la mayoría provenía de la clase media o baja. El hecho de que algunos tuvieran que trabajar desde los 13 o 16 años es un reflejo de las necesidades económicas que se presentaban en la familia. Excepto Ugo Moctezuma o Aurelio Montes de Oca, los demás provenían de familias poco adineradas. Armando Zaragoza fue el caso extremo, pues al practicar diversos oficios se encontró con la gran oportunidad del trabajo fotográfico. Así, estos hombres dedicados realmente a una labor oscura, difícil y arriesgada, sin mayor reconocimiento y con pocas condiciones favorables para desarrollarse, se plantearon lograr un mejor lugar en la escala profesional y del prestigio social. Su trabajo lo valía y ellos, como quedó demostrado, también.⁴

⁴ Todas las fotografías que ilustran este artículo fueron publicadas en *Mañana* y consultadas en la Hemeroteca Nacional.

BIBLIOGRAFÍA

Debroise, Olivier

1994 *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, CONACULTA, Cultura Contemporánea de México.

Dorotinsky, Deborah

2003 *La vida de un archivo: "México indígena" y la fotografía etnográfica de los años 40 en México*, tesis de doctorado en historia del arte, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

2007 "Corazón de las tinieblas: La Selva Lacandona", informe-avance de investigación, México, IIE-UNAM.

Mañana

1946 "Ases de la cámara. Decano de los fotógrafos de prensa. xvii: Antonio Carrillo", núm. 163, 12 de octubre, pp. 24-26.

1946 "Ases de la cámara. Reportero completo: Fotógrafo y redactor. xviii: Fernando Sosa", núm. 164, 19 de octubre, pp. 22-25.

1946 "Ases de la cámara. Fotógrafo admirable, compañero ejemplar, hombre excepcional. xix: Enrique Díaz", núm. 165, 26 de octubre, pp. 28-31.

1946 "Ases de la Cámara. Primero hago mi foto, después lo salvo. i: Manuel Montes de Oca", núm. 147, 22 de junio, pp. 38-43.

1946 "Ases de la cámara. Un fotógrafo con mucha suerte. vii: Julio León", núm. 154, 10 de agosto, pp. 36-39.

1946 "Ases de la cámara. Una foto que se guarda en caja fuerte. viii: El Chino Pérez", núm. 155, 17 de agosto, pp. 36-39.

1946 "Ases de la cámara. Sus reportajes gráficos causan revuelo. xiii: Armando Zaragoza", núm. 159, 14 de septiembre, pp. 38-43.

1946 "Ases de la cámara. Un fotógrafo que está donde las balas silban. iv: Luis Zendejas", núm. 150, 13 de julio, pp. 32-34.

1946 "Ases de la cámara. Un cuarto de siglo fotografiando. v: Enrique Delgado", núm. 151, 20 de julio, pp. 28-31.

1946 "Ases de la Cámara. ¡Aquí están las fotos! dijo, y se entregó a la policía. ii: Ismael Casasola", núm. 148, 29 de junio, pp. 37-39.

1946 "Ases de la cámara. Hijo, sobrino, hermano, padre y tío de fotógrafos. xi: Agustín Casasola Jr.", núm. 157, 31 de agosto, pp. 21-24.

1946 "Ases de la cámara. 200,000 kilómetros tomando fotografías. xii: Antonio Carrillo Jr., en *Mañana*, núm. 158, 7 de septiembre, pp. 36-38.

1946 "Ases de la cámara. Un buen fotógrafo que trabaja para todos. xvi: Ignacio Sánchez Mendoza", núm. 162, 5 de octubre, pp. 38-43.

1946 "Ases de la Cámara. Un fotógrafo que ha andado siempre entre balazos. iii: Aurelio Montes de Oca", núm. 149, 6 de julio, pp. 70-72.

1946 "Ases de la cámara. El caballero de la aventura. vi: Ugo Moctezuma", núm. 153, 3 de agosto, pp. 28-31.

1946 "Ases de la cámara. Gitano, herrador, aventurero, caricaturista, pintor y fotógrafo. xv: Leo Matiz", núm. 161, 28 de septiembre, pp. 36-43.

1946 "Ases de la cámara. Con una Leica en los frentes de peligró. ix: Faustino Mayo", núm. 156, 24 de agosto, pp. 38-43.

1946 "Ases de la Cámara. Ojo de Leica con las vibraciones de México. v (*sic*) Francisco Mayo", núm. 152, 27 de julio, pp. 36-43.

- 1946 "Ases de la cámara. Con su Leica hace tremendas acusaciones políticas. xiv: Montero Torres", núm. 160, 21 de septiembre, pp. 38-42.
- 1947 "Noticias", en *Mañana*, núm. 177, 18 de enero, pp. 3-4.
- Matiz, Alejandra et al.**
- 1995 *Leo Matiz*, Milán, Electa.
- Monroy Nasr, Rebeca**
- 2003 *Historias para ver. Enrique Díaz, fotorreportero*, México, UNAM-IEE/INAH-DEH.
- 2006 "Del medio tono al alto contraste", en Rosa Casanova et al., *Imaginario y fotografía en México*, España, Lunwerg, CONACULTA-INAH.
- Ordóñez, María Magdalena**
- 1997 *El Comité Técnico de ayuda a los republicanos españoles: Historia y documentos, 1939-1940*, México, INAH.
- Plá Brugat, Dolores**
- 1999 *Els exiliats catalans. Un estudio de la emigración republicana española en México*, México, INAH/Orfeo Català de Méxic.
- Rodríguez, Antonio**
- 1947 "Panorama de México. La primera exposición de fotografías de la prensa", en *Mañana*, núm. 205, 2 de agosto, pp. 19-23.
- 1964 "Hace 25 años nací en Veracruz. A mis amigos, en la navidad de 1967", en *Siempre!*, México, marzo.

ARCHIVOS

- Archivo Histórico Biblioteca Nacional de Antropología e Historia. Acervo de El Comité Técnico de ayuda a los Republicanos Españoles: Historia y documentos, 1939-1940, ciudad de México.
- CENIDIAP-INBA, Archivo Antonio Rodríguez.
- Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (IISUE), UNAM.

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 conócete 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.

LA FRONTERA IMAGINARIA. USOS Y MANIPULACIONES DE LA FOTOGRAFÍA EN LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA EN MÉXICO*

Alberto del Castillo Troncoso
Instituto Mora

RESUMEN: *Este artículo analiza la importancia de la fotografía en la construcción de mitos y de imaginarios políticos y culturales en el caso de la historia de México en el siglo xx. Describe los contextos políticos y las estrategias editoriales que rodean al uso de la fotografía, los cuales abarcan distintos rubros como el registro, la parcialidad y la ficción.*

ABSTRACT: *This article looks into the importance of photography in the construction of myths and political and cultural "imaginaries" in twentieth century Mexican history. Also it describes the political contexts and the editorial strategies which are involved with the use of photography in different areas like recording, partiality and fiction.*

PALABRAS CLAVE: *Revolución, fotografía documental, representación, movimiento estudiantil*

KEY WORDS: *Revolution, Documental photography, Representation, Student movement*

INTRODUCCIÓN

El uso y circulación de las imágenes fotográficas se encuentra en una paradoja en la aldea global donde estamos inmersos: por un lado hemos avanzado un gran trecho en la lectura y comprensión de las fotografías, en función de una cada vez más sofisticada crítica histórica que ha incorporado las enseñanzas de la semiótica, la hermenéutica, la crítica fotográfica y la historia del arte, entre otras importantes aproximaciones. Sin embargo, por otro lado prevalece una carga nada desdeñable de ingenuidad en la recepción masiva de las imágenes, a las que grandes sectores de la población le siguen atribuyendo un valor documental en sí mismas.

*Agradezco los valiosos comentarios de los investigadores John Mraz y Ana María Serna para la realización de este trabajo.

Los ejemplos abundan. Cabe citar sólo dos recientes como muestra de una lista interminable que se extiende y amplía día con día.

Uno consiste en las fotografías que hace un par de años publicó el Pentágono mostrando los cadáveres destrozados de los hijos de Sadam Hussein, las cuales le dieron la vuelta al mundo y fueron consideradas por amplios sectores occidentales una prueba documental que certificaba el hecho. De esa manera trataron de contrarrestarse los rumores iraquíes, de gran efectividad en el territorio árabe, en cuanto a que en realidad se trataba de un montaje, una falsedad más inventada por el gobierno norteamericano.

En el otro extremo ideológico, pero bajo las mismas premisas epistemológicas, cabe recordar la fotografía que publicó el gobierno cubano en abril de 2007, en la cual puede verse a Fidel Castro cómodamente sentado en lo que parece ser una oficina y departiendo muy cordial con dos altos funcionarios chinos. Lo anterior era una evidente intención de enfatizar la recuperación de la salud del gobernante y desalentar a la oposición cubana en Miami, que por enésima vez lanzaba “campanas al vuelo” y daba por descontada la inminente muerte del comandante.

Los ejemplos, pues, se producen a diario y su contenido cambia de acuerdo con la situación. Sin embargo, el mensaje es el mismo y nos remite a considerar que la recepción masiva de la fotografía, en plena etapa posmoderna y digital, le sigue atribuyendo a la imagen fotográfica la connotación realista que ésta adquirió en la segunda mitad del siglo XIX [Ivins, 1992].

Este tipo de desfases entre la lectura crítica de las imágenes y las cualidades de su recepción podría explicarse como un asunto vinculado a la historia de las mentalidades. Esto es, se sabe que en contraste con el avance vertiginoso de la tecnología, la visión del mundo de las personas sigue un proceso mucho más lento, en el cual las nuevas actitudes y comportamientos coexisten de manera caprichosa con todo tipo de resistencias, representadas por las creencias más antiguas y los ritos más primitivos [Jenkins, 1996].

En este artículo habremos de avanzar en esta paradoja y desarrollaremos una reflexión sobre la manera en como las fotografías resultan cada vez más un documento fundamental para la investigación histórica, en el sentido de aportar nuevos elementos para comprender un problema en un periodo determinado y, sin embargo, cómo también contribuye a la construcción de mitos en torno a estos problemas, de acuerdo con intereses políticos presentes a cada momento en el uso y manipulación de las imágenes.

De acuerdo con las premisas anteriores, plantearemos en este artículo tres apartados: en el primero, ubicaremos el contexto académico donde se han desarrollado las investigaciones en torno a una posible historia de la fotografía en México.

En el segundo, revisaremos el debate generado entre distintos investigadores en cuanto a uno de los casos más destacados en la historia de la fotografía en este país, representado por una fotografía de la Revolución publicada en su momento en la prensa capitalina y convertida durante décadas en icono de la participación femenina durante dicho episodio.

Por último, en un tercer apartado abordaremos el caso de una fotografía sobre la coyuntura del movimiento estudiantil de 1968 en la Ciudad de México. La foto en cuestión es muy significativa, ya que procede de la lente de Manuel Gutiérrez, un fotógrafo muy cercano a Luis Echeverría Álvarez quien fue designado por el propio secretario de Gobernación para registrar distintos episodios del movimiento. La foto capta cuando los líderes del mismo fueron detenidos.

Ambas fotografías son analizadas a partir de sus respectivos contextos políticos y culturales. La Revolución mexicana generó un nuevo ciclo político e historiográfico que se extendió a todo el siglo xx, mientras el movimiento estudiantil de 1968 representó un primer cuestionamiento de dicho ciclo y la búsqueda de nuevos derroteros políticos y sobre todo culturales para el país. A lo largo de este artículo mostraremos algunas posibilidades de contacto entre las miradas de los investigadores y los periodistas, así como las de sus inevitables desencuentros.

EL SURGIMIENTO DE UNA FOTO-HISTORIA EN MÉXICO

La incorporación de la imagen en general y la fotografía en particular como documentos para la investigación histórica ha tenido que enfrentar los prejuicios de una historiografía occidental basada, casi exclusivamente, en el documento escrito, algo que ha mostrado recientemente Peter Burke [2001].

El reconocimiento a la fotografía por parte de la mirada histórica y museográfica, así como la primera exposición fotográfica con Beaumont Newhall en el Museo de Arte Moderno en Nueva York en 1937, legitimaron el quehacer de los profesionales de la lente y aceleró la revisión histórica de archivos públicos y privados en Europa, Norteamérica y América Latina [2002].

En el terreno académico y en lo que se refiere a México, la investigación fohistórica ha crecido notablemente a partir de los ochenta del siglo pasado. La labor de los investigadores en general y los historiadores en particular se ha centrado tanto en rescatar la obra de algunos autores como en comprender problemas relevantes de la historia política y cultural del país.

Un avance interesante de estos trabajos puede verse en el número dedicado a México por la prestigiada revista *History of Photography*, correspondiente a la primavera de 1996, publicada por la Universidad de Oxford y coordinada en aquella ocasión por el investigador John Mraz, en su calidad de editor invitado.

Dicho número incluyó la reflexión de algunos destacados historiadores, escritores y antropólogos tanto mexicanos como extranjeros sobre la realidad mexicana, lo que permitió la revisión de algunos aspectos investigados por esta historia en las dos últimas décadas del siglo pasado, y la visualización de distintos problemas relevantes para la historiografía del país.¹

De hecho, a partir de los ochenta la renovación alcanzó a la academia y se produjeron importantes aportaciones como resultado de seminarios de tesis e investigaciones de posgrado. Un grupo importante de trabajos irrumpió en la escena editorial y fue publicado por distintas universidades y editoriales.²

Con ello, la foto adquirió carta de identidad en la academia mexicana y fueron cada vez más frecuentes las propuestas de investigación que rescataron un uso documental y crítico de las imágenes fotográficas.³

Una vertiente paralela que contribuyó a revalorar el trabajo de los fotógrafos ha atravesado espacios tan distintos como los museos o las mesas de redacción de los periódicos. Respecto a los primeros, cabe destacar la manera en cómo a partir de los ochenta algunos departamentos de fotografía comenzaron a cambiar sus clasificaciones temáticas y las sustituyeron por índices autorales.⁴

¹ *History of Photography*, núm. 20, marzo de 1996, editado por John Mraz. Otras publicaciones colectivas que reforzaron este proceso fueron el Dossier de la revista *Cuicuilco*, núm. 13, y la obra de Monroy [2003]. En ambos pueden consultarse distintos avances de investigación sobre estos temas, realizados en la última década del siglo xx.

² Entre otros, caben mencionar los trabajos de Aguilar [1996], Canales [1998], Massé [1998], Arnal [2001], Figarella [2002], González [2003], Dorotinsky [2003] y Monroy [2003]. Estos autores elaboraron su reflexión sobre la brecha abierta por Casanova y Debroyse [1987], un sugerente ensayo sobre los orígenes de la fotografía en México. No está por demás decir que las listas que aquí se proporcionan no poseen un carácter exhaustivo y enfatizan la aportación y peso de una generación en este tipo de temas. Estamos conscientes de haber omitido textos que representan aportaciones importantes al tema pero, por razones de espacio, resultarían imposibles de describir en este artículo.

³ Este desarrollo ha implicado la diversificación de aparatos críticos en donde confluyen la hermeneútica y la semiótica con otro tipo de disciplinas y consideraciones teóricas y metodológicas, precedentes tanto de la historia social y cultural como de la historia del arte. Al respecto véase a Mirzoeff [2005:77-96].

⁴ Estos cambios en las lecturas e interpretaciones hacia las fotografías se producen y renuevan constantemente, como parte de nuevas premisas generadas desde la perspectiva del presente. Al respecto, resulta significativo el notable ejemplo sobre el caso de Teresa Capac, una mujer de la élite peruana que se retrató en Lima en los sesenta del siglo xix posteriormente viajó a Europa y conservó su foto como una prueba de prestigio, estatus y reconocimiento social obtenidos en su natal Perú. Dicha imagen puede consultarse un siglo y medio después en el Museo del Hombre, en París, bajo la etiqueta "Tipos raciales". Al respecto, véase a Poole [1997:76-79].

En el segundo caso, resulta importante verificar el auge del llamado “nuevo fotoperiodismo”, que rescató los créditos de los fotógrafos y propuso nuevas miradas editoriales capaces de revisar las imágenes y compartirlas desde los lectores con otros enfoques y alternativas críticas [v. Debroise, 1994:21-24; Mraz, 1996.46-90].

Como parte de este proceso, durante los ochenta resultó cada vez más frecuente la incursión de los fotoperiodistas en galerías artísticas y exposiciones museográficas. Al respecto, cabe mencionar el siguiente ejemplo: Rodrigo Moya, uno de los fotoperiodistas más importantes de mediados del siglo xx ha declarado que durante su periodo profesionalmente activo, entre 1955 y 1968, nunca tuvo una exposición individual de su trabajo en galería o museo alguno; es más: ni siquiera se le ocurrió tal idea, toda vez que la norma en aquella época señalaba que el mejor espacio para la foto era el propio periódico en donde se laboraba y ese era el más grande premio para cualquier fotógrafo [entrevista personal, 9 de junio de 2006].

En la actualidad y en contraste básico para este análisis, puede señalarse que fotógrafos documentalistas, por ejemplo Francisco Mata Rosas o Eniac Martínez Ulloa, quienes cuentan con toda una trayectoria fotoperiodística, trabajan sus ensayos fotográficos durante varios años, los publican como libros y los exponen en galerías y museos a manera de resultado natural derivado de sus propios procesos de trabajo [2000].

LA REVOLUCIÓN MEXICANA Y LA CONSTRUCCIÓN DE UN ICONO

La irrupción de la violencia revolucionaria en 1910 con líderes como Francisco I. Madero, Venustiano Carranza, Álvaro Obregón, Francisco Villa y Emiliano Zapata, y la transformación de aquélla en instituciones estables un par de décadas después, representa el acontecimiento fundador de la historia política y cultural del México contemporáneo.

Todavía en la actualidad, los tres partidos políticos más importantes del país, es decir el Partido Revolucionario Institucional (PRI), el Partido de la Revolución Democrática (PRD) y el Partido Acción Nacional (PAN), reivindican desde sus distintas posturas políticas e ideológicas a estos próceres de la Revolución. Los dos primeros que representan, al menos en el discurso, una política de centro-izquierda, llevan presente a la Revolución incluso en sus propias siglas.

El PAN reivindica a nivel discursivo la tradición democrática de Francisco I. Madero; el PRI se identifica con los grupos sonorenses que triunfaron en el movimiento armado, representados por Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles; y el PRD alimenta la leyenda de los héroes revolucionarios derrotados que se convirtieron en figuras de la cultura popular, esto es, Francisco Villa y Emiliano Zapata

La primera revolución social del siglo xx fue ampliamente recreada por fotógrafos aficionados y profesionales, locales y extranjeros, quienes divulgaron sus imágenes en tarjetas postales, estereoscópicas, álbumes familiares, periódicos y revistas ilustradas. A lo largo de la Revolución adquirieron notoriedad y visibilidad nuevos actores sociales, provenientes en su mayoría de las clases populares, que en los años anteriores habían sido omitidos y, en el mejor de los casos, captados bajo el sesgo de ciertas visiones estigmatizadoras o folclorizantes, como las miradas criminológica y antropométrica características de finales del siglo xix.

Distintos fotógrafos nacionales y extranjeros cubrieron las campañas de los líderes revolucionarios, como reporteros de guerra o por una cercanía muy estrecha con la violencia cotidiana y los campamentos y batallas revolucionarias, y aportaron su visión de los acontecimientos con miradas profundas y complejas.

Francisco I. Madero, en la etapa de su levantamiento armado en la frontera norte de México; y Francisco Villa, en su calidad de comandante de la División del Norte, representaron probablemente los dos casos de líderes con una conciencia más clara en torno al poder mediático de las imágenes. El caso opuesto ocurrió con Emiliano Zapata, quien careció de una estrategia política en torno a la divulgación de su figura. Toda una ironía, si consideramos que casi un siglo después un “discípulo” suyo llevó hasta el extremo el manejo propagandístico en los medios en Chiapas.⁵

Un fenómeno de recuperación oficial de la memoria fotográfica revolucionaria en México puede ubicarse en 1978, al crearse la Fototeca Nacional, para lo cual se rescató como sede el convento de San Francisco, en Hidalgo, y se adquirió formalmente el archivo fotográfico de la Agencia Casasola, en donde se encontraba una parte importante de la memoria histórica de la Revolución Mexicana.⁶

De manera significativa, ambos hechos se registraron durante la administración del entonces presidente José López Portillo, periodo considerado historiográficamente el último gobierno “revolucionario”, esto es, que se reconocía como heredero de la gesta épica de 1910. Cabe recordar que en los gobiernos posteriores se inició un nuevo ciclo histórico vinculado al neoliberalismo económico y la categoría histórica “Revolución Mexicana” se fue pulverizando, hasta convertirse en una simple efeméride deportiva durante el régimen de Vicente Fox (2000-2006).

Por todo ello, no resulta casual que un gobierno priísta tomara la decisión, a finales de los setenta, de preservar el archivo Casasola y resguardarlo bajo el

⁵ Un análisis en torno a Madero y la comandancia general del ejército revolucionario en la frontera norte puede consultarse en la investigación de Berumen [2003:38-42]. La trayectoria cinematográfica de Villa ha sido revisada por Reyes [1985:78-94].

⁶ Como parte del mismo proceso, en 1978 se celebró el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía y se realizó la primera gran exposición sobre estos temas [Meyer, 1978].

manto de la bóveda oficial de la Fototeca, ya que durante una buena parte del siglo xx se consideró a este archivo la memoria oficial por excelencia de los hechos revolucionarios.

A lo largo de varias décadas, una historiografía escrita a la medida del poder fue tejiendo los hilos de una visión lineal que tomaba como estaciones fundamentales a personajes como Madero, Carranza, Obregón y Calles, e incorporaba en el mismo paquete las figuras de Zapata y Villa, haciendo caso omiso de todo tipo de matices y contradicciones.

El llamado “mito” Casasola ilustra, de manera paradigmática, la pretensión oficial para reducir la historia de la Revolución a unas cuantas imágenes. El primer intento de comercializar el trabajo de la agencia fotográfica —creada por Agustín Víctor en 1911—, con la divulgación de un álbum ocurrió en los inicios de los veinte, pero fracasó rotundamente. Quizá la cercanía de la población civil con la violencia experimentada en años anteriores era todavía muy directa como para darle otro sentido a las imágenes.⁷

En cambio, dos décadas después el álbum Casasola resultó ser todo un éxito y su presencia en el imaginario colectivo fue cada vez más importante. El trabajo de artistas, escritores, muralistas, fotógrafos y cineastas nacionales y extranjeros en torno a la gesta revolucionaria construyó una visión romántica y optimista que fructificó a lo largo de los años.⁸

Todavía en los sesenta, la obra se reprodujo masivamente y en varios tomos empastados que fueron vendidos a precios económicos en los supermercados, con el respaldo de toda una estrategia publicitaria apoyada en radio, prensa y televisión.

La fotografía documental mexicana tiene sus orígenes en los trabajos de Agustín Víctor Casasola, Eduardo Mehlado, Manuel Ramos y otros fotorreporteros que se formaron en lo profesional durante los últimos años del Porfiriato y que cubrieron periodísticamente la Revolución Mexicana durante la segunda década del siglo xx. Sin embargo, el caso de Casasola ha desplazado la atención de los demás. Una razón de este encumbramiento por parte de la historia oficial reside en que Agustín Víctor fundó la ya mencionada agencia fotográfica y muchos créditos de los demás fotógrafos que engrosaron el acervo se omitieron,

⁷ Casasola fundó en 1911 la Agencia Fotográfica Mexicana, que compraba y distribuía imágenes de diversos fotógrafos procedentes de la ciudad de México y el interior del país. En 1912 se transformó en la Agencia Mexicana de Información Fotográfica, cuyo acervo se convirtió posteriormente en el archivo Casasola.

⁸ Una lista incompleta abarca a los siguientes personajes: Edward Weston, Tina Modotti, Agustín Jiménez, Manuel Álvarez Bravo, Manuel Maples Arce, Diego Rivera, Frida Kahlo, Sergei Eisenstein y Paul Strand [Monroy, 2005].

por lo cual durante décadas esta heterogeneidad de aportaciones fotográficas se endosó erróneamente a la autoría exclusiva de Casasola.

Una fotografía de la agencia se convirtió en uno de los iconos más importantes de la Revolución y, a la postre, de la historia de la fotografía en México durante el siglo xx. Es la imagen de una mujer que fue identificada de inmediato por escritores y especialistas como el estereotipo de la soldadera o “Adelita”; fue considerada el símbolo más relevante de la participación femenina en la gesta revolucionaria y la construcción de la nueva nación.

Una muestra reciente de este proceso puede revisarse en un libro publicado por el INAH en 1999, en coedición con Editorial ERA titulado *Las soldaderas*, con una presentación de la escritora Elena Poniatowska. La portada contiene la fotografía en cuestión, y la contraportada anuncia de manera muy elocuente:

Borrosa es la imagen que tenemos de las soldaderas, los rostros indiferenciados de un coro que realza, por contraste, las bien iluminadas batallas y atrocidades de sus hombres. Sin embargo, ellas también fueron protagonistas de la Revolución Mexicana: sustento físico y moral de los ejércitos, arrojadas a las turbulencias de la guerra por su lealtad, su valentía o un futuro hecho pedazos tras el rapto y la violación, sin ellas quizá habrían sido otras las páginas de nuestra historia.

La fotografía se atribuyó durante décadas a Agustín Víctor Casasola. Durante todo ese tiempo la figura de esta mujer, asomándose por las escaleras del vagón de un tren, fue asociada de manera positiva a los ideales revolucionarios y acompañó de manera orgullosa la reflexión de historiadores y académicos sobre los logros de la Revolución Mexicana (Foto 1).

En los noventa del siglo pasado, el investigador John Mraz cuestionó el uso histórico “mistificador” de esta imagen. No se limitó a las fotos publicadas, que sólo mostraban la figura recortada de la soldadera, y estudió la placa completa de la fotografía en el acervo de la Fototeca.

Entre otras obras de investigación histórica que utilizaron la imagen en forma muy conservadora, Mraz critica la serie titulada *Historia gráfica de México*, publicada en 1988 bajo la coordinación de Enrique Florescano y Héctor Aguilar Camín.⁹

⁹ El autor se refiere a esta obra de la siguiente manera: “Se publicaron 10 volúmenes con un tiraje de 11 mil ejemplares. Es ésta quizá la serie más decepcionante de todas. No hay ninguna relación entre imagen y texto. La investigación gráfica es bastante pobre: muchas de las fotos son ya muy conocidas, otras son de mala calidad o de poca importancia. La falla mayor es la ausencia total de cualquier anotación de los orígenes de las fotos; no se da ninguna información sobre los archivos o los autores” [Mraz, 1998:79].

FOTO 1

Mujeres en un vagón de la estación de trenes de Buenavista
en la Ciudad de México, 8 de abril de 1912

Autor: Jerónimo Hernández (antes atribuida a Agustín
Víctor Casasola).



Fondo: Casasola. SINAFO-Fototeca Nacional-INAH

En dicha obra se publica la famosa imagen de la “Adelita” bajo las siguientes condiciones:

La reproducen recortada, como casi siempre lo hacen, con el siguiente pie: “Adelita soldadera, una foto tomada por Agustín V. Casasola en 1910, muy pronto se convirtió en uno de los emblemas de la Revolución”. Hay muchísimos errores en el uso de esta imagen y en su pie. Primero, al recortar la imagen, se reduce también una foto histórica, o sea, la imagen capaz de iluminarnos en algún aspecto de la historia y se convierte en mito [*ibid.*:77-92].

En la foto completa, sin recortes, puede verse que la supuesta soldadera está acompañada por otras siete mujeres, la mayoría de pie y algunas incluso posando frente a la cámara. El historiador gráfico llegó a la provocadora conclusión de que se trataba de un grupo de prostitutas que viajaban en un vagón de las tropas federales leales al dictador Victoriano Huerta. Este planteamiento dejaba muy mal parada la imagen idílica de la soldadera revolucionaria como prototipo de la “Adelita” y la convertía en forma irónica en una prostituta ligada al ejército del odioso dictador.

En los inicios del siglo XXI, un grupo de historiadores encabezados por Emma García Krinsky emprendió una revisión historiográfica de la fotografía en México, con una mirada actualizada que discutía los avances registrados en la fotohistoria en las últimas tres décadas y proponía otros enfoques y alternativas.

La nueva obra, publicada por la editorial española Lunwerg publicó la fotografía completa de las mujeres en el vagón con el siguiente pie de foto:

Escena capturada durante el movimiento de tropas federales en una estación ferroviaria de la Ciudad de México. Una versión editada de la misma en la que destaca el personaje que aparece en la extrema derecha se ha convertido en ícono de la “soldadera revolucionaria”. Ciudad de México, c. 1915 [2005:276].

Con este planteamiento, los autores pretendieron tomar distancia, tanto del mito oficial de la soldadera, avalado por distintos escritores e historiadores durante décadas, como la hipótesis reciente de Mraz en torno a las prostitutas; y en cambio, optaron por proporcionar el marco historiográfico de todo el proceso a los lectores para que éstos interpretaran el hecho y obtuvieran sus propias conclusiones.

En esta nueva lectura al famoso ícono revolucionario, la identificación de la estación de trenes y su localización en el tiempo ubicaba el carácter huertista del ferrocarril, pero dejaba una cierta ambigüedad respecto al perfil y profesión de las mujeres.

La vuelta de tuerca en torno a esta legendaria fotografía aparentemente sucedió en los primeros meses de 2006, con un artículo del investigador Miguel Ángel Morales en *Alquimia*, una revista especializada en estudios de historia de la fotografía.

En el nuevo texto, el autor ubica de una manera más precisa la publicación de la famosa imagen en un diario maderista, con fecha 6 de abril de 1912, y la describe como parte de un reportaje en el cual se señalaba la salida, hacia el norte, de las tropas del general Victoriano Huerta, de la estación Buenavista en la ciudad de México, para combatir al rebelde Pascual Orozco que se había levantado contra el régimen del presidente Madero en Chihuahua [2006:15-17].

En esta nueva versión se acredita como autor de la imagen a Jerónimo Hernández, miembro de la primera Asociación de Fotógrafos de Prensa y, sobre todo, se da un nuevo giro a esta historia al ratificar el carácter federal de las tropas, pero en esta ocasión asociándolo al presidente Madero, lo que le devuelve una cierta dignidad al icono revolucionario.

La anterior fue una breve semblanza en torno a esta importante imagen, que representa sólo una muestra del tipo de construcciones historiográficas que se elaboran permanentemente sobre las fotografías como fuentes documentales que aportan elementos para la comprensión de un problema y, a veces, su mitificación. Todo esto guarda relación con lo que Alfonso Morales ha descrito como las "condiciones de visibilidad de las imágenes", en las cuales sólo algunas fotografías privilegiadas se convertirán en iconos y el resto permanecerá en el más profundo anonimato.¹⁰

La Revolución Mexicana se transformó en una serie de instituciones políticas y el régimen heredero de la gesta épica gobernó al país durante varias décadas, generando estabilidad y una continuidad más o menos armónica que tuvo como su principal costo la ausencia de contrapesos democráticos.

El primer gran cuestionamiento a esta realidad corporativa del sistema político mexicano se produjo con el surgimiento del movimiento estudiantil más importante del siglo xx en la historia de México.¹¹

¹⁰ "En el terreno del fotoperiodismo, la maestría técnica, la fuerza expresiva o la oportunidad noticiosa no explican, por sí solas, la trascendencia de unas imágenes y el relegamiento de otras. La percepción y valoración de las obras de los reporteros gráficos están determinadas por eso que podríamos describir como condiciones de visibilidad: el entramado estructural, circunstancial y personal en que se sustenta el proceso que construye a partir del material gráfico, entrelazado con otras informaciones, un discurso público. Las imágenes fotoperiodísticas cobran importancia por el oficio que se advierte en las tomas, pero también por las maneras en que se editan y ponen a circular, y por la receptividad de los lectores-espectadores, que, aceptando o transformando su significado original deciden sobre su permanencia. Son complejos, cambiantes, caprichosos, en alguna medida inexplicables, los caminos que conducen a pocas de esas imágenes al ciclo de los iconos y a la mayoría al limbo de los archivos" [Morales, 2004:24 y s].

¹¹ Una primera llamada está representada por la rebelión de estudiantes, maestros, ferrocarrileros y petroleros contra el régimen corporativo en el otoño del descontento de 1958, la cual fue cubierta en forma importante por fotógrafos como Héctor García, los Hermanos Mayo, Enrique Bordes Mangel y Rodrigo Moya, entre otros.

La fotografía también desempeñó un papel importante en este nuevo episodio para la crítica histórica, en un contexto de nuevas certezas, pero también de grandes incertidumbres, como veremos a continuación.

EL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL DE 1968: ENTRE LA CRÍTICA Y EL MITO

En 1968 se celebraron en México los XIX Juegos Olímpicos. El Comité Organizador le dio enorme importancia a la fotografía y contrató a diversos fotógrafos nacionales y extranjeros para no sólo cubrir los eventos deportivos sino los muchos otros episodios que formaron parte de las actividades culturales. Cientos de fotógrafos cubrieron todo el trayecto de la antorcha olímpica, desde el puerto de Veracruz hasta la ciudad de México, pasando por ceremonias espectaculares en algunas zonas arqueológicas como las pirámides de Teotihuacan [v. Morales, 2005:181-267].

Como es ampliamente conocido, en ese mismo año emblemático se produjo otro acontecimiento que también ameritó el interés de los fotógrafos y que tuvo mayores repercusiones en la vida política mexicana. Se trata del movimiento estudiantil en la Ciudad de México entre julio y octubre, el cual trastornó los parámetros vigentes durante décadas en torno al tipo de vínculo que debía establecerse entre el régimen y los ciudadanos.

Los fotógrafos nacionales y extranjeros retrataron las manifestaciones juveniles y dieron cuenta lo mismo de la fiesta en las calles en agosto que de la brutal represión de la policía y el ejército en septiembre y, sobre todo, en la Plaza de las Tres Culturas el 2 de octubre.¹²

En la actualidad, existe consenso en señalar que el movimiento estudiantil representó la crisis política más importante del llamado “milagro mexicano” al reivindicar la necesidad de un estado de derecho en contraposición con el autoritarismo que se vivía en el país.

La masacre del 2 de octubre terminó con el sueño de un cambio democrático de toda una generación y abrió las puertas al surgimiento de una activa guerrilla rural y urbana en distintas partes del país, así como el inicio de la llamada “guerra sucia” durante los setenta, en la cual el ejército mexicano y otras fuerzas policíacas y clandestinas asesinaron a cerca de 600 personas.

El episodio de la guerra sucia fue estudiado por distintos investigadores contratados por la Fiscalía Especial para Movimientos Políticos y Sociales del

¹² La historiografía del movimiento estudiantil de 1968 es muy amplia y abarca distintos aspectos de la historia política y cultural del episodio. Una lista importante de textos de reflexión puede consultarse en Díaz [1999:138-150], publicada con motivo del aniversario número 30 del movimiento.

Pasado (FEMOSPP), creada por decreto presidencial de Vicente Fox en noviembre de 2001 y que revisó de manera atenta los archivos de la Dirección Federal de Seguridad de la Secretaría de Gobernación, actualmente bajo resguardo del Archivo General de la Nación.

Los resultados de este trabajo, que narra con lujo de detalle los crímenes y arbitrariedades cometidos por el ejército, sobre todo en Guerrero, al sur del país, fueron difundidos mediante internet por los propios investigadores en marzo de 2006, en una maniobra que aparentemente estuvo dirigida a impedir que el presidente Vicente Fox censurara la publicación del informe.

Como contraparte, debe señalarse que en los años setenta se inició también una reforma política que sentó las bases para fragmentar al régimen de partido que había gobernado al país durante varias décadas.

A cuarenta años de distancia, puede decirse que 1968 constituye una referencia muy relevante que sacudió la historia política del país al cuestionar el paradigma revolucionario como elemento imprescindible de identidad colectiva e introducir otro tipo de referencias cívicas que dieron cuerpo a distintas organizaciones ciudadanas independientes del régimen de partido, las cuales fueron cobrando fuerza a lo largo de las siguientes décadas.¹³

La cobertura fotográfica del movimiento fue amplia y diversa, lo que contradice un primer mito en torno al 68, según el cual el régimen habría impedido publicar de cualquier imagen, confiscado todos los archivos y destruido todas las fotografías de aquella coyuntura. Una primera investigación al respecto permite ubicar que los estrechos límites de la censura gubernamental no impidieron el registro visual de la lucha cotidiana llevada a cabo por estudiantes, profesores y otros grupos de la población civil entre julio y octubre de aquel año, aunque sí acotaron las coordenadas y encuadres de los distintos fotorreportajes [v. Castillo, 2004a, 2004b, s/f].

Entre múltiples posibilidades y opciones hemos elegido, a manera de muestra y para continuar con el ejercicio planteado en este trabajo, una sola fotografía en la que convergen distintas miradas e intereses, los cuales han proyectado interpretaciones distintas en los años recientes. Con ello solo pretendemos asomarnos con cautela a este complejo universo fotográfico y proporcionar un ejemplo de cómo se vincula la ficción y la realidad en una investigación histórica que trabaje con este tipo de materiales.

¹³ Este tipo de discusión fue iniciada por el historiador Daniel Cosío Villegas en las páginas de *Excélsior* en aquel verano del 68 y ha sido retomada por distintos políticos e intelectuales durante los últimos cuarenta años.

El movimiento del 68 despertó la atención no sólo de la prensa nacional e internacional, sino también de otros profesionales de la lente quienes captaron imágenes de aquella coyuntura por encargo de distintas dependencias gubernamentales. Es el caso de Manuel Gutiérrez, mejor conocido como *Mariachito* en el gremio fotoperiodístico, quien fue asignado por órdenes de Luis Echeverría, entonces secretario de Gobernación, para llevar a cabo un registro meticuloso de marchas, movilizaciones sociales y todo tipo de detenciones.

El uso de este archivo dio un giro sorprendente tras la muerte del fotógrafo, cuando su familia, que guardaba una parte significativa del mismo, conformada por cerca de 1 200 fotografías, lo puso a la venta y fue adquirido nada menos que por la UNAM, que lo puso a la consulta pública en el entonces Centro de Estudios Sobre la Universidad, hoy Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (IISUE).¹⁴

Vale la pena recordar las fechas para ubicar los distintos momentos de divulgación de las fotos de *Mariachito*: el material pasó a resguardo del Archivo Histórico de la UNAM (AHUNAM) el 4 de diciembre de 2000, con un pleno reconocimiento del autor de las imágenes, el fotoperiodista Manuel Gutiérrez.

Casi un año después, el 9 de diciembre de 2001, 24 fotos del archivo de *Mariachito* fueron publicadas en la revista *Proceso* en forma anónima y sin el crédito del CESU. Todas se refieren a la detención de estudiantes y líderes del Consejo Nacional de Huelga (CNH) por parte del ejército y el batallón Olimpia en Tlatelolco.

Destaca la imagen de la portada, en donde puede verse a Florencio López Osuna, representante de la Escuela Superior de Economía ante el CNH y único orador que alcanzó a terminar su discurso la tarde del 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. El joven aparece semidesnudo y con el rostro golpeado. Atrás de él y en la parte derecha de la foto pueden verse a un miembro del batallón Olimpia, de perfil, a un soldado de espaldas y, al fondo, la hilera de estudiantes detenidos y maniatados contra la pared. Titular de la portada, "Tlatelolco 68. Las fotos ocultas", enfatiza el carácter anónimo y misterioso de las mismas y subraya su importancia periodística como fuente reveladora de hechos importantes y, hasta ese momento, inéditos.

La reportera San Juana Martínez, corresponsal de la revista en Madrid, en un artículo explica que recibió en su domicilio un paquete anónimo con las fotografías; posteriormente le hablaron por teléfono para confirmarle que eran imágenes del 2 de octubre y fueron tomadas por un fotógrafo al servicio de Luis Echeverría, secretario de Gobernación en aquel momento.

¹⁴ La viuda del fotógrafo ofreció el acervo directamente a las autoridades del CESU. El archivo consta de 1 200 fotografías. Muchas de ellas son negativos de 6 x 6, producto de una cámara Rolleiflex, aunque también se conserva una parte significativa en 35 mm.

FOTO 2

“Tlatelolco 68. Las fotos ocultas. Florencio López Osuna la noche del 2 de octubre”,
Manuel Gutiérrez Paredes.



Sin crédito, Proceso, 9 de diciembre de 2001

- ¿Qué le han parecido las fotos?
- Me parece un documento estremecedor. Es un material histórico de gran importancia. ¿Quién es usted? ¿Qué quiere?
- Queremos que salga a la luz pública. Queremos que se haga justicia. Buscamos una dimensión internacional.
- ¿Por qué?
- Porque aquí no se va a hacer justicia. Ya vio lo de Digna Ochoa. Las cloacas del sistema priísta están intactas.
- ¿No confía en el presidente Vicente Fox?
- No. Fox no hará nada. Ya transó con ellos [...]
- Quiero saber quién tomó las fotos.
- Las tomó un fotógrafo del gobierno. Yo no soy el autor.
- ¿Quién es el autor?
- Pregúntele a Luis Echeverría [*Proceso*, 9 de diciembre de 2001:13].

Varios elementos destacan en esta conversación y en el contexto del reportaje:

Es evidente que la revista le imprimió a las fotografías una lectura diseñada desde las coordenadas del presente. Esto implicaba la necesidad de remarcar la realidad inicial del gobierno foxista, como un régimen que estaba expuesto a todo tipo de presiones, entre las que destacaba tener que hacer concesiones al sector priísta y a piezas importantes del antiguo régimen para mantener la gobernabilidad del país.

Desde este punto de vista, mostrar dichas fotografías representaría para un sector importante de la opinión pública nacional e internacional una prueba documental de primer nivel, cuya divulgación en España crearía las condiciones internas y externas para fincar responsabilidades a los dirigentes políticos en el pasado reciente, tal y como había ocurrido en Chile y Argentina.¹⁵

La otra variable significativa consiste en ignorar en el texto al autor de las imágenes para subrayar al autor intelectual de las mismas y denunciarlo ante la opinión pública: Luis Echeverría Álvarez.

Cuatro meses después, en abril de 2002, se publicó la segunda edición del libro de Julio Scherer y Carlos Monsiváis, *Parte de guerra II. Los rostros del 68*, por la editorial Nuevo Siglo Aguilar en coedición con la UNAM, que muestra 35 fotografías de Manuel Gutiérrez, otra vez sin la menor aclaración en cuanto a la adscripción institucional del acervo ni la identidad del fotógrafo. Por el contrario, en la contraportada del libro se insistió en el misterioso anonimato de las imágenes

¹⁵ En este contexto, resulta muy significativa la entrevista en el siguiente número de la revista al juez español Baltasar Garzón, quien opinó del material fotográfico que podría ser considerado prueba documental de un crimen de Estado. Al respecto, véase San Juana Martínez, "Fox, ante un compromiso ineludible" [2001b:24-27].

y se anunció como novedad editorial lo siguiente: “Esta nueva edición ofrece: las 35 fotos enviadas en forma anónima a San Juana Martínez, corresponsal de *Proceso* en España.”

De nueva cuenta destaca en el *dossier* fotográfico de este libro la sórdida imagen de López Osuna que aparece, como todas las demás fotografías, sin el crédito correspondiente del autor ni el acervo, y repitiendo la versión ya conocida del misterioso agente que hizo llegar el material al domicilio de la reportera.

Resulta importante señalar que dar a conocer estas fotografías en forma anónima sirvió para identificar a algunos protagonistas de las imágenes, pues diversos lectores acudieron al llamado de la revista y se animaron después de casi cuatro décadas a contar sus historias, lo que constituye una aportación muy importante al estudio del movimiento. Es el caso de diversos estudiantes no pertenecientes al CNH, pero detenidos en aquella ocasión en el tercer piso del edificio Chihuahua, como René Manning, Baltasar Doro Guadarrama, Enrique Espinoza y Jesús Gutiérrez, e incluso militares que estuvieron en la plaza aquella trágica tarde y aportan su testimonio, como Mario Alberto Sierra, un cabo miembro del Primer Batallón de Infantería del Cuerpo de Guardias Presidenciales en 1968 [*Proceso*, 16 de diciembre de 2001:9-11].

El caso más sobresaliente es el de Florencio López Osuna, quien fue identificado en la mesa de redacción de la revista *Proceso* con la ayuda de algunos ex líderes del movimiento, como Raúl Álvarez Garín, y posteriormente localizado por el reportero Pascal Beltrán del Río para indagar algunos datos de su biografía que pudieran dar contexto a la fotografía de la portada.

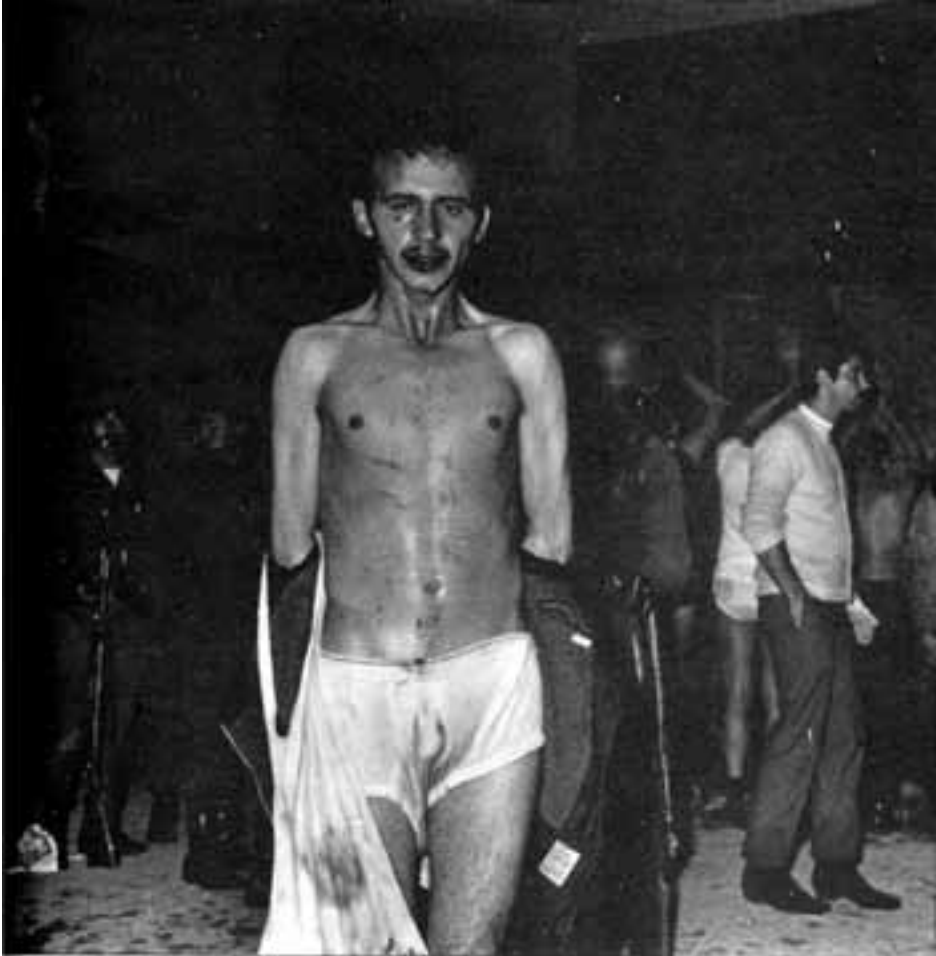
El relato del periodista es muy significativo, toda vez que aporta datos de primera mano que muestran la manera en que la fotografía anónima del sujeto detenido aquella tarde en Tlatelolco se convirtió en un documento histórico sobre una persona concreta, con nombre y apellido, y adquirió un sentido distinto para comprender el episodio estudiado:

Para ilustrar la portada del número 1310, el director Rafael Rodríguez Castañeda había optado por una de las fotos en las que aparece Florencio, la boca rota, las manos atadas, la angustia a flor de piel. La imagen era tan dramática que no era imaginable sin un texto de acompañamiento. Había que ponerle nombre al rostro. Pero, ¿cómo dar con López Osuna, a quien no conocía, un viernes de cierre, casi a media noche? Ningún exdirigente del 68 localizable a esa hora tenía su teléfono [...]. Casi resignado a no encontrarlo, alguien sugiere lo obvio: consultar el directorio telefónico. Pues sí, ahí estaba: *López Osuna, Florencio* [Beltrán, 2001:11].

La intervención periodística en este caso permitió identificar algunos protagonistas e incorporó sus historias al complejo rompecabezas del 68. Sin embargo, al omitir el crédito del acervo y la identidad del fotógrafo también contribuyó a alimentar una cierta confusión en torno a la procedencia de las imágenes.

FOTO 3

“Florencio López Osuna, detenido por las fuerzas policíacas y militares en el edificio Chihuahua de la unidad habitacional Nonoalco Tlatelolco”,
Manuel Gutiérrez Paredes.



Ciudad de México, 2 de octubre de 1968, AHUNAM, IISUE

El 11 de octubre de 2002, casi dos años después de adquirir el archivo por parte del CESU, la revista *Proceso* publicó un número especial titulado: *Memoria Gráfica del 68. Del archivo secreto de Gobernación*, donde por primera vez acreditan las fotografías a Manuel Gutiérrez y al archivo del CESU.¹⁶

A 40 años de distancia puede establecerse que la labor del fotógrafo Manuel Gutiérrez resultó fundamental para integrar este archivo policiaco-militar, que fue utilizado en su momento por la Secretaría de Gobernación y otras dependencias como instrumento para identificar a los protagonistas del movimiento estudiantil y prueba documental para sustentar distintas acusaciones durante los juicios llevados a cabo en los meses posteriores por parte del gobierno contra los líderes del CNH [Jardí, en Hiriart y Bellinghausen, *op. cit.*:78-89].

También puede considerarse que en la actualidad este acervo constituye un archivo fotográfico clave para emprender la historia del movimiento estudiantil en 1968 desde la perspectiva de los usos de la imagen fotográfica y comenzar a cruzar información con otros grupos de fotografías publicadas en los distintos diarios y revistas tanto nacionales como extranjeros durante aquella coyuntura.

En este texto hemos intentado mostrar la manera en que una misma fotografía puede leerse en contextos diferentes y con ello contribuir a precisar las claves históricas para comprender un episodio o construir diversos tipos de imaginarios en torno al mismo. Dar a conocer esta fotografía permitió la identificación pública de los personajes y favoreció una interpretación más rigurosa respecto a la detención de estudiantes en Tlatelolco. También es importante señalar que la ambigüedad con que estas fotografías se presentaron al público favoreció la especulación en cuanto a la procedencia de éstas. La historia del policía como emisario del pasado circuló en el imaginario político de la sociedad mexicana durante dos largos años, el mismo periodo en el que estas mismas imágenes ya estaban disponibles para la consulta pública con el crédito autoral correspondiente.

CONSIDERACIONES FINALES

Una fotografía nunca refleja la realidad de una manera directa. Por el contrario, siempre asume una parcialidad que debe cotejarse con todo tipo de intereses políticos, económicos e ideológicos. Tal circunstancia ha quedado de manifiesto en

¹⁶ En dicha publicación se aclara lo siguiente: "del archivo de Gutiérrez Paredes perteneciente a la UNAM forman parte las dramáticas fotografías sobre el 2 de octubre que se hicieron llegar a fines del año pasado a la corresponsal de Proceso en España, San Juana Martínez, y que nuestra revista difundió en sus ediciones 1311 y 1312. Más tarde, las mismas fueron publicadas en *Parte de guerra II. Los rostros del 68*, de Julio Scherer García y Carlos Monsiváis", *Proceso*, Número especial, 11 de octubre del 2002. *Memoria gráfica del 68. Del archivo secreto de Gobernación*, pág. 3.

este breve recorrido por un par de imágenes paradigmáticas de carácter documental, en dos momentos decisivos de la historia de México durante el siglo pasado: la Revolución y el movimiento estudiantil de 1968 en la Ciudad de México.

La primera imagen, la legendaria “Adelita”, pertenece a un archivo fotográfico de carácter público, el acervo Casasola, resguardado por la Fototeca Nacional. Dicho acervo proviene de una agencia fotográfica particular y su adquisición por parte del Estado mexicano formó parte de una medida nacionalista de un régimen que se consideraba a sí mismo el heredero de la Revolución.

La difusión parcial de esta imagen, recortada en distintas publicaciones, con pies de foto imprecisos y una atribución errónea al autor, contribuyeron a gestar un proceso de mitificación que poco aportó a la comprensión histórica del periodo y problemas estudiados. En cambio, desempeñó un papel estratégico de primer orden para construir un imaginario político que sirvió para justificar los logros de un régimen y legitimar la participación femenina en la gesta épica fundadora de la nación.

La segunda imagen también pertenece a un archivo fotográfico de carácter público, al acervo del Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación. Su resguardo por parte de la UNAM es el colofón de un extraordinario proceso, en el que se ha transitado de la lógica del poder que ordenó crear este acervo con motivos políticos, a su resguardo en el ámbito privado de la familia del fotógrafo y luego al rescate institucional por la UNAM que con esta acción ha devuelto la posibilidad a todos los ciudadanos de analizar estas fotografías con una perspectiva de crítica e investigación.

Como hemos señalado, la foto en cuestión desempeñó un papel importante para identificar a los líderes y develar mecanismos para implantar políticas represivas por parte del gobierno autoritario del entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz y su secretario de Gobernación, Luis Echeverría Álvarez. La posterior circulación periodística de algunas de estas imágenes ha servido para ubicar la fotografía en su perspectiva y así poder contextualizarla, aunque también contribuyó a generar un halo de misterio en torno al origen de la mismas, muy propicio para crear mitos y otras referencias muy influyentes en la opinión pública.

Entre la parcialidad, la ficción, el registro documental y la construcción de mitos e imaginarios políticos y culturales, la fotografía ocupa un lugar cada vez más relevante en la historiografía mexicana de las últimas dos décadas.

En este artículo hemos confrontado la lógica del archivo, que implica una cierta manera de pensar y revisar las fotografías, así como la lógica de las publicaciones periodísticas y de otro tipo, que conllevan otras maneras de acercarse al universo fotográfico para obtener cierto tipo de conclusiones.

En lugar de crear inventarios y listas de imágenes aisladas con pretendidos contenidos estéticos, hemos querido enfatizar la necesidad de vincular las

imágenes fotográficas con los planteamientos de problemas en el interior de la historia política y social a partir de acotar sus distintos usos y manipulaciones editoriales.

POSDATA TRÁGICA: LA MUERTE DE LÓPEZ OSUNA

La historia de la fotografía de Florencio López Osuna no concluye con las reflexiones esgrimidas a lo largo de este artículo. La imagen en la portada de la revista *Proceso* el 9 de diciembre de 2001 (Fotografía 2) aparentemente tuvo repercusiones trágicas en el ex líder estudiantil, quien fue encontrado muerto dos semanas después en el cuarto de un hotel al norte de la Ciudad de México.

La escritora Elena Poniatowska entrevistó a López Osuna en Lecumberri en 1969 para su famosa crónica *La noche de Tlatelolco*. El 17 de febrero de 2002 la misma autora escribió lo siguiente:

Sus dos semanas de celebridad, a raíz de la publicación de su terrible fotografía en la portada de *Proceso* resultaron fatales. Reporteros y compañeros lo buscaban para hacerle entrevistas, invitarlo a dar conferencias, ofrecerle tribunas. Llovieron los convites y las pachangas, ya de por sí abundantes en esa época del año. Y Florencio, que había aguantado la masacre, los cachazos de pistola, los días largos de interrogatorios, la tortura, las vejaciones, las amenazas —“si comete una pendejada, échenselo”— y la cárcel de Lecumberri durante dos años y tres meses, no soportó estos súbitos días de fama y a los 55 años fue encontrado sin vida en el cuarto 309 del hotel Museo de la colonia Santa María la Ribera, cerca de la estación Buenavista [en *La Jornada*, 17 de febrero de 2002].

Las autoridades del Gobierno de la Ciudad de México cerraron el caso prematuramente y nunca aclararon en forma contundente las razones de la muerte de López Osuna. Ahí queda para improbables investigaciones posteriores una trama oscura en la que se entremezclan los intereses creados por la lucha reciente que Florencio había emprendido contra los porros en la Vocacional número 5, donde trabajaba como subdirector, los cuales se entrelazan con otros factores vinculados a la apertura de las investigaciones sobre el 68 por la mencionada FEMOSPP. Cabe señalar que en las escasas dos semanas posteriores a la publicación de su fotografía, el testimonio de López Osuna sobre los hechos del 68 le dio la vuelta al mundo y adquirió un peso notable, ya que fue comentado en los diarios *The New York Times* y *The Guardian*, entre algunas de las referencias más importantes del mundo periodístico.

Lo significativo para esta historia consiste en el hecho de subrayar que la publicación de la fotografía de López Osuna en una revista de divulgación nacional el 9 de diciembre de aquel año alteró el significado de una fotografía hasta ese momento anónima y lo puso en el centro del debate en la opinión pública. Con

ello se evidencia de una manera dramática hasta qué punto la lectura hacia una fotografía como documento está siempre orientada desde las complejas coordenadas del presente.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Ochoa, Arturo

1996 *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Arnal, Ariel

2001 *Fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México entre 1910 y 1915*, tesis de maestría, México, UIA.

Barthes, Roland

1982 *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili.

Beltrán del Río, Pascal

2001 "El hombre de la portada", en revista *Proceso*, núm. 1312, 23 de diciembre, p. 11.

Bordieu, Pierre

1979 *La fotografía, un arte intermedio*, México, Nueva Imagen.

Canales, Claudia

1980 *Romualdo García: un fotógrafo, Una ciudad, una época*, Guanajuato, INAH-SEP, Gobierno del Estado de Guanajuato.

Casanova Rosa y Oliver Debroise

1987 *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, México, FCE.

Córdova, Carlos A.

2005 *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, RM.

Del Castillo Troncoso, Alberto

2005 *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en México, 1880-1920*, México, Instituto Mora/El Colegio de México.

2006 *Rodrigo Moya. Una visión crítica de la modernidad*, México, CONACULTA.

Dorotinsky, Deborah

2003 *La vida de un archivo. <<México indígena>> y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México*, tesis de doctorado en historia del arte, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras.

Figarella, Mariana

2002 *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte pos-revolucionario*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

Freund, Gisèle

1976 *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili/Punto y Línea.

Gil Olmos, José

2001 "Vivieron para contarlos", en *Proceso*, núm. 1311, 16 de diciembre, pp. 9-15.

Gonzalez Cruz Manjarrez, Maricela

1999 *Tina Modotti y el muralismo mexicano*, México, UNAM-Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas.

2003 *Juan Guzmán en México, fotoperiodismo modernidad y desarrollismo en algunos de sus reportajes y fotografías de 1940 a 1960*, México, tesis de maestría, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras.

Hiriart, Hugo y Herman Bellinghausen

1988 *Pensar el 68*, México, Cal y Arena, 1988.

History of Photography

1996 Núm. 20, marzo

Martínez, San Juana

2001a "2 de octubre: Imágenes de un fotógrafo del gobierno", en *Proceso*, núm. 1310, 9 de diciembre, pp. 13.

2001b "Fox, ante un compromiso ineludible", en *Proceso*, núm. 1311, 16 de diciembre, pp. 24-29.

Massé Zendejas, Patricia

1995 "Julio Michaud, editor", en *Luna córnea*, núm. 6.

1998 *Simulacro y elegancia en las tarjetas de visita. La compañía Cruces y Campa*, México, INAH.

Meyer, Eugenia (coord.)

1978 *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, INAH-SEP-FONAPAS.

Monroy Nasr, Rebeca

1993 "Agustín Victor Casasola, retratista", en *Luna córnea*, núm. 3.

1998 "De la nota gráfica al fotoensayo", en *Historia Mexicana*, México, vol. XVIII, núm. 2, octubre-noviembre, El Colegio de México.

2003 *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

2004 *El sabor de la imagen: Tres reflexiones*, México, UAM.

Monroy Nasr, Rebeca (coord.)

2001 *Múltiples matices de la imagen: Historia, arte y percepción*, s/l, Yeuetlatolli, Ahuehuete.

Morales, Alfonso

2005 "La venus se fue de juguera. Ámbitos de la fotografía mexicana, 1940-1970", en *Fundación Telefónica, INAH/CENART/Lunweg*, pp. 181-267.

Mraz, John

1944 "Los hermanos Mayo. Trabajando una mirada", en *La Jornada Semanal*, 25 de septiembre.

Negrete Álvarez, Claudia

2000 *Valleto hermanos: Fotógrafos mexicanos de entresiglos*, tesis de licenciatura, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras.

Reyes, Aurelio de los

1982 "El cine la fotografía y los magazines ilustrados", en *Historia del arte mexicano*, vol. IX, México, INBA-SEP/Salvat.

Rodríguez, Antonio

1947 "Palpitaciones de la vida nacional (México visto por los fotógrafos de la prensa)", *Mañana*, México, Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa/INBA.

Sontang, Susan

1977 *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Sudamericana.

Tausk, Meter

1978 *Historia de la fotografía en el siglo xx: Del periodismo gráfico a la fotografía artística*, Barcelona, Gustavo Gili.

ENTREVISTAS

Rodrigo Moya, Cuernavaca, Morelos, 9 de junio de 2006.

MISCELÁNEA

ANÁLISIS DEL DESARROLLO DISCIPLINAR DE LA ARQUEOLOGÍA MEXICANA Y SU RELACIÓN CON EL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO EN LA ACTUALIDAD

Fernando Gómez Goyzueta

ENAH

RESUMEN: Desde su consolidación oficial como disciplina científica, la arqueología mexicana se ha caracterizado por priorizar la protección del patrimonio arqueológico monumental bajo una perspectiva ética determinada por preceptos nacionalistas esgrimidos dentro del Estado, mediante el INAH, el INBA y otras instituciones culturales, en su proceso de legitimación histórica y política. Esta situación, en su mayoría, ha determinado las prácticas arqueológicas nacionales hacia un conjunto de acciones enfocadas a la salvaguarda de un grupo muy específico de bienes arqueológicos, dejando a un lado la investigación científica en forma, y contribuyendo así a la destrucción de innumerables sitios arqueológicos. De manera paradójica, el afán patrimonialista de la arqueología mexicana ha resultado en su incapacidad para dar protección al patrimonio arqueológico, y traído como consecuencia un grave atraso disciplinar, que en la actualidad deriva cada vez en una mayor dificultad para justificar socialmente su acción. Ante tal situación, en este estudio se propone desvincular a la arqueología mexicana de su propia subordinación institucional para que, como una auténtica disciplina científica, se adscriba a instituciones académicas que le permitan ejercer tanto la investigación como la protección patrimonial de modo eficaz.

ABSTRACT: Since its official consolidation like a scientific discipline, Mexican archaeology has been distinguished for giving priority to protect the monumental archaeological heritage from an ethical perspective determined by nationalist precepts used by the Mexican State; through INAH, INBA and other cultural institutions, in its historical and politic legitimation process. This position, in the main, has determinated archaeological practices to a whole of actions focused in the safeguard of a very specifical group of archaeological assets, leaving off scientific research, and so contribute to the destruction of several archaeological sites. Into this paradox, the patrimonial zeal of Mexican archaeology has resulted in its incapacity to protect the archaeological heritage. This situation has brought like consequence a so very serious disciplinar tardiness that today, Mexican archaeology finds more and more difficulty for justify its actions socialy. In this situation, this work proposes to separate mexican archaeology from its institutional subordination for, like a real scientific discipline, it could join to academic institutions for doing scientific research and heritage protection in a more effective way.

PALABRAS CLAVE: patrimonio, ética, arqueología, legislación, técnica, teoría, metodología, desarrollo, gestión, corresponsabilidad

KEY WORDS: heritage, ethics, archaeology, legislation, technique, theory, methodology, development, management, corresponsability

LA CONCEPCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO NACIONAL Y LA ARQUEOLOGÍA MEXICANA

Es tan evidente que la arqueología mexicana, desde su consolidación institucional (quizá considerada por muchos a partir de 1939), se ha caracterizado por defender de manera expresa todo aquello que considera oficialmente “patrimonio arqueológico de la nación”, que sin duda no nos sentimos sorprendidos de que éste sea el argumento histórico esgrimido por varios investigadores al intentar explicar y justificar la razón de ser de esta disciplina en México.

Sin embargo, es de tomar en cuenta que al día de hoy esta posición ética, esgrimida desde hace casi 70 años y cuya cristalización se muestra en la legislación en torno al patrimonio arqueológico, sea la que todavía marca la dirección en la mayoría de los aspectos que constituyen a la arqueología como disciplina científica en el país.

En este sentido la arqueología mexicana, en su mayor parte, se ha consolidado como un conjunto de acciones establecidas sistemáticamente con el objetivo de salvaguardar la existencia de los vestigios culturales del pasado.

Es posible que al adjudicar esta responsabilidad la disciplina haya pasado a ocupar uno de los principales lugares como autoridad moral en la protección del patrimonio arqueológico, sobre todo por el hecho de que muchos arqueólogos y arqueólogas (la mayoría pertenecientes al INAH) en su discurso ético se asumen como los responsables y garantes de esta tarea, que al final resulta (en términos de esta concepción) en asegurar la absoluta pertenencia del patrimonio a “todos los mexicanos” mediante —desde luego— las acciones del gobierno federal, que legalmente es el representante de la soberanía nacional. Así,

[...] la arqueología [mexicana] estudia a las sociedades que nos precedieron valiéndose para ello de los restos materiales y de la técnica arqueológica, sin embargo por razones de nuestra legislación y para proteger el patrimonio nacional, herencia de las comunidades indígenas que poblaron el territorio mexicano antes de la Conquista española, en nuestras leyes vigentes esto se reconoce como patrimonio arqueológico, cuyo régimen de propiedad es de interés público para la nación mexicana [Castillo, 2000:37].

Esta concepción de pertenencia del patrimonio arqueológico al Estado mexicano, cuyos orígenes pueden ser rastreados hacia la segunda década del siglo XIX [Vázquez, 1996:79 y s], resultó en la subordinación de la arqueología a prácticas patrimonialistas en las que el objetivo principal fue, y sigue siendo en buena parte, el descubrimiento, registro, consolidación y conservación de los yacimientos arqueológicos; pero de manera específica este tratamiento se ha dirigido hacia aquellos sitios cuyas características monumentales han servido a los fines del patrimonialismo nacional, en la medida que representan en lo “objetivo” una idea de grandeza cultural concebida por el Estado como parte de su discurso de legitimación histórica.

Por tal razón, al surgimiento del INAH y la posterior aprobación de la Ley Federal de Monumentos y Zonas Arqueológicas en 1972, el criterio patrimonialista quedó establecido como condición irrefutable de la realidad histórica nacional [*ibid.*:96].

Al mismo tiempo, este criterio se convertiría en el principal obstáculo para el desarrollo disciplinar de la arqueología, en la medida que la institucionalización de ésta implicó un proceso de subordinación en donde los elementos fundamentales del patrimonialismo serían considerados aspectos en sí mismos constitutivos de la ciencia arqueológica; por tanto, sólo quedaba disponerse a laborar con tales instrumentos teórico-metodológicos y esperar a que los datos hablaran por sí mismos para confirmar un hecho ya de por sí conocido: la existencia de más y más culturas altamente desarrolladas en la Mesoamérica “¿mexicana?”.

Es lógico suponer que dentro de esta dinámica disciplinar un aspecto importante es la formación profesional de los arqueólogos, quienes son los “legalmente” facultados para realizar casi todo tipo de trabajos relacionados con el patrimonio. Más allá de la enseñanza de técnicas y métodos de identificación y recuperación de información, han existido dos aspectos fundamentales en los procesos de educación arqueológica nacional.

El primero consiste en la asunción total de la realidad mesoamericana tal y como fue conceptualizada por Kirchoff, por lo que las discusiones no se centran en torno a la existencia o no de esta concepción de la realidad, pues simplemente se asumía como tal.

Al segundo podemos considerarlo de importancia medular porque quizá sea el punto de partida de la arqueología mexicana, en la medida que justifica su acción y existencia. Se trata del sustento moral de la disciplina, en pocas palabras “[...] el cometido patrimonial que caracteriza de modo fundamental a la escuela mexicana de arqueología” [*ibid.*:66].

Considerar la protección patrimonial como responsabilidad primaria de la arqueología mexicana ha servido sin duda alguna para crear una perspectiva profesional determinista, pues el arqueólogo se limita, en primera instancia, a tomar por objeto directo de su intervención aquellos vestigios que son valorados por su condición material como ejemplos del gran pasado indígena.

ÉTICA DE LA ARQUEOLOGÍA MEXICANA

La subordinación que la arqueología ha sufrido a los fines políticos del Estado mexicano se entiende mediante la base moral desde la que se justifica que exista esta disciplina en el país. La tradición de valores, en algunos aspectos, también es parte de las condiciones que constituyen la ética disciplinar, pues

[...] la arqueología comparte con otras disciplinas su responsabilidad en la conservación de ese patrimonio. Instrumentada especialmente para el estudio de la cultura material, está capacitada para rescatarla [...] y para diseñar prácticas que concilien el cambio del Mundo [*sic*] actual con la conservación de las evidencias del pasado [Litvak, 2000:169].

Sin embargo, en la medida que la conservación del patrimonio nacional tiene como finalidad política sustentar la idea de una homogeneización cultural históricamente dada, entonces el área valorativa de la arqueología científica se funde con la ética del Estado y se convierte en una arqueología nacional, cuya tarea consiste en construir-consolidar, conservar y proteger el conjunto de bienes considerado base objetiva del discurso patrimonialista mexicano.

Conceptualizar la arqueología en esta perspectiva ética y su cristalización en un marco jurídico han determinado que dentro del ámbito académico los procesos educativos se encaminen a conformar arqueólogos con capacidades teóricas, metodológicas, técnicas y administrativas muy concretas, pues están dirigidas hacia las acciones que garanticen, por encima de cualquier otro interés disciplinar, preservar el patrimonio representativo de la nación.

Esta situación se concibe como la manera en sí de la formación académica, pues asegura el cometido de la “arqueología nacional” y también asume que todo aspirante a ser arqueólogo posee por condición fundamental una posición moral convergente con la oficial. En este sentido, en la tradición arqueológica mexicana se considera que

[...] existe profesionalismo en la investigación arqueológica en México, que se ha realizado desde hace más de 60 años por profesionales en arqueología con títulos reconocidos por el sistema educativo nacional, cuya ética está basada en la defensa del patrimonio nacional y no en el saqueo, y cuya función principal es conocer el desarrollo y evolución de las sociedades que nos precedieron y no la posesión y exhibición de piezas por su valor ‘artístico’ o para el deleite personal [Castillo, *op. cit.*:38].

Asumir esta idea como un hecho objetivo por parte de la comunidad arqueológica implica que la idea de profesionalización contemple los términos marcados por la tradición, reaccionando México de manera aversiva, ante paradigmas alternativos en torno a los procesos de formación profesional. Por lo tanto el arqueólogo, o tiene una formación ética dentro de los preceptos del patrimonialismo y en función de esto ejerce su profesión, o corre el riesgo de ser considerado un personaje reaccionario y con pretensiones atentatorias contra el patrimonio nacional.

Esta posición implica un argumento maniqueo, en la medida que juzga a todos aquellos arqueólogos apegados al patrimonialismo como profesionales, responsables, comprometidos y en general “buenos”; mientras que los arqueólogos

y otros actores sociales que asumen una posición ética y académica distinta a la oficial son considerados poco profesionales, académicamente deficientes, mercenarios y los personajes responsables directos de muchos intentos de “agresión” y “lesión” al patrimonio: son concepciones en lo fundamental relacionadas con la idea de privatización, que se expresa al afirmar que

[...] es inconcebible que en este momento existan ‘mexicanos’ que promuevan la privatización de los bienes arqueológicos, lo cual nos hace pensar en el modernismo de una globalización galopante [*sic*] no sólo en la economía mundial, sino en todos los ámbitos de la vida de las naciones, que tiende a desaparecer el carácter nacional [...], convirtiendo a las culturas nacionales en objeto de su comercio [*ibid.*].

Así, podemos observar que la tendencia de la mayor parte de la comunidad arqueológica que pertenece directamente al INAH, y un grupo considerable de profesionistas que comparten esta perspectiva, aunque no están adscritos en lo laboral a esta institución, se orienta hacia una posición dura por defender las políticas que otorgan la propiedad del patrimonio al Estado.

ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS DE LA PERSPECTIVA PATRIMONIALISTA EN LA ARQUEOLOGÍA MEXICANA. EL PROBLEMA DE LA CONCEPCIÓN DEL DATO Y LAS TÉCNICAS PARA SU RECUPERACIÓN

Si bien se ha argumentado que en la actualidad la arqueología mexicana ha sufrido un proceso de subordinación institucional que marcó su estancamiento disciplinar, también es necesario entender cómo se crearon las condiciones para que tal situación sucediera. Esto obliga a indagar en el momento en que la arqueología se encontraba a la par con el INAH y el Estado en cuanto a sus intereses, es decir, cuando la disciplina actuaba de manera coherente con una idea nacionalista-patrimonialista pero independiente, ubicándose así en el mismo plano de desarrollo que el resto de las comunidades académicas arqueológicas.

Podemos identificar este momento aproximadamente entre 1940 y 1960, cuando en efecto se había proclamado de manera oficial “el triunfo de los tepalcates” [Bernal, 1979:154]. En aquel momento, la práctica arqueológica se llevaba a cabo en el particularismo histórico. Este programa de investigación se desarrolló a principios del siglo xx por Franz Boas, y fue mediante un grupo de arqueólogos mexicanos y extranjeros como Manuel Gamio, George Vaillant, Alfred Kidder, Alfred Toser y otros que el programa se constituyó como la base teórico-metodológica de la arqueología mexicana.

El particularismo histórico se caracteriza por tener una concepción relativista de la cultura y, por lo tanto, se opone a los enunciados de carácter general

respecto a los componentes y procesos de desarrollo culturales. Sin embargo, mantiene la idea de que los fenómenos culturales, independiente de su especificidad espacio-temporal, se plasman en los elementos materiales que se crean y usan al interior de sus sistemas y, por tal motivo, los componentes abstractos constitutivos de las culturas quedan cristalizados en sus artefactos.

Las características que el particularismo histórico posee como programa de investigación arqueológica curiosamente convergieron en aquel momento con los intereses nacionalistas del Estado mexicano (finales de los treinta y principios de los cuarenta). Incluso, tal situación lleva a preguntarse si en efecto era una mera coincidencia o si el programa particularista fue escogido para convertirse en el argumento científico del nacionalismo mexicano.

Incluso podríamos preguntarnos si las condiciones sociales y políticas mundiales de aquel momento fueron factores determinantes para que en el ámbito científico se crearan programas de investigación cuya finalidad fuera construir discursos legitimadores del poder político, evidenciándose así la ciencia (o por lo menos las sociales, en nuestro caso) como un producto social determinado por las condiciones históricas, y no un fenómeno ahistórico e independiente de la sociedad, privativo de la mente privilegiada de los científicos.

Independientemente de las especulaciones, no es de dudar que los arqueólogos mexicanos presentes en aquel momento, en definitiva participaban del mismo fervor nacionalista explotado por el Estado y quizá con este afán de justificar la importancia histórica mexicana sus trabajos se enfocaron a la recuperar los monumentos más representativos de esta idea, echando mano de las teorías y métodos que proporcionaba una arqueología la cual, como disciplina científica, se formaba con elementos tanto de su propia condición disciplinar como de condiciones ideológicas externas.

Así, la construcción de la disciplina nacional se daba en proceso de desarrollo científico y no científico al mismo tiempo, en donde sus componentes teóricos reflejaban por un lado el resultado de procesos reflexivos internos por un lado, y por el otro la influencia ideológica que los discursos políticos ejercían con gran eficacia [Litvak, 2000:170].

De esta manera es posible dar cuenta que la arqueología mexicana afianzó dentro de un programa científico empirista considerando que la cultura se evidencia en sus artefactos, pero al mismo tiempo se adscribe a la moda del nacionalismo, que entre otras cosas busca legitimar al Estado-Nación con los materiales arqueológicos como prueba fehaciente de un pasado cultural históricamente homogéneo y en consolidación.

Un hecho que habla en favor de la arqueología en el México de los cuarenta como una práctica científica, pero orientada a construir una identidad nacional (y además con la absoluta aprobación tanto de la comunidad científica como del

propio Estado), lo constituyen todas las discusiones académicas en torno a los hallazgos de Stirling realizados durante dicha década en Tres Zapotes, La Venta y Cerro de las Mesas [Bernal, *op. cit.*:174].

Hacia 1942, en una reunión de la Sociedad Mexicana de Antropología, Alfonso Caso, Miguel Covarrubias, Eduardo Noguera y el propio Stirling definieron a esta “nueva cultura” con el término *olmeca*. Se acordó que ésta era la más antigua de las desarrolladas en Mesoamérica y por lo tanto debería ser considerada, como aseveró Caso, “[...] la madre de [...] otras culturas como la maya, la teotihuacana, la del Tajín” [*ibid*:175].

En la medida que la tesis particularista considera a la cultura un ente abstracto pero susceptible de materializarse en los artefactos, no es de sorprender que las discusiones académicas en torno a los datos arqueológicos se centren en aspectos como la complejidad de los estilos cerámicos, la calidad en el tallado de las piezas escultóricas, y desde luego, la monumentalidad de los sitios arqueológicos.

Esta manera de valorar la información arqueológica tiene su origen en la idea de que las culturas arqueológicas, independiente de su especificidad, tienden a desarrollarse de manera lineal en un proceso evolutivo que se refleja directamente en la cantidad y calidad de su cultura material.

La asunción sobre la autorreferencia de los materiales arqueológicos no sólo se circunscribe a éstos, sino se extiende a todo el ámbito de la arqueología particularista; por ello la estratigrafía, el manejo de ecodatos y otros elementos arqueológicos serán concebidos dentro de la misma teoría empirista y por tal motivo su función se ha reducido a confirmar de las hipótesis generadas tras el análisis del material cultural.

Es así como las posibilidades de análisis arqueológico dadas en el particularismo se reducen a clasificar el material arqueológico en dos sentidos: uno cronológico, basado en la correlación entre artefactos y estratigrafía, buscando definir los procesos culturales de manera diacrónica; y otro comparativo, registrar los procesos de desarrollo alcanzados por la cultura estudiada en un tiempo específico.

Esta serie de consideraciones teóricas sobre el dato arqueológico y sus cualidades para el análisis llevaron a desarrollar y usar un conjunto específico de técnicas para recuperar y conservar información que fueron adaptadas a las condiciones de la arqueología mexicana.

Quizá las técnicas que mejor expresan al particularismo histórico en la arqueología son la excavación por niveles métricos, la catalogación de cerámica con el método “tipo-variedad” y la consolidación de monumentos, pues su práctica está directamente relacionada con la idea de autoevidencia de información cultural presente en los objetos arqueológicos.

Sobre esta base teórica la excavación arqueológica se va a caracterizar, en primer lugar, por una idea naturalista de la estratigrafía arqueológica en la medida que los mismos procesos encargados de formar geológica lo harán igual en arqueología, mostrando así una concepción estática que también afecta a los materiales los cuales, en segundo lugar, van a ser tomados en cuenta como elementos fósiles que indicarán, también de forma objetiva, la temporalidad del estrato donde se encuentran.

Sobre estas dos ideas la excavación arqueológica en México se realiza por niveles arbitrarios (sobre considerar la uniformidad de la estratigrafía), registrar el material recuperado bajo el mismo parámetro y al final registrar la estratigrafía presente en los perfiles de la excavación, asumiendo que en éstos va a encontrarse todo el registro estratigráfico y arqueológico presente en el sitio, pues su formación es uniforme en espacio y tiempo.

En referencia al análisis del material arqueológico obtenido tras su registro en recorrido o excavación, en primera instancia es posible afirmar que es tratado de manera diferencial, pues para los objetivos cognitivos del particularismo histórico siempre dará mayor información un conjunto de material cerámico que cualquier otro tipo; incluso la propia lítica queda desplazada al terreno de la complementariedad del núcleo “tepalcatero”.

Tras esta discriminación, el paso típico es crear un catálogo de cerámica que en teoría está en correspondencia directa con la manera en como este tipo de artefactos eran organizados para su uso en el pasado. Por tal motivo se asume que al tener completa la colección cerámica y ubicarla en su orden estratigráfico correspondiente se está en posición de afirmar que se tiene la cultura material y por lo tanto inferir la cultura arqueológica.

En el caso de la arqueología mexicana, a los objetivos cognitivos del particularismo histórico se añadieron objetivos de tipo político, como registrar la grandeza cultural del “México” antiguo mediante la arqueología y otras disciplinas como la historia.

Este ensanchamiento ideológico en torno al área valorativa del programa particularista tuvo repercusiones en sus tres áreas restantes, pues la concepción de autoevidencia cultural que los restos arqueológicos tienen como cualidad ontológica se transformó a la capacidad de evidenciar no sólo la cultura sino la grandeza de las culturas en el “México” precolombino.

Tal situación llevó a que el conjunto de técnicas de investigación arqueológica y su puesta en práctica se enfocaran a confirmar esa premisa nacionalista. Por tal motivo, la excavación se concentró en el registro y recuperación de restos arqueológicos que evidenciaran la grandeza cultural. El análisis de materiales tuvo por objetivo demostrar el proceso de desarrollo de aquellas grandes culturas hacia consolidar una especie de nación previa al México actual: Mesoamérica.

Por último, la restauración y conservación de bienes arqueológicos también cumplía este objetivo político, pues su práctica garantizaba conservar los monumentos como evidencia de ese gran pasado que sería la base de la nación.

Desde luego que este conjunto de técnicas y prácticas se convirtió en la rutina de trabajo típica. Lo anterior determinó que el ejercicio arqueológico restringiera sus posibilidades de desarrollo a esta especie de preceptiva (valga el término), cuyo objetivo era simplemente integrar más y más objetos arqueológicos al núcleo de esta idea cuya expresión no es del todo formal, incluso es la directriz legal de la práctica arqueológica mexicana. De tal forma, desde el surgimiento del INAH podemos observar que:

[...] los proyectos arqueológicos, como divisa de toda investigación [...], estarán sujetos de los intereses de la investigación arqueológica nacional [...], sobre la base de ciertas prioridades arbitrio del Director General del INAH y el consejo [de arqueología], que obviamente se refieren en primera instancia al interés de satisfacer la función [...] de protección y conservación monumentales, sin importar que el objetivo pueda ser la sola investigación [Vázquez, 1996:106].

Es posible que estas condiciones en torno a la existencia de la arqueología mexicana se hayan mantenido en calma hasta mediados de los sesenta. Sin embargo, con el surgimiento de la “nueva arqueología” y su fuerte crítica a la concepción empirista del particularismo histórico la arqueología entró en un proceso de crisis disciplinar que culminaría con el abandono del particularismo histórico y el ingreso a un programa de investigación con carácter neopositivista.

El problema es que en México, salvo por el doctor Manuel Gándara, este nuevo programa de investigación pasó prácticamente desapercibido y la arqueología nacional continuó, incluso hasta hoy, dentro del programa particularista, que a todas luces había sido abandonado por las comunidades arqueológicas más importantes del mundo.

Aquí la situación crítica consiste en que las concepciones típicas particularistas en torno al carácter de la información arqueológica y sus procesos de registro, obtención, sistematización, difusión y divulgación, fueron sumamente cuestionadas y después abandonadas en favor de todo un nuevo corpus teórico que creó y desarrolló conceptos que en definitiva revolucionaron la arqueología a nivel metodológico, epistemológico, técnico y ético. En México, las prácticas arqueológicas fueron cayendo en el terreno de lo cuestionable en dichos niveles y, contrario a la reacción esperada, la arqueología nacional comenzó a enquistarse, poco a poco dejó el nuevo criterio de demarcación usado para definir a la arqueología como una práctica científica.

Desde luego que esta situación se reflejaba, y todavía lo hace, en los objetivos cognitivos de los proyectos de investigación arqueológica que se centran

fundamentalmente en problemas de restauración y conservación de inmuebles arqueológicos, con su caracterización cultural y temporal mediante de la clasificación de material cerámico.

En este caso podemos considerar que la unidad mínima de análisis tomada en cuenta por los arqueólogos particularistas la constituyen los grandes sitios arqueológicos, pues en ellos está prácticamente asegurada la información necesaria para demostrar la grandeza cultural mesoamericana. Este hecho permite dar cuenta de un grave problema que resulta de esta perspectiva patrimonialista, subyacente en el programa de investigación particularista histórico.

El problema evidenciado consiste en una valoración diferencial del patrimonio arqueológico, pues mientras los sitios monumentales son los recintos de la práctica arqueológica, otros de menor rango como unidades habitacionales, concheros, cuevas, terrazas de cultivo, campamentos y otros, son desdeñados y por lo tanto pasan desapercibidos ante los intereses de una arqueología enfocada en la caracterización política de los vestigios pasados.

De aquí se desprende que los proyectos arqueológicos con preguntas de investigación sean reducidos al mínimo, cuenten con poco presupuesto y prácticamente se soslaya en la comunidad científica del INAH en todos los aspectos, incluso el relacionado con su conservación, que es fundamental, pues al no ser tomados en cuenta ni siquiera en este rubro el destino de una gran cantidad de sitios arqueológicos es desaparecer. Un claro ejemplo de esta situación lo constituyen las observaciones del doctor Sanders en torno al nulo trabajo arqueológico en las unidades habitacionales aztecas en la zona norte la Cuenca de México:

La unidad social fundamental en todas las sociedades humanas es la casa. Un hecho extraordinario fue que tras cerca de 100 años de investigación arqueológica en la Cuenca de México, con la excepción de una porción del palacio del gobernante de un pequeño pueblo llamado Chiconauhtla en el valle de Teotihuacán, ninguna residencia del periodo Azteca había sido excavada por arqueólogos [Sanders, 2000:30; la traducción es mía].

Con la intención de no incurrir en un anacronismo este tipo de prácticas arqueológicas, durante el tiempo que formaron parte de una normatividad científica compartida y aceptada a nivel mundial, eran consideradas la manera correcta de hacer arqueología, sobre todo porque el momento teórico disciplinar sólo había alcanzado ese nivel de desarrollo y, por lo tanto, todo el conjunto de discusiones en torno a problemas observacionales, metodológicos, técnicos e incluso éticos se circunscribían al particularismo histórico.

El problema se suscitó con el desarrollo de la nueva arqueología binfordiana de los sesenta y su posterior consolidación con los aportes de Schiffer, Harris y otros arqueólogos procesuales que comenzaron a reflexionar en torno a problemas sobre la formación, transformación y conservación de los depósitos arqueológicos.

El surgimiento de estas perspectivas teóricas obviamente repercutió en la concepción que se tenía en cuanto al patrimonio arqueológico y las estrategias para garantizar su conservación, pues más allá de un mero afán nacionalista sí se pensaba en desarrollar teorías de rango medio y técnicas para recuperar y conservar de manera más eficaz la información arqueológica.

Al no ser tomado en cuenta por la comunidad arqueológica mexicana, todo este nuevo conjunto de reflexiones se convirtió en el parámetro desde el cual nuestra tradición científica sería cuestionada, pues las consideraciones en torno a la necesidad de construir inferencias sobre las actividades que originaron los depósitos arqueológicos obligó a cambiar la típica concepción del objeto arqueológico como “dato objetivo de la cultura”, en favor de una perspectiva contextual donde los artefactos arqueológicos serían considerados parte de un sistema arqueológico cuyas variables debían ser registradas de manera integral.

Desde esta nueva perspectiva comenzaron a desarrollarse técnicas arqueológicas que garantizaran un mínimo de destruir por un máximo de obtener información. Este hecho se reflejó sobre todo en técnicas de prospección en sus diferentes niveles; asimismo, se desarrollaron nuevos criterios para clasificar el material arqueológico y también hubo importantes desarrollos en cuanto a la excavación arqueológica, sustituyéndose el proceso de la excavación arbitraria por la estratigráfica, y se extendieron nuevas técnicas de registro para los contextos excavados, que fueron sintetizados en manuales y tratados teóricos como los de Phillip Barker (1977), Edward Harris (1991), Andrea Carandini (1997) y Steve Roskams (2003).

Sin embargo, tal parece que todo esto pasó de largo en México, pues desde los sesenta y hasta hoy las teorías, técnicas y prácticas usadas por los arqueólogos nacionales siguen siendo las mismas que en 1950, pero con un agravante: a la luz de las nuevas perspectivas teóricas, estas rutinas de trabajo se han convertido en maneras muy eficaces de destruir depósitos arqueológicos, por un lado; y actualmente se considera que la cantidad y calidad de información arqueológica que proporcionan es insignificante, por el otro.

Por estas dos razones, prácticas como excavar pozos de sondeo controlados por niveles métricos, el registro arbitrario de material arqueológico sin su contexto, la falta de consideración hacia los procesos de formar depósitos y el registro estratigráfico parcial son considerados en la actualidad entre los más importantes factores en la pérdida de información arqueológica, por lo que estas acciones salen totalmente del actual criterio de demarcar la arqueología científica, toda vez que

[...] en el proceso de explotar la mina arqueológica se ha destruido más de lo que se recobró, ya que se buscan piezas bonitas y lo más completas posibles, destruyéndose para llegar a ellas pisos, entierros y otras evidencias. [Otra consecuencia de este pro-

ceso] es la destrucción del sitio como fuente de conocimientos para el arqueólogo y, por consecuencia, la pérdida [...] de lo que la arqueología de ese sitio pudiera revelar [Litvak, *op. cit.*:171].

Podemos concluir este punto afirmando que el enquistamiento que padece la arqueología mexicana a consecuencia de la imposición institucional de un criterio patrimonialista, ha determinado que en la actualidad el conjunto de prácticas desarrolladas en nuestra disciplina nacional se caracterice más por su poca científicidad y por el alto grado destructivo de su objeto de estudio inmediato que por su contribución al desarrollo del conocimiento arqueológico general, y sin embargo, tal parece que esta crisis poco preocupa, pues todavía existe un gran afán por seguir esta perspectiva conservadora de la disciplina, no sólo en el ámbito académico sino también a nivel institucional e incluso legal [Vázquez, *op. cit.*:100].

CONSIDERACIONES SOBRE UNA NUEVA PERSPECTIVA EN LA CONCEPCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO Y EL POSIBLE DESARROLLO DISCIPLINAR DE LA ARQUEOLOGÍA MEXICANA

Hasta el momento hemos podido notar que la prioridad ideológica del INAH ha resultado en construir una idea de patrimonio arqueológico privativo de los intereses institucionales. Por ello el resto de los actores interesados, de una u otra forma, en el patrimonio arqueológico han sido relegados por completo y prácticamente obligados a asumir una concepción patrimonial ajena en absoluto a sus intereses concretos. En este caso también incluimos a la arqueología, pues ha sido restringida a una serie de prácticas académicas y administrativas determinadas por metas y expectativas que como disciplina científica hoy en día le son ajenas en su totalidad.

Así, el arqueólogo mexicano prácticamente ha abandonado sus intereses científicos para convertirse en un portavoz estatal, que en sí mismo refleja el discurso monolítico e intransigente que de manera unívoca pretende imponer la típica y desgastada idea de unidad nacional, que al día de hoy cada vez encuentra mayor rechazo por los diferentes grupos culturales del país.

Más grave aun, la actitud del Estado mexicano actual en favor de la apertura de los bienes nacionales al mercado mundial ha traído como consecuencia socavar esta idea patrimonialista. Sin embargo, las políticas proteccionistas (evidente y contradictoriamente estatales) del patrimonio arqueológico oficial lograron un grado tal de enquistamiento tanto en las prácticas académicas como en las administrativas que hoy el INAH se ha convertido en una institución obsoleta, pues al ser relegada de los intereses nacionales sus limitantes económicas y adminis-

trativas le impiden cada vez más cumplir con su función primordial: proteger el patrimonio arqueológico nacional.

Esta grave disfunción institucional ha afectado de manera directa a la práctica arqueológica del país, pues los trabajos de investigación prácticamente se han convertido en una estéril repetición de rutinas técnicas que pretenden más alcanzar el cumplimiento de las prioridades burocráticas que las auténticas metas que la arqueología debería plantearse en su identidad de disciplina científica. Es así como nuestra profesión, al día de hoy, está siendo arrastrada por completo al campo de la obsolescencia social, por lo que su existencia a nivel institucional sin duda alguna está al borde del colapso.

Es aquí, justo en la encrucijada, donde nuestra responsabilidad debe salir a la luz más que nunca, pues de la justificación que como profesionales de la arqueología podamos proporcionar ante una sociedad que demanda concepciones y prácticas totalmente distintas a las que sustentan el edificio de la arqueología institucional, la existencia de nuestra disciplina y el conjunto de prácticas científicas, divulgativas, sociales y hasta económicas que de ella pudieran desprenderse, garantizarán su permanencia en el ámbito político, social y económico que se avecina.

Para lograr tales cambios es inevitable reflexionar desde el interior de la comunidad científica, partiendo de los problemas más álgidos con vistas hacia una reestructuración disciplinar, y tal vez aquí pueda tomarse como punto de partida, entre otras prioridades, nuestra concepción de patrimonio, cuyo carácter monolítico tanto nos ha afectado, pues

[...] estamos acostumbrados a ver el Patrimonio Cultural desde su imagen externa sin comprender o hacer comprender que su equilibrio, su estar en el tiempo y en el espacio depende de factores intrínsecos como la propiedad, el uso, las relaciones entre el lleno y el vacío (en el caso de los inmuebles), la propiedad [*sic*], etc. Estas condiciones deben ser revisadas, analizadas, estudiadas en el tiempo para conocer su evolución y proyectar acciones que mejoren sus relaciones de uso para la colectividad. Sin atender a esta problemática el patrimonio vuelve a su condición de objeto desvinculado del medio y ajeno a su papel de desarrollo equilibrado con la sociedad [Salmerón, 2000:9].

La reflexión fundamental debe darse en torno a la creencia de que la concepción oficial del patrimonio (que en muchos casos es compartida por la comunidad arqueológica mexicana) de ninguna manera es, ni tiene por qué ser, la misma para toda la sociedad dado que ésta en los últimos años se ha venido caracterizando cada vez más por su diversidad cultural, la conciencia en torno a aquélla, su valoración y la exigencia de reconocer sus diferencias frente al Estado.

Tal situación, desde luego, en cuanto a la valoración del patrimonio arqueológico ha llevado a que los actores sociales se manifiesten con la misma indepen-

dencia que en sus demás ámbitos de acción. Esto obliga a pensar la inviabilidad en torno a imponer una concepción del patrimonio ajena a la sociedad, que sólo refleje los intereses de una parte de ésta y acabe imponiéndose bajo el argumento falaz del interés general.

Es precisamente ante esta disyuntiva como la comunidad arqueológica debe llevar a cabo una profunda reflexión de carácter ético, tomando en cuenta su estrechísima relación con el patrimonio y por lo tanto con los diversos intereses al respecto. De aquí se desprende una nueva serie de consideraciones que tarde o temprano deberán convertirse en las directrices de la investigación arqueológica, resultado de la integración activa de la sociedad al ámbito patrimonial, dado que “[todos nosotros, como profesionales en conservación o en arqueología u otros campos en donde el futuro del patrimonio se vea afectado, debemos aceptar que el patrimonio no es sólo nuestro, y por lo tanto no aplicar erróneamente sólo nuestro estricto interés profesional” [Solar, *op. cit.*:25; la traducción es mía].

De concretarse, este hecho obligaría a una reorganización total del trabajo en torno al patrimonio arqueológico, pues los diferentes grupos interesados se verían obligados a participar de manera integral, activa y en corresponsabilidad para garantizar, por un lado, la conservación de éste, y por el otro obtener de forma racional los beneficios que se pretendan.

Al darse esta participación activa por parte de los actores, deberíamos observar la presencia conjunta del Estado en su representación federal y local, las comunidades interesadas por su relación cultural, geográfica, histórica, económica y de otro tipo, la comunidad arqueológica, académica y todos aquellos grupos de investigación científica involucrados en participar esta visión integral.

Dicha perspectiva integral quizá pueda evitar uno de los mayores impedimentos para lograr conservar el patrimonio arqueológico, pues tradicionalmente la ineficacia de la administración gubernamental no sólo ha impedido la participación de otros intereses; también, la burocracia que caracteriza sus acciones y la inevitable corrupción implícita han sido factores de importancia al privar y destruir el patrimonio, pues sus posibilidades de respuesta siempre han sido rebasadas por la magnitud del problema, ya que “[...] a pesar de la celebración de los convenios de colaboración entre las autoridades federales y los Estados, la participación de las instancias locales y la necesaria descentralización [...] es todavía escasa” [Becerril, 2000:217].

Para la arqueología mexicana el aceptar esta actitud, en primera instancia, implica reflexionar en torno a la no pertenencia exclusiva del patrimonio arqueológico a la comunidad científica, pues tradicionalmente se asume que el arqueólogo, al estar capacitado para la investigación y manejo del patrimonio, de inmediato se convierte en su custodio (casi dueño) y por lo tanto decide qué hacer con él y qué decir de él, determinando su existencia a un conjunto muy restringido de criterios que sólo reflejan intereses propios.

El conjunto de reflexiones en este sentido debe llevar en primera instancia a pensar de manera crítica el actual conjunto de prácticas científicas, pues una perspectiva incluyente del patrimonio arqueológico obliga también a una actitud de apertura al pensamiento arqueológico para reintegrarse al ámbito en torno a los debates teórico-metodológicos, alcanzando el actual nivel disciplinar general y abandonar aquel programa particularista que hoy es más un obstáculo que una alternativa para el desarrollo de la arqueología en México.

Asimismo, esta posible apertura de la arqueología mexicana garantizaría la participación de toda una serie de alternativas teóricas generales desde las que pueden crear distintas perspectivas en torno a las dinámicas arqueológicas, alcanzado así un mayor grado de integración para comprender las sociedades del pasado y la eficaz preservación de sus restos materiales.

En este sentido, es fundamental comprender los depósitos arqueológicos desde una visión contextual, por lo que su registro debe darse tomando en cuenta esta situación y dejar a un lado la típica descomposición analítica en donde los artefactos son manipulados bajo los criterios arbitrarios del empirismo particularista.

Es así como resulta indispensable y elemental el día de hoy tomar en cuenta las teorías sobre la formación y transformación de depósitos arqueológicos, pues comprender este tipo de procesos permite construir hipótesis que, a nivel metodológico, posibilitan utilizar técnicas y estrategias de recuperación de información arqueológica menos destructivas y con mayores posibilidades para el entendimiento específico de cada depósito en sus diferentes aspectos, pues “[...] el conocimiento y capacidad técnicas al parecer son los puntos más importantes, y su carencia es el obstáculo más grande para la conservación” [Solar, *op. cit.*:23; la traducción es mía].

De aquí se desprende la necesidad de pensar en establecer un nuevo protocolo de investigación para la arqueología mexicana, si consideramos que las prácticas científicas actuales y sus rutinas de trabajo derivadas constituyen uno de los más importantes factores en cuanto a la destrucción del registro arqueológico.

Por tal motivo es necesario descartar técnicas de recuperación de información arqueológica que conciben a ésta como presente en los materiales arqueológicos aislados. La decisión es necesaria en la medida que esta perspectiva anula toda posibilidad de concebir al registro arqueológico de manera integral, perdiéndose así una cantidad alarmante de información.

Esto lo podemos observar en tanto que la mayoría de los informes presentados al consejo de arqueología, independiente de su estructura, prácticamente se limitan a decir lo mismo, mas allá de la región y temporalidad estudiadas, a saber: referentes geográficos, descripción del sitio, de los procedimientos de trabajo, presentación de tablas con la contabilidad del material arqueológico, di-

bujos con los registros parciales de las estratigrafías y las superficies arqueológicas, descripción de los trabajos de consolidación y conclusiones, en donde se intenta presentar la típica ubicación cronológica del sitio estudiado a partir del material arqueológico clasificado, con algunas consideraciones generales y poco justificadas en torno a la caracterización socioeconómica del lugar.

Desde luego, el conjunto de técnicas aquí utilizadas para obtener estos conjuntos de información siguen siendo las típicas de los años previos al surgimiento y desarrollo de teorías en torno al problema de caracterizar los depósitos arqueológicos como contextos.

El problema, por lo regular no mencionado, es que casi nunca existe un procedimiento de trabajo justificado por los objetivos de la investigación, por ejemplo: durante la excavación, el proceso de destrucción se inicia irremediablemente, pues en el afán de obtener una buena muestra (a nivel cuantitativo) de material cerámico, en conjunto con una estratigrafía lineal clara, se dejan a un lado todas las consideraciones teóricas sobre los contextos arqueológicos y se obvia una gran cantidad de información que al final se pierde sin imaginar siquiera que ahí estuvo; desde luego ésta nunca existirá en los informes técnicos y mucho menos en publicaciones.

Ante lo expuesto, la alternativa que aquí se presenta de manera general implica un protocolo de investigación que en principio descarte toda posibilidad a proyectos desarrollados en los criterios del particularismo histórico, obligando con esto a presentar de investigaciones desde perspectivas teóricas actuales (me refiero a corrientes como la arqueología procesual y posprocesual, las propuestas actuales de la arqueología marxista y las corrientes ecologistas), cuyo grado de corroboración permita utilizarlas de forma eficiente en la resolución de problemas arqueológicos, independiente del compromiso ideológico nacional.

La razón por la cual se considera la viabilidad de estas alternativas teóricas está en relación directa con su concepción en torno al carácter de los depósitos arqueológicos, pues a nivel metodológico tales corrientes comparten la idea del dinamismo de los contextos; por lo tanto, los criterios de demarcación que establecen para construir su registro permiten un campo observacional considerablemente más amplio que el típico inductivo de la arqueología patrimonialista-particularista.

En la medida que han surgido estas nuevas propuestas en torno al problema de construir inferencias e interpretaciones sobre el origen y desarrollo del registro arqueológico y sus posibles significados, los proyectos de investigación diseñados en las perspectivas teóricas actuales en definitiva tomarán en cuenta el conjunto de técnicas para obtener información arqueológica que permitan un menor grado de destrucción de los depósitos.

Esto se da en la medida que las nuevas técnicas imponen estrictos criterios de control que parten de teorías observacionales más eficientes y, por lo tanto,

si hay necesidad de destruir un contexto, el registro que de éste resulte deberá garantizar, además de los aspectos de interés particular, recuperar un amplio *corpus* de información arqueológica susceptible de ser comprendido y después utilizado por el resto de la comunidad científica.

Por esta razón, ciertas técnicas serán algunos componentes de un nuevo (quizá ya no tanto) marco que proporcionará los elementos suficientes para una mejor conservación del patrimonio arqueológico. Éstas son: mapeo automatizado, prospección geofísica, de superficie bajo la perspectiva de la alteración que sufren los depósitos expuestos a la intemperie, excavación arqueológica estratigráfica con el uso de la Matrix Harris en una visión procesual, registro de ecodatos con su recolección, prospección química, tecnología digital en el registro de contextos y el propio registro de éstos bajo una perspectiva sistémica.

En este caso el patrimonio arqueológico será, desde luego, considerado en uno de sus diversos valores; en concreto me refiero al científico, pues la información arqueológica es patrimonio de la comunidad científica que desde luego debe estar interesada en su preservación y difusión con la finalidad de no perder, por un lado, los referentes empíricos de sus argumentaciones teóricas, y por el otro, dar cuenta de los parámetros dentro de los cuales los mismos arqueólogos conducen su investigación y así saber hasta dónde la disciplina ha avanzado y en qué puntos hay estancamientos.

Aquí es necesario incluir la manera como los procesos de investigación, sus pormenores y resultados deben ser registrados por el arqueólogo en informes que ya no sólo se limiten a la mera descripción de tepalcates y elementos arquitectónicos, pues esta rutina evidencia una falta de recursos teóricos y técnicos que da como resultado una configuración parcial del registro arqueológico, surgido de entre los escombros de una gran cantidad de información irremediablemente perdida y desde luego no disponible para el resto de la comunidad. Por esta razón es necesario considerar que

[...] estos informes resultan esenciales en la protección y la preservación de la información recuperada en las investigaciones arqueológicas, al menos de aquella que es destruida durante el proceso mismo de investigación. Sin ellos, no es posible una evaluación académica adecuada de la validez de los resultados de la investigación, y las siguientes generaciones de arqueólogos no podrán ser enterados adecuadamente [Drennan, 2002:50].

Otro aspecto que es necesario considerar en esta perspectiva es la revaloración del resto de la sociedad que, como sea, tiene intereses concretos en el patrimonio arqueológico y además es de alguna manera afectada por los trabajos relacionados con este tipo de bienes.

En este sentido, siempre ha existido el problema de “cómo hacer entender a la gente que este patrimonio es suyo y por lo tanto tiene la obligación de cuidar-

lo". La complicación es que la idea subyacente a esta cuestión implica un acto de imposición en la medida que prácticamente se confronta a la sociedad con políticas proteccionistas que no toman en cuenta el impacto que la presencia de un sitio arqueológico intervenido de manera oficial provoca en la comunidad, ya sea en un ámbito rural o urbano.

Para comenzar a resolver la situación, también es necesario reflexionar sobre el derecho que las comunidades no arqueológicas tienen para participar del patrimonio en los aspectos concretos de su competencia, que implican distintas valoraciones y por lo tanto intereses, mismos que deben ser integrados y a partir de esta concepción colectiva construir estrategias que garantizando preservar los sitios arqueológicos, al mismo tiempo permitan la participación de todas las comunidades interesadas, en tanto que

[...] sólo las repuestas a la simple pregunta, de quién(es) es el patrimonio y para quien(es) se preserva (y, por supuesto, quién paga por él y quién lo disfruta) nos lleva a seguir con otro grupo de preguntas: ¿Han sido consultados? ¿Se le ha preguntado su opinión al respecto? ¿Deben ser consultados? ¿O simplemente deben ser notificados sobre las decisiones de los expertos? [Solar, *op. cit.*:23; la traducción es mía].

Ante tal encrucijada, es inevitable comenzar por un cambio en la perspectiva ética, pues independiente de la obligatoriedad legal de su protección, este conjunto de bienes debe abrirse, racionalmente, a satisfacer todas las necesidades determinadas por su existencia. Este hecho implica sobre todo desaparecer el argumento de autoridad con el que se enviste el arqueólogo para reclamar el patrimonio como suyo, dado que él es "el experto", y abrirse a la discusión en torno a crear de estrategias que garanticen la participación de todas la comunidades interesadas.

El logro de estos acuerdos tendría que garantizar la participación de todos los grupos interesados en el patrimonio arqueológico, por lo que su disputa teórica desaparecería; y en la medida que la conciencia sobre su importancia fuera creciendo de manera compartida, al final se cumpliría la meta fundamental de su conservación.

Desde esta óptica, la arqueología mexicana debe actuar como vehículo de gestión, en la medida que sus intereses sólo se podrán concretar en tanto pueda resolver las necesidades del resto de los grupos implicados en el patrimonio arqueológico.

Es obvio que al día de hoy todavía es muy difícil concretar esta alternativa, pues aún existe el problema en cuanto a la subordinación de la arqueología al INAH y, por tal motivo, nuestra disciplina se ve obligada a cumplir las expectativas institucionales, reduciendo así sus facultades de gestión a vigilar el cumplimiento de lo estipulado por la legislación arqueológica.

Si bien la idea de la desaparición del INAH suena extrema y prácticamente imposible, tal vez haya una mayor posibilidad de concretar acciones para re-

estructurar sus criterios en torno al manejo de las prácticas arqueológicas y su desarrollo. Sobre todo, cuando en la actualidad descentralizar la investigación arqueológica y su objeto de trabajo es un punto de discusión importante en la comunidad científica, pues como el doctor Litvak menciona: “se ha llegado al grado de discutirse sobre la [...] descentralización de la autoridad nacional sobre el patrimonio cultural” [*op. cit.*:174].

Lo interesante en este punto es que al interior del INAH se han reflexionado parcialmente los problemas legales y administrativos que han limitado al instituto para cumplir su labor. En este sentido existen afirmaciones por parte de ciertos investigadores sobre la actual disfunción institucional y la necesidad de llevar a cabo transformaciones, sobre todo a nivel administrativo, que coadyuven de forma eficaz a conservar el patrimonio arqueológico y su protección legal. Por ejemplo, recientemente el abogado e investigador del INAH, Bolfy Cottom, ha afirmado que

[...] un punto urgente a revisar [es] el desempeño de las funciones [del INAH]; si no lo vemos de manera crítica tampoco estaremos en posibilidades de superar los problemas que en muchos casos los propios institutos han contribuido a complejizar, sobre todo por sus acciones de orden administrativo [2006:107].

Esta situación de crisis tal vez ha abierto una brecha a través de la cual pueden irse desarrollando y concretando alternativas que permitan descentralizar la arqueología mexicana, con el objetivo de que ésta se constituya en una disciplina científica independiente de intereses políticos, que cuente con las facultades suficientes para construir, con los demás los actores sociales, nuevos programas de manejo para el patrimonio arqueológico que resulten en su salvaguarda y en crear canales de acceso para el resto de las comunidades interesadas.

Considero que la creación de estas alternativas incluso podría lograr lo que hoy, a nivel ideológico, todavía se considera increíble e indeseable: la participación conjunta de la comunidad arqueológica y las empresas privadas en proyectos de beneficio mutuo, en donde puedan concretarse de manera simultánea objetivos compartidos e individuales, como la investigación científica por un lado, la apertura comercial por el otro, y en conjunto, la gestión que garantice la conservación del patrimonio y la participación social en torno a éste.

Para no pecar de ingenuidad, sabemos que tal situación no puede darse de la noche a la mañana, pues las estructuras institucionales que hoy determinan el quehacer arqueológico tiene sustentos legales y administrativos muy duros, por lo que el proceso de cambio debe ser pensado, analizado y concretado de forma muy cuidadosa, considerando todos aquellos puntos que al final puedan proporcionar la suficiente representatividad para que el plan pueda ser tomado en cuenta de manera significativa, y con esto me refiero a que pueda ser discutido y aceptado por las cúpulas institucionales.

Un punto que sin duda debe tratarse está relacionado con la necesidad de realizar cambios en la legislación en torno al patrimonio, pues si bien es importante que éste siga siendo protegido por la ley al ser considerado un bien nacional, hay la necesidad de aceptar que los recursos institucionales con los que el Estado cuenta para garantizar esta salvaguarda hoy son totalmente insuficientes, y de este problema deben crearse las primeras propuestas para delegar en instituciones de otro tipo la responsabilidad de proteger al patrimonio arqueológico.

Para que esta situación pueda cristalizarse, es necesaria la intervención de las autoridades del INAH, CONACULTA y SEP. Desde luego, se requiere la presencia de grupos representativos de investigadores ligados directamente al problema; su presencia es fundamental en la medida que de esta esfera es de donde considero debe surgir la propuesta para este cambio con vistas a fortalecer las instituciones académicas, en tanto que en éstas quizá deba recaer en lo fundamental la tarea de planeación y organización de los trabajos para conservar los bienes arqueológicos.

Asimismo, se requiere la presencia de los representantes del poder legislativo relacionados con las comisiones de cultura y representantes de la cúpula empresarial. En primera instancia la participación de legisladores es importante, pues se espera que de las decisiones tomadas en conjunto por los grupos de interés, al final se entregue un proyecto a estos representantes del grupo parlamentario para que lo lleven a la Cámara de Diputados y se presente como iniciativa de ley.

La presencia de la comunidad empresarial es importante, pues se pretende incluir sus criterios en torno a los procesos de gestión patrimonial para crear proyectos más eficientes; esta situación puede resultar benéfica en la medida que su presencia permitirá desarrollar de trabajo en conjunto entre las instituciones académicas y las empresas, con vistas a lograr programas sustentables relacionados con la protección, investigación y desarrollo mercantil del patrimonio arqueológico.

En conjunto, esta situación contribuirá a la apertura del patrimonio arqueológico al disfrute integral de la sociedad, y al mismo tiempo, a crear de estrategias para su mejor conservación.

En este tenor, la propuesta más importante quizá sea la que considere necesario restringir las facultades del INAH a un nivel de gestión entre los integrantes de proyectos de desarrollo patrimonial por un lado, y la asunción del papel de supervisor legal por otro, dado que sería el canal con el cual el Estado mexicano tendría acceso a su participación como actor interesado en proteger el patrimonio arqueológico.

En lo referente a los trabajos de investigación, conservación y difusión científica, es necesario discutir a profundidad el que su organización y desarrollo puedan

correr a cargo de instituciones académicas como universidades y colegios, tanto públicos como privados. Esa acción garantizará que la labor científica en sus diferentes puntos ya no esté restringida a los criterios monolíticos del INAH, que entre otras cosas ha disminuido en la actualidad su capacidad de sustento y evaluación en este ámbito.

También debe abrirse la posibilidad para que instituciones culturales privadas puedan participar en estos trabajos de investigación con su patrocinio y evaluación directos, sin tener que toparse con problemas administrativos u otros trámites burocráticos que por lo regular entorpecen los trabajos de investigación.

Entonces, instituciones como Fomento Cultural Banamex, Fundación Cultural Telmex o Nacional Geographic, entre otras, podrían tener participación activa en investigaciones arqueológicas, contribuyendo de manera considerable a la difusión eficaz del patrimonio, en conjunto con las estrategias y medios de difusión de las universidades e instituciones académicas encargadas de la investigación científica directa.

Para este caso concreto, en la actualidad ya se han tenido experiencias de trabajo con el apoyo de instituciones privadas interesadas en la investigación, conservación y difusión del patrimonio arqueológico. Es el caso de los proyectos "Tamtoc", en San Luis Potosí, que fueron apoyados en 2001 con un presupuesto de 1 millón de pesos, mediante un fideicomiso entre el gobierno del Estado, Fomento Cultural Banamex y el INAH, con el objetivo de realizar trabajos de investigación, conservación y difusión de la zona arqueológica [Ahuja, 2001:1].

Por otro lado, el proyecto arqueológico Kohunlich-Dzibanché, realizado desde 1997 y hasta la fecha, en el sur de Quintana Roo y Campeche, fue patrocinado por la Comunidad Europea con un presupuesto de 7 756 mil pesos, para generar proyectos de desarrollo social en favor de las comunidades en torno a las dos zonas arqueológicas [Nalda, 2000].

Para el caso concreto de las empresas privadas que tengan intereses comerciales en los sitios arqueológicos, los acuerdos para la organización y desarrollo de sus proyectos deberán llevarse a cabo en conjunto con las universidades, el INAH, las instituciones culturales privadas y los representantes de las poblaciones aledañas a los sitios arqueológicos.

Tal hecho se dará con la necesidad de planear la manera en como el proyecto de desarrollo turístico vaya a garantizar la participación de todos los interesados y, sobre todo, la no afectación del patrimonio al crear estrategias preventivas como fideicomisos para conservar sitios arqueológicos u otros planes de protección que faciliten las vías de participación colectiva y no los eternos enfrentamientos, sobre todo en los casos de instituciones privadas y oficiales.

Aunque esta propuesta final ha sido presentada en términos generales, considero que es una de las vías con las cuales la arqueología mexicana puede recu-

perar un estatus científico, pues la independencia de instituciones académicas garantizaría su inserción directa a la dinámica disciplinar actual, permitiendo desarrollar sus componentes teóricos, metodológicos, éticos y todos aquellos que resultan fundamentales en su consolidación como disciplina científica.

Por otro lado, pienso que la propuesta aquí esbozada puede presentar pautas para el inicio de una discusión en torno a las acciones que deben llevarse a cabo en la actualidad para garantizar la conservación y uso del patrimonio arqueológico y así permitir su disfrute a todos los ámbitos de la sociedad interesados.

BIBLIOGRAFÍA

Ahuja Ormaechea, Guillermo

2001 "Proyecto Tamtoc. Proyecto integral de restauración y conservación de la zona arqueológica Tamtoc", Archivo Técnico de la Dirección de Arqueología del INAH, México.

Becerril Miró, José Ernesto

2000 "La Legislación del Patrimonio Monumental ante el Nuevo Milenio", en *Memorias del xx Symposium Internacional de Conservación del Patrimonio Monumental*, México, ICOMOS, pp. 212-226.

Bernal, Ignacio

1979 *Historia de la arqueología en México*, México, Porrúa.

Castillo Tejero, Noemí

2000 "El patrimonio arqueológico de México y su conservación", en Paillés de la Cruz, María, Hernando Gómez Rueda y Noemí Castillo Tejero (eds.), *Patrimonio y conservación arqueológica*, México, CONACULTA-INAH, pp. 35-46.

Cottom, Bolfy

2006 "La legislación del patrimonio cultural de interés nacional: Entre la tradición y la globalización. Análisis de una propuesta de ley", en *Cuicuilco*, nueva época, vol. 13, núm. 38, pp. 89-108.

Drennan, Robert D.

2002 "La información como patrimonio: ¿Dónde están los resultados de la investigación arqueológica?", en Drennan, Robert D. y Santiago Mora (comps.), *Investigación arqueológica y preservación del patrimonio en las Américas*, México, CONACULTA, núm. 449, pp. 23-51.

Litvak King, Jaime

2000 *Introducción a la arqueología. Todas la piedras tienen 2000 años*, México, Trillas.

Nalda Hernández, Enrique

2000 "Identidad cultural y desarrollo comunitario a favor de refugiados guatemaltecos y poblaciones mexicanas en la península de Yucatán (Quintana Roo y Campeche). Avances y perspectivas de trabajo a desarrollar con el apoyo de la Comisión de las Comunidades Europeas", Archivo Técnico de la Dirección de Arqueología del INAH, México.

Salmerón, Pedro

2000 "La conservación del patrimonio monumental en el tercer milenio", en *XX Symposium Internacional de Conservación del Patrimonio Monumental. Memorias*, México, ICOMOS, pp. 4-10.

Sanders, William T.

2000 "Cultural Heritage: Redefinition and Reevaluation", en de la Cruz Paillés María, Hernando Gómez Rueda y Noemí Castillo Tejero (eds.), *Patrimonio y conservación arqueológica*, México, INAH-CONACULTA, pp. 29-34.

Solar, Giora

2000 "The Future of the Conservation of Archaeological Heritage", en De la Cruz Paillés, María, Hernando Gómez Rueda y Noemí Castillo Tejero (eds.), *Patrimonio y conservación arqueológica*, México, INAH-CONACULTA, pp. 23-28.

Vázquez León, Luis

1996 *El Leviatán arqueológico. Antropología de una tradición científica en México*, Leiden, Holanda, Leiden University, CNWS.

LA DIOSA DE TEPANTITLA EN TEOTIHUACAN: UNA NUEVA INTERPRETACIÓN*

Zoltán Paulinyi

Departamento de Teoría del Arte-Universidad de Chile

RESUMEN: *Se presentan evidencias en favor de que la deidad en el mural de Tepantitla podría corresponder a una diosa del agua o a la diosa del agua teotihuacana, aparentemente vinculada al Dios de la Lluvia, aunque de menor importancia que éste. En el mural de Tepantitla no sólo puede observarse a la diosa en cuestión, sino además debajo de ella se aprecia el emblema del Dios de la Lluvia en un marco que podemos identificar como la cueva de la plataforma-montaña. En el arte teotihuacano tanto esta diosa como el Dios de la Lluvia aparecen como árboles cósmicos, al igual que Tláloc varios siglos más tarde. La Diosa de Tepantitla, pese a que según su naturaleza pertenece al universo acuático, en su papel de árbol cósmico parece encarnar la oposición interna agua-fuego de éste, exhibiendo además símbolos de fuego. También las cuatro trompetas de caracol ubicadas bajo el árbol cósmico de Tepantitla corresponden a los símbolos acuáticos de las direcciones cardinales, lo cual convierte a dicho árbol en el centro del universo.*

ABSTRACT: *Evidence suggests that the deity on the mural of Tepantitla is a water goddess or the Teotihuacan water goddess, apparently connected with the Rain God, although of less importance than the latter. In the Tepantitla mural itself not only this goddess can be seen, also below her, the emblem of the Rain god appears within a frame identifiable as the cave of the platform-mountain. In Teotihuacan art this goddess appears, as does the Rain God, as the cosmic tree, just as does Tlaloc several centuries later. The Goddess of Tepantitla, although by nature belonging to the aquatic universe, in her role as cosmic tree appears to embody the same internal water-fire opposition we find in the cosmic tree, both exhibiting fire symbols. Evidence also suggests that the four conch shell trumpets below the cosmic tree of Tepantitla correspond to the aquatic symbols for the cardinal directions, which transforms this tree in the center of the universe.*

PALABRAS CLAVE: *Teotihuacan, iconografía, Tepantitla, diosa del agua, axis mundi, Pirámide de la Luna*

KEY WORDS: *Teotihuacan, iconography, Tepantitla, water goddess, axis mundi, Pyramid of the Moon*

* Agradecimientos. El artículo es resultado del Proyecto núm. 1020764 del Fondo Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (FONDECYT), cuyo investigador responsable fue el autor. Agradezco respectivamente a George L. Cowgill, Leonardo López Luján, Elisa C. Mandell y María Elena Ruiz Gallut su generosidad para compartir conmigo sus respectivos manuscritos inéditos, y a Helena Horta las correcciones estilísticas al texto original.

Durante los años noventa alcanzó gran popularidad en la literatura especializada la idea de que habría existido una “Gran Diosa” en Teotihuacan —urbe sin par y sede del Estado hegemónico en el periodo Clásico (200-900 dC) en Mesoamérica—, una diosa casi omnipresente de la naturaleza, la cual al mismo tiempo habría sido la deidad principal de dicha ciudad [Berlo, 1992; Pasztory, 1992, 1997]. Por mi parte, tras haberme planteado dudas respecto a la existencia de una diosa semejante, realicé un análisis a la historiografía de la “Gran Diosa” y llegué a la conclusión de que esta deidad en realidad no existe, sino corresponde a una creación artificiosa llevada a cabo al tomar como base diferentes imágenes y conjuntos iconográficos que en su mayoría difieren radicalmente entre sí [Paulinyi, 2006].¹ Todo indica que en lugar de esta mega-diosa debemos considerar varias deidades diferentes entre sí, entre ellas tres diosas que he bautizado provisoriamente como: a) Diosa de Tepantitla, b) Diosa de Tocado Rectangular, y c) Diosa de Tocado con Motivo Circular.

Si desechamos la idea de una sola “Gran Diosa” se abren otros caminos para descubrir nuevas deidades del panteón teotihuacano y revisar algunas ya conocidas. En el presente artículo me referiré a una de estas diosas absorbidas por la entidad ficticia de la “Gran Diosa”: la de Tepantitla. La descripción detallada en torno a las imágenes de ésta y sus diferentes interpretaciones previas se encuentran principalmente en Pasztory [1973, 1976, 1997], Taube [1983] y Berlo [1992], según las cuales —en orden cronológico— la diosa habría sido la versión teotihuacana de la azteca Xochiquétzal (Pasztory) o la “Mujer Araña Teotihuacana” (Taube), o una manifestación de la “Gran Diosa” (Pasztory y Berlo). En mi revisión de 2006 presenté la crítica a estas interpretaciones, ahora presentaré mi propia interpretación al respecto.

EL GÉNERO DE LA DEIDAD

Esta deidad, quien fuese el punto de partida para crear el conglomerado llamado “Gran Diosa”, en realidad expone una ocurrencia reducida entre las obras conocidas del arte teotihuacano: aparece tres veces en total, en los murales de los conjuntos habitacionales teotihuacanos en Tepantitla (figuras 1A y 1B) y Tetitla (Figura 2) así como en un relieve descubierto en el conjunto Plaza Oeste de la Calle de los Muertos (Figura 3). Sin embargo, aunque sólo se trata de tres imágenes, la complejidad de cada una, sobre todo la de Tepantitla, ofrece un amplio espacio para el estudio iconográfico. Puesto que la imagen más representativa de la deidad se encuentra en este lugar, la llamaré Diosa de Tepantitla. No obstante, de inmediato surgen dos preguntas pendientes: ¿realmente es una diosa?, ¿la deidad representada en el relieve es la misma en ambos murales?

¹ Mi trabajo se centró casi por completo en refutar la idea de la “Gran Diosa”. Debido a su extensión y la complejidad de la argumentación, tengo que remitir al lector al trabajo mencionado para evaluar los argumentos en pro y contra de este tema.

FIGURA 1A
El mural de la diosa en Tepantitla, Teotihuacan



Fuente: Ramírez Vázquez et al. [1968:79]

FIGURA 1B
El mural de la diosa en Tepantitla, Teotihuacan



Fuente: Kubler [1967: Figura 5]

FIGURA 2
La Diosa de Tepantitla en un mural de Tetitla, Teotihuacan



Fuente: Séjourné [1966:151]

FIGURA 3
La Diosa de Tepantitla en un relieve del Conjunto Plaza Oeste en la Calle de los Muertos, Teotihuacan



Fuente: Berrin y Pasztory [1993:número 4]

En primer instancia fue Pasztory [1973, 1976] quien identificó a la deidad como un ser bisexual o femenino, después como femenino. Aunque durante largo tiempo la opinión de Pasztory fue aceptada en general, también surgieron posturas divergentes. Mandell [1995] tempranamente puso en tela de juicio el que la deidad fuera mujer; Ruiz Gallut [2002] planteó que el mural de Tetitla no habría representado a diosa alguna, sino al bulto mortuorio de quizá un señor de alto rango. Luego, Cowgill [2005] expresó dudas respecto al género del personaje en ambos murales e interpretó al de Tepantitla como una deidad del cerro. Por mi parte, aquí presento nuevas evidencias en favor del carácter femenino de las representaciones en Tepantitla y Tetitla.

En primer lugar, me parece válida la observación hecha por Taube [1983] en cuanto a que la entidad en los murales de Tetitla parece vestir un *quechquemitl* (característica prenda femenina mesoamericana). Sin embargo, la vestimenta de la deidad en Tepantitla, la cual es nuestro principal objeto de estudio, no es visible; la deidad se encuentra acompañada por ofrendantes que tal vez portan un *quechquemitl* —la imagen no permite asegurarlo con certeza—, y al mismo tiempo no muestran taparrabo, muñequeras ni rodilleras flecadas, típicas de la vestimenta masculina. Por fortuna las imágenes de estos ofrendantes sí permiten reconocer orejeras y prendas largas con traslape por delante, lo cual deja pocas dudas en torno al género de sus dueños (Figura 4). Este tipo de orejera —con un colgante en forma de trapecio y emplumado en el borde inferior— es un elemento exclusivo en las representaciones de mujeres.² Además, una imagen demuestra que el vestido de los acompañantes de la deidad es femenino: en una vasija pintada hay una persona con un *quechquemitl* y luce esta orejera en conjunto con la misma prenda larga que exhiben nuestras ofrendantes (Figura 5). Más tarde, en la época de la Conquista española esta vestimenta con traslape correspondió a un tipo de representación de la falda femenina (*cueitl*) en el Altiplano Central de México [Anawalt, 1990:33-35 (ejemplo 2q, figura 23, ejemplo 4n)]. En consecuencia, las figuras que acompañan a la Diosa de Tepantitla deben ser mujeres. Como estas ofrendantes portan el mismo tocado que la deidad de Tepantitla, así como sus pulseras y collar con varias hileras de cuentas esféricas, es razonable suponer que la deidad también tenga un carácter femenino: en la representación estaríamos frente a una diosa y sus sacerdotisas, aunque tampoco se puede excluir la posibilidad de que sean sacerdotes vestidos de mujeres.

² Varios personajes femeninos —vestidos de *quechquemitl*— lucen este tipo de orejera. Así son las ofrendantes de los murales en La Ventilla [De la Fuente, 1995:Figura 17.20], imágenes frontales y en perfil de vasijas pintadas [Séjourné, 1959:Figura 171; Von Winning, 1968:Figura 212; Conides, 2001:Items 4, 101, 115], y una figurilla [Séjourné, 1959:Figura 58c].

FIGURA 4
Ofrendante del mural de Tepantitla



Fuente: Ramírez Vázquez et al. [1968:79 detalle]

FIGURA 5
Personaje femenino en una vasija estucada



Fuente: Von Winning [1968:Figura 212]

En cuanto a la deidad del relieve en la Calle de los Muertos (Figura 3), Pasztory [1988:73] señaló que se trataba de una imagen de la “Gran Diosa”, sin embargo Cowgill [1997:149-151; 2005] ha expresado dudas al respecto. A mi juicio, podría ser una representación de la Diosa de Tepantitla, pues muestra un conjunto de atributos claves que aparecen en sus respectivas representaciones de Tepantitla y Tetitla: luce la misma nariguera con colmillos, exhibe el mismo tocado ancho con dos elementos diagnósticos observados en las otras dos imágenes de la diosa: la cabeza frontal de pájaro (en este caso dos cabezas) y el motivo central semioval (que aparece tanto en Tetitla y en Tepantitla, aunque en posición invertida) (figuras 1 y 2). También porta las pulseras dobles que vemos en Tepantitla y el collar con varias hileras de cuentas: estas joyas frecuentemente caracterizan a personajes femeninos en el arte teotihuacano. Por otra parte, la representación del relieve también presenta atributos particulares que no aparecen en las otras dos imágenes. Es el caso de las flores de cuatro pétalos y las dos cabezas de felino o de cánido en el tocado y los cetros sostenidos por sus manos, compuestos por varios motivos.

UNA DIOSA DE AGUA

En el mural de Tepantitla se aprecia una masa de agua con olas ondulantes, del cual surge hacia arriba una plataforma-montaña (Figura 1). A su vez, de ella emerge la figura de la diosa, rodeada por sus ofrendantes y plantas que crecen en el agua, mientras que sobre su cabeza se yergue una gran copa de árbol. El borde-marco del mural está cubierto por figuras del Dios de la Lluvia intercaladas y sobrepuestas a franjas de agua entrelazadas. La figura de la diosa primero fue considerada representación del Dios de la Lluvia [Armillas, 1945:36-51; Caso, 1942, 1966:252-259]. Pese a ser errónea, esta opinión no surgió por azar: la deidad de Tepantitla aparece efectivamente con numerosos motivos acuáticos. Luego, tanto Kubler [1967:7, 10] como Furst [1974:193-198] la consideraron una diosa vinculada al agua y la lluvia. Sin embargo, la opinión de ambos autores sólo se basó en la percepción general del mural, sin un estudio más detallado, el cual sí fue realizado posteriormente mediante la exhaustiva monografía de Pasztory sobre los murales de Tepantitla [1976:127-145, 161-174]. Aunque Pasztory advierte que dicho mural es la representación acuática de mayor riqueza en todo el arte teotihuacano, en su análisis final —cuando procede a interpretar a la deidad— los atributos acuáticos quedan en segundo plano. Por mi parte, en cambio, retomaré la pista descubierta hace tiempo por Kubler y Furst. Las observaciones que presentaré a continuación favorecen la idea de una diosa acuática, relacionada estrechamente con el Dios de la Lluvia.

Antes que nada, es necesario destacar que la representación de la diosa en Tepantitla aparece como dadora del agua: por una parte, esparce enormes gotas

con las manos; por otra, de su boca salen dos espirales dobles que se asemejan a las olas y están cubiertas por símbolos de agua en forma de media estrella. Su figura parece reinar sobre las olas. Es importante destacar que, aparte de la diosa, el Dios de la Lluvia es la única deidad en el arte teotihuacano que esparce gotas de agua con las manos.

La diosa porta una nariguera con tres o más colmillos, incluso la cabeza de pájaro que aparece en el centro de su tocado, en los murales de Tetitla, tiene una versión de la misma nariguera (figuras 1 y 2). Ésta también dirige nuestra atención hacia la semejanza que muestra con la dentadura característica del Dios de la Lluvia. En sus trabajos tempranos, Pasztory [1976:173, 1973:158] consideró acertadamente el uso de dicha nariguera como una referencia al Dios de la Lluvia. Ahora bien, más allá de la semejanza general entre ambas, hay que precisar que los colmillos de la nariguera corresponden exactamente a una versión de la dentadura del Dios de la Lluvia, que podemos apreciar en los murales de Atetelco (Figura 6) y de la Zona 3 de Teotihuacan [Miller, 1973:Figura 85]. Por lo tanto, es razonable suponer que este tipo de nariguera podría imitar la dentadura de dicho dios.³

FIGURA 6

Cara del Dios de la Lluvia, detalle de mural, Atetelco, Teotihuacan



Fuente: Stone [1989:Figura 3, detalle]

³ Taube [1983:109-110 Figura 7], a su vez, planteó la idea de que la nariguera representaba la boca de una araña, sin embargo, en el arte teotihuacano no se han encontrado arácnidos con boca semejante.

También parece apoyar la relación propuesta entre el Dios de la Lluvia y las narigueras, que hileras de éstas con colmillos aparezcan en los murales tempranos de los edificios superpuestos [Villagra Caleti, 1971:Figura 10] en el mismo conjunto arquitectónico donde se descubrieron las renombradas Cruces de Tláloc, relieves que representan precisamente la boca con dentadura del Dios de la Lluvia [Berrin y Pasztory, 1993:Catálogo núm. 5]. Por otra parte, también es notable que a veces personajes de alto rango vinculados a este dios porten la misma nariguera con colmillos: es el caso de los señores con tocado de borlas, posibles gobernantes de Teotihuacan [Paulinyi, 2001; Berrin y Pasztory, 1973:Catálogo núm. 140; Grube, 2000:Figura 199; Séjourné, 1966: Figura 62] y un dignatario de la zona de Escuintla (Guatemala), Hellmuth, 1975:Figuras 3a-d]. Por su parte, las dos ofrendantes acompañantes de la diosa en el mural de Tepantitla no exhiben este tipo de nariguera; pese a ello, en los murales del Patio Blanco de Atetelco ofrendantes masculinos con tocado de pájaro que recuerda al de la diosa aparecen con el mismo tipo de nariguera (Figura 7).

FIGURA 7
Personaje portando la nariguera con colmillos,
detalle de mural, Atetelco



Fuente: De la Fuente [1995:Figura 18.5]

Pareciera que la posesión de esta nariguera significa algún vínculo, ya sea de semejanza con el Dios de la Lluvia o subordinación a él, y no es —como se ha supuesto— atributo particular de la diosa. Así podemos explicar que dicha nariguera también aparezca —según la observación hecha por Taube [1992:60]— junto con el tocado zoomorfo que la Serpiente Emplumada lleva en su lomo, en los relieves de la pirámide que lleva el nombre de este ser muy cercano al Dios de la Lluvia. Respecto al ser sobrenatural representado por el tocado de cabeza zoomorfa en dicha pirámide, su identidad se encuentra en discusión [López Austin *et al.*, 1991; Taube, 1992]. En este caso, la nariguera probablemente alude a la dignidad expresada por el tocado. Narigueras semejantes, pero más simples, también se encontraron en el entierro 13 del interior de la Pirámide [Sugiyama, 2005:143-145]. Igualmente, en un incensario teotihuacano vemos al dios Mariposa-Pájaro con una nariguera con colmillos [Berrin y Pasztory, *op. cit.*:44]; este dios en ocasiones porta atributos del de la Lluvia, sobre todo en el arte teotihuacano provincial de Escuintla (Guatemala) [Paulinyi, 1995:87-97].

Aparte de la nariguera, la diosa comparte otro importante atributo con el Dios de la Lluvia: en los murales de Tetitla la diosa surge de una vasija (Figura 2), la cual es símbolo de las aguas terrenales [Berlo, *op. cit.*:103-105] y, por extensión, del mundo de la tierra y el agua [Paulinyi, 1995:87]. En algunas ocasiones, el Dios de la Lluvia también emerge de una vasija de agua (Figura 8), esto califica a ambos dioses como seres acuáticos. Más adelante veremos que la vasija ubicada en el mural de Tepantitla en posición invertida representa claramente el labio superior (la bigotera) del Dios de la Lluvia. Observando la vasija de la diosa en Tetitla se descubre un nuevo punto de contacto entre las dos deidades. La parte central de la vasija donde aparece la diosa se encuentra cubierta por un motivo de significado desconocido, denominado “objeto E” por James Langley [1986:313]. A su vez, el Dios de la Lluvia e imágenes relacionadas con él pueden aparecer con el motivo no menos enigmático “objeto F” [*ibid.*], muy semejante al “objeto E” o tal vez una variante suya [Matos, 1990:Figura 120; Paulinyi, 2001:21 y s.].

El mural de Tetitla también cuenta con otros símbolos y motivos de agua. Por ejemplo, de las manos de la diosa brotan franjas de agua orladas por olas estilizadas, que esparcen pequeños objetos preciosos de piedra verde. En su vestimenta hay quincunces, símbolo que probablemente representa el centro y las cuatro direcciones de la tierra, y forma la parte central en el emblema del Dios de la Lluvia. Asimismo, podemos observar hileras compuestas por círculos y óvalos alargados que se alternan; estos últimos aparecen asociados al mismo dios [Miller, 1973:Figura 85]. En el marco del mural se aprecia una larga secuencia de conchas marinas emplumadas.

La existencia de dos imágenes transicionales que unen los atributos de la diosa y el Dios de la Lluvia es otro indicio de la cercanía evidenciada entre ambos.

FIGURA 8
El Dios de la Lluvia en la vasija de agua



Fuente: Cortesía de Rubén Cabrera Castro

La primera imagen es el personaje pintado sobre la vasija [Anton y Dockstader, s/f:35], del cual Pasztory originalmente opinó —observando los atributos del Dios de la Lluvia— que correspondería a algún aspecto especial de su Xochiquetzal teotihuacana o a la de alguna versión masculina de esta última [Pasztory, 1973:158]. El personaje luce los anillos oculares del Dios de la Lluvia, la nariguera ya mencionada, la muñequera flecada de los personajes masculinos de alto rango y un dardo de forma ondulante con muescas en los bordes; este último es considerado acertadamente como un dardo-rayo, por Pasztory. Este dardo es semejante al dardo-rayo del Dios de la Lluvia en un mural de Tetitla [Séjourné, 1966:Figura 160]. Al mismo tiempo, el personaje presenta una variante del tocado de la diosa y se encuentra en una vasija de agua cubierta por un motivo “objeto E”.

Una segunda imagen, proveniente de Kaminaljuyú, fue interpretada por Taube como su “Mujer Araña Teotihuacana” [1983:Figura 18b]. En mi opinión, de nuevo nos encontramos frente a una representación transicional: vemos a un personaje con tocado de borlas y los anillos oculares del Dios de la Lluvia y de sus nobles, surgiendo de un contenedor de agua portando la nariguera de colmillos y el *quechquemitl* con la que la diosa aparece en el mural de Tetitla. Aunque estas dos imágenes transicionales fueron interpretadas como deidades por los autores mencionados, me parece igualmente posible que sean representaciones de mortales de alto rango, vivos o ya difuntos.

Mediante el presente análisis se ha ido bosquejando la identidad de una divinidad acuática. Sin embargo, es bien sabido y hace tiempo discutido que en la representación de la diosa en el mural de Tepantitla aparece entre sus atributos acuáticos uno de fuego: en la cara y el tocado se observan franjas de símbolos de fuego. Podemos agregar, que en el marco del mural en Tetitla, junto a la secuencia de conchas marinas, destacan atados de madera, los cuales tienen una connotación ígnea en el arte teotihuacano; y del cetro de la diosa en el relieve del Conjunto Plaza Oeste no sólo brotan motivos de lirio de agua, sino también llamas y humo (?). Estos rasgos ígneos, que parecieran a primera vista estar en contradicción con el retrato hasta aquí bosquejado sobre la diosa, van a ser analizados más adelante.

LA COMPAÑERA DEL DIOS DE LA LLUVIA

Veamos ahora otra faceta de la relación entre la diosa y el Dios de la Lluvia. En Tepantitla, expusimos, la diosa se yergue sobre una plataforma-montaña (Figuras 1A y B), en cuyo centro Pasztory [1976:165-169] identificó perspicazmente un motivo como bigotera del Dios de la Lluvia, de la cual brotan hacia abajo semillas y gotas de agua (Figura 9). Según la interpretación de esta autora, la bigotera representaría una cueva y el otro motivo-arco sobre ésta —de forma arqueada y cubierto por símbolos acuáticos de media estrella de la cual surgen flores— sería el borde exterior de la cueva. No obstante, entre el labio y el arco superior quedan tres círculos sin ningún contexto y explicación. Taube [1983:112-113], en cambio, advirtió: el motivo que Pasztory reconoció como la bigotera del Dios de la Lluvia es la misma vasija de la cual surge la diosa en el mural de Tetitla, pero en posición inversa (compárense las Figuras 9 y 2).

Opino que ambos autores tienen razón y sus posturas no se excluyen. En realidad se trata de la vasija mencionada: tiene la forma exacta a la de Tetitla y está cubierta por los mismos círculos. Sin embargo, dicha vasija en el mural de Tepantitla es al mismo tiempo el labio superior del Dios de la Lluvia, como afirma Pasztory. ¿De qué manera podemos comprobarlo? El emblema de dicho

FIGURA 9
La plataforma-cerro de la Diosa de Tepantitla



Fuente: Kubler, [1967:5 detalle]

dios tiene tres o más círculos sobre la bigotera, bajo la cual acostumbra figurar un quince, pero éste puede ser reemplazado por otro motivo [Winning, 1987, II:65 y 66, y Figura 4f] o en su forma más sencilla el emblema sólo puede tener los círculos y la bigotera (figuras 10A y B) [Langley, 1986:Figura 26a; Winning, 1987, II: Los Glifos, cap. I:Figura 5]. En el caso de nuestro mural falta el quince: podemos observar los tres círculos ubicados sobre la bigotera, de la cual nace la franja vertical con semillas y gotas de agua. Se trata de una ambivalencia visual, la bigotera del dios es simultáneamente un contenedor invertido, el cual constituye la fuente de la existencia humana: semillas y agua.

Según esto, bajo el motivo-arco ya mencionado nos encontramos con el emblema del Dios de la Lluvia. En cuanto a la cueva propuesta por Pasztory, debemos hacer notar que en el arte teotihuacano no se ha identificado con claridad ninguna representación de cueva. Pese a ello, creo que efectivamente hay aquí una cueva, pero diferente a la versión planteada por dicha autora. El motivo-arco, considerado por Pasztory como el borde exterior, aparece con frecuencia en el arte teotihuacano: ha sido interpretado por Conides [2001:148-153] como un portal del mundo terrenal o un portal que une los ámbitos humano y divino. Como en nuestro caso el motivo-arco se encuentra en el interior de la plataforma-

cerro, y a la vez el emblema del Dios de la Lluvia, señor del inframundo acuático, está debajo de él, el motivo en cuestión debe poseer el significado de cueva o portal del inframundo.

FIGURA 10A
El emblema del Dios de la Lluvia; versión completa



Fuente: Langley [1992:Figura 7, detalle]

FIGURA 10B.
El emblema del Dios de la Lluvia; versión abreviada



Fuente: Fialko [1988:Figura 6a].

Todo esto significa una novedad importante. En el mural de Tepantitla no sólo vemos a la diosa, también al Dios de la Lluvia, el cual aparece representado a través de su emblema. Las figuras de busto ubicadas en el marco del mural (Figura 11) lo muestran en el motivo-arco o cueva que en esta ocasión exhibe quincunces, mientras hace gala de un carácter enfáticamente acuático: no porta su acostumbrado cetro de rayo ondulante, y en lugar de una vasija contenedora de lluvia sostiene dos, una en cada mano, y además su pelo está conformado por franjas de agua. La obvia analogía entre el emblema del Dios de la Lluvia en la cueva del mural y sus representaciones en el marco, hace sentir la presencia casi palpable de éste en el espacio central junto a la diosa.

FIGURA 11
Imagen frontal del Dios de la Lluvia, Tepantitla



Fuente: Séjourné, [1956:Figura 14].

Podemos concluir entonces que la imponente secuencia de figuras del Dios de la Lluvia y su emblema son componentes destacados en el contexto básico de la diosa. Las figuras de aquél no sólo aparecen en el marco del mural sino en el de los taludes y las puertas; hay que destacar también que las figuras frontales del borde superior alcanzan el mismo tamaño o son mayores que la propia diosa. El actor principal del mural es ésta, pero pertenece a un mundo acuático cuyo señor máximo es el Dios de la Lluvia.

LA DIOSA COMO ÁRBOL CÓSMICO

En Tepantitla, sobre el tocado de la diosa surge la gran copa de un árbol florido con muchas ramas. Si observamos el mural en su totalidad, el árbol destaca como motivo dominante. Pasztory [1976:146-156] fue la primera en argumentar que se trataba de un árbol cósmico, en particular el lugar mítico de Tamoanchan de la tradición nahua. Más recientemente, López Austin [1994:226-229] ha presentado nuevos y contundentes argumentos en favor de que el árbol de Tepantitla en realidad fue un árbol cósmico, pero en el marco de una nueva teoría. Según este autor, el árbol cósmico central y los cuatro cardinales de la tradición nahua son Tamoanchan, y el árbol de Tepantitla sería la representación temprana del mismo.

Dejando a un lado el concepto de Tamoanchan, cuya existencia en Teotihuacan es difícilmente comprobable, hay que destacar la observación de López Austin sobre la semejanza esencial entre la estructura del árbol de Tepantitla y la que tienen los árboles cósmicos de la tradición nahua, tal como esta última es reconstruida por dicho autor. En el tronco de los árboles cósmicos de la tradición religiosa nahua existirían dos canales helicoidales y entrelazados: uno serviría para el movimiento descendiente de las fuerzas calientes-ígneas de la mitad superior del cosmos, y el otro habría facilitado el movimiento ascendente de las frías-acuáticas de la mitad inferior [1980:58-75]. Tal como López Austin observa, el árbol de Tepantitla tiene dos troncos helicoidales, cuyas ramas presentan símbolos ígneos (a la izquierda, flores de cuatro pétalos) o acuáticos (a la derecha anillos de jade, conchas marinas y otros). También, supone este autor, ha sido representado el ascenso/descenso, mediante mariposas que suben por el tronco frío y arañas que bajan por el otro.

¿Cómo es la relación entre la diosa y la copa de árbol que se yergue sobre ella? Caso [1942:134], quien publicó el mural, menciona dos árboles que brotan del tocado de la deidad. Sin embargo, posteriormente los autores en general han supuesto que la diosa está delante del árbol [López Austin, 1994:228; Pasztory, 1976:62-63; Taube, 1983:107]. Más recientemente, Schele [1996:110-112] consideró que en el mural podemos observar una deidad como árbol cósmico, partiendo de observaciones hechas en el arte olmeca y maya, donde existen representaciones semejantes. En mi opinión, tanto el acercamiento de Caso como el de Schele son correctos. En realidad, bajo la copa del árbol no hay tronco que la sostenga: la diosa juega el rol de tronco. Es probable nos encontremos frente a una nueva imagen ambivalente en el arte teotihuacano, siendo diosa y tronco de árbol al mismo tiempo. A su vez, la plataforma-cerro, con el emblema del Dios de la Lluvia en la cueva, confluye con el busto de la diosa, como si fuera la parte inferior de su cuerpo. La plataforma-montaña con dicho emblema, la diosa y la copa de árbol, fusionados entre sí, forman un eje vertical que difícilmente puede ser otra cosa que el

axis mundi de la cosmología teotihuacana. El emblema del Dios de la Lluvia como parte de este eje no es casual. Ya Pasztory [1976:141-142] había observado que en el marco de la puerta del patio “Tlalocan” este dios se aprecia acompañado por plantas de carácter semejante a las del árbol cósmico en el mural. De manera interesante, las mismas plantas aparecen en los fragmentos de relieve encontrados con la imagen de la diosa del Complejo Plaza Oeste en la calle de los Muertos [Morelos García, 1991:Figura 3].

La evidencia más clara para vincular al Dios de la Lluvia con el árbol cósmico es la imagen de una vasija pintada, en la cual lo vemos fusionado con un árbol parecido a como sucede con la diosa del mural en Tepantitla (Figura 12). Aquí el árbol nace del tocado del Dios de la Lluvia —al igual que en el caso de la diosa— quien a su vez surge del agua. El árbol tiene forma de cruz, sus flores son semejantes a las del árbol en Tepantitla y también brotan de ellas chorros de agua. El pájaro que aparece volando cerca del árbol evoca los que revolotean en torno al de Tepantitla. Es probable que sea una versión simple de éste, y que, en consecuencia, en esta imagen el Dios de la Lluvia sea idéntico al árbol. En suma, en el arte teotihuacano ambos dioses aparecen en el rol de árbol cósmico. En general, en la cosmovisión mesoamericana suelen figurar dioses como árboles o postes cósmicos. Desde el punto de vista del presente análisis, tiene especial interés que en la tradición religiosa nahua del Altiplano Central aparezcan jugando este rol los cuatro *tlaloque* o dioses de la lluvia de las direcciones cardinales [López Austin, 1994:178-180]. Si estoy en lo correcto cuando afirmo que el Dios de la Lluvia —cuya continuidad esencial con el Tláloc azteca está fuera de toda duda— asumió el papel del árbol cósmico, entonces podemos suponer que el concepto *tlaloque*-postes cósmicos de la tradición nahua podría tener sus raíces en Teotihuacan.

Aunque ambos dioses son deidades independientes, aparecen al mismo tiempo como dos caras diferentes (masculina y femenina) de lo acuático, y a la vez como dos caras distintas del árbol cósmico. El Dios de la Lluvia es el señor del mundo acuático —también la deidad principal del panteón y el dios tutelar del estado teotihuacano— y la diosa a su vez —aunque de importancia inferior— puede ser su contraparte femenina o una de sus contrapartes femeninas. Entre los atributos de la diosa no figuran los símbolos del rayo y la lluvia; en Tepantitla ésta aparece reinando sobre olas de agua. En la posterior tradición nahua existe una pareja de deidades que parece ser semejante: Tláloc, el Dios de la Lluvia y de todas las aguas y Chalchiuhtlicue, la diosa de los lagos, ríos y fuentes, son quienes gobiernan en Tlalocan, en los dominios de Tláloc.

Como mencioné anteriormente, en el mural de Tepantitla la diosa —pese a su esencia acuática— exhibe una franja de fuego, cuyos rombos corresponden a sus ojos; franjas semejantes también aparecen en su tocado. Como argumenté

FIGURA 12
Dios de la Lluvia con árbol sobre su tocado



Fuente: Westheim et al. [1969:Figura 207]

en otra ocasión [Paulinyi, 2006:1], esta franja de fuego no es señal de un aspecto de vejez como suponía Pasztory debido a la edad del anciano dios del Fuego (y en consecuencia la diosa tampoco es un ser viejo-joven), sino es alusión a algún aspecto ígneo suyo [1976:172, 1973:152]. Es interesante destacar que en el marco del tablero en el mural de Tepantitla se observa una oposición semejante de agua y fuego, pero mediante dos tipos distintos de representaciones de dioses de la lluvia. Vemos en el marco sus imágenes frontales de gran tamaño, ya descritas en párrafos anteriores, portando vasijas de lluvia (Figura 11); en cambio, representaciones de perfil, y de menor tamaño y jerarquía —que nadan dirigiéndose hacia las primeras— portan dardos en las manos; según la convincente interpretación de Pasztory estos últimos significan rayos [1976:135]. Me parece probable que se trate de una separación intencional entre los componentes acuático e ígneo del Dios de la Lluvia entre dos tipos de figuras, aunque predomina lo acuático.

¿Cómo debemos entender esta oposición interna de cada deidad? Antes que nada, la dualidad acuática-ígneas se observa en la propia copa de árbol cósmico en Tepantitla. Séjourné [1957:115-118] advirtió por primera vez la dualidad agua-fuego de la diosa que en aquel entonces era considerada como Tláloc, también se dio cuenta que uno de los troncos entrelazados en dicho árbol presentaba carácter acuático; y el otro, en cambio, ígneo; concluyó que ambas dualidades eran análogas. Después López Austin [1994:229], en cuya interpretación sobre el árbol —ya vista en líneas anteriores— la oposición dinámica entre agua y fuego es esencial, ha considerado que la deidad (de cuya identificación más precisa se abstiene) y el árbol encarnan la misma oposición agua-fuego. Nuestra conclusión anterior es que la diosa es el árbol cósmico. Tanto el tronco acuático como el ígneo nacen de su tocado. Por ello, la diosa puede exhibir atributos de agua y fuego al mismo tiempo, pero, independientemente de su papel de árbol cósmico sigue siendo una deidad del agua.

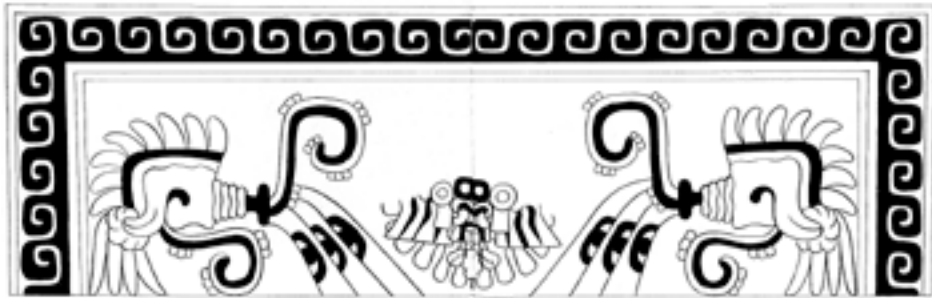
LAS CUATRO TROMPETAS DE CARACOL

Taube llamó la atención sobre los cuatro caracoles marinos ubicados bajo la plataforma-montaña del mural en Tepantitla [1983:126]. Los caracoles, que en realidad son trompetas de caracol marino con boquilla, están dispuestos de manera simétrica en dos pares. Los dos caracoles interiores tocan las esquinas de la franja ancha que sale de la bigotera del emblema del Dios de la Lluvia (figuras 1 y 9); los dos exteriores, en cambio, ya no están bajo la plataforma-cerro. Cada par se ubica en posición diagonal, con las puntas orientadas en direcciones opuestas. Las grandes olas de agua, que ondulan desde el centro hacia los extremos del mural, parten precisamente de las cuatro trompetas de caracol: las primeras dos olas de cada lado surgen del interior de las trompetas. En consecuencia, éstas constituyen la fuente de la impresionante masa de agua en el mural. Por otro lado, sólo estas cuatro olas exhiben en sus contornos conjuntos de tres pequeños cuadrados, los cuales suelen caracterizar en el arte teotihuacano las espirales de voz. Así, las olas parecen ser de agua y al mismo tiempo, de sonido. Quizá esto alude a que las de agua nacen con el sonido y soplo emitido por las trompetas.

La asociación del Dios de la Lluvia— mediante su emblema— con las trompetas de caracol en el mural de Tepantitla se repite en otros casos. En el Palacio de los Jaguares pueden observarse representaciones de estos animales ricamente ataviadas haciendo sonar estas trompetas, de las cuales emergen espirales de sonido y caen gotas en forma de lluvia, mientras que en el marco de este mismo mural se aprecian caras frontales del Dios de la Lluvia [en Miller, 1973:Figura 26]. En Tetitla aparece este mismo dios entre dos trompetas de caracol simétricamente dispuestas de manera semejante a como ocurre en Tepantitla; de dichas

trompetas emergen espirales de sonido y a su vez de éstas fluyen chorros de agua en dirección al dios (figura 13). En breve, las trompetas de caracol se vinculan al Dios de la Lluvia produciendo agua y lluvia con su sonido.

FIGURA 13
El Dios de la Lluvia con trompetas de caracol en un mural de Tetitla



Fuente: Séjourné [1966:Figura 142].

No obstante, el mural de Tepantitla plantea la posibilidad de que dichas trompetas no sólo hayan pertenecido al Dios de la Lluvia, sino también a la diosa; como sea, las cuatro trompetas aparecen como motivos relacionados y subordinados a la plataforma-cerro sobre la cual se halla la figura de la diosa. Además, en el mural de Atetelco podemos apreciar un personaje con nariguera y tocado de pájaro semejantes a los de la diosa, el cual aparece con una gran trompeta de caracol delante de su torso, o más bien la trompeta parecería ocupar el lugar de éste (Figura 7). Del caracol emergen espirales cargadas de gotas de agua. En otro mural de Atetelco se observa el busto de un personaje parecido al anterior, fusionándose con una trompeta de la cual surge una espiral con símbolos de agua [De la Fuente, 1995:Figura 18.14]. Por último, en un mural de Tetitla vemos dos pájaros, cuyos torsos son respectivas trompetas de caracol [Séjourné, 1966:Figura 161]]. El pájaro y los dos personajes mencionados de Atetelco de alguna manera son una misma cosa con la trompeta de caracol. Aquí es interesante destacar que algunos pájaros que revolotean alrededor del árbol de Tepantitla tocan trompetas de caracol [Pasztory, 1976:158-159, Figura 35].

Ahora bien, no parece una casualidad que en el mural de Tepantitla sean precisamente cuatro las trompetas de caracol que aparecen debajo del emblema que tiene el Dios de la Lluvia y acompañan el *axis mundi*. En Teotihuacan, la

ubicación de los dioses de la lluvia se da de acuerdo con cinco divisiones —el centro y las cuatro direcciones cardinales—, al igual que siglos más tarde en el Altiplano Central [Beyer, 1979 (1922):278, Lámina 131]. En el arte teotihuacano provincial de Escuintla podemos ver con claridad al Dios de la Lluvia principal en el centro de la imagen, rodeado por los cuatro dioses de la lluvia menores en las cuatro esquinas del mundo [Hellmuth, 1975:Figura 16]. A propósito de los murales de jaguares tocando trompetas de caracol, que cubren los cuatro muros en un cuarto del Palacio de los Jaguares, ya Kubler planteó que quizá las imágenes aludieran a un rito relacionado con las direcciones cardinales [1967:8]. También hay que mencionar que las trompetas de caracol de los relieves en el Palacio de los Caracoles Emplumados (Teotihuacan) se encuentran acompañadas por grandes flores de cuatro pétalos [Bernal, 1963:fotos 15 y 16]; es probable que éstos sean alusiones a los puntos cardinales. De esta manera, las cuatro trompetas de caracol en el mural de Tepantitla deben aludir a las cuatro direcciones del mundo y sus respectivos dioses de la Lluvia. El árbol, rodeado por las cuatro trompetas de caracol, se ubica en la encrucijada de estas cuatro direcciones, o sea en el centro, tal como corresponde a un eje cósmico. Asimismo, los quincunces en la vestimenta de la diosa en Tetitla parecen hablar de las cinco divisiones del mundo, y tal vez lo mismo valga para las flores de cuatro pétalos en el tocado de la diosa en el Conjunto Plaza Oeste.

LA DIOSA Y LA PIRÁMIDE DE LA LUNA

Surge una nueva interrogante: ¿cuál fue la importancia de nuestra diosa dentro del panteón de Teotihuacan y dónde pudo estar su templo? Cercanas a la Pirámide de la Luna fueron descubiertas dos esculturas monumentales de diosas. Antes de su traslado al Museo Nacional, en 1889, la escultura denominada “Diosa del Agua” se encontraba sobre un montículo al occidente de la Plaza de la Luna, a más de 100 m de la Pirámide; y la otra, fuertemente mutilada, cerca del altar central de la plaza. Von Winning [1987:36-138] ha propuesto que la diosa de la primera escultura correspondería a una representación de la diosa de los murales de Tepantitla. Aunque no se puede excluir esta interpretación, las marcadas diferencias iconográficas entre ambas imágenes, como expuso Cowgill [1997:149-151; 2005], no apoyan esta idea.

Con base en las esculturas mencionadas es plausible suponer que en la Plaza de la Luna y de la Pirámide de la Luna habrían existido el culto a una o varias diosas. Recientemente, las excavaciones realizadas en la Pirámide encontraron una tercera escultura femenina que refuerza esta idea. Aunque esta pequeña obra de piedra verde, que representa a una mujer desnuda (Figura 14) [Sugiyama *et al.*, 2004:22], parece insignificante en comparación con las dos esculturas mo-

numerales, en realidad es de gran importancia por el contexto donde se encontró. Fue el elemento central de la Ofrenda principal (figuras 15A y B), dedicada a la consagración de la cuarta etapa de la Pirámide de la Luna, la reedificación más importante en su historia, en su primera versión monumental, fechada en el siglo III dC [*ibid.*:23; Sugiyama y López Luján, 2006, 2007:127-130]. La escultura probablemente representa a alguna diosa o un representante mortal de esta última [cfr. Sugiyama *et al.*, 2004:22]. Las ricas y complejas ofrendas-entierros de la Pirámide son muy importantes: puesto que fueron dedicadas a consagrar ésta en sus diferentes etapas, podemos esperar que encierren aspectos medulares del culto realizado en ella. Una escultura femenina en el centro de la Ofrenda-entierro mencionado plantea la posibilidad de que la Pirámide de la Luna pudiese estar dedicada a una divinidad femenina. Los hallazgos de la Ofrenda-entierro 2, complementados por las ofrendas 3 y 6 de esta Pirámide, ofrecen analogías sorprendentemente cercanas a la iconografía de la Diosa de Tepantitla, pese a que entre la escultura desnuda (que aparte de su sencillo tocado no tiene atributos) y la Diosa de Tepantitla —posterior en el tiempo— no hay algún vínculo obvio.

FIGURA 14

La escultura femenina de la Ofrenda-entierro 2
de la Pirámide de la Luna, Teotihuacan



Fuente: Sugiyama y López Luján [2006:Figura 8]

FIGURA 15A
La Ofrenda-entierro 2 de la Pirámide de la Luna. Plano de la Ofrenda-entierro



Fuente: Sugiyama et al., [2004:23]

FIGURA 15B
La Ofrenda-entierro 2 de la Pirámide de la Luna. La escultura femenina erguida en el centro de la Ofrenda-entierro



Fuente: Sugiyama y Cabrera, [2004:Figura 5]

En la Ofrenda-entierro 2 se aprecia una dualidad llamativa entre el personaje femenino de la escultura y el Dios de la Lluvia, con una fuerte presencia de las imágenes y símbolos de este último, al igual que con la Diosa de Tepantitla. Fueron descubiertas ocho vasijas Tláloc con la representación de los dioses de la Lluvia, tres de las cuales pertenecieron a la única persona sacrificada en la Ofrenda-entierro. Además, debajo del espejo, sobre el cual el personaje femenino fue puesto de pie, se encontraron nueve grandes hojas de obsidiana, entre ellas un gran excéntrico que representa el bastón-rayo del Dios de la Lluvia [v. Sugiyama y López Luján, 2007:127-130]. Las grandes hojas de obsidiana que aparecen en la tumba han sido consideradas cuchillos de sacrificio [Sugiyama *et al.*, 2004:22], pero los que se representan en el arte teotihuacano tienen una forma diferente con punta encorvada, por eso prefiero no calificarlas así.

En el caso de la Ofrenda-entierro 6 la ofrenda principal tiene una escultura semejante, vale decir, una principal —en este caso de sexo indefinido— se encuentra en un espejo dispuesto sobre nueve pares de grandes hojas excéntricas de obsidiana ubicadas radialmente: nueve hojas excéntricas ondulantes y nueve en forma de serpiente, y en algunos casos las piezas de ambas series muestran secuencias de muescas en su borde [Sugiyama y López Luján, 2006:44 y s (figuras 20-22)]. Las hojas ondulantes deben ser las réplicas del bastón-rayo del Dios de la Lluvia y es probable que las hojas en forma de serpiente representen al rayo mismo como ser sobrenatural [cfr. Paulinyi, 1997]. Con base en esta analogía, me parece plausible que las nueve hojas del personaje femenino representen bastones-rayos del Dios de la Lluvia. Tampoco puede excluirse la posibilidad de que el único y por eso mismo importante atributo iconográfico de la escultura femenina —un tocado sencillo escalonado— muestre que nos encontramos frente a una diosa cuya representación es lo acuático. Como observó Tobriner [1972:(nota 21)], en una imagen donde se aprecian cerros y atados, caen gotas de agua de su franja superior, constituida por una secuencia de motivos escalonados que son vistos por él como nubes [v. Von Winning, 1961: Figura 10h]. Esta interpretación también está apoyada por otras evidencias. El motivo aparece alternadamente con el Dios de la Lluvia [De la Fuente, 1995:Figura 19.15], y en su tocado borlado [Séjourné, 1959:Figura 135; Winning, 1987, I: cap. VIIВ (Figura 11, d)]. Asimismo, sobre un felino volador aparece dicho símbolo [Latsanopoulos, 2005:Plate 6d]. Además, la posición de las almenas escalonadas en la parte superior de los edificios teotihuacanos corresponde bien al significado de “nube”.

Por otro lado, la ubicación de las vasijas Tláloc traza las direcciones de la tierra: cuatro vasijas Tláloc representan las esquinas del mundo y una quinta su centro, cerca del personaje femenino, en la ofrenda principal [Sugiyama y López Luján, 2007:129 y s]. Como la Ofrenda-entierro representa la tierra, el personaje femenino es el centro de la superficie de aquella, al igual que en el caso

de la Diosa en Tepantitla. En la Ofrenda-entierro 3 podemos observar la misma estructura de espacio, o sea la misma representación de la superficie de la tierra, pero reemplazando las vasijas Tláloc por grandes caracoles marinos, ubicados en las cuatro esquinas y el centro [Sugiyama *et al.*, 2004:25; cfr. Sugiyama y Cabrera, 2003:45-47]. La sustitución no debe sorprendernos: como ya vimos no sólo las vasijas Tláloc sino también las trompetas de caracoles son fuentes de agua en la iconografía del Dios de la Lluvia e indican las orientaciones del cosmos. De manera análoga con la Ofrenda-entierro 3, vimos en el mural de Tepantitla los cuatro caracoles ubicados debajo del eje cósmico, los cuales indican las cuatro direcciones y rodean el centro, cuatro caracoles que son fuente de las aguas del mural.

Las nueve direcciones de la tierra (centro, direcciones cardinales e intercardinales) también podrían estar representadas en la Ofrenda-entierro. Primero, parecieran presentes mediante nueve ofrendas similares entre sí, de las cuales siete fueron depositadas en siete puntos exteriores de la Ofrenda-entierro 2 y aparentemente otras dos en el centro [cfr. Sugiyama y López Luján, 2007:129 y s], y corresponden aproximadamente a dichas direcciones de la tierra. Así, otra vez las nueve ofrendas ponen a la escultura femenina en la posición central. Segundo, ya vimos las nueve hojas de obsidiana puestas en forma radiada debajo de la escultura: por ellas, el personaje femenino una vez más queda en el centro. Las nueve direcciones indicadas por las hojas de obsidiana (probablemente imágenes de bastones-rayos) podrían corresponder a las nueve direcciones de la tierra. Además, una escultura secundaria de la ofrenda principal, que muestra a un personaje desnudo de sexo indefinido, también fue puesta sobre nueve hojas de obsidiana. Destaquemos aquí que tal vez tanto las cinco direcciones como las nueve del mundo se expresan mediante la iconografía del Dios de la Lluvia, usando sus dos insignias más destacadas: las vasijas Tláloc y los bastones-rayos. Es interesante que la importante Estructura A, al pie de la escalera en la Pirámide de la Luna, representa a la tierra y sus nueve direcciones, como un gran conjunto de altares correspondientes a cada una de dichas orientaciones [Cabrera Castro, 2002:206 y s]. El plano de la Estructura A es un argumento fuerte en favor de que mis observaciones referidas al simbolismo de las nueve direcciones en las ofrendas-entierros tienen validez.

¿Cómo debemos interpretar el núcleo de la ofrenda principal, vale decir, el conjunto formado por el personaje femenino, el espejo y las nueve hojas de obsidiana? Primero, reiterar que el papel de la escultura femenina como elemento central de la superficie de la tierra es muy enfatizado por los tres contextos mencionados (las cinco vasijas Tláloc, las nueve hojas de obsidiana y las nueve ofrendas). Por otra parte, llama la atención que la escultura fue dispuesta erguida, en posición vertical (Figura 15B) y el efecto de la verticalidad crece si consideramos que se encuentra sobre el espejo, el cual a su vez está ubicado sobre las nueve

hojas de obsidiana: son tres elementos, uno sobre otro. Este conjunto vertical en el centro de la tierra simbólicamente representada podría corresponder al *axis mundi*. Según esto, la escultura femenina de la Ofrenda-entierro 2 estaría jugando el mismo rol de árbol o pilar cósmico que el de la diosa en los murales de Tepantitla.

De esta forma, podemos dar por finalizada la comparación entre la escultura femenina de la Ofrenda-entierro 2 y la Diosa de Tepantitla. Las analogías me parecen suficientes para plantear la posibilidad de que en ambos casos se trate de la misma diosa (o su representante). De ser así, y debido a la extrema importancia de la Ofrenda-entierro 2, el culto a la Diosa de Tepantitla se habría podido centrar en la Pirámide de la Luna, el tercer templo más importante de la ciudad. Sin embargo, tampoco podemos excluir otros posibles candidatos como deidad de dicha pirámide: también podría tratarse de la (s) diosa (s) representada (s) por las dos esculturas monumentales femeninas mencionadas que fueron encontradas en la Plaza de la Luna.

CONCLUSIONES

La intensamente debatida deidad en el mural de Tepantitla, Teotihuacan, probablemente corresponde a una diosa de carácter acuático. No obstante su identidad femenina ha sido cuestionada, creo que a la luz de las nuevas evidencias aquí presentadas dicho género parece muy probable. Aparentemente fue una deidad cercana al Dios de la Lluvia, aunque es claro que de menor importancia en comparación con éste. Hemos establecido que en el propio mural de Tepantitla no sólo se aprecia a la diosa sino también al emblema del Dios de la Lluvia, en un marco que hemos identificado como la cueva de la plataforma-montaña. Según mis observaciones, tanto la diosa como el Dios de la Lluvia juegan el rol de árbol cósmico, en forma semejante al Tláloc de siglos más tarde. La diosa, pese a su naturaleza, pertenece al universo acuático, en su papel de árbol cósmico encarna la oposición interna agua-fuego de este último, y también posee símbolos de fuego. Las cuatro trompetas de caracol marino en el agua debajo de la plataforma-montaña en Tepantitla corresponden a las cuatro direcciones del universo y posicionan a la diosa-árbol cósmico en el centro de éste. Con base en las estrechas analogías que hemos podido establecer entre la iconografía de la Diosa de Tepantitla y los hallazgos de las ofrendas-entierros fundacionales en la Pirámide de la Luna, existe la posibilidad de que ésta hubiese sido el templo de nuestra diosa.

BIBLIOGRAFÍA

Anawalt, Patricia Rieff

1990 (1981) *Indian Clothing Before Cortés. Mesoamerican Costumes From the Codices*, Norman, University of Oklahoma Press.

Anton, Ferdinand y Frederick J. Dockstader

s/f *Pre-Columbian Art and Later Indian Tribal Art*, Nueva York, Harry N. Abrams.

Armillas, Pedro

1945 "Los dioses de Teotihuacan", en *Anales del Instituto de Etnología Americana*, vol. 6, pp. 35-41.

Berlo, Janet C.

1984 *Teotihuacan Art Abroad: A Study of Metropolitan Style and Provincial Transformation in Incensario Workshop*, Oxford, BAR International, serie 199.

1992 "Icons and Ideologies: The Great Goddess Reconsidered", en Berlo, J. C. (Ed.), *Art, Ideology and the City of Teotihuacan*, Washington, Dumbarton Oaks, pp. 129-168.

Bernal, Ignacio

1963 *Teotihuacan*, México, INAH.

Berrin, Kathleen y Esther Pasztory (Eds.)

1993 *Teotihuacan: Art from the City of the Gods*, San Francisco, Thames & Hudson -The Fine Arts Museums of San Francisco.

Beyer, Hermann

1979 (1922) "Relaciones entre la civilización teotihuacana y la azteca, Párrafos 1- 5", en Gamio, M. (Ed.), *La población del valle de Teotihuacan*, tomo I, México, INI, pp. 273-293.

Cabrera Castro, Rubén

2002 (2000) "Teotihuacan Cultural Traditions Transmitted into the Postclassic According to Recent Excavations", en Carrasco, D., L. Jones y S. Sessions (Eds.), *Mesoamerica's Classic Heritage: From Teotihuacan to the Aztecs*, Boulder, Colorado, University Press of Colorado, pp. 195-218.

Caso, Alfonso

1942 "El paraíso terrenal en Teotihuacan", en *Cuadernos Americanos*, vol. 6, pp. 127-136.

1966 "Dioses y signos teotihuacanos", en *Teotihuacan: XI Mesa Redonda*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, pp. 249-275.

Conides, Cynthia A.

2001 *The Stuccoed and Painted Ceramics from Teotihuacan, Mexico: A Study of Authorship and Function of Works of Art from an Ancient Mesoamerican City*, tesis de doctorado, Columbia University, Ann Arbor (microfilms).

Cowgill, George L.

1997 "State and Society at Teotihuacan, Mexico", en *Annual Review of Anthropology*, vol. 26, pp. 129-161.

2005 "Good Goddesses but not a Great Goddess? Rethinking Gender Identities at Teotihuacan", en *Annual Meeting of the Society for American Archaeology*, Salt Lake City.

De la Fuente, Beatriz (Coord.)

1995 *La pintura mural prehispánica en México I: Teotihuacán, tomo I*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

Fialko, Vilma

1988 "El marcador de juego de pelota en Tikal: Nuevas referencias epigráficas para el periodo Clásico Temprano", en *Mesoamérica*, vol. 15, pp. 117-135.

Furst, Peter T.

1974 "Morning Glory and Mother Goddess at Tepantitla, Teotihuacan: Iconography and Analogy in Pre-Columbian Art", en Hammond, N. (Ed.), *Mesoamerican Archaeology: New Approaches*, Austin, University of Texas Press, pp. 187-215.

Grube, Nikolai

2000 "Monumentos esculpidos e inscripciones jeroglíficas en el triángulo Yaxhá - Nahum-Naranjo", en Wurster, W. W. (Ed.), *El sitio maya Topoxté. Investigaciones en una isla del lago Yaxhá, Petén, Guatemala*, KAVA, Verlag Philipp Von Zabern, pp. 249-268.

Hellmuth, Nicholas

1975 *The Escuintla Hoards: Teotihuacan Art in Guatemala*, FLAAR, Progress Reports, vol. 1, núm. 2, Guatemala.

Kubler, George

1967 *The Iconography of the Art of Teotihuacan*, Washington, Dumbarton Oaks, Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, núm. 4.

Langley, James C.

1986 *Symbolic Notation of Teotihuacan*, Oxford, BAR, International Series, núm. 313.

1992 "Teotihuacan Sign Clusters: Emblem or Articulation?", en Berlo, J. C., (Ed.), *Art, Ideology, and the City of Teotihuacan*, Washington, Dumbarton Oaks, pp. 247- 280.

Latsanopoulos, Nicolas

2005 "Standing Stones, Knives-Holders and Flying Felines: An Overview of ritual Paraphernalia and Actors of Cardiectomy at Teotihuacan, Mexico", en Giorgi, C. (Ed.), *De l'Altiplano Mexicain à la Patagonie: Travaux et reserches à l' Université de Paris I*, Oxford, BAR International Series, núm. 1389, Paris, Paris Monographs in American Archaeology, núm. 16, pp. 175-188.

López Austin, Alfredo

1980 *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, tomos I-II, México, UNAM.

1994 *Tamoanchan y Tlalocan*, México, FCE.

López Austin, Alfredo, Leonardo López Luján y Saburo Sugiyama

1991 "El templo de Quetzalcóatl en Teotihuacan. Su posible significado ideológico", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 62, México, UNAM, pp. 35-52.

Mandell, Elisa C.

1995 "Revisiting the "Great Goddess" of Teotihuacan: Is she Great? Is she a Goddess?" (manuscrito).

Matos Moctezuma, Eduardo

1990 *Teotihuacan: La metrópoli de los dioses*, Barcelona, Lunwerg Editores.

Miller, Arthur G.

1973 *The Mural Painting of Teotihuacán*, Washington, Dumbarton Oaks.

Morelos García, Noel

1991 "Esculturas y arquitectura en un conjunto teotihuacano", en Cabrera Castro., I. Rodríguez García y N. Morelos García (Eds.), *Teotihuacan 1980-1982: Nuevas interpretaciones*, México, INAH, pp. 193-201.

Pasztory, Esther

- 1973 "The Gods of Teotihuacan: A Synthetic Approach in Teotihuacan Iconography", en *Atti del XL Congresso Internazionale degli Americanisti*, vol. I, Roma, pp. 147-159.
- 1976 *The Murals of Tepantitla, Teotihuacan*, Nueva York, Garland Publishing.
- 1988 "A Reinterpretation of Teotihuacan and its Mural Painting Tradition", en Berrin, K. (Ed.), *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals of Teotihuacan*, San Francisco, The Fine Arts Museums of San Francisco, pp. 45-77.
- 1992 "Abstraction and the Rise of a Utopian State at Teotihuacan", en Berlo, J. C. (Ed.), *Art, Ideology and the City of Teotihuacan*, Washington, Dumbarton Oaks, pp. 281-320.
- 1997 *Teotihuacan: An Experiment in Living*, Norman y Londres, University of Oklahoma Press.

Paulinyi, Zoltán

- 1995 "El pájaro del Dios Mariposa de Teotihuacan: Análisis iconográfico a partir de una vasija de Tiquisate, Guatemala", en *Boletín del Museo Chileno del Arte Precolombino*, vol. 6, pp. 71-110.
- 1997 "El Rayo del Dios de la Lluvia: Imágenes de serpientes ígneas en el arte teotihuacano", en *Mexicon*, vol. XIX, núm. 2, pp. 27-33.
- 2001 "Los señores con tocado de borlas: Un estudio sobre el Estado teotihuacano", en *Ancient Mesoamérica*, vol. 12, núm. 1, pp. 1-30.
- 2006 "The 'Great Goddess' of Teotihuacan: Fiction or Reality?", en *Ancient Mesoamérica*, vol. 17, núm. 1, pp. 1-15.

Ramírez Vazquez, Pedro, Luis Aveleyra, Román Piña Chan, Demetrio Sodi, Ricardo de Robina y Alfonso Caso

- 1968 *El Museo Nacional de Antropología: Arte, arquitectura, arqueología, etnología*, México, Tlaloc.

Ruiz Gallut, María Elena

- 2002 "Un espacio para los ancestros: El pórtico del señor muerto en Tetitla", en *Tercera Mesa Redonda de Teotihuacan*, Teotihuacan.

Schele, Linda

- 1996 "The Olmec Mountain and the Tree of Creation in Mesoamerican Cosmology", en Coe, M. D., D. A. Freidel, P. T. Furst, F. K. Reilly III, L. Schele, C. A. Tate y K. A. Taube, *The Olmec World. Ritual and Rulership*, Princeton University/The Art Museum, pp. 105-117.

Séjourné, Laurette

- 1957 *Pensamiento y religión en el México antiguo*, México, FCE.
- 1959 *Un palacio de la ciudad de los dioses (Teotihuacan)*, México, INAH.
- 1966 *Arquitectura y pintura en Teotihuacan*, México, Siglo XXI.

Stone, Andrea J.

- 1989 "Disconnection, Foreign Insignia and Political Expansion: Teotihuacan and the Warrior Stelae of Piedras Negras", en Diehl, R. A. y J. C. Berlo (Eds.), *Mesoamerica: After the Decline of Teotihuacan, A. D. 700-900*, Washington, Dumbarton Oaks, pp. 153-86.

Sugiyama, Saburo y Rubén Cabrera Castro

- 2003 "Hallazgos recientes en la Pirámide de la Luna", en *Arqueología Mexicana*, vol. XI, núm. 64, pp. 42-49.

- 2004 "Voyage to the Center of the Moon Pyramid: Recent Discoveries in Teotihuacan", en *Voyage to the Center of the Moon Pyramid. Recent Discoveries in Teotihuacan*, México, CONACULTA-INAH/Arizona State University, pp. 8-10.
- Sugiyama, Saburo, Rubén Cabrera y Leonardo López Luján**
- 2004 "The Moon Pyramid Burials", en *Voyage to the Center of the Moon Pyramid. Recent Discoveries in Teotihuacan*, México, CONACULTA-INAH/Arizona State University, pp. 20-30.
- Sugiyama, Saburo y Leonardo López Luján (Eds.)**
- 2006 *Sacrificios de consagración en la Pirámide de la Luna*, México, INAH.
- Sugiyama, Saburo y Leonardo López Luján**
- 2007 "Dedicatory Burial/Offering Complexes at the Moon Pyramid, Teotihuacan: A Preliminary Report of 1998-2004 Explorations", en *Ancient Mesoamerica*, vol. 18, núm. 1, pp.
- Taube, Karl**
- 1983 "The Teotihuacan Spider Woman", en *Journal of Latin American Lore*, vol. 9, núm. 2, pp. 107-189.
- 1992 "The Temple of Quetzalcoatl and the Cult of Sacred Wars at Teotihuacan", en *RES*, vol. 21, pp. 53-88.
- Tobriner, Stephen**
- 1972 "The Fertile Mountain: An Investigation of Cerro Gordo's Importance to the Town Plan and Iconography of Teotihuacan", en *Teotihuacan: XI Mesa Redonda*, México, Sociedad Mexicana de Antropología, pp. 103-115.
- Villagra Caletí, Agustín**
- 1971 "Mural Painting in Central Mexico", en Ekholm, G. e I. Bernal (Eds.), *Handbook of Middle American Indians*, vol. 10, Austin, University of Texas Press, pp. 135-156.
- Westheim, Paul, Alberto Ruz, Pedro Armillas, Ricardo de Robina y Alfonso Caso**
- 1969 *Cuarenta siglos de plástica mexicana*, México, Herrero.
- Winning, Hasso Von**
- 1961 "Teotihuacan Symbols: The Reptil's Eye glyph", en *Ethnos*, vol. 26, núm. 3, pp. 121-166.
- 1968 *Pre-Columbian Art of Mexico and Central America*, Nueva York, Harry N. Abrams.
- 1987 *La iconografía de Teotihuacan: Los dioses y los signos*, 2 vols., México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.

RELACIONES ENTRE ESTADO E IGLESIA CATÓLICA EN EL SALVADOR (FINALES DEL SIGLO XIX, COMIENZOS DEL XX)

Maurizio Russo

Universidad de El Salvador

RESUMEN: *Rasgo esencial en el proceso de construir el Estado burgués decimonónico, el enfrentamiento Estado-Iglesia cobró una dimensión bien particular en América Latina, donde la forma republicana se impuso casi de manera unánime (la única excepción fue el Brasil) y proporcionó un marco institucional aparentemente uniforme a nivel continental. En El Salvador, dicha forma se fundió con la herencia política y cultural colonial dejando como legado una Iglesia local que cultivaba un vínculo estrecho y fuerte con los representantes políticos locales, una Iglesia más acostumbrada a relacionarse con el poder político local que con la jerarquía romana. En El Salvador, las relaciones institucionales están condicionadas por un marco político-cultural peculiar y persistente, que caracteriza la parábola de las relaciones Iglesia-Estado decimonónicas y el comienzo del siglo xx. Poder político y poder eclesiástico se enfrentaron, lucharon o colaboraron a lo largo del siglo xix, generando una relación compleja y dialéctica.*

ABSTRACT: *The confrontation State-Church is an essential feature of the process of bourgeois state-building in the nineteenth century. This phenomenon takes a very particular dimension in Latin America, where the republican form was formed almost unanimously, with the only exception of Brazil. In El Salvador, the republican institution is merged with the political and cultural colonial heritage. In this framework, the local Church cultivates a close and strong relationship with the local political powers. It was a Church more accustomed to interact with the local political power than with the Roman hierarchy. In the case of El Salvador, institutional relations were conditioned by a peculiar and persistent political framework, which characterizes the parable of State-Church relations in the nineteenth century and at the beginning of the twentieth century. Political power and ecclesiastical power fight, or collaborate throughout the nineteenth century, generating a complex and dialect relationship.*

PALABRAS CLAVE: *relación Iglesia-Estado, historia de la Iglesia, historia salvadoreña, independencia de Centroamérica, poder eclesiástico, secularización, laicismo*

KEY WORDS: *State-Church relationship, Church history, history of El Salvador, Central America independence, ecclesiastical power, secularization, secularism*

El enfrentamiento decimonónico entre Iglesia y Estado marcó de manera indeleble el primer siglo de la historia contemporánea. La historiografía eurocéntrica

analiza tradicionalmente ese fenómeno privilegiando el ámbito europeo y generalizando los rasgos políticos típicos de las sociedades europeas en secularización. En ese marco analítico, el proceso de separación entre Iglesia y Estado que se produjo en la sociedad francesa juega un papel ejemplar. Dicho proceso culminó con la famosa ley de 1905 (*loi du 9 décembre 1905 concernant la séparation des Églises et de l'État*), que representa el punto crucial de la relación-oposición entre Estado e Iglesia en Francia y en Europa.¹

En Francia, la cuestión en torno a la *laïcité* toma una importancia peculiar que se relaciona íntimamente con la historia de este país, incluso llegando a ser parte integral de la visión político-cultural que caracteriza a su sociedad [cfr. Georges Weill, 2004; Alain Boyer, 2004; Jean Baubérot, 2004]. Ese concepto fue afirmado de manera clara por Ferdinand Buisson, fundador y presidente de la *Ligue des droits de l'Homme* (1913-1926), premio Nobel de la Paz en 1927 y presidente de la famosa *Association Nationale des Libres Penseurs* que luchó por afirmar la escuela gratuita y laica en Francia.² Por Buisson, la ley que en 1882 creó la escuela laica no fue simplemente una fase de un combate político, representó más bien una de las “grandes leyes orgánicas” francesas destinadas a vivir con el país y a ser parte de su “patrimonio”.³

Rasgo fundamental en el proceso de construcción del Estado burgués decimonónico, el enfrentamiento Estado-Iglesia cobró una dimensión bien particular en América Latina, donde la forma republicana se impuso casi de manera unánime (la única excepción fue Brasil) proporcionando un marco institucional en apariencia uniforme a nivel continental. El proceso de independencia de América Latina redefinió política y territorialmente el nuevo continente, nuevos poderes económicos y políticos nacieron y se construyeron en la génesis de identidades na-

¹ La ley se aplicaba a las cuatro confesiones religiosas más representadas en la Francia de esa época (católicos, protestantes luteranos, protestantes calvinistas y judíos), cerrando 25 años de tensiones y enfrentamientos entre el poder republicano y la Iglesia católica.

² A Ferdinand Buisson se debe también la “invención” del neologismo *laïcité*, que derivó del adjetivo *laïc*.

Lai y *laïc* existían desde el siglo XII y servían para identificar, en el seno mismo de la Iglesia, a los miembros de la comunidad cristiana que no pertenecían al clero o a las órdenes religiosas. En el XIX el término *laïcité* ya no se refiere a una realidad interna de la Iglesia, sino que identifica el principio de separación entre el poder político-administrativo y el eclesiástico. “*Laïcité*. — *Ce mot est nouveau, et, quoique correctement formé, il n'est pas encore d'un usage général. Cependant le néologisme est nécessaire, aucun autre terme ne permettant d'exprimer sans périphrase la même idée dans son ampleur. Nous avons exposé une partie de la question au point de vue législatif et statistique, surtout pour ce qui concerne les pays étrangers, en traitant des écoles confessionnelles et non confessionnelles.*” [Ferdinand Buisson, 1882-1887:1469].

³ Circular del 2 de noviembre de 1882, citada por Jean Baubérot [2004:3].

cionales y regímenes administrativos. Entre 1810 y 1825, primera ola del movimiento insurreccional-independentista, América Latina se emancipó de España tras siglos de dependencia colonial. Ese cambio radical transformó por completo el marco político de la relación entre Iglesia católica y poder político. A lo largo de casi un siglo se constituyeron las nuevas entidades estatales y en ese mismo lapso también se organizaron las relaciones entre la Iglesia católica y los nuevos países independientes.

El caso de El Salvador es emblemático en América Central: el marco institucional republicano se fundió con la herencia política y cultural colonial y dejó como legado una Iglesia local que cultivaba un vínculo estrecho y fuerte con los representantes políticos locales. Más acostumbrada a relacionarse con el poder político local que con la jerarquía romana, la Iglesia salvadoreña estuvo entre los protagonistas de la formación del Estado nacional, al jugar un papel importante en el proceso de independencia y en la construcción del nuevo poder político. Dicho protagonismo continuó durante el siglo xix y se transformó de manera muy importante.

Una reflexión sobre las relaciones entre poder eclesiástico y poder político revela cómo, en el caso de El Salvador, las relaciones institucionales estuvieron condicionadas por un marco político-cultural peculiar y persistente, que caracterizó la parábola de las relaciones Iglesia-Estado decimonónicas y durante el comienzo del siglo xx.

En ese ámbito se observa un fenómeno muy interesante. En las últimas décadas del siglo xix la Iglesia católica recuperaba su función sacerdotal, transformándose en el garante social de un poder político que prefiere actuar fuera de los marcos legal y constitucional. El acercamiento entre poder político y poder eclesiástico, dirigido a la recíproca legitimación en el plano social, dejó casi sin efecto el importante trabajo constitucional decimonónico que pretendía construir un Estado desvinculado de la influencia eclesiástica. Pese a ser un objeto de estudio interesante, la relación Iglesia-Estado en El Salvador ha sido muy poco estudiada. La historia de la Iglesia salvadoreña proporciona sobre todo dos estudios que pueden ayudar a comprender las relaciones entre poderes político y eclesiástico en los siglos xix y xx: los trabajos de Jesús Delgado [1992] y de Rodolfo Cardenal [2001].

PODER POLÍTICO Y PODER ECLESIÁSTICO DE LA INDEPENDENCIA HASTA LA FIRMA DEL CONCORDATO DE 1862

Durante las primeras décadas de la Independencia los clérigos salvadoreños tomaron un papel importante: destacaron curas abiertamente revolucionarios

como los hermanos Manuel y Nicolás Aguilar⁴ o astutos actores políticos como José Matías Delgado quien intentó crear un obispado en San Salvador para fusionar los poderes político y eclesiástico.⁵ Esa primera fase de la historia decimonónica salvadoreña fue connotada por los estrechos lazos entre estos dos poderes, caracterizada por una red de alianzas, muchas veces de carácter familiar, que siguieron una lógica de relaciones sociales heredada del periodo colonial.

En ese lapso la Iglesia representaba un poder fuerte en la sociedad. Sus instituciones (parroquias, obispados, congregaciones) eran parte integral del desarrollo político, participaban en el juego y se consideraban actores indispensables.

Cuando el nuevo poder político salvadoreño empezó a consolidarse, los gobiernos y representantes siguieron utilizando a la Iglesia en sus juegos y estrategias políticas. En esta fase la Iglesia comenzó a perder parte de su influencia, quizá por su relativa independencia del poder eclesiástico romano y su necesidad de reorganizar sus relaciones con el nuevo poder político. Era una Iglesia en fase de reorganización que intentaba actuar como protagonista en un marco de profunda transformación política y social, necesitaba reorganizar sobre todo sus relaciones con el poder local y el poder eclesiástico romano central.

⁴ A causa de sus posiciones revolucionarias, Manuel Aguilar terminó preso; y su hermano Nicolás Aguilar (el cura más antiguo de San Salvador), en situación de comparendo. Las inclinaciones insurreccionales del clero salvadoreño preocuparon al arzobispo de Guatemala, fray Ramón Sacaus y Torres, quien juzgó necesario enviar un grupo de frailes y misioneros para contrarrestar la mala influencia sobre la feligresía de los religiosos salvadoreños.

⁵ La actividad política del padre Delgado se hizo más importante después de 1821, cuando las autoridades de Guatemala, considerándolo hombre de confianza, lo nombraron intendente y jefe político de San Salvador (15 días después fue firmada el Acta de Independencia). En ese nuevo cargo, empezó a trabajar para crear un obispado para El Salvador. Lograr un obispado y una diócesis en San Salvador representaba un paso fundamental para no seguir dependiendo del gobierno de Guatemala. El asunto tuvo una gran importancia política y algunos historiadores contemporáneos a los hechos afirmaron que el *affaire* de "la Mitra de El Salvador" llevó a la guerra civil (1827-1829) [v. Belaubre, 2003:91; Ramón López Jiménez, 1960]. La fuerte oposición a constituir un obispado en San Salvador se concretizó en la ciudad de Guatemala y sobre todo en el arzobispo de esa ciudad, Casás y Torres. Pero también Roma manifestó su contrariedad frente a esa posibilidad. El 1 de diciembre de 1826, el papa León XII escribió al padre Delgado para persuadirlo de desistir en su propósito y evitar un cisma, porque Roma no estaba en favor de crear esta diócesis. León XII declaró que lo hecho por Matías Delgado y el gobierno de El Salvador no tenía valor alguno: el Vaticano no reconocía a Delgado y a El Salvador el derecho de Patronato [Jesús Delgado, *op.cit.*:65].

La Iglesia católica sigue siendo fundamental en las estrategias de políticos como Francisco Dueñas⁶ o Gerardo Barrios,⁷ sea como aliada o enemiga. Empezó, sin embargo, a perder poder en la construcción de un Estado más fuerte

⁶ La misma biografía personal de Dueñas evidencia una cultura y una formación impregnadas de religiosidad católica y es síntoma de la fuerte compenetración entre clericalismo y política. Nacido en San Salvador el 3 de diciembre de 1810, cursó los estudios primarios en San Salvador y después viajó a Guatemala, bajo la tutela de un tío dominico (religioso del Convento de Santo Domingo). Francisco Dueñas eligió la carrera sacerdotal y profesó a los 17 años de edad. Luego estudió derecho y se recibió como abogado en 1836. De regreso a El Salvador, el general Francisco Morazán lo nombró subsecretario general. En esa fecha comenzó su larga carrera política. Fue fraile mercedario hasta 1851, fecha en que el presidente Vasconcelos asumió la jefatura del Ejército y concedió a Dueñas el poder Ejecutivo. Tras la derrota de Vasconcelos en la batalla de Arada, el Congreso lo eligió presidente en 1852, y aunque cuatro años después fue nombrado vicepresidente, continuó ejerciendo como virtual jefe de Estado. Durante su mandato firmó la paz con Guatemala, combatió la acción de los filibusteros en el Caribe, construyó el tendido telegráfico y fundó la escuela militar. El apoyo del guatemalteco Carrero le facilitó la reelección presidencial en 1863. En 1871 fue derrocado por una rebelión instigada por el presidente Medina de Honduras, a raíz de la cual Dueñas fue procesado.

En el periodo de gobierno de Francisco Dueñas las relaciones entre Iglesia y gobierno parecieron inspirarse en un espíritu de mutuo apoyo y cooperación. Dueñas evitó todo conflicto con el poder eclesiástico, subvencionando de manera constante al clero, reconstruyó con dinero estatal la catedral dañada por la Revolución de 1863, trabajó para que se realizara el concordato, apoyó el levantamiento del cabildo eclesiástico, compró la casa para la residencia episcopal en 20 mil pesos y permitió fundar el convento de capuchinos en Santa Tecla (ciudad vecina a la capital) y el ingreso de los jesuitas. La historia de estos en América Central fue muy tormentosa. En 1843 la orden tuvo la posibilidad de llegar a Guatemala. Ver Archivum Romanum Societatis Jesu, Centro America, 1001 I, 1, *La Asamblea constituyente: Decreto núm. 162, De restauranda S. J. in Guatemala*, 12 de agosto de 1848. La Compañía de Jesús se cuestionó mucho la posibilidad de implantarse en Centroamérica: "A) La mission dans le centre de l'Amérique est elle possible? B) Aurait-on l'agrément de l'autorité ecclésiastique? C) Le gouvernement du pays n'empêcherait-il pas la mission?". Archivum Romanum Societatis Jesu, Centro America, 1001 II, 14, *Carta del padre Genon*, 12 de agosto de 1848. En 1871, la Compañía fue obligada a dejar Guatemala y varias voces pidieron su expulsión de El Salvador. Los documentos demuestran cómo la situación de los padres había cambiado radicalmente: "Veinte años hacía que la Compañía de Jesús se hallaba establecida en Guatemala, ejercitando a placer sus misiones y gozando de la alta estima del pueblo y de los gobernantes. Poseía en la capital un amplio y vistoso templo, casa de ministerio y colegio". Archivum Romanum Societatis Jesu, Centro America, 1001 XIII, 14, *Historia de la expulsión de los PP de la Compañía de Jesús de Guatemala*, septiembre de 1871.

En el mismo conflicto que lo contrapuso a Gerardo Barrios, Francisco Dueñas aprovechó su habilidad para procurarse apoyo y amistades entre las filas eclesiásticas. Sobre el periodo de Francisco Dueñas y Gerardo Barrios v. Eugenia López [2000:184-219].

⁷ Durante su estadía en el poder (1859-1863), Gerardo Barrios llevó a cabo una política que la Iglesia calificó de hostil. Sobre Gerardo Barrios cfr. Emiliano Cortes [1965] e Italo López Vallecillos [1967].

y consciente de sus prerrogativas y esferas de competencia exclusivas, como lo demuestra la evolución del derecho constitucional salvadoreño. Por su parte, el Vaticano necesitó varias décadas para reorganizar a la Iglesia en América Latina y retomar el control de la Iglesia local, reanudando relaciones con los poderes políticos y eclesiásticos locales. Estos dos fenómenos estuvieron fuertemente relacionados porque era imposible negociar con el Estado sin contar con el apoyo de la Iglesia local; el concordato fue el fruto de esa estrategia (22 de abril de 1862).⁸

Resultado del pragmatismo político y la negociación entre el poder político y el Vaticano, el concordato además refleja muy bien el espíritu de esa fase en la historia de las relaciones Iglesia-Estado, pues estableció claramente la voluntad bilateral de llegar a un acuerdo que les sirviera para solucionar la cuestión fundamental del papel que Iglesia y Estado debían jugar en la nueva sociedad salvadoreña.

LOS AÑOS SETENTA Y OCHENTA DEL SIGLO XIX: CONSTRUCCIÓN CONSTITUCIONAL Y LIMITACIÓN DEL PODER ECLESIASTICO EN LA SOCIEDAD SALVADOREÑA

El tercer periodo de las relaciones entre Iglesia y Estado en El Salvador (que empezó en los años setenta del siglo XIX) se caracterizó por una progresiva y fuerte erosión del espacio que el Estado reconocía al poder eclesiástico en la sociedad.

El Vaticano retomó un discurso más centralista y más fuerte, reorganizando su política de penetración religiosa y cultural en la sociedad salvadoreña (desde una perspectiva romana), sólo cuando la Iglesia local resultó debilitada y limitada por la afirmación del Estado liberal, que se afirmó de dos maneras peculiares y complementarias:

⁸ El concordato con El Salvador era parte de una política eclesial mayor que se aplicaba de manera general a toda América Latina. El interés del Vaticano era encontrar acuerdos comunes que respondieran a una disciplina única. Era necesario reemplazar la antigua institución del Patronato con un instrumento nuevo que pudiera cerrar completamente los intentos hegemónicos del poder político y, al mismo tiempo, garantizar su permanencia contra toda aspiración independentista de la Iglesia local. Los primeros intentos de concordato con El Salvador se hicieron en 1855, cuando hubo contactos entre el gobierno salvadoreño, el delegado Apostólico de México y el nuncio apostólico de París. Ambos clérigos respondieron al ministro de Relaciones Exteriores que por ese asunto era más oportuno contactar directamente al Vaticano, y el ministro así lo hizo. Tres años más tarde, en 1860, el marqués de Lorenzana fue encargado por el gobierno de empezar las negociaciones del concordato con Roma. Cuando el marqués presentó sus credenciales como representante plenipotenciario ante la Santa Sede, el 17 de abril de 1860, las relaciones entre Iglesia y Estado en El Salvador estaban deteriorándose de forma muy rápida pero, paradójicamente, las condiciones políticas eran favorables a un acuerdo concordatario. El 22 de abril de 1862, Pío IX y el general Gerardo Barrios firmaron el concordato entre el Vaticano y El Salvador.

- Creando la base legal e institucional de su poder mediante la afirmación progresiva de un pensamiento constitucional y legislativo fuerte y secularizador.
- Cimentando un nuevo tipo de fidelidad hacia aquél, basado en una “religión cívica” que se propone reemplazar los vínculos tradicionales (relacionados con la religión, la etnia o la familia) por una lealtad hacia el Estado.

La educación, el ceremonial cívico, la estatuaría heroica y el culto a la Patria integran una nueva cultura, de la “religión cívica”, que exalta el sentido de pertenencia a la Nación.⁹ El primer monumento nacional que exalta e inmortaliza la memoria de un héroe, el caudillo hondureño Francisco Morazán, fue construido en 1882, mientras se hacía más fuerte el combate entre Iglesia y Estado.

El Estado parecía plantear una sociedad que no necesitaba la presencia fundamental de la religión católica, que fuera autosuficiente y desarrollara su propio sentimiento de pertenencia a una comunidad (nacional, social, cultural) mediante ceremoniales cívicos que se inspirarían en los ceremoniales religiosos y al afirmar ideales universales nuevos, alternativos a los católicos.

La historia del liberalismo salvadoreño se caracterizó, más que por un desarrollo ideal y teórico, por un fuerte pragmatismo político orientado a la integración de los grupos emergentes en la esfera del poder político-económico. La acción política de estos grupos se desarrolló sobre todo en dos direcciones: reforma agraria (reparto de la tierra) y centralización político-administrativa.

En ese marco político-social, los ideales liberales y laicos que caracterizaron la creación del Estado decimonónico salvadoreño se produjeron y desarrollaron sobre todo en los espacios privilegiados de la construcción constitucional.

El Salvador ha promulgado a lo largo de su historia 13 constituciones, ocho de ellas entre 1824 (la primera) y 1900.¹⁰ La segunda se emitió en 1841, la tercera en 1864, la cuarta en 1871, la quinta en 1872, la sexta en 1880, la séptima en 1883 y la octava en 1886. En estos documentos se encuentra el importante trabajo de identificar los papeles y funciones del Estado y la Iglesia, delimitando en lo progresivo el poder y espacio de la Iglesia en la sociedad salvadoreña. Las constituciones del siglo XIX en ese país son el ejemplo más claro del trabajo de erosión que el poder político hace en contra del eclesiástico.

El Acta de Independencia de la Provincia de San Salvador, 1821, reconoce un papel fundamental a “Dios Todopoderoso, Trino y Uno, con cuya divina invocación todo tiene buen principio, buenos medios y dichoso fin”.¹¹ La indepen-

⁹ Interesante leer la obra de Leszek Kolakowski [2003].

¹⁰ Más una constitución que se ideó y no se promulgó, en 1885.

¹¹ Sigue el documento: “En la ciudad del Salvador del Mundo, a las nueve y media de la noche de hoy, veintiuno de septiembre del año mil ochocientos veintiuno, primero de nuestra

dencia fue puesta bajo la égida y la bendición divina, donde la Iglesia ejerció una clara función sacerdotal en el acta consagratoria del poder político:

En este estado se dispuso, como primer paso, conducirse todos a la Santa Iglesia Parroquial, a dar al Dios de las Misericordias las debidas gracias por tamaño beneficio. En el templo se dio principio leyéndose por el Coadjutor Br. D. José Crisanto Salazar literalmente el acta expresada, como monumento sagrado de nuestra libertad; y concluido este acto, todo el concurso, postrado en tierra, dio adoración a Dios Sacramentado, se cantó con la mayor solemnidad el «Te Deum», y volviéndose el Ayuntamiento a las casas consistoriales, entre vítores y aclamaciones del numeroso pueblo que le seguía, a puerta abierta se repitió la lectura del acta citada.

Las autoridades religiosas participan y tienen un papel importante en la proclamación de la independencia:

De acuerdo con el el citado señor Intendente y el Sr. Alcalde Primero D. Casimiro García Valdeavellano, dispusieron que en aquella hora concurrieran a este Ayuntamiento todos sus individuos, y se convocaron también a los jefes militares, al Sr. Cura Rector y Vicario, a los Prelados Regulares.

En la Constitución de 1824 se proclama la religión católica apostólica Romana como religión de Estado (artículo 5). En la de 1841, el gobierno salvadoreño se proclama protector de la religión católica, la considera la “única” y “verdadera” religión profesada en El Salvador pero, al mismo tiempo, empieza a garantizar el culto privado y la adoración de dios “según conciencia” de las “creencias privadas” (artículo 3). La Constitución de 1864 también declara la religión católica como la “única verdadera” y protegida, reconociendo sin embargo el libre ejercicio de las creencias privadas, limitado a la no ofensa del orden público. En 1871 se sigue proclamando la religión católica como la única y protegida del Estado, pero por primera vez la profesión de otro culto no se afirma en la esfera privada, se hace posible en el ámbito público y aparece una explícita referencia a las “sectas cristianas” que son toleradas en el ejercicio de sus cultos públicos (artículo 6).

independencia y libertad, impuesto ya el Sr. Intendente Jefe Político accidental Dr. D. Pedro Barriere del acta sancionada en Guatemala, en quince del corriente, y circular a estas provincias, con acuerdo y a instancia de todas las autoridades que se reunieron para declarar, como efectivamente declararon en aquel memorable día la independencia del Gobierno español en los términos que se leen en dicha acta y en el manifiesto que con la propia fecha circuló el señor Jefe Político Superior D. Gabino Gaínza, en que se enuncian los fundamentos y razones impulsivas que del modo más imperioso exigían tan alta resolución”.

En varias cartas constitucionales el Estado se reserva el derecho de Patronato (1864,¹² 1871,¹³ 1872,¹⁴ 1880¹⁵), pero esa función de protección y control desapareció definitivamente en la Constitución de 1883; y el culto religioso, que aparece en el Título tercero sobre las garantías individuales, resulta un derecho de la persona, le da completa libertad de elección, sin distinguir ni preferir alguna forma religiosa en particular. En el plano formal, el cristianismo en general, y no sólo el catolicismo, pierde por completo su posición central y toda predilección frente a la ley y al Estado.¹⁶

En las constituciones de 1885¹⁷ y 1886¹⁸ se retoma el concepto libertad de culto, afirmado en 1883, y se anexa la irrelevancia del acto religioso para cambiar el estado civil de los ciudadanos.¹⁹ Se limita fuertemente el derecho de propiedad de las instituciones eclesiásticas, y al decretar la enseñanza estatal como laica se

¹² Artículo 35. Corresponde al Poder Ejecutivo: 21. Ejercer el patronato.

¹³ Título X. De las atribuciones del Poder Ejecutivo. Artículo 47.- Corresponde al Poder Ejecutivo: 20. Ejercer el derecho de Patronato; 21. Poner el pase [...], etcétera

¹⁴ Sección 7. Facultades del Poder Ejecutivo. Artículo 91.- Son facultades del Poder Ejecutivo: 11. Ejercer el derecho de Patronato; 12. Poner el pase [...], etcétera.

¹⁵ Donde se habla sólo en general de derecho al Patronato: Sección 7. Facultades del Poder Ejecutivo. Artículo 86.- Son facultades del Poder Ejecutivo: 11. Ejercer el derecho de Patronato. Pero en el artículo 4 se afirma la voluntad de proteger la religión católica: Sección 4. Religión. Artículo 4. Se garantiza el libre ejercicio de todas las religiones, sin que esto pueda extenderse hasta ejecutar actos subversivos o prácticas incompatibles con la paz y el orden público, ni dé derecho para oponerse al cumplimiento de las obligaciones civiles y políticas; pero siendo la religión católica, apostólica, romana la que profesan los salvadoreños, el Gobierno la protegerá.

¹⁶ Artículo 14. Se garantiza el libre ejercicio de todas las religiones, sin más límite que el trazado por la moralidad y el orden público.

¹⁷ En 1885 se redactó una Constitución que nunca fue aplicada y tomó el nombre de "Constitución frustrada". En 1885 murió, en los campos de Chalchuapa, el general Justo Rufino Barrios, presidente de Guatemala, lo cual decretó el fin del ideal del unionismo y dictadura del doctor Rafael Zaldívar en El Salvador. Cuando él convocó a una nueva constituyente, violando los procedimientos estipulados en el texto de su propia Constitución de 1883 (artículo 133 sobre las normas para convocar la asamblea constituyente), se originó un movimiento en el que coincidieron militares y civiles que llevó al poder al general Francisco Menéndez. En los meses siguientes a este cambio de poder (22 de junio de 1885) se elaboró el documento que se conoció como la Constitución frustrada de 1885 [Comisión Coordinadora para el Sector de Justicia, 1993:874 y s].

¹⁸ Esa Constitución quedó vigente 53 años hasta su expresa derogación en 1939, así que su importancia, en la historia constitucional, fue grande también por su longevidad.

¹⁹ Constitución de 1885: Artículo 13. Se garantiza el libre ejercicio de todas las religiones, sin más límite que el trazado por la moral y el orden público. Ningún acto religioso servirá para establecer el estado civil de las personas.

retoma y desarrolla una idea ya expresada en 1883 (se afirmó desde 1871 y queda como una constante en las siguientes constituciones).

En las constituciones decimonónicas salvadoreñas se manifiesta la voluntad clara y constante de afirmar, sobre el plano ideal y formal, la separación progresiva de las esferas estatal y eclesiástica, tratando de emancipar el poder político del religioso.

Las afirmaciones de principio de siglo que invocaban la protección divina sobre los actos políticos (*Acta de Independencia de la Provincia de San Salvador* 1821) desaparecieron y dejaron el lugar, primero a la pretensión de los antiguos derechos de Patronado español (desde 1841 hasta 1880) y después al desconocer todo privilegio y función particular de la religión cristiana en el ámbito social.²⁰

Las leyes sobre el matrimonio civil (1 de marzo de 1880, matrimonio civil para aquellos casos de contrayentes no católicos; 3 de febrero de 1881, matrimonio civil para todos los salvadoreños independientemente de sus convicciones religiosas), sobre la secularización de los cementerios (28 mayo de 1875) y la abolición del concordato (8 de agosto de 1874) completan el cuadro, dejando clara la posición del Estado que pretende el monopolio de organizar y reglamentar la sociedad. Dicho monopolio se construye y afirma jurídicamente mediante el trabajo de redefinir los principios que regulan la vida social.

NUEVA ESTRATEGIA CULTURAL DE LA IGLESIA CATÓLICA Y LA RECONQUISTA DE ESPACIOS EN LA SOCIEDAD

Debilitada por la acción del poder político que le negaba su función social, la Iglesia católica reorganizó su estrategia al reemprender la iniciativa de manera más viva en la polémica sobre el papel que el catolicismo debía tener en el seno de la sociedad. La Iglesia se resistía a reducirse a los ámbitos estrechos que el poder político le quería dejar y propuso su paradigma eclesial con mayor fuerza que antes, utilizando el arma predilecta de sus enemigos: la prensa. Roma, que en ese periodo había retomado un cierto control sobre la Iglesia local, proyectó crear una vanguardia religiosa-cultural que se hiciera cargo de la defensa y la

²⁰ La libertad de culto, que se afirmó por primera vez en el ámbito público en 1871, alcanzó su expresión plena en 1883 cuando, considerada una garantía individual, se transformó en afirmación que no otorgaba ya ningún privilegio particular ni al catolicismo ni al cristianismo en general. Las constituciones de 1885 y 1886 que reafirman este concepto testimonian la voluntad de delimitar el poder eclesiástico reglamentando el derecho de propiedad de las instituciones religiosas y garantizar la autonomía de la esfera política prohibiendo que accedan religiosos a cargos políticos.

propaganda en favor del catolicismo, afirmando una idea fuerte de Iglesia católica, inspirada en el modelo vaticano, por su filosofía, concepción eclesial y por su visión teológica y de la sociedad. Era la revancha de los ideales universales católicos sobre las ideologías laicas que habían erosionado el poder eclesiástico y delimitado el espacio de las instituciones católicas en la sociedad.

Cuando la Constitución de 1871 decretó la libertad de imprenta se asistió a una proliferación de periódicos que debatían argumentos de interés nacional e internacional. Varios periódicos criticaban enérgicamente a la Iglesia católica y dedicaban enorme espacio al tema de la relación Iglesia-Estado. Para detener estos ataques, la Iglesia creó sus propias publicaciones, sobre todo revistas, que jugaron un papel muy destacado en el debate nacional decimonónico y plantearon un Estado y una sociedad que se regulaban con el aporte fundamental de la moral y las instituciones católicas. La batalla debía desplegarse en el seno mismo de las fuerzas enemigas, utilizando un instrumento capaz de contrarrestar las influencias negativas sobre los salvadoreños.²¹ “Demasiado bien vemos las hondas responsabilidades que trae consigo la prensa, los grandes bienes y los males sin remedio que derraman sobre el pueblo sencillo según que ella se inspire de la verdad o del error, que escriba por lucro, por vanidad o por conciencia”.²²

Las dos revistas más representativas fueron *La Verdad*, periódico popular religioso, que empezó a circular el 13 de mayo de 1871, y *El Católico*, periódico religioso, científico, literario y de variedades, que comenzó a participar en el debate el 5 de junio de 1881. Era una interesante estrategia para crear una vanguardia cultural que pudiera defender las posiciones de la Iglesia en la sociedad, utilizando los mismos instrumentos de sus críticos. Ambas revistas simbolizaron ese fenómeno de vanguardia religiosa-cultural, representando dos visiones distintas de la Iglesia católica y su relación con la sociedad, fruto de dos momentos históricos muy diferentes de su evolución: los pontificados de Pío IX y de León XIII.

En el breve espacio de dos décadas, estas dos revistas ofrecieron dos interpretaciones completamente diferentes en cuanto al aporte que los católicos deben dar a la sociedad salvadoreña: *La Verdad* censuraba los errores contra el dogma y la doctrina religiosa; *El Católico* defendía a la Iglesia y la visión católica de la sociedad (debate sobre la escuela laica, el matrimonio católico y los cementerios, entre otros temas), pero trataba sobre todo de mostrar que el catolicismo es la respuesta a los problemas sociales modernos (al demostrar la capacidad organizadora y benéfica de la asociatividad católica).

²¹ En Italia, la combativa revista de los jesuitas, *La Civiltà Cattolica*, fundada el 6 de abril de 1850 en Nápoles, sufrió serios problemas con la censura del Reinado de Nápoles.

²² “Prospecto”, en *La Verdad*, San Salvador, 13 de mayo de 1871, núm. 1, p. 1.

Las raíces de una diferencia tan sustancial y evidente se encontraban en las fuentes que inspiraban estas dos publicaciones:

- *La Verdad* se inspiraba en la concepción eclesial de Pío IX y el planteamiento doctrinal del *Syllabus* con su “Índice de los principales errores de nuestro siglo” (8 de diciembre de 1864).²³
- *El Católico* retomaba la visión eclesial de León XIII y la apertura social mucho más activa y participativa que luego fue expuesta en la *Rerum Novarum* (15 de mayo de 1891).²⁴

En *El Católico* se reconocía la nueva doctrina social de la Iglesia de León XIII, pero también su nueva concepción política que redefinía la relación Iglesia-Estado. Tres meses después de su fundación, el 18 de septiembre de 1881, esta publicación presentaba a sus lectores salvadoreños la *Diuturnum Illud* (29 de junio de 1881), la nueva encíclica del pontífice sobre la autoridad política y el sentido del poder.²⁵

La prolongada y terrible guerra declarada contra la autoridad divina de la Iglesia ha llegado a donde tenía que llegar: a poner en peligro universal la sociedad humana y, en especial, la autoridad política, en la cual estriba fundamentalmente la salud pública. Hecho que vemos verificado sobre todo en este nuestro tiempo. Las pasiones desordenadas del pueblo rehúsan, hoy más que nunca, todo vínculo de gobierno [...]. Pero en lo tocante al origen del poder político, la Iglesia enseña rectamente que el poder viene de Dios [...]. Pero, además, no puede pensarse doctrina alguna que sea más conveniente a la razón o más conforme al bien de los gobernantes y de los pueblos.²⁶

²³ El *Syllabus* es un catastro de todos los errores modernos que son duramente criticados y condenados, a tal punto que se rechaza toda conveniencia y posibilidad de que el pontífice romano se reconcilie con el progreso, el liberalismo y la civilización moderna. En este sentido puede leerse la encíclica de Pío IX, *Quanta Cura* (1864). Para los textos de Pío IX ver *Acta Pii IX* (9 tomos) (1854-1878).

²⁴ Para los textos de los documentos de León XIII (*Rerum Novarum*, *Diuturnum Illud*, *Immortale Dei*) ver los *Leonis XIII Pontificis Maximi Acta* (23 tomos) (1881-1905); respectivamente los tomos XII, II y V.

²⁵ León XIII asumió el cargo pontifical en un periodo de graves tensiones entre Iglesia y Estado italiano. Sólo en 1870, el proceso de unificar la nación italiana finalizaba con la entrada de las tropas enviadas por el rey Víctor Manuel II a Roma, arrebatando al papa la última migaja de su poder temporal. Pío IX había replicado con el *Non expedit*: prohibición para los católicos italianos de participar en política, y en consecuencia, en las elecciones políticas (solamente en las administrativas).

²⁶ Transcripción de la *Diuturnum Illud* “Carta Encíclica de nuestro Santísimo Sr. León, por la Divina Providencia, Papa XIII, a los Patriarcas, Primados, Arzobispos y Obispos de todo el mundo católico, que están en gracia y comunión con la Sede Apostólica”, en *El Católico*, San Salvador, 18 de septiembre de 1881, año 1, núm. 16, pp. 1 y 2.

En la *Diuturnum Illud*, León XIII determinaba claramente la relación necesaria entre la Iglesia y el poder político: la Iglesia católica es la única intérprete autorizada de la ley natural (inscrita en la conciencia de cada criatura racional) y tiene el derecho y el deber de orientar éticamente no sólo a los miembros de la sociedad, también a los empresarios y al Estado.²⁷

La Verdad y El Católico representaban el nuevo camino elegido por la Santa Sede para reafirmar su control sobre la Iglesia y los católicos locales, así como reconquistar un papel activo en el ámbito nacional al plantear su proyecto de sociedad. La inspiración de estas publicaciones se sustenta fundamentalmente en el trabajo de producción literario-eclesiológico de los santos pontífices.

Si *La Verdad* fue sobre todo la defensa del dogma, *El Católico* propuso un tipo de catolicismo y de Iglesia fundamentales para el desarrollo social (el catolicismo es necesario para este desarrollo). *La Verdad* condenaba los errores y exponía las verdades dogmáticas de esta doctrina, mientras que *El Católico* explicaba los beneficios de esta religión y cómo todos (católicos y no católicos) podían reconocer la utilidad social de la Iglesia y las ventajas de su trabajo por la sociedad. *El Católico* dedicó mucho espacio a eventos y personalidades europeas (sobre todo en la sección “Crónicas exteriores”) para ilustrar los éxitos de esta creencia en el continente que había inventado el Estado laico y la sociedad sin religión.²⁸

²⁷ Esa concepción fue completada el 1 de noviembre de 1885 por la encíclica *Immortale Dei*, acerca de la constitución cristiana del Estado. En la *Immortale Dei* se afirma que el legítimo derecho de mandar no está relacionado con una determinada forma de gobierno. Elegir una u otra forma de gobierno es posible y lícita, con tal de que esta forma garantice eficazmente el bien común y la utilidad de todos. Criticando el espíritu liberal la *Immortale Dei*, condena la reacción violenta en contra de la legítima autoridad civil, la violación de los principios éticos-religiosos por el Estado y la igualdad de religiones en la legislación estatal. Otro documento importante de León XIII sobre estos argumentos es *Inter innumeras sollicitudines* (*Au milieu des sollicitudes*), publicado el 16 de febrero de 1892. Ese documento, tras establecer las condiciones teóricas y prácticas exigibles a todo gobierno justo, pide a los católicos franceses aceptar al gobierno republicano que tantas dificultades estaba acarreado a la Iglesia. Dos años antes, el 12 de noviembre de 1890, en el “toas d’Alger”, el cardenal Charles Lavigerie ya había abierto el camino, exhortando a sus compatriotas a reconocer, “au nom de la patrie”, la Troisième République. La concepción de la autoridad y el poder expresada por la *Diuturnum Illud* es retomada por el papa Juan XXIII en su encíclica *Pacem in terris*, dada a conocer el 11 de abril de 1963: “Los gobernantes, por tanto, sólo pueden obligar en conciencia al ciudadano cuando su autoridad está unida a la de Dios y constituye una participación de la misma”. La *Pacem in terris* se encuentra en la siguiente dirección web: http://www.vatican.va/holy_father/john_xxiii/encyclicals/documents/hf_jxiii_enc_11041963_pacem_sp.html.

²⁸ Los artículos resaltaban, en particular, personalidades del mundo liberal y republicano europeo: académicos y hombres políticos que habían criticado la religión católica y luego reconocieron la bondad de su doctrina. Un ejemplo típico es la noticia de la conversión al catolicismo, a

Esa acción en defensa del catolicismo en el Estado liberal y reconquista de la Iglesia local se acompañó, en las últimas décadas del siglo XIX, por un reajuste en las relaciones entre poder eclesiástico y poder político, que sentó las bases de éste vínculo para principios del XX.

DESDE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS DEL SIGLO XIX HASTA LAS PRIMERAS DEL XX: LA CONSTITUCIÓN A LA SOMBRA DEL PODER DICTATORIAL

Entre 1890 y 1931 la historia política en El Salvador se caracterizó por una fuerte inestabilidad gubernamental. El grupo que se consolidó en el poder estaba constituido por cafetaleros, azucareros, algodoneros y financieros, pero al control del poder económico y político oligárquico no correspondió una fase de estabilidad en la gestión nacional.

Entre 1879 y 1903 unas cuantas familias concentraron la propiedad de la tierra e impulsaron al país a producir café. Ese proceso de concentración agraria trajo la necesidad por controlar la mano de obra y produjo intensas luchas sociales (los levantamientos durante los años 1885, 1890, 1894, 1898 y 1899) [Cardenal, 2001:241].

La inestabilidad social interna conllevaba una constante amenaza política externa provocada por los “emigrados políticos” en países cercanos, siempre dispuestos a organizar acciones violentas en El Salvador.

En ese marco político-social el país cambió de jefe político 14 veces, entre 1890 y 1931. Los golpes de Estado continuaron entre 1890 y 1903, se volvió una práctica usual para tomar el poder: los generales Carlos Ezeta (1890-1894), Rafael Gutiérrez (1894-1898) y Tomás Regalado (1898-1903). Entre 1903 y 1931 llegaron al poder siete presidentes mediante la “elección oficial” (el presidente designa a su sucesor y los electores votan por un candidato único en una votación que no era secreta).

En febrero de 1913 llegó al poder Carlos Meléndez, representante de una clase gobernante formada por un grupo familiar cerrado que controlaba al país como una hacienda cafetalera. Desde 1913 y hasta 1927 la familia Meléndez-Quiónéz no toleró oposición, instauró un régimen casi dictatorial al margen de la Constitución, (que se convirtió en un marco legal frustrado e inaplicado). En marzo de 1931 el presidente Pío Romero Bosque permitió elecciones libres (las únicas que conoció El Salvador durante ese periodo), que concluyeron con la

punto de morir, de Gioacchino Napoleón Pepoli. Hombre político italiano de ideales liberales, descendiente de Joaquín Murat, casado con una princesa prusiana, ministro, parlamentario y senador de aquel reinado de Italia que había quitado el poder temporal al papa.

candidatura de Arturo Araujo, candidato de las organizaciones populares. Pero esa experiencia política terminó rápidamente, el 2 de diciembre 1931, cuando los militares organizaron un golpe de Estado que llevó al poder al general Maximiliano Hernández Martínez, dictador que tuvo el control político del país por 13 años, y que fue protagonista de la sangrienta represión-matanza del levantamiento indígena en 1932.

En ese periodo las relaciones entre Iglesia y Estado se caracterizaron por lo siguiente. En el plano local: a) un cierto reconocimiento por las autoridades eclesiásticas del poder civil; y b) un mayor control del poder político sobre el clero y la prensa católica. Y en el plano internacional, una relativa “normalización” de las relaciones con la Santa Sede.

Tras haber perdido su espacio legal en la sociedad salvadoreña la Iglesia recuperó una legitimidad funcional, relacionada con su capacidad de legitimar un poder político que actuaba y controlaba a la sociedad sin tener en cuenta el marco legal-constitucional. Esa estrategia de la Iglesia salvadoreña ha sido constante y metódica, y tuvo entonces como protagonista central al monseñor Antonio Adolfo Pérez Aguilar, arzobispo de San Salvador de 1880 a 1926. Independientemente de cómo se obtuviera el poder, las autoridades eclesiásticas siempre reconocieron y bendijeron al jefe del poder político. El 22 de junio de 1890 el general Carlos Ezeta (golpista), ex amigo personal del presidente Menéndez, convocó a un golpe de Estado. Menéndez murió tras un paro cardíaco. El 23 de septiembre de 1890 el obispo Pérez Aguilar publicó una carta pastoral en la cual pedía a los salvadoreños olvidar toda injuria y prejuicio contra el nuevo gobierno: “Estamos obligados a cumplir las leyes justas, a respetar las autoridades legítimas, a obedecer a las personas constituidas en la jerarquía civil”. Frente al escándalo por la traición personal de Ezeta, *El Católico* tuvo que tomar posición oficial explicando que el poder tiene un origen divino. La autoridad eclesiástica no puede fijarse en las formas del gobierno ni en las cualidades personales de los gobernantes.

En 1894, después del golpe de Estado, el general Gutiérrez (golpista, 1894-1898) se presentó en la catedral para dar gracias por el éxito obtenido contra Carlos Ezeta. El 17 de junio 1894 general y obispo asistieron juntos a una solemne función de acción de gracias organizada en la catedral por un comité de señoras capitalinas.

El mismo principio se aplicó a los presidentes que se afirmaron en las “elecciones oficiales”: el 23 de febrero de 1903 Pedro Escalón (1903-1907) fue invitado a pasar por la catedral el 1 de marzo tras la toma de posesión para cantar un *Te Deum* “con todas las ceremonias de la Sagrada Liturgia en acción de gracias al Todopoderoso por el inmenso beneficio que con aquellos actos recibe el pueblo salvadoreño”; el 6 de marzo de 1911, el obispo visitó a Manuel Araujo (quien gobernó de 1911 a 1913) luego de que éste tomara posesión el entonces nuevo

presidente afirmó: “caminar junto con el Señor Obispo Diocesano es un medio eficaz y poderoso para el bien de la República”.

El apoyo del obispo Antonio Adolfo Pérez Aguilar a la familia Meléndez-Quiónéz fue siempre muy claro y determinado. En enero de 1915, cuando fue elegido Carlos Meléndez, el obispo se alegró por tener un presidente tan católico. Tres años después, cuando Jorge Meléndez, hermano del presidente, lanzó su candidatura, el obispo escribió una carta pastoral sobre los deberes de los cristianos en las elecciones.²⁹

La estrategia de la Iglesia salvadoreña se ubicaba en un preciso marco teórico-ideológico: la teoría de las dos esferas. Ésta distingue entre una esfera espiritual y una política. Lo espiritual responde a lo religioso y sobrenatural, lo político a lo civil y temporal, pero ambas poseen un mismo origen y fin: dios mismo.

Por su alta función sacerdotal de poder consagradorio, la Iglesia se propuso como soporte para un poder político que no se reconocía en la carta constitucional y que entonces no daba importancia al marco legal. La consagración del poder político se hizo en el ámbito social, utilizando la función sacerdotal del poder eclesial. Era un escenario de antiguo régimen, un uso de la tradicional alianza entre poder eclesiástico y secular. En ese esquema adquirió mucha importancia el ritual consagradorio, el *Te Deum*, el mismo que en el Acta de Independencia de la Provincia de San Salvador, en 1821, reconoció un papel fundamental a “Dios Todopoderoso, Trino y Uno”.³⁰

La joven y débil República, que acababa de nacer (en 1821), necesitaba el apoyo y consagración de la madre Iglesia. En la lógica colonial, aquella cumpliría esa función sacerdotal de único intermediario entre la realidad terrenal y dios. La evolución del pensamiento constitucional y la construcción del Estado liberal y laicista privaron a la Iglesia de esa prerrogativa exclusiva, le sustrajo sus ceremonias para edificar una nueva “religión cívica”. A finales del siglo XIX el poder secular dictatorial desconoció la gran obra constitucional, privándose con ello de la base ideológica de su legitimación. En ese marco, la Iglesia volvió a su antigua función sacerdotal, legitimadora del poder político frente a la sociedad.

²⁹ Para una buena síntesis de ese periodo, ver Rodolfo Cardenal [op. cit.:241-304].

³⁰ “En este estado se dispuso, como primer paso, conducirse todos a la Santa Iglesia Parroquial, a dar al Dios de las Misericordias las debidas gracias por tamaño beneficio. En el templo se dio principio leyéndose por el Coadjutor Br. D. José Crisanto Salazar literalmente el acta expresada, como monumento sagrado de nuestra libertad; y concluido este acto, todo el concurso, postrado en tierra, dio adoración a Dios Sacramentado, se cantó con la mayor solemnidad el «Te Deum», y volviéndose el Ayuntamiento a las casas consistoriales, entre vítores y aclamaciones del numeroso pueblo que le seguía, a puerta abierta se repitió la lectura del acta citada” [ibid.].

BIBLIOGRAFÍA

Baubérot, Jean

2004 *Laïcité 1905-2005, entre passion et raison*, París, Seuil.

Belaubre, Christophe

2003 "Redes sociales y poder: Microhistoria de una confrontación política en Centroamérica (1822-1827)", en *Memoria del primero encuentro de historia de El Salvador*, San Salvador, Concultura.

Boyer, Alain

2004 *1905: la séparation Eglises-Etat. De la guerre au dialogue*, París, Cana.

Buisson, Ferdinand

1882-1887 *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, París, Hachette.

Cardenal, Rodolfo

2001 *El poder eclesiástico en El Salvador, 1871-1931*, San Salvador, Concultura.

Comisión Coordinadora para el Sector de Justicia

1993 *Las Constituciones de la República de El Salvador 1824-1962*, San Salvador.

Cortés, Emiliano

1965 *Biografía del Capitán General Gerardo Barrios*, San Salvador, Editorial Lea.

Delgado, Jesús

1992 *Sucesos de historia de El Salvador, vol. II: Historia de la Iglesia en El Salvador, 1821-1885*, San Salvador, Criterio.

Kolakowski, Leszek

2003 "La revanche du sacré dans la culture profane", en *Qu'est-ce que le religieux? Religion et politique*, Revue Du Mauss, núm. 22, París.

León XIII

1878-1903 *Leonis XIII Pontificis Maximi Acta*, 26 vols., Roma, Typographia Vaticana.

López, Eugenia

2000 "La inestabilidad y la promesa del progreso (1856-1871)", en *El Salvador*, vol. I: *La República*, San Salvador, Banco Agrícola, pp. 184-219.

López Jiménez, Ramón

1960 *Mitras salvadoreñas*, San Salvador, Ministerio de Cultura.

Lopez Vallecillos, Italo

1967 *Gerardo Barrios y su tiempo*, San Salvador, Dirección de Publicaciones.

Pío IX

1854-1878 *Acta Pii IX*, 9 vols., Roma, Typographia Vaticana.

Varios autores

2000 *El Salvador*, vol. I: *La República*, San Salvador, Banco Agrícola.

Weill, Georges

2004 *Histoire de l'idée laïque en France au XIX siècle*, París, Hachette.

INTERNET

Pacem in terris, en

http://www.vatican.va/holy_father/john_xxiii/encyclicals/documents/hf_jxxiii_enc_11041963_pacem_sp.html.

ALGUNOS ASPECTOS DEL MUNDO FUNERARIO MAYA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII A TRAVÉS DE LAS CRÓNICAS Y LA CULTURA MATERIAL*

Juan García Targa
Universidad de Barcelona

RESUMEN: *El mundo funerario refleja muchos de los valores que definen a una cultura. Cuando se trata de un modelo único de tradición autóctona, los cambios en la concepción ideológica y su materialización no suelen ser de gran significación pese a las imposiciones de pueblos vecinos, con los que comparten similares raíces culturales. Sin embargo, cuando es un modelo en el que dos culturas de tradición diametralmente diferentes entran en relación y/o conflicto, los cambios son mucho más drásticos y afectan todas las vertientes de la vida cotidiana. El presente estudio analiza la realidad funeraria rural maya durante los siglos XVI y XVII a partir de las fuentes escritas y los materiales arqueológicos de las excavaciones efectuadas. En muchos casos, a pesar de responder al modelo católico de enterrar, por su localización y disposición del cuerpo, ciertos aspectos retrotraen hacia un pasado y unas raíces que nada tienen que ver con los valores del nuevo orden político. En este sentido, la documentación escrita hace poca o nula mención a este importante aspecto, mientras que en el registro arqueológico de los diferentes modelos estudiados sí se encuentran casos diversos.*

ABSTRACT: *The funerary world reflects, to a great extent, many of the values that define a culture. When we are dealing with a unique model from indigenous tradition, the changes in ideological conception and its materialization do not tend to be all that significant despite impositions by neighboring villages, but with whom they share similar cultural roots. However, when it is a model where two cultures with diametrically different traditions enter into a relationship and/or conflict, the changes are much more drastic, affecting all aspects of everyday life. The study analyzes the reality of the XVI and XVII Mayan rural funerary world based on the written sources and archaeological materials from the excavations performed. In many cases, despite corresponding to the Catholic burial model, due to location, arrangement of the body or material elements located around it, certain aspects lead back to a past and roots that have nothing at all to do with the values of the new political order. In this respect, written documentation makes little or no mention of this important aspect of reality, while diverse cases are found in the archaeological record of the different models studied. It is also interesting to see how*

* A los arqueólogos David Pendergast y Elizabeth Graham, por facilitarme las imágenes de las excavaciones en Tipú y Lamanai. Al arqueólogo Thomas Lee, por su amistad desde hace muchos años y su orientación en temas de arqueología colonial; y al doctor Gabriel D. Wrobel, por su asesoramiento y por ayudarme con algunas publicaciones de difícil acceso en Barcelona.

interdisciplinary studies allow us to progressively enrich the data provided by strictly archaeological study. The anthropological analysis of remains and the application of genetic studies are just some of the methods that allow for this clarification of the different realities colonial communities developed in the rural spheres of the Mayan area and distinguish between local and foreign within the same space.

Palabras clave: *mundo funerario, periodo colonial temprano, fuentes escritas, modelos arqueológicos, resistencia maya*

Key words: *funerary world, early colonial period, writting sources, archaeological patterns, maya, resistance*

UN PUNTO DE PARTIDA

El presente trabajo tiene por objetivo llevar a cabo una interpretación sobre algunos aspectos del mundo funerario en el área maya durante los dos primeros siglos de la Colonia. Para ello, se analizaron las fuentes escritas más significativas, en este caso, algunas de las crónicas y las relaciones histórico-geográficas, documentos habituales en la historiografía tradicional. También resulta imprescindible completar los datos que se desprenden de la documentación escrita con el registro material de los diferentes proyectos de investigación con el fin de llevar a cabo una mejor interpretación de la realidad.

El análisis de las fuentes escritas se centra en los aspectos materiales de la vida cotidiana que aparecen referidos en las descripciones halladas en las obras consultadas. De esos comentarios pueden inferirse algunos rasgos que definen los grados de sincretismo cultural y pervivencia de las formas indígenas, junto a elementos nuevos de origen diverso.

Con el fin de lograr este objetivo, se han llevado a cabo la lectura y el correspondiente vaciado de aquellos comentarios o puntualizaciones relacionados con el mundo funerario para luego discernir entre los que pueden resultar de relevancia y los que, sin duda, tan sólo ofrecen una interpretación a la occidental de unas formas que cronista e informante, o sólo el cronista, recrean y adaptan a una realidad diferente de la que observaban.

La aproximación a los rasgos que definen el mundo funerario en la época colonial a través de las fuentes escritas, fundamentalmente las crónicas, pone de manifiesto la dificultad de llevar a cabo un acercamiento riguroso a este tema complejo. En las fuentes consultadas se hace poca o nula mención a las formas de enterramiento y, cuando se mencionan, parecen obedecer a dos líneas diferenciadas. Por un lado, aquellos enterramientos que se caracterizan por la perpetuación de las formas y ritualización prehispánica, y, en segundo lugar aquellos que responden a rasgos típicamente cristianos, aunque sin ser demasiado explícitos.

Cabe destacar además, que al tratarse de autores de origen hispano, su formación y grado de conocimiento de la población indígena era muy diverso, poniéndose de manifiesto toda una gama de confusiones.

En algunos casos obedecen al desconocimiento de la realidad descrita, por el poco o nulo contacto con las comunidades o por escribir sus obras sólo a partir de informaciones externas, mientras que en otros respondían al interés por generar interpretaciones tendenciosas respecto a la realidad indígena.

En relación con el párrafo anterior, el ámbito de lo funerario, como reflejo de una tradición, lleva implícito una forma de entender la asociación entre el hombre y su entorno, y en este sentido, la función de los antepasados dentro del espacio familiar y comunitario.

Las formas tradicionales de enterramiento mayas, que ubican al difunto bajo los pisos de las casas, suponían una clara diferenciación con las normas cristianas que localizan a sus difuntos en espacios concretos, fuera de las áreas de habitación, concentrando a buena parte de los supuestos nuevos creyentes, en áreas de gran relevancia simbólica dentro del culto católico.

LA INFORMACIÓN ESCRITA DISPONIBLE

Las obras consultadas son las de cronistas del área maya como Diego de Landa, Bernardo de Lizana, Diego López de Cogolludo, Antonio de Ciudad Real, Francisco Ximénez, Sánchez de Aguilar o también de autores que analizan en sus obras unos contextos geográficos más amplios dentro del mundo mesoamericano como son: Francisco López de Gómara, Thomas Gage y Fray Toribio de Benavente, entre otros. Así mismo, se han analizado las Relaciones Histórico Geográficas de la Gobernación de Yucatán y las Relaciones de Guatemala.

Tal como se ha mencionado antes, resulta básico distinguir entre la descripción de las formas indígenas de enterramiento que se mencionan como parte de un cierto afán etnográfico de algunos autores, y las formas coloniales de enterramiento o cuando menos algunos aspectos.

LAS FORMAS INDÍGENAS DE ENTERRAR

La referencia que sirve como punto de partida para el estudio de este tema es la tradicional del obispo Diego de Landa que hace mención a la forma de enterramiento:

Muertos, los amortajaban, llenándoles la boca de maíz molido, que es su comida y bebida que llaman koyem, y con ello algunas piedras de las que tienen por moneda, para que en la otra vida no les faltase de comer. Enterrábanles dentro de sus casas o a espaldas de ellas, echándoles en la sepultura algunos de sus ídolos; y si era sacerdote, algunos de sus libros [1985:101].

En esta cita clásica destacan dos aspectos fundamentales; por un lado la localización de los entierros durante el periodo Posclásico Tardío, como una forma de perpetuación de la ubicación tradicional desde el Preclásico, y por otro, la presencia de alimentos, figuras e incluso libros o códices como parte de los ajuares de los mismos.

En la obra de Landa se hace también mención a la existencia de la incineración de los restos y la ubicación de los mismos dentro de urnas en el interior de las construcciones. Esta práctica tan solo se aplicaba a algunos de los miembros relevantes de la sociedad maya [*ibid.*:101].

Los aspectos mencionados hasta ahora se amplían ligeramente en la obra de Cogolludo al describir las formas de enterrar en la zona campechana detallando aspectos relacionados con la ubicación del cuerpo:

Para sepultar el cuerpo, le doblan las piernas, y ponen la cara sobre las rodillas, liando muy bien. Para que esté así, abren en tierra un hoyo redondo, y ponenlo de fuerte para que quede derecho. Alrededor le ponen mucha vianda, una jícara, una calabaza con atole, salvados de maíz, y unas tortillas grandes de lo mismo, que han llevado juntamente con el cuerpo, y así lo cubren después con tierra [Cogolludo, 1957:699-701].

Sin embargo, la descripción más detallada sobre la forma de enterramiento tradicional se encuentra en las *Relaciones Histórico Geográficas de la Gobernación de Yucatán*, concretamente en la de Uayma y Kantunilkin:

... lo visitar y trazar la obra de la dicha iglesia, ví cómo los indios descubrieron en uno de los cues, de donde sacaban piedra, una casilla de bóveda labrada de albañilería de cal y canto que podía bien estar un hombre en pie en medio de ella, la cual tendría braza y media y dos brazas de largo; y siendo abierta la dicha casa por un lado, hallamos dentro dos lebrillos de barro colorado que parecían nuevos, de tres cuartas poco mas o menos cada uno, de ancho y un jeme de alto, y estaba el un lebrillo sobre el otro, boca con boca, y dentro de ellos estaban dos cabezas de muertos y dos cuzcas coloradas, que son a manera de collares, que es la moneda que entre estos naturales se trata, y tan solamente estaban en dichos lebrillos las cabezas y las cuzcas porque los demás huesos estaban fuera de los lebrillos.

Y preguntando al cacique y a los principales lo que significaba aquello, me certificaron no saberlo por ser cosa de su gentilidad, y que al parecer, debía de haber mucho tiempo que aquello debía de estar allí, según lo pareció, y más en semejante edificio, porque se entendió que era manera de enterramiento antiguo, y ser los lebrillos de suerte que en esta tierra y provincia jamás de ha visto su hechura" [De la Garza *et al.*, 1983, vol. II:171].

Además de lo minucioso de los datos sobre la posición del individuo, se hace mención concreta a los elementos del ajuar y, fundamentalmente, al espacio en el que se encontraba el entierro, dentro de una cámara abovedada, ubicación habitual en el registro arqueológico (Foto 1).

FIGURA 1
 Mapa de la zona maya con la localización de los sitios coloniales excavados hasta el momento



Fuente: Imagen adaptada de Los Mayas. Esplendor de una civilización [1990]

Otros datos importantes son la referencia al reaprovechamiento de los materiales de los cerros y al hecho de que los informantes identifican los restos como entierro antiguo en función del tamaño y características de las piezas cerámicas que forman parte del ajuar.

En la obra de Motolínía, aparece una descripción muy detallada sobre las formas de enterramiento en Michoacán [Motolínía, 1970: 130-131] sin que se disponga para el área maya de un documento de estas características.

LAS FORMAS DE ENTERRAR EN LA ÉPOCA COLONIAL

Las características que definen los enterramientos en época colonial tampoco tienen un reflejo claro en las referencias escritas. En las fuentes consultadas tan solo se dispone de algún comentario sobre los espacios ocupados por los entierros, que tanto en el caso de Ciudad Real para la ciudad de Mérida como para la obra de Motolínía en el altiplano, se circunscriben a las iglesias o a los espacios anexos a éstas:

Todo él está labrado de cal y canto, con su claustro alto y bajo, dormitorios y celdas... Tiene aquel convento una iglesia de bóveda de un cañón con su arco toral y capilla mayor, labrada de lazos de cantería, y en esta capilla están colgadas y se guardan las banderas que metieron los españoles en aquella provincia cuando la conquistaron. En esta misma capilla están enterrados casi todos los frailes que han muerto en aquella provincia.... [Chapín, 1976: 340].

Luego fueron por los cuerpos de los niños, y traídos, los enterraron en una capilla donde se decía misa, porque entonces no había iglesia [Motolínía 1988: 287].

Es interesante destacar que los restos de frailes y niños se entierran dentro de un mismo espacio, la iglesia o el entorno sacro en sentido amplio. Aunque inicialmente precarios, estos nuevos entornos materiales tenían un valor simbólico y una gran importancia como referente espacial de la nueva sociedad, dato significativo dado que aparece avalado por el registro arqueológico del que se dispone.

El repaso a las obras de Bernardo de Lizana, Antonio de Remesal, Diego López de Cogolludo, Francisco López de Gómara, y Thomas Gage no aporta mención alguna relevante sobre el tema analizado.

LOS MODELOS ARQUEOLÓGICOS

Teniendo en cuenta la poca información que sobre el mundo funerario se obtiene de la documentación escrita consultada, es interesante valorar la que pueda desprenderse de la Arqueología Histórica o Colonial aplicada a los espacios rurales y urbanos de los siglos XVI y XVII (Figura 2).

FIGURA 2
Tumba de Calakmul (Campeche, México). Museo Arqueológico de Campeche



Fuente: fotografía del autor

A través del registro material se pueden visualizar aquellos modelos de enterramiento más allá de las directrices religiosas impuestas desde la metrópolis y, supervisadas por las órdenes mendicantes encargadas del proceso de evangelización y adoctrinamiento de la población indígena.

Resulta evidente que cada uno de los asentamientos estudiados es en sí mismo un modelo único de plasmación de la nueva sociedad colonial y de las formas de enterramiento de los diversos grupos sociales. Cabe destacar, no obstante, que en los asentamientos rurales básicamente vivía población indígena siguiendo la normativa hispana de paternalismo y protección de ésta respecto a los españoles y otros grupos étnico-culturales coloniales.¹

Los nuevos núcleos de población colonial cumplen la función de espacios de concentración de la población dispersa y se seleccionan asentamientos de importancia económica, cultural, religiosa y simbólica. Tal es el caso de sitios como Ixamal, que además de gran centro económico, era lugar de peregrinación durante el clásico y posclásico. Así mismo, muchos de los *pueblos de visita* dependientes de los centros religiosos rectores, se localizan en asentamientos menores pero de relevancia económica como puede ser en casos como Tecoh, Dzibilchaltun, Coapa, etcétera. También en estos sitios de segundo grado mayoritariamente tienen una tradición de ocupación intensa desde finales del preclásico o desde el Clásico Temprano.

No obstante, no todos los núcleos coloniales se superponen físicamente a sitios posclásicos sino que en muchos casos se proyectan en espacios *ex novo* permitiendo generar un diseño urbano y arquitectónico novedoso que refleje unos nuevos valores de orden, control y policía, en el sentido de vigilancia de las buenas formas y maneras, tal y como mencionan las fuentes.

En muchas ocasiones, como en el caso de Copanaguastla (Chiapas), el sitio colonial se localiza en la proximidad de un asentamiento previo de poca relevancia pero en un área de gran relevancia económica, que en el caso mencionado, estaba relacionada con la producción y procesado de algodón. El reaprovechamiento de los materiales constructivos era evidente, pero sin una superposición física.

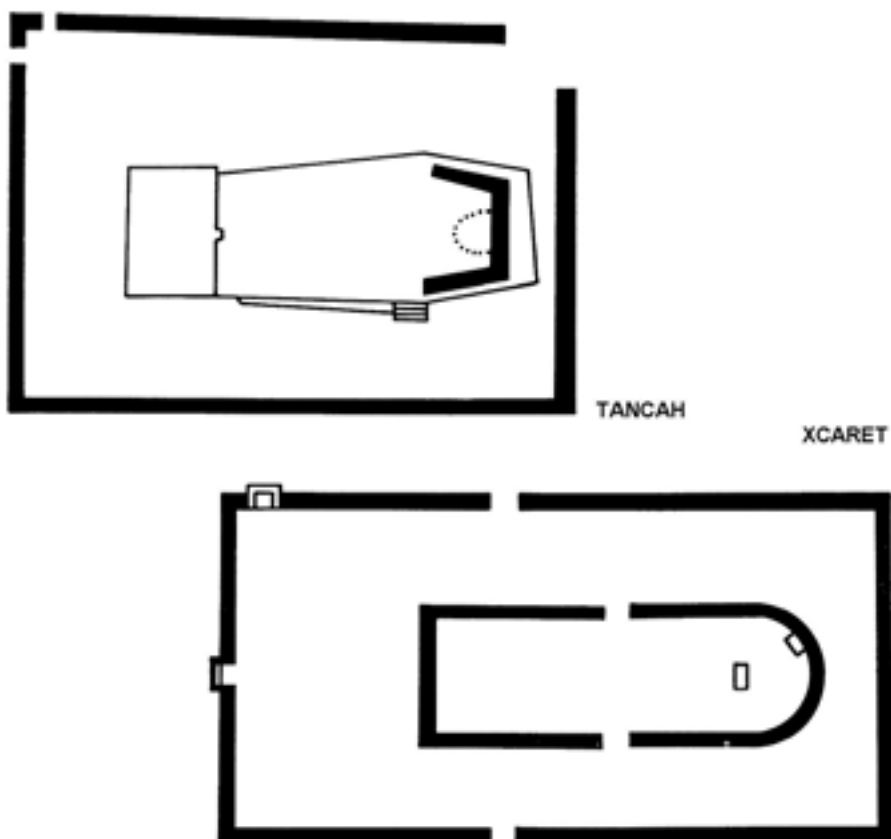
La tierra de Copanaguastla y toda la comarca es maravillosa en todo, primeramente en temple; porque ni hace frío ninguno ni demasiado calor. Hay gran abundancia de toda comida de los indios así maíz como ají y todo lo demás que ellos comen, es la madre del algodón y de allí se visten todas estas provincias, es tierra llanísima, de grandes pastos para ganados y a las espaldas tienen las sierras de donde se saca el oro, es del todo semejante Jericó, hay infinitas palmas, palmitas excelentísimas... pero comúnmente son las aguas malas y salobres [Ximenez, 1965. Vol III, cap. 48: 708].

¹ *Real Cédula. Que no haya negros en los pueblos de indios* (doc. 140, página 213), Madrid, 17 de diciembre de 1554. *Cedulario de Ayala*, t. 35, f. 26v, núm. 37; y t. 36, f. 243v, núm. 229 y *Real Cédula*. Para que los encomenderos no vivan en los pueblos de sus encomiendas (doc. 349, página 485). San Lorenzo, 4 de enero de 1575 (AGI, México, 2 999 libro 2, f. 183).

La gran importancia de la actividad textil se evidencia por la abundante presencia de malacates recuperados durante los trabajos de excavación [Lee, 1992].

En la práctica totalidad de núcleos rurales coloniales tempranos estudiados, se ha excavado la capilla, como eje central del sitio y, como consecuencia, se han documentado enterramientos (Cuadro 1). No obstante, en ningún caso se ha excavado la totalidad de los espacios destinados a uso funerario (Figura 3).

FIGURA 3
Plantas arqueológicas de las iglesias de Tancah y Xcaret



CUADRO 1

Sitio	Localización	Fundación	Entierros	Sexo	Ajuares
Xcaret	Quintana Roo, México	1518	156 en iglesia	50 mujeres y 28 hombres en la nave; 20 mujeres y 13 hombres frente al altar; 30 mujeres y 15 hombres lejos del altar	Pervivencia de elementos prehispánicos
Tancah		1549 ?	20 en la nave de la iglesia o en los accesos	19 hombres y 1 mujer	No se mencionan
Dzibilchaltún	Yucatán, México	1582	25 en la nave de la iglesia	12 hombres, 5 mujeres y 8 indeterminados	Se refieren crucifijos
Tecoh		1550-1570	No se han documentado	–	–
Ek Balam		Anterior 1582	No se han documentado	–	–
Ecab		Mediados XVI	No se han documentado	–	–
Ocelolalco	Chiapas, México	1542/1572	No se han documentado	–	–
Osumacinta		1545	10 localizados en el presbiterio, sotocoro, atrio y sacristía	11 hombres y 8 mujeres adultas, 1 mujer joven, 3 infantiles y 1 indeterminado	Se refieren agujas
Coapa		1530	131 bajo la nave de la iglesia	No he encontrado información	No he encontrado información
Coneta		1596	130 enterramientos en la nave de la iglesia	No he encontrado información	No he encontrado información
Copanaguastla		1554	15 en el atrio de la iglesia	9 niños, 3 hombres adultos, 2 hombres ancianos y 1 mujer	Tan solo algunas cuentas de vidrio veneciano

CUADRO 1
(CONTINUACIÓN)

Sitio	Localización	Fundación	Entierros	Sexo	Ajuares
Tipú	Belice	1544	145 en la nave de la iglesia	96 hombres y 49 mujeres	Algunos alfileres y cuentas de vidrio
Lamanai		1544	230 en un espacio concreto fuera de la iglesia	No he encontrado información	Piezas de jade
Chau Hiix		1540	2 estudiados	hombres	<i>Metates</i> , fragmentos de cuentas de jade y de piezas de cobre
Cayo Coco		1540	Tentativamente 4 (en la bibliografía no se menciona el número)	3 hombres, 1 mujer	Piezas de hueso, obsidiana, cerámica, malacología
Cedar Bank		1540	No se especifican claramente	–	–

En otras ocasiones se han llevado a cabo sondeos aleatorios, que resultan significativos por que permiten dotar a un espacio de esa función funeraria (caso de Dzibilchaltun), pero que dificultan conocer con precisión qué grado de representación tienen los datos obtenidos dentro de una superficie más extensa.

A grandes rasgos se puede hablar de enterramientos que siguen de forma estricta la normativa cristiana y aquellos en los que se entremezclan las formas prehispánicas y europeas. Es evidente que entre estos dos extremos se encuentra toda la gama posible de variables, constatándose pervivencias claras de formas y ajuares prehispánicos junto a rasgos que nada tienen que ver con la tradición local.

Se va a proceder al análisis de las diferentes variables vinculadas a los contextos del registro arqueológico de los entierros coloniales, así como algunas valoraciones e interpretaciones:

FIGURA 4
Vista frontal de la iglesia de Dzibilchaltun
y parte de la nave en la que se localizaron tumbas



Fuente: fotografía del autor

1. ORIENTACIÓN, LOCALIZACIÓN Y GÉNERO DE LOS ENTIERROS

A pesar de la diferenciación de modelos, en la mayoría de los casos la orientación del cuerpo sigue la tradición católica, es decir, oeste (cabeza)-este (pies) localizando los restos hacia la salida del sol. Tal es el caso de sitios como Tanchah (Quintana Roo), Dzibilchaltun (Yucatán), (Figura 4), Tipú² y Lamanai (Figura 5), en Belice, Copanaguastla, Coapa y Coneta en Chiapas.

² En este caso, los cuerpos presentaban las manos cruzadas sobre el pecho, posición habitual según la tradición católica.

³ En la obra de Diego López de Cogolludo se encuentran algunas menciones en este sentido (1.4, cap. 18, p. 229; 1.5, cap. VI, p. 259).

FIGURA 5
Vista general de tumbas de Lamanai



Fuente: Fotografía David Pendergast y Elizabeth Graham

En la totalidad de los casos los entierros se documentan bajo los pisos de las iglesias, siguiendo la tradición prehispánica de situar a los difuntos en la cercanía de los espacios de vida cotidiana y ritual relevantes; en este caso esa significación se adquiere desde mediados del siglo xvi. Así mismo, se respeta y perpetúa la tradición cristiana de enterrar a los difuntos bajo los pavimentos del atrio y de la iglesia, o a espaldas de los ábsides de las mismas, tal como se constata desde época paleocristiana [Godoy, 1995].

Se observan algunos casos interesantes en cuanto a la localización de los entierros según el sexo y en algunos casos la edad de los difuntos.

En Tancah (Yucatán) se documentaron 19 entierros en la nave de la iglesia correspondiendo todos a individuos de sexo masculino, mientras que el único registrado en las escaleras de acceso a la iglesia era de sexo femenino [Miller y Farris, 1979]. ¿Puede valorarse esta diferenciación en la ubicación como discriminadora de la mujer dentro de la nueva tradición religiosa o cuando menos en lo referente a los espacios funerarios?

La presencia de hombres en la parte más sacra de los nuevos espacios religiosos puede ser la respuesta a una mayor participación en las tareas religiosas, ya fuera como oficiantes o como ayudantes de los sacerdotes itinerantes a modo de *maestros cantores* [Collins, 1989: 234-247] que acudían a este sitio costero. También podría interpretarse esta concentración de individuos de sexo masculino en lugares relevantes como espacios destinados a los frailes, aunque su número es sin duda excesivo para la importancia religiosa de un sitio como Tancah.

También la desigual localización de los restos puede ser reflejo de las ventajas otorgadas a los principales indígenas y sus familiares por parte de las autoridades religiosas. Son numerosas las referencias a la importancia del adoctrinamiento de los hijos de las familias importantes de las comunidades locales, como paso previo a la adopción de las nuevas formas políticas, económicas y religiosas por parte del resto de la población.³

En el caso de Tancah es relevante destacar la presencia de diversas vías de circulación dentro del edificio sacro materializadas en vanos de acceso efectuados en los muros de mampostería que definen el espacio religioso (Figura 3). Esta posibilidad viene apoyada en un documento de 1573 [Archivo General de Indias, México 369] en el que se menciona la realización de procesiones alrededor de algunas de las iglesias de Cozumel y de las zonas continentales. Se desconoce si el objeto de esas procesiones podría tener alguna relación con los ritos funerarios de enterramiento y el desigual acceso a los espacios por parte de hombres y mujeres.

³ En la obra de Diego López de Cogolludo se encuentran algunas menciones en este sentido (1.4, cap. 18, p. 229; 1.5, cap. vi, p. 259)

En el sitio chiapaneco de Osumacinta también se constata una diferente ubicación de los entierros concentrándose los adultos masculinos al pie del altar, los adultos femeninos en el sotocoro y los niños en el atrio [Berstáin, 1996: 80-82]. En este caso, la diferenciación por sexo y grupo de edad es todavía más marcada, respondiendo también a esa gradación dentro del espacio de culto y a la ubicación de los cuerpos en el subsuelo de las nuevas construcciones.

Es relevante, en este caso, la documentación de enterramientos primarios y secundarios, es decir, espacios destinados a un solo entierro (con el cuerpo en posición decúbito dorsal extendido) y espacios en los que a lo largo de periodos se utilizaron en diversas ocasiones, reubicando restos según las necesidades de la comunidad en cada momento.

También se pone de manifiesto la diferente ubicación diferenciada en el caso de Xcaret, en el que se concentran los restos infantiles en la puerta oeste de la nave de la iglesia. Sin embargo, se constató una mayor presencia de mujeres dentro de la nave de la iglesia a diferencia de sitios como Tanchah [Chacín, 2005]. En todos los espacios relevantes de la iglesia (frente al altar o a cierta distancia del mismo o dentro de la nave) los porcentajes numéricos siempre acentúan una mayor presencia femenina.

Las explicaciones que se presentan en torno a esta mayor presencia de mujeres se relacionan con los movimientos de población fruto de la política de concentración y segregación, con el aumento de las tributaciones en las comunidades desde el matrimonio o incluso a un mayor índice de mortalidad femenino en ciertas comunidades rurales fruto de un trabajo más intenso de las mujeres.

Son relevantes los datos que se desprenden del estudio antropológico en el que se destaca el seguimiento prácticamente total de las formas cristianas de enterramiento (orientación, disposición del cuerpo) más sencillas que las prehispánicas documentadas en el sitio. Tan solo en un caso (E-2), en el atrio adosado a la nave de la iglesia, tenía una cista a la altura de la cabeza con ofrendas (pesa de red de pescar y una caracola).

En Xcaret se documentan enterramientos secundarios, destacando dentro de este grupo los cráneos aislados en la capilla [*Ibid.*].

En el caso de Tipú el porcentaje de hombres enterrados dentro de la iglesia era muy superior al de las mujeres, respondiendo más al modelo habitual en la mayoría de los sitios y contrastando con Xcaret [Jacobi, 1997: 41].

Un caso diferente es el de Chau Hiix en Belice, en el que los dos enterramientos estudiados de este periodo no se encuentran dentro de espacios religiosos, y además presentan la cabeza orientada hacia el este, es decir, opuesta al modelo cristiano generalizado a los sitios mayas analizados [Wrobel, en prensa]. Este hecho los asocia a la pervivencia de las formas locales en espacios muy al límite o fuera de un control colonial férreo, como es el caso de la zona de Dzuluinicob [Jones 1989], dentro de la que se encuentra el sitio mencionado.

En la isla de Cayo Coco (Belice) se han documentado cuatro enterramientos del periodo posclásico tardó y colonial temprano, localizados bien en espacios abiertos ante los montículos posclásicos, bien bajo los pisos de las casas caracterizados por la excavación de hoyos o fosas simples en los que se depositan los cuerpos flexionados acompañados por una amplia gama de objetos como ajuar (cerámica, lítica, objetos elaborados con hueso o partes de restos faunísticos, malacología). En algunos casos se mencionan elementos de cultura material similares o de importación del centro norte peninsular de Mayapan, fundamentalmente los incensarios, así como algunos implementos de hueso o bien elementos rituales con restos óseos animales. Hasta el momento no se han documentado restos de iglesia o capilla, asimilable a los diferentes modelos referidos por Andrews [Andrews, 1991] o Hanson [Hanson, 1995], como *ramada chapel*, *simple ramada chapel* o *ramada church*.

En el importante centro de Copanaguastla, en la depresión central chiapaneca, los 15 enterramientos documentados se ubicaban en el atrio de la iglesia, destacando la presencia mayoritaria de niños y la reutilización del espacio materializada en el amontonamiento de los restos [Lee, 1992]. Hasta la fecha no se han llevado a cabo excavaciones en la nave y por tanto se desconoce si se utilizó como espacio funerario [Lee, comunicación personal].

Por otro lado, la presencia mayoritaria de niños puede ser indicativa de un uso del atrio por grupos de edad que no participan activamente en la vida social y su ritualización desde la perspectiva cristiana hasta edades más avanzadas.

La información antropológica de la que se dispone para los sitios chiapanecos de Coapa y Coneta se ha centrado más en aspectos de grupos de edad, paleopatologías e incluso rasgos generales de ambos sexos a nivel de altura, peso y otras características generales [Ramos, 1994, Del Ángel, 1991 y Aréchiga, 1996].

En los trabajos de Gasco en Ocelolalco (Chiapas) no se reporta la documentación de entierros, centrándose la investigación en el modelo de patrón de asentamiento y en la potencialidad económica del sitio gracias a la producción y comercialización del cacao y su reflejo en la desigual distribución de los espacios habitacionales y sus características [Gasco 1997].

Las recientes excavaciones en Dzibilchaltun (Yucatán), localizadas en la plaza principal y parcialmente en el atrio de la capilla, han permitido recuperar los restos de 25 individuos [Maldonado *et al.*, 2004]. En ningún caso se trata de entierros localizados al pie del altar, sino que se encuentran en la nave de la *open ramada church* [Andrews, 1991]. En este caso 12 fueron identificados como masculinos, cinco como femeninos y ocho como indeterminados dado el mal estado de conservación. Se trata de espacios funerarios ocupados por uno o más individuos con la orientación cristiana mayoritaria en los casos referidos.

2. EDAD COMO MARCADOR SIGNIFICATIVO

Además de la diferenciación de géneros y su ubicación dentro del nuevo espacio funerario, la edad es una variable muy significativa. La localización mayoritaria de los niños menores de 10 años fuera de los espacios preeminentes de la iglesia y anexos obedecía al hecho de que en realidad no eran miembros de pleno derecho de la nueva sociedad: no debían disfrutar de esos espacios comunes a los demás miembros socialmente reconocidos. A los 13 años, en las comunidades indígenas se llevaba a cabo el rito de *caputzihil* (nuevo nacimiento) asimilable al bautismo cristiano, después, el individuo formaba ya parte íntegra de la comunidad en las tareas cotidianas y también en el ámbito religioso y por tanto funerario [Landa, *op. cit.*:83].

Se observa una localización especial de los niños, diferenciada según los sitios: en el atrio en Osumacinta o Copanaguastla o junto a una puerta de acceso en el caso de Xcaret. Es decir, en estos casos fuera de los espacios más sacros, la iglesia y dentro de ésta a los pies del altar, respondiendo quizás a esa ausencia de integración y reconocimiento social completo.

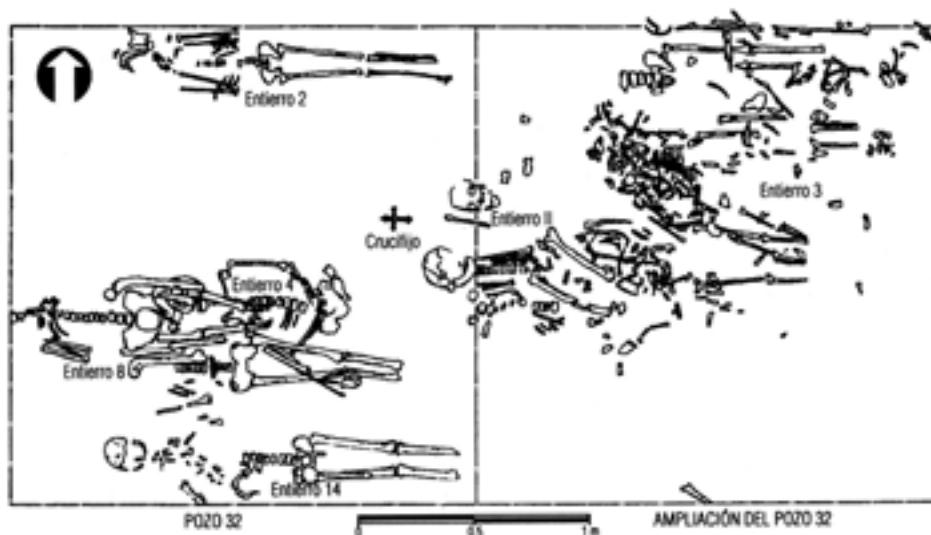
En algunos casos, como menciona Chacín para Xcaret [Chacín, 2005], parece más significativa la diferenciación por edad o mejor dicho grupo de edad que por sexo, dentro de los contextos funerarios. Esta premisa también podría aplicarse al sitio de Copanaguastla en el que la mayoría de los entierros del atrio son infantiles y al de Tipú en donde la mayoría de las piezas de vidrio de los entierros se asocian a individuos juveniles, mientras que los asociados a los adultos tan sólo se encuentran algunas agujas que cerraban la mortaja.

3. RITUALIZACIÓN DE LOS ENTERRAMIENTOS

Los cuerpos eran habitualmente amortajados, es decir, envueltos en un tejido ligado con un imperdible metálico, óseo y depositados en cajas acompañados de crucifijos, rosarios u otros elementos tal y como se observa en la tradición cristiana desde los momentos más tempranos. Además, la presencia de clavos asociados a los cuerpos indica que era habitual la colocación de los restos en cajas de madera más o menos elaboradas. Por otro lado, la organización del espacio que supone disponer cajas con los restos amortajados del difunto, contrasta con los enterramientos secundarios mencionados en algunos sitios o incluso con la mezcla de huesos en otros espacios, fruto de la necesidad de hacer que los restos de los difuntos compartan una misma zona.

En Tipú se han recuperado algunas agujas que podrían servir para fijar la mortaja, en Osumacinta se dispone de algunos ejemplos de esos clavos asociados a las cajas de madera [Beristáin, 1997] y en Dzibilchaltún se tienen algunos ejemplos de crucifijos [Maldonado *et al.* 2004: 99] (Figura 6).

FIGURA 6
Planta arqueológica de las excavaciones
en la iglesia de Dzibilcuhaltun



Fuente: Maldonado et al., 2005: 99, fig.4

IMPLICACIONES ÉTNICAS

Resulta muy interesante, en el caso de Tanchah, cómo los estudios genéticos constatan una mezcolanza racial, es decir, que dentro de esta comunidad rural distante de los centros de poder coloniales, los diferentes grupos étnico-sociales se relacionaban con plena normalidad contradiciendo la normativa hispana, antes mencionada, de la imposibilidad de la existencia de españoles en los pueblos de indios.

En el mismo sitio se documentó el enterramiento colonial de un joven que presentaba deformación craneana, posición flexionada del cuerpo y una cuenta de jade en la boca [Miller y Farris, 1979].

En este sentido, en los sitios de Coapa y Coneta en Chiapas, se constata la pervivencia de la tradición indígena de los dientes en pala, constatado en buena parte de la muestra de los entierros estudiados para ambos sitios [Ramos, 1984, Del Ángel, 1991 y Aréchiga, 1996].

En casos como en la rica zona cacaotera de Ocelolalco en el Soconusco chiapaneco se dispone de un documento de 1661 en el que se hace mención a la presencia de población hispana en un pueblo de indios, explicable como consecuencia de esa potencialidad económica de la zona que tiene un claro reflejo arqueológico en los porcentajes de importaciones cerámicas [Gasco, 1997].

AJUARES ASOCIADOS

En la tradición cristiana original los cuerpos no eran acompañados de ajuares aunque sí de algunos símbolos sencillos. Las diferencias sociales se establecían tanto por la ubicación de la tumba dentro de un espacio funerario importante en lo simbólico como por la estructura arquitectónica dentro de la que se localizaban los restos del difunto.

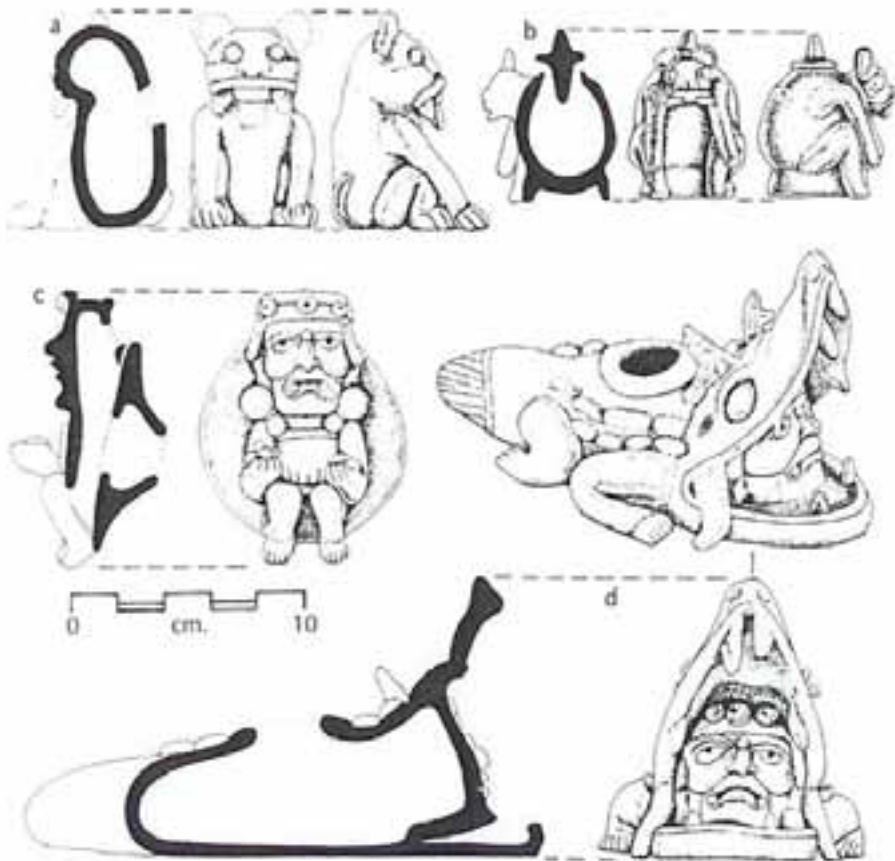
En los enterramientos coloniales revisados en este trabajo es ciertamente habitual, cuando menos, la presencia de algunos imperdibles para atar la mortaja y algunas cuentas de vidrio venecianas o alemanas formando parte de los ajuares. Estas sencillas cuentas fueron pieza de intercambio habitual desde los primeros momentos de contacto:

Después vinieron muchos indios de un lugarejo próximo y de otros, al campamento de los españoles, a ver lo que nunca habían visto, y traían oro para cambiar por cosas semejantes a las que habían llevado los de los acalles, y mucho pan y viandas guisadas a su modo con ají, para dar o vender a los nuestros, por lo cual les dieron los españoles cuentecillas de vidrio, espejos, tijeras, cuchillos, alfileres y otras cosas por el estilo, con las que, no poco alegres, se volvieron a sus casas y las mostraron a sus vecinos [López de Gómara, 1985:46].

En Tipú las cuentas de vidrio se asocian a los enterramientos infantiles presentes en la nave de la iglesia [Pendergast y Graham 1993], y también forman parte del acompañamiento de los enterramientos infantiles en el atrio de Copanaguastla, Chiapas [Lee, 1994, 1996].

La presencia de figurillas antropomorfas y zoomorfas es habitual en algunos de los contextos coloniales estudiados, constituyendo la continuidad de la tradición prehispánica (Figura 7). En Tipú se documentó un tiríbulo (recipiente tipo incensario) formando parte del ajuar de un entierro femenino bajo el piso de la primera iglesia. Se trata de un recipiente acorde con la parafernalia cristiana pero elaborado siguiendo la tradición indígena, circunstancia que puede explicar las carencias en lo material dado el aislamiento de ciertas zonas respecto de las líneas comerciales [Pendergast y Graham, 1993: 340]. El hecho de estar asociado a una mujer podría interpretarse como propio de ésta o como un objeto de valor simbólico importante durante la vida en las actividades cotidianas que la persona llevó a cabo vinculadas al nuevo culto en una zona claramente lejana de los centros de evangelización.

FIGURA 7
Materiales coloniales recuperados
en tumbas de sitios beliceños



Fuente: Pendergast 1991: 343, fig. 16-3

También resulta relevante el entierro A-2 de Xcaret que presentaba elementos tan habituales en la tradición maya como cuentas de caracol o un contrapeso de red de pescar, constatándose además otros elementos como: arracadas de plata, anillos de cobre o las jarras oliveras, siendo éstas últimas contenedores de aceite y, como se observa en este caso, parte de un ajuar funerario [Chacin, 2005]. En este caso las tradicionales jarras oliveras herederas de la tradición anfórica del mundo clásico mediterráneo, una vez vaciadas adquirirían una nueva función como parte de los materiales de prestigio que acompañan a un difunto. El uso que se le daba a los envases contenedores de líquidos era muy variado. Una práctica habitual en el mundo antiguo mediterráneo desde el segundo milenio antes de Cristo fue hacerlos parte del ajuar o material arquitectónico.

VÍNCULOS ENTRE LA REALIDAD SOCIAL Y EL CONTEXTO FUNERARIO

La mejor ubicación de los cuerpos dentro de los nuevos espacios religiosos tiene también reflejo en vida en el uso y disfrute de ciertos contextos arquitectónicos con características europeas por parte de familias indígenas en casos como Tecoh, estado de Yucatán, México [Millet *et al.*, 1993]. La presencia de estos espacios de tamaño y rasgos constructivos diferenciados se constata en sitios como Lamanai en la estructura N11-18 [Pendertgast, 1991], en Cayo Coco [Oland y Masson 2005] y en Cedar Bank [Morando, 2005], todos ellos en Belice y en Tecoh, Yucatán, población en la que se observan hasta siete construcciones de características hispanas en el centro del asentamiento colonial [Millet *et al.*, 1993 y García Targa, 2007]. Además de estos espacios de características formales diferenciadas, en ellos se documenta la mayor concentración de objetos de prestigio de origen hispano de estas comunidades.

COMENTARIOS FINALES Y CONCLUSIONES

Parece evidente que la generalización resulta poco conveniente a la hora de estudiar las formas de enterramiento mayas durante el periodo de consolidación de una conquista rápida y poco profunda de unos territorios con un bagaje cultural muy denso.

El éxito o fracaso en la imposición de las formas cristianas de enterrar dependía de una considerable cantidad de variables relacionadas con los medios materiales y humanos de la iglesia y las ordenes mendicantes para imponerlas, de las estrategias de defensa de la población indígena, del grado de aislamiento de los nuevos espacios en proceso de evangelización y de la implicación de las autoridades civiles y encomenderos en todo ese proceso.

Aunque pueda parecer un paisaje homogéneo si tan solo se toman como referencia las fuentes escritas, los escasos ejemplos prácticos que ofrece la arqueología nos abren los ojos a una complejidad en los procesos de sincretismo. La riqueza de matices en la sociedad maya colonial permite reinterpretar unas normas ajenas bajo una capa de desigual grado de seguimiento de las directrices hispanas.

Es de suponer que en un contexto nuevo, extraño y complejo, cada grupo social necesitaba encontrar su posición dentro de esa nueva realidad, poniéndose de manifiesto desde un mayor acatamiento de la tradición cristiana por parte de las familias indígenas preeminentes para mantener su estatus, hasta las formas más radicales de preservación de la tradición indígena maya por parte de grupos más aislados en la nueva geografía política yucateca, diferencias todas ellas que se manifiestan también en la materialidad del mundo funerario.

La presencia de algunos ejemplos de perduración de las deformaciones craneanas o los dientes en pala, la presencia de ajuares con piezas cerámicas (recipientes y figurillas), malacológicas y óseas junto a orientaciones de los cuerpos que no responden a la estricta normativa cristiana, son prueba evidente de ese grado de resistencia a la nueva situación cultural y sus rasgos definitorios, en este caso en lo funerario.

En el ámbito de la vida cotidiana esa pervivencia de lo indígena se materializa en aspectos constructivos de ciertos espacios religiosos en los que la bóveda maya continúa como solución técnica (como sucede en Copanaguastla) [Olvera, 1957], en los diseños decorativos de las fachadas de algunas iglesias motivos prehispánicos y cristianos se entremezclan (por ejemplo en la decoración de las arquivoltas de San José Coneta, Chiapas), así como la perpetuación de ciertas formas cerámicas locales que siguen en uso a pesar de la progresiva introducción de los repertorios coloniales como se constata en gran parte de los asentamientos estudiados.

En el ámbito de la tecnología lítica, las formas tradicionales posclásicas de Tipú en Belice, siguen utilizándose durante los siglos de supuesto dominio colonial hasta el abandono a finales del siglo xvii [Simmons, 1995].

Resulta evidente, pues, que el acercamiento a las realidades materiales de muchos de los sitios estudiados desde ambas ópticas (documental o escrita y material o arqueológico-arquitectónico) es la mejor forma de analizar la complejidad de la nueva sociedad que surge en la zona maya desde mediados del siglo xvi, ya sea en los contextos de vida cotidiana o en la vida funeraria, como un aspecto más de la nueva sociedad maya colonial.

BIBLIOGRAFÍA

Andrews, A. P.

- 1991 "The Rural Chapels and Churches of Early Colonial Yucatán and Belize: An Archaeological Perspective", en Thomas, David H. (Ed.), *Columbian Consequences*, vol. III: The Spanish Borderlands in Pan-American Perspective, Washington, D.C., Smithsonian Institution, pp. 355-374.

Archivo General de Indias

México 369

Aréchiga, Julieta, Silvia Jiménez B. et al.

- 1996 "Pueblos chiapanecos desaparecidos: Sustrato a través de los restos óseos", en *Anuario de Estudios Indígenas*, vol. 6, Tuxtla Gutiérrez, Universidad Autónoma de Chiapas, pp. 257-284.

Benavente, Toribio "Motolinía"

- 1970 *Historia de los indios de la Nueva España*, núm. 240, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles.

1988 *Historia de los indios de la Nueva España*, Madrid, Alianza.

Beristáin B. F.

- 1996 *El templo dominico de Osumacinta, Chiapas. Excavaciones arqueológicas*, núm. 336, México, INAH/UNAM-Centro de Investigaciones Humanísticas de Mesoamérica y el Estado de Chiapas, Colección Científica.

Chacín Solano, N.

- 2005 "Prácticas y creencias religiosas en torno a la muerte: Xcaret en el siglo XVII y XVII, Quintana Roo, México", en *Revista Estudios de Antropología Biológica*, vol. XII, México, Ciudad Real.

1976 *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España. Relación breve y verdadera de algunas de las muchas cosas que le sucedieron al padre fray Alonso Ponce en las provincias de la Nueva España siendo comisario general de aquellas partes*, México, UNAM.

Collins, Anne

- 1989 "The Mestros Cantores in Yucatán", en Jones, Grant D. (Ed.), *Anthropology and History of Yucatán*, University of Texas Press, pp. 233-247.

Del Ángel, Andrés

- 1991 "Contribuciones a la historia de los indios Coxoh de Chiapas, un enfoque desde la antropología física", ponencia presentada en la *Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*, del 11 al 16 de agosto, Tuxtla Gutiérrez.

De la Garza, Mercedes, Ana Luisa Izquierdo et al. (Eds.)

1983 *Relaciones Histórico Geográficas de la Gobernación de Yucatán*, 2 vols., México, UNAM.

Gage, Thomas

- 1987 *Viajes por la Nueva España y Guatemala*, núm. 30, Madrid, Historia, Crónicas de América.

García Targa, Juan

- 1995 "Arqueología colonial en el área maya: Siglos XVI y XVII, Tecoh (Yucatán, México): Un modelo de estudio del sincretismo cultural. Registro material y documentación escrita", en *British Archaeological Reports*, núm. 25, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

Gasco, Jeanine

- 1997 "Survey and Excavation of Invisible Sites in the Mesoamerican Lowlands", en Gasco, Janine Grez, Charles Smith y Patricia Fournier (Eds.), *Approaches to*

historical archaeology of Mexico, Central & South America, núm. 48, Los Ángeles, The Institute of Archaeology, University of California.

Godoy, Cristina

1995 *Arqueología y liturgia. Iglesias hispánicas (siglos iv al viii) Port de Tarragona*, núm. 12, Barcelona, Universitat de Barcelona.

Hanson, Craig

1995 "The Hispanic Horizont in Yucatan: A Model of Franciscan Missionization", en *Ancient Mesoamerica*, vol. 6, núm. 1, pp. 15-28.

Jacobi, K.

1997 "Dental Genetic Structuring of a Colonial Maya Cemetery, Tipú, Belice", en *Studies of Ancient Skeletons, s/1*, Smithsonian Institution Press, pp. 138-153.

Jones, Grant. D.

1989 *Maya Resistance to Spanish Rule. Time and History on a Colonial Frontier*, Albuquerque, University of New Mexico Press.

Landa, D.

1985 *Relación de las cosas de Yucatán*, Historia, núm. 16, Madrid, Crónicas de América, núm. 7.

Lee, Thomas

1992 Informe preliminar de campo del proyecto de arqueología colonial de los siglos xvi y xvii en Copanaguastla, Chiapas. Consejo de Arqueología. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. (inédito)

1994 "Copanaguastla: Enlace étnico con el pasado", en *Arqueología Mexicana*, vol. 2, núm. 8, pp. 39-44.

1996 "Sincretismo Coxoh: Resistencia maya colonial en la cuenca superior del río Grijalva", en *v Foro de Arqueología de Chiapas*, México, Gobierno del Estado de Chiapas/Universidad de Ciencias y Artes del Estado de Chiapas, pp. 175-190.

López de Cogolludo, Diego

1957 *Historia de Yucatán*, núm. 3, México, Academia Literaria, Grandes Crónicas Mexicanas.

López de Gómara, Francisco

1985 *Historia General de las Indias*, 2 vols., Madrid, Orbis, Biblioteca de la Historia.

Maldonado Cárdenas, Rubén, José Manuel Arias López et al.

2004 "Los entierros de la capilla abierta de Dzibilchaltun, Yucatán: Condiciones de vida y salud del pueblo maya al inicio de la Colonia", en *Arqueología*, vol. 32, segunda época, México, INAH, pp. 94-113.

Miller, A. y N. M. Farris

1979 "Religious Syncretism, en Colonial Yucatan: The Archaeological y Ethno-historical Evidence from Tancah, Quintana Roo", en Hammond, Normand y G. R. Willey (Eds.), *Mayan Archaeology and Ethnohistory*, Austin, University of Texas Press, pp. 223-240.

Millet, C., L. Ojeda et al.

1993 "Techoh, Izamal: Nobleza indígena y conquista española", en *Latin American Antiquity*, vol. 4, núm. 1, pp. 48-58.

Olvera, Jorge

1957 "El Convento de Copanaguastla: Otra joya de la arquitectura plateresca", en *Tlatoani*, segunda época, núm. 11, México, ENAH, pp. 4-13.

Pendergast, D.

1991 "The Southern Maya Lowlands Contact Experience: The View from Lamanai, Belize", en Thomas, David H. (Ed.), *Columbian Consequences*, vol. III: The Spanish Borderlands and Panamerican Perspective, Washington, D.C., Smithsonian Institution, pp. 337-54.

Pendergast, D. y E. Graham

1993 "La mezcla de arqueología y etnohistoria: El estudio del periodo hispánico en los sitios de Tipú y Lamanai, Belice", en Iglesias Ponce de León, M. y Ligorred Perramón, F. (Eds.), *Perspectivas antropológicas en el mundo maya*, núm. 2, Madrid, Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Mayas, pp. 331-353.

Pyburn, Anne, y C. H. Andrés

2004 "Out of Sight: The Postclassic and Early Colonial Periods at Chau Hiix", en Demarest, Rice (Ed.), *The Terminal Classic in the Maya Lowlands: Collapse, Transition, and Transformation*, Boulder, Westview Press.

Ramos, Rosa María y Magali Civera C.

1984 "La población de Villa Coapa, Chiapas: Un estudio osteológico (resumen). Investigaciones Recientes en el Área Maya", en *xvii Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*, vol. II, San Cristóbal de las Casas, pp. 491-497.

Simmons, Scott E.

1995 "Maya Resistance, Maya Resolve: The Tools of Autonomy from Tipú, Belize", en *Ancient Mesoamerica*, vol. 6, núm. 2, pp. 135-146.

Wrobel, Gabriel D.

s/f "Political Resistance and Religious Syncretism in Belize During the Colonial Era: Christian Maya Burials in an Abandoned Classic Ceremonial Center", en Stodder, Ann L. W. y Ann M. Palkovich, (Eds.), *The Bioarchaeology of Individuals*, Estados Unidos, University Press of Florida (en prensa).

Ximénez, F.

1965 *Historia de la provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala*, 4 vols., Guatemala, Ministerio de Educación, Biblioteca Guatemalteca de Cultura Popular.

RESEÑAS

JULIA RODRIGUEZ. *CIVILIZING ARGENTINA:
MEDICINE, SCIENCE AND THE MODERN STATE*,
CHAPEL HILL, UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA
PRESS, 2006, 306 PP.

Andrés Reggiani

Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires

Es bien sabido que en las décadas anteriores a la Primera Guerra Mundial se generalizaron en América distintos mecanismos de control y vigilancia social que buscaban “civilizar” a sus sociedades y desterrar de ellas los resabios de “barbarie” heredados del pasado colonial. Estas medidas fueron la respuesta de las élites ante las perturbaciones domésticas (crimen, marginalidad, malestar social) que trajeron aparejadas la inmigración masiva, la urbanización rápida y la industrialización. En todas las naciones que experimentaron un cambio profundo en muy poco tiempo, como la República Argentina entre 1880 y 1914, surgieron y se burocratizaron técnicas de disciplinamiento, como el registro de huellas digitales y las mediciones antropométricas, a la par de medidas más enérgicas, desde la lucha contra la vagancia y la represión de la prostitución y las “ofensas a la moralidad pública”, hasta la deportación de extranjeros, medida instituida por las leyes de Residencia (1902) y Defensa Social (1910). A medida que se aproximaban los festejos del centenario de la independencia, y bajo influencia de las teorías lombrosianas y social darwinistas en boga, los expertos criminológicos y médico-legales, así como también los funcionarios de policía e inmigración y los legisladores, intentaron comprender los orígenes y contener el impacto de las conductas individuales y colectivas que amenazaban el orden social y el espectacular desarrollo económico de la República.

El libro de Rodríguez recurre al uso de la convencional dicotomía “civilización” y “barbarie”, popularizada por el escritor y presidente argentino Domingo Faustino Sarmiento (1868-1874), para caracterizar la acción de los “patólogos sociales” en quienes recayó la misión de civilizar el país. Desafortunadamente la autora no sólo no demuestra la existencia de la “alianza” Estado-ciencia postulada en el argumento, sino que, prisionera de la lógica conspirativa propia de los relatos que se pretenden políticamente correctos, construye una imagen absolu-

tamente ahistórica y grotesca de la Argentina de fin de siglo. Desde el comienzo hasta el final el libro es una serie interminable de citas, muchas veces irrelevantes para el tema discutido, reiteraciones, generalizaciones y simplificaciones, amalgamas e insinuaciones insidiosas, cuando no errores groseros. Póngase por ejemplo el análisis de los exámenes antropométricos y el registro de huellas dactilares y datos personales. Más allá de los incontables discursos parlamentarios y documentos de distinto tipo, ¿qué quedó, en la práctica, de todo este arsenal civilizatorio? ¿Cuántas personas fueron sujetas a estas técnicas? No lo sabemos, ya que la autora no provee evidencia alguna que sirva para verificar cómo y cuándo se pasó del dicho al hecho. Se olvida o ignora esa ley familiar a todo historiador, según la cual no puede darse la misma entidad a una declaración (verbal o escrita) que a la ejecución y transformación de aquella en un “hecho”. En realidad, la autora misma se encarga de socavar el argumento de la omnipresencia del poder y la omnipotencia de los científicos y burócratas cuando señala, por ejemplo, que “la inspección de inmigrantes era en gran medida un gesto simbólico [...] para transmitir a las multitudes que cruzaban el umbral la imagen de una nación civilizada” (pág. 191). Más adelante, en el mismo capítulo (titulado “Higiene pública contra el contagio extranjero y la anarquía sanitaria”) escribe: “el registro de las huellas digitales era en gran parte simbólico y disciplinario, y, en la práctica, tenía una efectividad limitada” debido a que la

acción del Estado estaba limitada por su incapacidad para intervenir en la gran masa de la ciudadanía. Sencillamente había demasiada gente en la ciudad, y resultaba ineficiente e imposible controlarlos a todos. La infraestructura pobremente financiada de la justicia criminal hizo útil este procedimiento como táctica para causar pánico (págs. 198-199).

Poca cosa si se tiene en cuenta la cantidad de páginas dedicadas a Juan Vucetich, a su Instituto de Investigaciones Criminológicas y la Oficina de Dactiloscopia.

Toda la evidencia está presentada de manera tal que la Argentina aparece como una gran conspiración de la oligarquía criolla para privar a los sectores subalternos (mujeres, indígenas, mestizos, gauchos, inmigrantes, pobres) de sus derechos constitucionales y el usufructo de la enorme riqueza generada por la economía agroexportadora. Esta visión blanco-negro recorre todo el libro y no deja atisbo para una ponderación más realista y contextualizada, es decir, comparada, de los problemas analizados, como hiciera en su momento Nancy L. Stepan en su ya clásico *The “Hour of Eugenics”: Race, Gender, and Nation in Latin America* (Cornell University Press, 1991). Tampoco se hace esfuerzo alguno por dar cuenta de las divisiones al interior de la elites, entre los sectores conservadores y liberales. Una muestra de ello es el desinterés de la autora por la reforma electoral de 1912, la cual abrió la puerta a la realización de las primeras elecciones

democráticas nacionales en 1916 y al triunfo de la Unión Cívica Radical, un partido muy popular entre los sectores medios y descendientes de inmigrantes. Este hecho fundamental de la historia argentina socava por sí mismo el argumento de la autora, según el cual la clases medias eran demasiado débiles y no tenían la capacidad para cuestionar el orden oligárquico. Los historiadores marxistas tienen un argumento de más peso al distinguir entre clase dominante y clase gobernante; pero Rodríguez (¿hace falta decirlo?) no es marxista. Este cambio parece no haber importado mucho ya que, en último análisis, el partido victorioso continuó negándole el voto a las mujeres y reprimió, en más de una ocasión, la protesta obrera. Pero entonces queda la pregunta obvia: ¿cómo se explica que más de la mitad de los 8 millones de inmigrantes europeos que llegaron en esos años se quedaron en el país?

A todo esto se agregan problemas cuya índole escapa a la mera preferencia de perspectivas y matices. Hasta aquí el libro puede o no gustar, puede o no ser considerado como otro ejemplo desafortunado de las modas prevalecientes en los estudios latinoamericanos de las universidades estadounidenses. Las amalgamas construidas a partir de insinuaciones insidiosas y los faltas groseras colocan a esta obra en una categoría aparte, si se tiene en cuenta que ha sido publicada por una prestigiosa editorial universitaria. Primero, la desatención absoluta por el dato preciso y la información correcta. Rodríguez menciona erróneamente a Eduardo Wilde (ministro del Interior de los presidentes Juárez Celman y Julio A. Roca) como presidente de la República Argentina en cinco oportunidades (págs. 26, 40, 41, 181, 182). También hace referencia a la “ciudad de La Pampa” (pág. 101), cuando en realidad dicho nombre se refiere a un Territorio Nacional luego convertido en provincia. Y en varias ocasiones cita incorrectamente al médico francés “Jean Marie” Charcot (su nombre es Jean Martin), un error sorprendente si se tiene en cuenta la importancia de esta figura en los estudios de género. Otro tanto ocurre con el Partido “Autónomo” Nacional (el nombre correcto es “Autonomista”). Pero también está la asociación mal intencionada que sugiere una relación entre horrores pasados y recientes. Luego de referirse al “exterminio” de los indígenas en la Campaña del Desierto (1879), la autora pasa a describir lo que ocurrió con los gauchos, a quienes presenta como una suerte de vaqueros argentinos amantes de la libertad:

También los gauchos, que eran independientes de los terratenientes y frecuentemente se unían a los indígenas y a los caudillos, fueron víctimas del exterminio. Hábiles jinetes, muchos gauchos eran de raza mixta, y unos pocos eran inmigrantes judíos. La elite de Buenos Aires los veía con desprecio, y los consideraban la antítesis de lo moderno, racial y culturalmente bárbaros (págs. 17-18).

No se necesita ser demasiado inteligente para darse cuenta de las implicancias de asociar en un mismo párrafo el verbo “exterminar” con “gauchos judíos”.

Pero además, semejante asociación descansa en el sencillo hecho de que los gauchos judíos no son los jinetes indómitos y rebeldes idealizados por la autora, sino que se trata de inmigrantes judíos asentados en los distritos agrícolas más prósperos. Este tipo de amalgamas reaparecen en la conclusión, en la cual se hace referencia a los crímenes de la dictadura militar de 1976-1983 como la manifestación más trágica del carácter autodestructivo de la alianza entre Estado y ciencia (pág. 254).

Tampoco está ausente la soberbia. La era de oro de la Argentina de 1880 a 1914, escribe la autora, “no fue un período de grandes promesas [...] como se han inclinado a creer los historiadores” sino uno en el cual “una poderosa alianza entre la medicina, la ciencia y el poder estatal generó una cultura política argentina autodestructiva” (pág. 255). Llegado a este punto uno no puede evitar preguntarse por el funcionamiento del sistema del *peer review* en el mundo académico de los Estados Unidos. ¿Se designan evaluadores competentes para leer los manuscritos? ¿Se los lee? ¿Según qué criterios? En todo caso, pocos estarán en desacuerdo con la afirmación de Rodríguez de que *Civilizing Argentina* adopta una visión contraria a otras explicaciones convencionales (pág. 3). Se trata, hay que decirlo, de una visión que poco tiene que ver con la pesquisa del historiador; más bien se asemeja a la ficción o eso que en los Estados Unidos llaman *creative writing*.

PATRICIA FOURNIER GARCÍA: *LOS HÑÄHÑÜ DEL VALLE DEL MEZQUITAL: MAGUEY, PULQUE Y ALFARERÍA, MÉXICO, ENAH, INAH, CONACyT, 2007, 529 PP.*

Silvina Vigliani
ENAH

Fournier explora la utilización del maguey y el consumo de pulque como parte del sistema económico de las sociedades que se han asentado en el Valle del Mezquital desde tiempos precortesianos hasta la actualidad. El punto central será entonces el análisis de la producción alfarera vinculada con la savia de agave como un componente clave de la tradición otomí que se manifestaría al menos desde el periodo colonial. La investigación se enmarca dentro de la arqueología social iberoamericana y del materialismo histórico como teoría sustantiva, mientras que adopta la vertiente conductual de la arqueología procesual para aplicar la etnoarqueología como estrategia de investigación.

Para comenzar, es de destacar la exposición de los elementos conceptuales con los que abordará su investigación. De este modo, Fournier presenta las categorías que desde la arqueología social iberoamericana resultan más relevantes, como por ejemplo el *modo de vida*. Este concepto representa una respuesta social a las condiciones objetivas de un ambiente determinado, sea natural o sociocultural. Para entender un modo de vida es indispensable comprender la estructura de lo cotidiano, de la conducta social que resulta de la organización del trabajo en actividades singulares. Dado que el modo de vida se plasma en parte materialmente en la tecnología y las relaciones técnicas de producción, considera asimismo los conceptos de *complejo económico* y *complejo artefactual*. Otro concepto relevante será el *contexto momento*. Éste refiere a la serie de condiciones materiales que se encuentran en un lugar y momento determinado interactuando de manera dinámica mediante las acciones de los agentes sociales, es decir que correspondería tan solo a un segmento tempoespacial de la totalidad de las actividades de una sociedad.

Para reconstruir la historia del modo de vida de los grupos que se han asentado en el Valle del Mezquital, la autora se centra en el estudio de la cerámica contemporánea con énfasis en el modo de trabajo alfarero de los otomíes de la región. Con base en los conceptos anteriormente mencionados define al complejo económico del agave y al complejo cerámico del pulque como complejos que se integran al modo de vida de los hñāhñü contemporáneos. Así, el objetivo principal de la investigación etnoarqueológica es estudiar los elementos del complejo económico del agave que se asocian con el complejo cerámico del pulque, con énfasis en los procesos económicos involucrados. Esto facilitará desarrollar hipótesis para predecir los indicadores arqueológicos que permitan identificar el modo de vida otomí y el modo de trabajo alfarero, y contribuir en la medida de lo posible a la comprensión de dichos modos con una perspectiva diacrónica. Para cumplir con las metas explicitadas Fournier utiliza información etnoarqueológica obtenida en campo así como del análisis de fuentes documentales y de material arqueológico.

En el capítulo 2 la autora repasa las características del entorno físico del Valle del Mezquital bajo la consideración de que el ambiente se vincula de manera directa con el modo de vida, la organización y el desarrollo de las sociedades que han habitado esta desértica región. Al respecto, resalta que para los otomíes el maguey es “la bendición o el regalo que sus divinidades les dieron para subsistir”.

A continuación, y ya en el capítulo 3, analiza las evidencias grotocronológicas, etnohistóricas y arqueológicas acerca de los antecedentes prehispánicos de los otomíes o hñāhñü del Mezquital. Si bien la grotocronología ha aportado información acerca de la antigüedad y características de la lengua, en particular de la proto-otomangue y sus derivadas, se ha cuestionado a esta técnica como imprecisa y poco confiable. En cuanto a la evidencia documental acerca del origen de los otomíes, la autora prefiere tomarla con cautela dado las limitaciones que presenta para el estudio específico de los otomíes de la región. Respecto a las investigaciones arqueológicas, éstas han determinado una ocupación humana en la región desde al menos 11 años con una mayor intensidad a partir del 200 dC. Al respecto, la autora hace un repaso altamente documentado del desarrollo regional prehispánico de la región, al tiempo que presenta, describe y analiza la abundante evidencia material correspondiente a las etapas más tardías, esto es desde el Epiclásico en adelante. Por su parte, destaca que la presencia de materiales pertenecientes a los periodos colonial y republicano, es notoriamente reducida en función de la predominancia de población indígena en el Mezquital, aunque de ésta la más abundante es la que se vincula funcionalmente con el acarreo, almacenaje e ingesta de la savia del maguey.

En el capítulo 4 Fournier procede a definir los componentes generales del modo de vida otomí, del complejo económico del agave y de la importancia

que tiene el maguey y en particular la savia fermentada entre estos grupos. Al respecto, destaca la importancia alimenticia que tiene el agave en el Mezquital, tanto como bebida cuando el agua escasea, como para alimentos sólidos cuando la producción agrícola es insuficiente para satisfacer las necesidades básicas. Asimismo, es interesante notar la presencia del pulque en el ámbito cotidiano, tanto en el ciclo de vida de las personas (bautizos, matrimonios, etc.) y en diversas festividades y ferias anuales, como en las creencias, mitos y tabúes.

Una vez contextualizada la problemática, se centra, ya en el capítulo 5, en el estudio del complejo cerámico del pulque, el cual está conformado por el conjunto de recipientes de cerámica que se utilizan para extraer, transportar, almacenar, fermentar e ingerir el aguamiel y la savia fermentada. De este modo, a partir del estudio de caso de la comunidad alfarera de José María Pino Suárez, Hidalgo, nos presenta información acerca de los procesos económicos de la producción, cambio y consumo del complejo cerámico del pulque. El estudio se apoya en las descripciones otorgadas por los informantes entrevistados y se acompaña de numerosas imágenes y fotografías que ilustran cada paso del proceso productivo.

Esta información se sintetiza en el capítulo 6 a través de la construcción de modelos etnoarqueológicos referentes al modo de trabajo alfarero en el Valle del Mezquital. La propuesta central de la obra es que mediante estos modelos y su enfoque comparativo se pueda llegar a una mayor comprensión del modo de trabajo alfarero tanto contemporáneo como prehispánico. En este sentido, se consideran los elementos relativos a los medios de producción, a los agentes productivos, a los diferentes estilos cerámicos y cambios estilísticos en la comunidad y a la estacionalidad de la producción cerámica.

Los modelos etnoarqueológicos acerca del modo de vida otomí los desarrolla en el capítulo 7. La idea fundamental es comprender la conformación de comunidades especializadas en la producción de cerámica, así como el papel de éstas y del modo de trabajo alfarero dentro del modo de vida otomí en el Valle del Mezquital. Un aspecto interesante al respecto es la consideración del entorno físico y sociocultural del sistema económico hñähñü en periodos pre y poscortesianos con el fin de analizar las formas específicas de producción cerámica que surgieron, se desarrollaron y transformaron a lo largo del tiempo. Así, propone que si bien es probable que el surgimiento de comunidades alfareras especializadas date del Epiclásico, la producción de vasijas que diera como resultado el complejo cerámico del pulque pudo ser consecuencia de la conquista hispana.

Finalmente, resulta interesante la manera en que la autora rescata los puntos de confluencia que hay entre el materialismo histórico, como teoría sustantiva de la arqueología social, y la arqueología procesual estadounidense, en particular la vertiente conductual schifferiana, posiciones reunidas en torno al estudio de los procesos económicos como base de un modo de vida específico. Las investiga-

ciones desarrolladas dentro de este marco permitieron concluir que el maguey, el pulque y la alfarería son componentes del complejo económico del agave, singularidades del sistema económico actual y por ende parte esencial del modo de vida otomí moderno.

Para concluir, cabe destacar al *modo de vida* como un concepto sumamente interesante y útil en la definición de grupos de identidad. Al respecto, Fournier señala que “la explotación del agave es en definitiva un marcador de un modo de vida propio de la población de esta región, patente en el registro etnoarqueológico e histórico” que de alguna manera se relaciona “con elementos de identificación étnica del grupo otomí al menos desde el Posclásico Tardío; este modo de vida está a punto de desaparecer.”

Revista *Cuicuilco*, núm. 41, 2007. Editada en el Departamento de Publicaciones de la ENAH. Impresa en los talleres de Formación Gráfica s. A. de c. v., en tipo Palatino de 10 puntos. El tiraje consta de 1000 ejemplares.