

diario de campo 9

TERCERA ÉPOCA JULIO-AGOSTO DE 2015



Construcción de
fuentes para
la historia

Secretaría de Cultura

Rafael Tovar y de Teresa
SECRETARIO

Instituto Nacional de Antropología e Historia

María Teresa Franco
DIRECTORA GENERAL

Diego Prieto Hernández
SECRETARIO TÉCNICO

Víctor Augusto Armenta Lara
SECRETARIO ADMINISTRATIVO

María Isabel Campos Goenaga
COORDINADORA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA

Leticia Perlasca Núñez
COORDINADORA NACIONAL DE DIFUSIÓN

Benigno Casas
SUBDIRECTOR DE PUBLICACIONES PERIÓDICAS, CND

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional Autónoma de México, a la Hemeroteca Nacional de México y a la Dirección General de Patrimonio Universitario por permitirnos consultar, fotografiar, editar y publicar algunas páginas y fragmentos del *Magazine de Policía* de las décadas de 1940, 1950 y 1960, material en resguardo de la Hemeroteca Nacional de México, utilizado en la sección *En imágenes* y como viñetas de este número.

A la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, por permitirnos fotografiar los murales de su recinto.

IMAGEN DE PORTADA

Paola Ascencio

VIÑETAS

Fragmentos de imágenes del *Magazine de Policía* de diversos números correspondientes a las décadas de 1940, 1950 y 1960, así como del mural *La Revolución y los elementos*, obra del pintor Vlady, ubicado en la sala principal de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

Diario de Campo

Tercera época, año 2, núm. 9,
julio-agosto de 2015

DIRECTORA
María Isabel Campos Goenaga

CONSEJO EDITORIAL
Saúl Morales
José Antonio Pompa
Alfonso Barquín
Cuauhtémoc Velasco
Enrique Serrano
Marco Antonio Rodríguez
José Luis Martínez Maldonado

COORDINACIÓN ACADÉMICA
Mario Camarena Ocampo
Rocío Martínez Guzmán

EDITORIA
Alma Olguín Vázquez

ASISTENTES DE EDICIÓN
Sergio Ramírez Caloca
Marco Antonio Campos Zapata

DISEÑO Y CUIDADO EDITORIAL
Raccorta

CORRECCIÓN DE ESTILO
Sergio Pliego Fuentes
Héctor Siever

COMUNICACIÓN VISUAL
Paola Ascencio

APOYO SECRETARIAL
Alejandra Turcio Chávez
Martha García Arroyo

ENVÍO A ZONA METROPOLITANA Y ESTADOS
Fidencio Castro, Juan Cabrera y Graciela Moncada,
personal de la Coordinación Nacional de Antropología

Diario de Campo, tercera época, año 2, núm. 9, julio-agosto de 2015, es una publicación bimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Córdoba 45, Col. Roma, C.P. 06700, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Editor responsable: Benigno Casas de la Torre. Reservas de derechos al uso exclusivo: 04-2014-063012421300-102; ISSN: 2007-6851. Licitud de título: en trámite; licitud de contenido: en trámite, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Domicilio de la publicación: Insurgentes Sur 421, séptimo piso, Col. Hipódromo, C.P. 06100, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Imprenta: Taller de impresión del INAH, Av. Tláhuac 3428, Col. Culhuacán, C.P. 09840, Deleg. Iztapalapa, México, D.F. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Insurgentes Sur 421, séptimo piso, Col. Hipódromo, C.P. 06100, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Este número se terminó de imprimir el 30 de diciembre de 2015, con un tiraje de 2 000 ejemplares.

presentación 2

enfoques

Los caminos hacia la historia 4
Rocío Martínez Guzmán/Mario Camarena Ocampo

Historia y literatura:
 la pasión por el contagio 8
José Mariano Leyva

Lectura y tratamiento de las causas
 matrimoniales, siglo XVIII 13
Lourdes Villafuerte García

Magazine de Policía, una fuente
 para la historia de México 21
Gabriela Pulido Llano

Torciéndole el cuello al filme:
 de la pantalla a la historia 32
Julia Tuñón

La fotografía de aficionados,
 ¿una ventana al mundo de la historia? 43
Rebeca Monroy Nasr

El cuerpo humano como fuente 55
Sergio López Ramos

Memoria de un proyecto comunitario:
 tejiendo testimonios 60
Mario Camarena Ocampo/Rocío Martínez Guzmán

diálogos

Mi experiencia en el estudio de la
 iconografía novohispana. Conversación
 con María del Consuelo Maquívar,
 investigadora emérita del INAH 67
Rocío Martínez Guzmán/Sergio Ramírez Caloca

La literatura como fuente para la historia.
 Entrevista con José Joaquín Blanco 74
Mario Camarena Ocampo/Rocío Martínez Guzmán

en imágenes

Magazine de Policía (1939-1969) 80
Gabriela Pulido Llano/José Luis Martínez Maldonado

reseñas y comentarios

Robert Darnton, *Censores trabajando. De cómo los Estados
 dieron forma a la literatura*, México, FCE, 2014 97
Alonso Getino Lima

Carlos Fausto y Michael Heckenberg (compilación e
 introducción), *Time and Memory in Indigenous Amazonia:
 Anthropological Perspectives*, Gainesville, University Press
 of Florida, 2007 98
Juliana Sánchez

Claudia Zamorano Villarreal, *Vivienda mínima obrera en el
 México posrevolucionario: apropiaciones de una utopía urbana
 (1932-2004)*, México, CIESAS, 2013 99
Montserrat Cabrera Castillo

José Luis Juárez López, *La invasión a Veracruz en 1914,
 registros escritos y visuales*, México, Museo Nacional
 de las Intervenciones-INAH, 2015 100
Leticia Rivera Cabrieles

Miguel Vallebuena, José Luis Punzo y Bridget Zavala (coords.),
*De cocina y tradiciones. Un acercamiento a la geografía
 histórica del sabor duranguense*, México, Universidad Juárez
 del Estado de Durango, 2013 103
José Luis Juárez López

pregones

Novedades editoriales 105

Las diversas y desconcertantes voces de la historia

La historia está en el origen de las ciencias sociales, pues surge fundada en la capacidad humana de representar el mundo y narrar los hechos, articulando descripciones susceptibles de ser transmitidas a otros, de constituirse en testimonios y conformar una memoria compartida. En este sentido, cualquier expresión humana, en tanto que está dotada de sentido y significación y es susceptible de ser registrada e interpretada, puede constituirse en una fuente de la historia. Sin embargo, la historia en el mundo moderno tiene dos connotaciones que debemos distinguir:

Por una parte, la elaboración de un discurso impuesto desde el poder, en la perspectiva de unificar a las naciones, a partir de un origen y un destino compartidos alrededor de una idea de Estado legítimo. Y por la otra, el desarrollo múltiple de una disciplina que se ocupa de reconocer, ordenar, registrar, sistematizar e interpretar críticamente los múltiples testimonios que, en su trascendencia, significado y contenido simbólico, pueden hacer parte de una reflexión y una memoria histórica.

La historia y sus fuentes tienen así, de entrada, eminentes connotaciones académicas y políticas. De ahí la discusión pública sobre la inclusión, los contenidos y el carácter de la historia como materia de estudio en los programas oficiales de la educación primaria y secundaria.

Como cualquier otro Estado moderno, nuestro país –siguiendo a Benedict Anderson– se ha construido e *imaginado* mediante el reconocimiento, entre otras cosas, de una historia que nos explica y nos da forma; por eso nociones como las de identidad, pertenencia, ancestralidad, devenir y orgullo patrio, para bien y para mal, suelen ser corolarios del conocimiento, legitimación y manejo de la Historia, término que ponemos aquí intencionalmente con mayúsculas para distinguirlo de las historias matris –en plural y con minúscula– que don Luis González y González oponía a la idea de Historia Patria.

De ahí el importante papel de instituciones como la nuestra, que se ocupan de manera cotidiana y constante de estudiar, guardar, organizar, sancionar e interpretar los testimonios susceptibles de constituirse en material para la historia, en fuentes de la historia.

En México, país que sigue cargando su inescapable herencia colonial, la antropología, y la etnografía en particular, han aportado valiosas claves y materiales para el estudio de la historia, al tiempo que la historia constituye un referente fundamental de la antropología. No es casual que nuestra institución, desde sus orígenes, haya amalgamado en su nombre, así como en su programa académico, político y social, la historia y la antropología. Esto no sucede en otras latitudes.

La historia se alimenta de sus fuentes, que por sí mismas no aportan la respuesta a las preguntas del historiador pero que le brindan un sustento empírico y referencial. Como la memoria, como la escritura, la historia es secuencial. Las fuentes son materia, pero su apropiación y adquisición de sentido requieren necesariamente de una interpretación y de la construcción de una narrativa articulada y coherente que asocie y contextualice el dato. Esto involucra una evidente responsabilidad para el historiador, puesto que la fuente no es tal mientras no haya alguien que abrevie de ella.

Los historiadores nos confirman con sus investigaciones que los grupos humanos han dejado y siguen dejando constancia de su existencia, sus ideas y sus motivaciones, las cuales podemos

ver plasmadas en el gran cúmulo de objetos, discursos y expresiones que han creado y ofrecido a otros. Sin embargo, dar sentido y valor a tales manifestaciones requiere desarrollar habilidades especiales para observarlas, valorarlas y significarlas como testimonio histórico; esto es, para reconocerlas como fuentes de la historia.

De esta manera, un buen observador puede encontrar en la decoración de una vasija, en el retablo de una iglesia, en un albur, en una resolución jurídica, en una novela, en un álbum fotográfico familiar, en una revista o en una película las ideas o impulsos que motivaron a ciertas personas, en un determinado momento y lugar, a conducirse como lo hicieron, recuperando así tramos o dimensiones de su historia.

Me complace presentar, en este número 9 de *Diario de Campo* en su tercera época, algunas reflexiones y hallazgos de investigadores del INAH, sobre todo de la Dirección de Estudios Históricos, preocupados por la reflexión crítica sobre las fuentes de la historia, sus alcances y particularidades, a la luz de la experiencia de algunos colegas en el oficio de historiar el pasado y el presente.

Esperamos que este número despierte en muchos y refuerce en otros el interés en la diversidad de fuentes para la comprensión de la historia, que no son más que el pálido reflejo de las sociedades en que son producidas y recreadas. Que lo disfruten.

Diego Prieto Hernández



Los caminos hacia la historia

La enseñanza del análisis de las fuentes desde el punto de vista de la historia es el tema de este número de *Diario de Campo*, donde se invita a los lectores a reflexionar sobre las formas en que nos podemos acercar al estudio desde los testimonios, la literatura, la fotografía, la iconografía, la observación y el cuerpo.

Los ensayos que en esta ocasión se ofrecen a los lectores son el resultado de largos años de enseñar a investigar por parte de los académicos de la Dirección de Estudios Históricos del INAH. Se trata de uno de los productos logrados mediante un valioso proceso de discusiones, orientaciones teórico-metodológicas, técnicas y prácticas de la enseñanza de la investigación histórica, por lo que representan verdaderos laboratorios del proceso de enseñanza-aprendizaje llevados a cabo por los autores que presentan sus experiencias en este número.

Estos materiales surgen de la necesidad de enseñar a los cronistas y gente de los pueblos para que realicen sus propias historias. Nos enfrentamos con el problema de cómo trabajar las fuentes que unos y otros tienen a la mano y a un desafío de la tarea docente, porque cuando ya teníamos el compromiso de transmitir las mañas y secretos del oficio del historiador, nos encontramos con que no contábamos con un texto que enfrentara el asunto de la lectura, tratamiento y análisis de las fuentes. Este número de la revista pretende subsanar la falta del tal texto que necesitamos cuando enseñamos el oficio de historiar.

Para la elaboración de esta publicación invitamos a varios investigadores que se han preocupado por enseñar el oficio de la historia fuera de las aulas universitarias y narrar de qué manera han vivido la aventura de escudriñar acervos de diferentes tipos –documentales, gráficos, orales, visuales, iconográficos y la observación–, a modo de construir la información necesaria para armar su investigación. Las preguntas que guiaron los ensayos fueron:

- ¿Cómo se construye una fuente?
- ¿Cómo se lee una fuente?
- ¿Cómo leer, desde la historia, los documentos?
- ¿Cómo leer los procesos sociales en las fuentes que trabajamos?
- ¿Cómo construir un contexto desde la fuente?

Los autores de los ensayos partieron del supuesto de que las fuentes primarias son el motor de la investigación. Éstas son documentos de diversa índole que brindan datos esenciales al investigador, pero hay que evitar convertirlos en un fetiche, pues por sí solos no constituyen historia ni brindan respuestas definitivas a las fatigosas preguntas de nuestras investigaciones, mucho menos la historia de determinado sujeto social.

Las fuentes de la historia se corporizan de múltiples formas y se constituyen en documentos que nos muestran una diversidad de hechos que hablan y dicen cosas sólo cuando el investigador apela a ellos, ya que él es quien decide a qué hechos da paso, qué experiencias rescata, en qué orden y en qué contexto. Así, al compartir este punto de vista, podemos aceptar que sin el historiador no se escribe la historia; sin embargo, también hay que entender que sin fuentes donde buscar y seleccionar información la construcción de ésta tampoco sería posible.

Se debe analizar la relación que se establece entre el investigador y las fuentes, en la que la investigación histórica aparece como un proceso creativo y en constante transformación de acuerdo con el método y las intenciones políticas del estudioso. No hay una sola forma de identificar y construir fuentes para la historia, sino muchas, y cada especialista debe proponer la propia.

En las fuentes encontramos los documentos necesarios para nuestro trabajo, pero ese material lo utilizamos del modo que creemos más conveniente para nuestros intereses o para los de otros. Así, encontramos que: 1) hay quienes creen que hay que ir al archivo para “sacar” el documento necesario y “demostrar” lo que ya ha sido planteado de antemano a partir de un modelo teórico; y 2) hay quienes “dicen” que los datos son los que nos “indican” cómo hay que “ordenarlos”. Ambas perspectivas metódicas pueden, por sí mismas, desviar la investigación hacia una dirección determinada e imprimirle deformaciones tácticas que deben reconocerse si se desea corregirlas. Si el historiador no está atento, termina por convertirse en portavoz del líder o funcionario público que lo conduce por el mundo de la dependencia gubernamental, o bien del inspector del trabajo que lo lleva tomado del brazo por el campo de las condiciones laborales e incluso por el moralismo del que están permeados los documentos. Así, si el estudioso no se aproxima con suficiente cautela, las fuentes le presentan un objeto de investigación ya terminado y a veces hasta engrapado y listo para publicarse.

No por eso se deben desechar los archivos, sino que hay que aprender a trabajarlos y a criticarlos. De éstos se logra desprender una gran cantidad de materiales cuando el investigador vence la inclinación espontánea de las fuentes, al refutar con su propia mano las categorías de los testimonios, trillando despiadadamente las opiniones expresadas y recogiendo el residuo de los hechos desde la visión de los sujetos.

Así, desde las fuentes podemos conocer el funcionamiento de la sociedad, las instituciones y normas que rigen a los seres humanos de una época determinada. El archivo es la memoria de una sociedad donde los testimonios se expresan por medio de los diferentes documentos que fueron creados en ese momento histórico y donde a primera vista no aparecen los individuos, pero sí sus acciones y formas de pensar. De este modo el investigador tiene como objetivo entender a las personas de un periodo histórico a partir de los documentos que nos muestra el archivo.

Los autores de este número nos narran cómo han construido su propia fuente muy a contracorriente de los modelos prefabricados y estáticos. Con esto nos dejan entrever que no hay un modelo, sino que cada autor debe construir su propia metodología de investigación desde la concepción de historia. Por ese motivo los trabajos aquí reunidos hacen énfasis en la singularidad de la metodología de la enseñanza de la historia, considerando la imaginación y el sentido común en la construcción de las fuentes para acercarse al conocimiento del objeto de estudio y vencer el reto que implica entender a las personas de un momento histórico dado.

A riesgo de parecer insistentes, afirmamos junto con los autores de los artículos que no existen recetas únicas para el tratamiento de las fuentes, y por eso quienes se dedican al estudio de los procesos de aprehensión de la historia deben aclarar a quienes incursionan en esos caminos que no existe un método para investigar, sino muchos, y que cada futuro investigador debe construir el suyo.

Posiblemente algunos lectores encontrarán este número de *Diario de Campo* en apariencia fraccionado. Por el contrario, creemos que la participación de los especialistas nos permite presentar una gama de experiencias que nos hablan de diferentes caminos que se pueden tomar para construir investigaciones en historia, y que consideramos necesario dar a conocer.

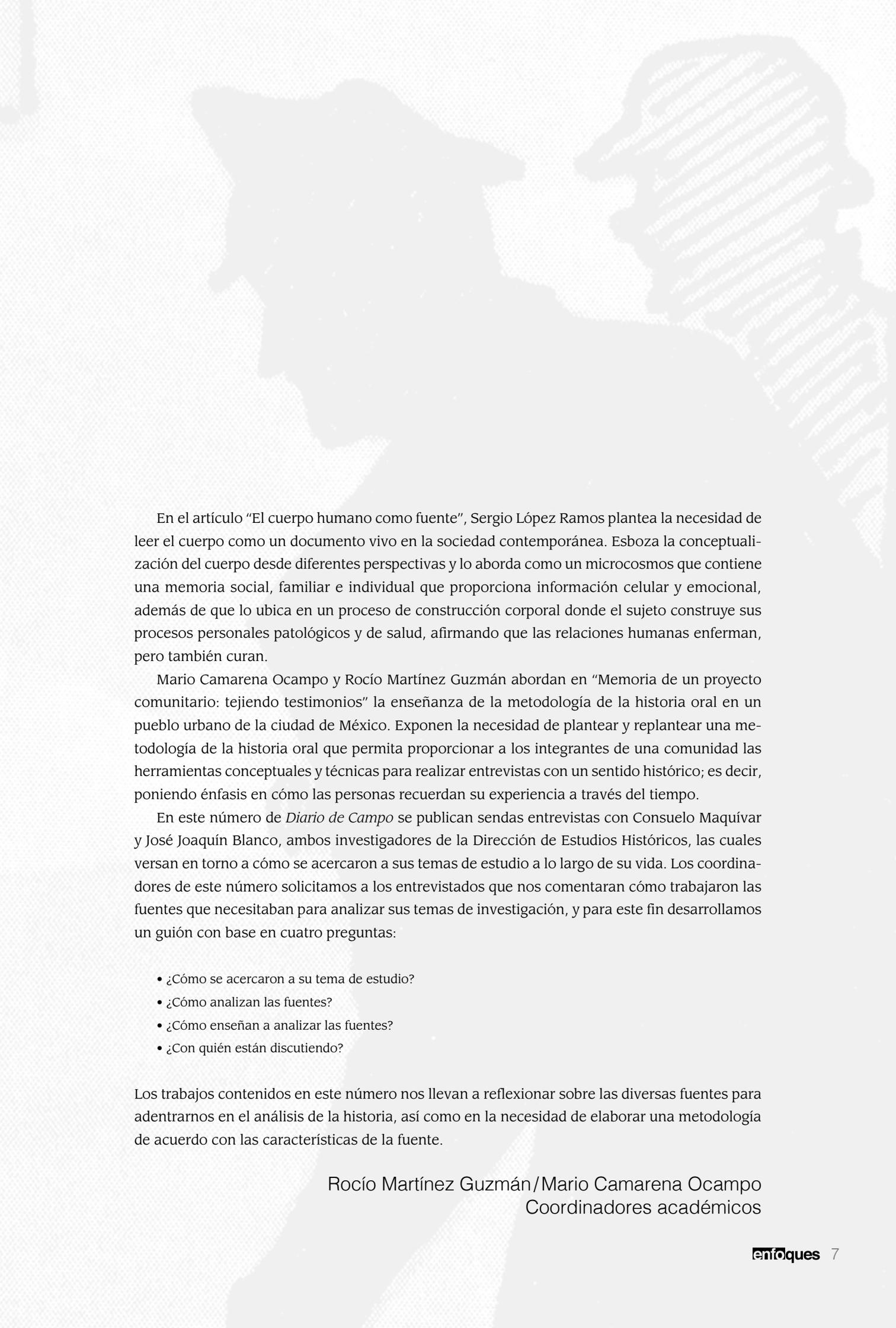
El trabajo de José Mariano Leyva, "Historia y literatura: la pasión por el contagio", expone el método para contextualizar a los escritores y dar a sus obras un sentido histórico. Nos ofrece elementos para entender a las obras literarias como documentos históricos. A lo largo del texto, Leyva recurre a diversos ejemplos para explicar cómo un tema determinado se inserta en una historia más amplia; es decir, aborda la construcción de contextos. A la vez, toma como pretexto a la "verdad histórica" para explicar los cambios en los conceptos, épocas y sociedades, a fin de aludir a los procesos.

En su artículo "Lectura y tratamiento de las causas matrimoniales, siglo XVIII", Lourdes Villafuerte analiza documentos judiciales y utiliza las causas matrimoniales para el estudio de la sociedad colonial. Nos permite entender que por medio de una lectura minuciosa del documento podemos encontrar la voz de los actores sociales y de las instituciones, además de acercarnos a la comprensión de la vida cotidiana, de las formas de pensar y actuar, de las normas y valores que establecían el comportamiento de las personas.

Gabriela Pulido Llano plantea en el ensayo "*Magazine de Policía*, una fuente para la historia de México" cómo la nota roja del género periodístico nos permite entender a la sociedad de cada época, y aborda problemas coyunturales de la vida urbana cotidiana desde la moral, utilizando para esto artículos cargados de sensacionalismo o amarillismo. Pulido identifica las tensiones y contradicciones entre los discursos oficiales y los fenómenos urbanos para develar los paradigmas del comportamiento social, la controversia moralista, la asociación entre la pobreza y la criminalidad, así como el imaginario de una ciudad como centro de vicio y corrupción.

En "Torciéndole el cuello al filme: de la pantalla a la historia", Julia Tuñón señala la importancia del cine como fuente histórica. Nos hace caer en cuenta de que las películas son huellas de una época y sociedad determinadas, y que por eso nos dan elementos para entender la realidad. Para la autora cada película es un documento que debe ser investigado y sometido a una crítica de fuentes, porque tiene un punto de vista con lenguaje y significados propios que necesitan contextualizarse desde los discursos cinematográficos.

Rebeca Monroy Nasr plantea en "La fotografía de aficionados: ¿una ventana al mundo de la historia?" que para hacer una lectura de las imágenes como vestigio del pasado desde el presente es necesario comprender la historia de la imagen; es decir, se debe contextualizar la imagen fotográfica. Las fotografías son documentos que nos permiten hacer historias. Monroy nos dice que se debe realizar una lectura donde se caracterice al creador del documento para comprender su entorno, sus intenciones y las normas que rigen sus formas de expresión o de comunicación de la fotografía.



En el artículo “El cuerpo humano como fuente”, Sergio López Ramos plantea la necesidad de leer el cuerpo como un documento vivo en la sociedad contemporánea. Esboza la conceptualización del cuerpo desde diferentes perspectivas y lo aborda como un microcosmos que contiene una memoria social, familiar e individual que proporciona información celular y emocional, además de que lo ubica en un proceso de construcción corporal donde el sujeto construye sus procesos personales patológicos y de salud, afirmando que las relaciones humanas enferman, pero también curan.

Mario Camarena Ocampo y Rocío Martínez Guzmán abordan en “Memoria de un proyecto comunitario: tejiendo testimonios” la enseñanza de la metodología de la historia oral en un pueblo urbano de la ciudad de México. Exponen la necesidad de plantear y replantear una metodología de la historia oral que permita proporcionar a los integrantes de una comunidad las herramientas conceptuales y técnicas para realizar entrevistas con un sentido histórico; es decir, poniendo énfasis en cómo las personas recuerdan su experiencia a través del tiempo.

En este número de *Diario de Campo* se publican sendas entrevistas con Consuelo Maquívar y José Joaquín Blanco, ambos investigadores de la Dirección de Estudios Históricos, las cuales versan en torno a cómo se acercaron a sus temas de estudio a lo largo de su vida. Los coordinadores de este número solicitamos a los entrevistados que nos comentaran cómo trabajaron las fuentes que necesitaban para analizar sus temas de investigación, y para este fin desarrollamos un guión con base en cuatro preguntas:

- ¿Cómo se acercaron a su tema de estudio?
- ¿Cómo analizan las fuentes?
- ¿Cómo enseñan a analizar las fuentes?
- ¿Con quién están discutiendo?

Los trabajos contenidos en este número nos llevan a reflexionar sobre las diversas fuentes para adentrarnos en el análisis de la historia, así como en la necesidad de elaborar una metodología de acuerdo con las características de la fuente.

Rocío Martínez Guzmán/Mario Camarena Ocampo
Coordinadores académicos

Historia y literatura: la pasión por el contagio

José Mariano Leyva*

Resumen

¿Cuáles son los nexos que se establecen entre la historia y la literatura? El presente texto propone algunos de ellos: la literatura como fuente histórica y algunas de las metodologías que se pueden seguir para interpretarlas, o el discurso como inevitable hermano de la creación literaria. De la misma manera, y tomando en cuenta estos aspectos que corresponden a la historia cultural, se plantea la posibilidad de una verdad histórica como eterna y provechosa discusión entre las diferentes personas y los diferentes especialistas.

Palabras clave: fuente histórica, literatura, crónica literaria.

Abstract

What are the links between history and literature? This essay suggests a brief list: Literature as a historical source plus some methodologies that should be approached and interpreted, or discourse as an unavoidable sibling of literary creation. In this same way, and taking into account those aspects that suit cultural history, we set out the possibility of historical truth as a fruitful and ongoing debate between different persons and different experts.

Keywords: historical source, Literature, literary chronicle.

Los moldes a los cuales se adapta la historia son muchos, por fortuna. Resulta imposible que el estilo personal de cada especialista no se plasme en lo escrito. Por más que se le rece al dios de la objetividad, éste nos abandonará de tanto en tanto para que los historiadores sólo apelemos a nuestra voluntad, a nuestro criterio, a nuestras capacidades, también por fortuna. Existe toda una gama de herramientas que busca el apego a la objetividad, que nos asiste en la ardua tarea de encontrar la verdad, pero lo cierto es que siempre nos quedamos en la búsqueda. La verdad histórica, siento decirlo, no es un objeto concreto que se encuentre enterrado en las arenas del pasado y que, una vez exhumado, luzca igual –con la misma forma, con la misma textura y color– ante los ojos de todos. Más bien se asemeja a una discusión volátil donde, si bien nos va, existirá un consenso. Es decir, la verdad histórica es un proceso que está en constante mutación: cada vez que se descubren nuevas fuentes, cada vez que aparecen nuevas versiones del episodio ocurrido o cada vez que un necio historiador quiere revisar de nuevo los acontecimientos cien veces visitados y descubre una nueva óptica, ese elemento que el resto de los historiadores pasaron por alto.

Paradójicamente, a muchos historiadores les cuesta trabajo aceptar este tipo de verdad histórica. Consideran que si el análisis del pasado no se parece –aunque sea un poco– a las ciencias naturales positivas, entonces estamos embaucando a la gente. La falta de seguridad concreta a veces provoca vértigo, y tal vez en muchos casos se sienta que una disciplina histórica basada en una realidad tan poco tangible nos puede conducir al descrédito. Curiosamente, me parece que el hecho de no aceptar que las continuas discusiones es lo que va formando una verdad histórica –siempre en movimiento– y vender la verdad histórica como un objeto inmutable es lo que se acerca más a un engaño.

* Investigador, Dirección de Estudios Históricos, INAH (acido_200@yahoo.com).

No cabe duda de que la intención de los historiadores debe ser buscar la verdad. En el momento que nos alejemos de esa convicción, la historiografía perderá su razón de ser. La voluntad debe estar ahí, pero también la humildad para entender que la verdad histórica que encontremos cambiará de manera constante. Por eso la contextualización histórica en cualquier tema me parece una tarea fundamental para mantener la validez del quehacer de los historiadores. Y el tipo de contextualización que me gustaría destacar es el que se realiza entre varios especialistas de la historia cultural. Explico con un ejemplo.

En 2005, el periodista estadounidense Jeff Chang publicó su libro *Can't Stop. Won't Stop. A History of the Hip-Hop Generation*,¹ y poco tiempo después su investigación terminó ganando el American Book Award, un premio con muy poco de académico y que más bien le toma el pulso a los temas más populares en Estados Unidos. ¿Cómo fue posible que un tema tan específico –la música y la cultura hip-hop– le interesara a un sector tan amplio de lectores, al grado de recibir el galardón mencionado? La respuesta tal vez se encuentre en el trabajo de contextualización elaborado por Chang.

En efecto, su trabajo tiene como centro a la música de los raperos –mayoritariamente negros– nacidos a finales de la década de 1970 y que fue cobrando una fuerza inusitada en la década de 1980, hasta convertirse en un género comercial bastante solicitado a partir de la década de 1990 en adelante. Nos presenta a artistas como DJ Kool Herc, Grand Master Flash, N.W.A. o Public Enemy que, seamos honestos, a muy poca gente le dicen mucho.

Sin embargo, el tema de historia cultural en que se interesó Jeff Chang se inserta en una historia más amplia: la de los inmigrantes jamaicanos en el barrio del Bronx a finales de la década de 1960; la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos de la de 1970; las crisis económicas de la de 1980, que se aunó a una política por completo deshumanizadora; la toma de conciencia de grupos marginados que los llevó a diversas peleas políticas; la globalización de una contracultura en la década de 1990 que originalmente se creía inofensiva. Y no se trata de que el tema central se apoye con brevedad en todos los subtemas anteriores.

El equilibrio de la investigación se centra en la información acerca de todos estos temas que se han des-

prendido del eje principal. Es decir, la cultura hip-hop sirve como vehículo para entender desde nuevas ópticas los procesos de la lucha de los derechos civiles, las inmigraciones, las crisis, etcétera. Nos dice Jeff Chang (2005: 82):

[...] 1977 empezó muy bien para [DJ Kool] Herc. Pero como pasaría en todos lados, habría problemas más adelante.

No fue, como muchos periodistas y académicos bien intencionados escribirían más tarde de manera errónea, que las fiestas de barrio o los *Sound Systems* reemplazaron las peleas o los disturbios. Esa noción apareció a partir de la observación de Robert Moses² de que nada bueno podría salir de nueva cuenta del Bronx. La verdad fue, de hecho, mucho menos dramática y mucho más profunda. Con la nueva jerarquía musical en el Bronx, el hombre que manejaba los discos reemplazó al hombre de los colores.³ La violencia no desapareció de pronto: ¿cómo podría? Pero una enorme cantidad de energía creativa estaba ahora lista para emerger desde el fondo de la sociedad norteamericana.

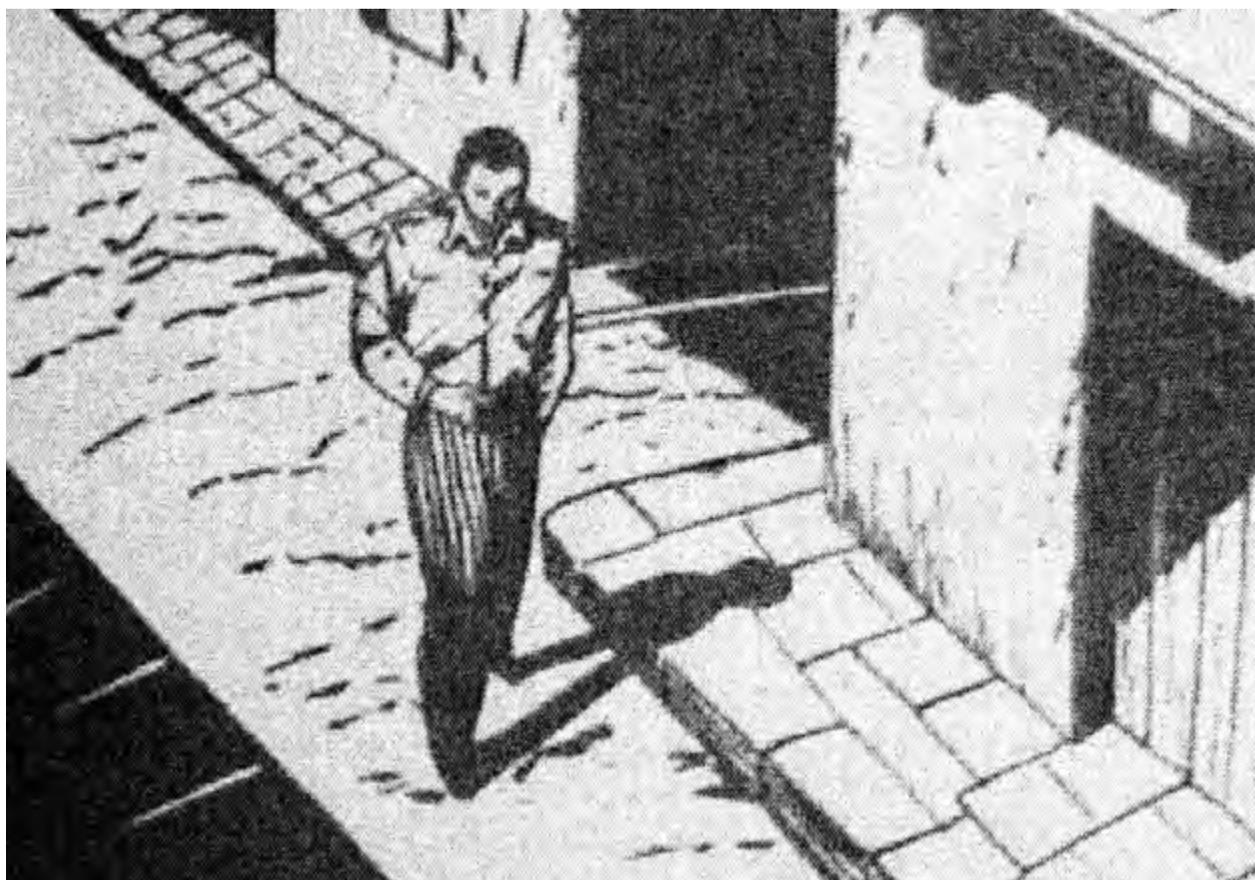
Una de las consignas principales de la historia cultural debe ser la inclusión de diferentes temas y procesos históricos: la amplitud. Imaginar a esta disciplina alejada de otras materias y temas, en exceso especializada o concentrada en periodos muy breves o en ópticas que más que expansivas resulten recónditas, es una manera de aniquilar a la propia historia cultural. Sin ir más lejos, la referida historia de Chang abarca desde 1965 hasta 2001.

En otras latitudes, Robert Darnton realizó el estudio de las causas, desarrollo y consecuencia de la Revolución francesa a partir de los libros prohibidos y libelos de la época (Darnton, 2000). Su investigación cultural también se inmiscuyó con la historia política, la ley y el orden, las fronteras entre países europeos y las tretas que utilizaba el tráfico de libros para sortearlas, entre muchos otros temas. Y, queda claro, sus límites temporales son todo menos estrechos. No se trata de un caso aislado: en *El negocio de la ilustración. Historia editorial de la Encyclopédie, 1775-1800* (Darnton, 2006), a pesar de que sólo se trata de un periodo de 25 años, la amplitud de la investigación incluye las

² Funcionario de Nueva York encargado de una profunda remodelación urbana ocurrida a mediados del siglo xx. Buscó la creación de nuevos barrios –como Long Island– para modernizar a la ciudad y sentía cierto desprecio por las zonas más viejas.

³ Se refiere a un Bronx donde las pandillas se dividían las calles como territorios, y donde cada pandilla debía utilizar un color específico para entrar en la zona que le correspondía.

¹ En 2014 Caja Negra Editora publicó en Buenos Aires una edición en español con el título *Generación hip-hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*.



ideas, formas y polémicas de toda la época ilustrada, atomizada en ese breve espacio temporal. Además, la historia que nos promete se entiende y a la vez explica otros sucesos, como los ataques de piratas, las formas de edición, la distribución de libros, los precios de ese ramo mercantil... Es decir, por lo común –y como se puede cotejar con todas las argumentaciones previas– la historia cultural suele promover el cruce de fronteras entre un tipo de historia y otro, y más todavía, entre una disciplina y otra.

¿Para qué la necesidad en la variedad de temas –sociales, económicos, políticos– dentro de la historia cultural? ¿Para qué la necesidad de observar más allá del propio periodo? No sólo para lograr que un tema específico tenga mayor impacto –en el número de lectores– como en el caso de *Can't Stop, Won't Stop*, sino para evitar, en la medida de lo posible, pifias.

Las expresiones artísticas: la pintura, literatura o música, otorgan productos sumamente codificados. En la mayoría de los casos, la voluntad de sus creadores no es dejarnos claras sus intenciones históricas o quejas políticas. Por eso la contextualización temporal y temática nos asiste para intentar identificar esos recovecos. Y con este fin, de manera inevitable, son necesarias las herramientas históricas. Ése es el principio

claro. Es decir, cualquiera puede aventurar una opinión sobre un libro y la sociedad que lo creó. Puede ser una crítica literaria estupenda o una crítica política lúcida, aunque sin la contextualización temática y temporal me parece que será una opinión personal sobre una obra que también es personal. No tengo nada en contra de las opiniones personales, y me queda claro que en toda historiografía, hasta en la más ortodoxa, el sesgo personal resulta inevitable. Sin embargo, la voluntad de encontrar una respuesta más ecuménica requiere un trabajo más amplio y de tipo histórico. Un trabajo de contextualización. Es decir, Clío, en efecto, no deja de ser inquieta, pero también tiene sus convicciones.

Niall Ferguson hace ese ejercicio de estupenda manera en su capítulo “El contagio de la guerra”, sobre todo en el apartado “Camaradas”. Ahí nos relata la vida cotidiana en los frentes de la Primera Guerra Mundial (Ferguson, 2007: 235–289), para lo cual utiliza casi en exclusiva pasajes literarios tanto de memorias como de ficciones. No es posible recrear el ambiente de esta guerra –que Ferguson califica como “de trincheras”– de no ser con este tipo de documentos, los cuales muestran la vida que llevaban los soldados en las zanjas, una situación que podía prolongarse durante varios meses. La idea que aparece una y otra vez en las me-

morias y ficciones es la de que el enemigo se parece demasiado a uno mismo, y que de la misma manera le están ordenando algo que, conforme avanza el tiempo y la fatiga crece, parece por completo descabellado. Y todo esto le da una nueva dimensión a esa guerra en específico. Aparece una nueva interpretación.

Ahora bien, sobre esa base otorgada por las herramientas históricas la historia que tiene como documento principal a la literatura debe indagar a profundidad el contexto de la fuente y servirse de otras disciplinas para la interpretación de la misma. La única forma de sacar el mejor provecho histórico a las “mentiras” en la ficción es identificándolas. Y para lograr esto el único camino es la comparación. Así, la historia cultural en general no debería ser inmune a la historia social, económica, política, en la medida que los escritores escriben sobre esos y otros temas. Las variaciones que el escritor haya hecho pueden ser indicaciones valiosas de un modo de pensar incluso susceptible de generalizarse.

Una vez identificadas esas “mentiras”, la interpretación de las mismas –¿por qué los escritores decadentes describían siempre a los sanos positivistas como ridículos o incluso peligrosos?– puede ser más completa si se convida a esas otras disciplinas a la fiesta del análisis. Las más recurridas tal vez sean la antropología y la psicología, aunque no las únicas. Esto no extraña en la medida que las pulsaciones de muchos escritores proceden de intereses tan personales como sociales. El viaje del exterior –de lo visto, lo vivido– hacia lo interior –lo que se opina al respecto– es constante en la literatura, y muchas veces a la metodología clásica de la historia le resulta imposible sujetar todos los matices de ese diálogo constante que nos presenta. Michel de Certeau argumenta el psicoanálisis para acercar la historia no sólo a la psicología, sino también a una materia más específica:

El psicoanálisis se articula sobre un proceso que es el centro del descubrimiento freudiano: el retorno de lo rechazado. Este “mecanismo” pone en juego una concepción del tiempo y de la memoria, en el que la conciencia es a la vez la *máscara* engañadora y la *huella* efectiva de acontecimientos que organizan en el presente. Si el pasado (que tuvo lugar y forma parte de un momento decisivo en el curso de una crisis) es *rechazado*, *regresa*, pero subrepticamente, al presente de donde él ha sido excluido. Un ejemplo que le gustaba mucho a Freud, representa esta vuelta-regreso que es la astucia de la historia: después de haber sido asesinado, el padre de Hamlet regresa en una escena distinta, pero con

forma de fantasma, y es entonces cuando se convierte en la ley que su hijo obedece (De Certeau, 1995: 77).

Muchas veces, cuando tomamos como fuente histórica una novela escrita, digamos, hace cien años,⁴ debemos determinar si la información que nos brinda se apega a la realidad o es más bien algo parecido a una obsesión personal. En el segundo caso, tanto el contexto histórico como algunas herramientas del psicoanálisis son de mucha utilidad. Tomo el caso del escritor mexicano Alberto Leduc (1867-1908), quien era un furibundo anticlerical. Sin embargo, y a diferencia de muchos de los contemporáneos que compartían su filiación política, su jacobinismo tenía un origen personal: sus padres murieron cuando él era un niño y lo dejaron a cargo de un albacea que era cura, junto con dos hermanos más. Poco tiempo después de que llegó la orfandad, el cura los metió en un hospicio para robarse la fortuna de sus padres y desaparecer.⁵

En los casos de otros escritores, la inclinación político-literaria tal vez se deba a una postura política, que siempre tiene algo de personal, pero sin sustentarse en un evento íntimo tan dramático. En esos otros casos deberíamos ir entonces al contexto histórico, más específicamente a la información que la historia política de ese momento nos brinde. Por todo lo anterior, no es gratuito que el título original de la obra de Michel de Certeau sea *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*.

De la misma manera, el párrafo citado nos remite a algo escrito al inicio de este texto: mientras que en las historias personales, según Freud, el pasado doloroso que se intenta encerrar –u obviar o sublimar– regresa como fantasma, la recuperación del pasado que hace un historiador se encuentra condicionada por su presente, por sus inclinaciones e intereses en el momento en que está realizando su investigación y la escribe. De nuevo la inevitable subjetividad.

Sin embargo, no hay que olvidar que las herramientas de análisis histórico son imprescindibles: no se está leyendo una obra escrita antier, sino hace varios años. Los contextos sociales y personales han cambiado. Así, es necesario hermanar metodologías para entender conceptos como matrimonio, odio político, compromiso social. Parece una obviedad, pero la historia de las mentalidades, la de la vida cotidiana, la social y las

⁴ Dentro del ramo de historia-literatura de la historia cultural.

⁵ Esto lo cuenta Renato Leduc, hijo de Alberto, en una entrevista con Teresa Ferrer Bernat en *¡Neurosis emperadora de fin de siglo!* (2005).

propuestas de psicología aplicada a la historia –como las realizadas por Erich Fromm (1900-1980)– han enseñado que las ideas básicas –amor, odio, juventud, vejez– cambian.

Si leemos una novela gestada en el porfiriato que nos hable de un anciano, difícilmente pensaremos en alguien mayor a los 60 años. Hay que realizar la labor de contexto histórico: ¿cuál era la esperanza de vida en esa época? De la misma manera, si en el mismo periodo alguien sugiere que términos como “rasgos de adolescencia” eran factibles, con toda probabilidad estará cometiendo una pifia en la medida que el término “adolescencia” –junto con todas sus características– es posterior, mientras que en ese momento se esperaba que el tránsito entre niñez y adultez fuera expedito y sin dilaciones.

Una vez logrado el contexto histórico y la indagación basada en la multidisciplina, es posible lograr una “verdad” histórica compleja –en el sentido de riqueza– e incluyente. José Joaquín Blanco –que también es poeta–, resulta un buen ejemplo en *Pastor y ninfa. Ensayos de literatura moderna* (1998); tanto que no puedo resistirme a citar un párrafo que sintetiza toda una época histórica a partir de la literatura y con la precisión literaria que Blanco nos suele restregar en la cara:

Como reflejo del mundo tecnificado y superburocratizado, hubo en la realidad y en las mitologías policiacas un aparato contra el crimen (incluso internacional, del tipo televisivo de CIPOL o de los amos del Agente 007) y grandes aparatos, también transnacionales (el comunismo, el Opus Dei, los cárteles del narcotráfico, los fundamentalistas musulmanes), para delinquir. La época de la CIA y la KGB: ya no había seres humanos, sino peones de uno y otro partido. Miles de historias detectivescas se dieron entre los agentes de uno y otro bando (o los similares: la CIA contra los “anti-americanos”, los negros, los terroristas; la policía francesa contra los independentistas árabes). El crimen se politizó al grado de que toda cuchillada era presentada como crimen de Estado, desde un diplomático homosexual que aparece ahogado en los canales de Ámsterdam hasta las más diversas hipótesis de la muerte de Marilyn Monroe (*ibidem*: 111).

En este molde de Clío entran tanto la investigación como la indagación histórica: la metodología como la creatividad historiográfica. El molde nos invita al contagio, entendiendo que la historia no se conforma a partir de parcelas ni de datos fríos; todo lo contrario: es una disciplina seria que nos presenta un producto

difícil de aprehender, aunque no por eso menos valioso. Para recetas concretas e inmutables están las teorías económicas o los libros que nos prometen que seremos felices si seguimos los pasos indicados. Sin embargo, basta recordar la cantidad de certezas económicas que han caído estrepitosamente o preguntar a los lectores de los libros de la pronta facilidad qué tan felices son en realidad. Entre historiadores, en la reflexión –continua, imparable– está nuestra validez.

Bibliografía

- Blanco, José Joaquín, *Pastor y ninfa. Ensayos de literatura moderna*, México, Cal y Arena, 1998.
- Certeau, Michel de, *Historia y psicoanálisis*, México, UTA, 1995.
- Chang, Jeff, *Can't Stop. Won't Stop. A History of the Hip-Hop Generation*, Nueva York, Picador, 2005.
- Darnton, Robert, *El negocio de la Ilustración. Historia editorial de la Encyclopédie, 1775-1800*, México, FCE, 2006.
- _____, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia cultural francesa*, México, FCE, 2000.
- Ferguson, Niall, *La guerra del mundo. Los conflictos del siglo xx y el declive de Occidente (1904-1953)*, Barcelona, Debate, 2007.
- Leduc, Alberto, *¡Neurosis emperadora de fin de siglo!*, México, Factoría, 2005.



Lectura y tratamiento de las causas matrimoniales, siglo XVIII¹

Lourdes Villafuerte García*

Resumen

El objetivo de este trabajo es poner al alcance de un público amplio la manera en que se llevaba a cabo una causa judicial eclesiástica que se refería al sacramento del matrimonio (causa matrimonial). Está dirigido a cronistas, aficionados, estudiantes, tesistas y profesionales amantes de la historia y de los archivos que necesiten consultar documentos judiciales de la época colonial mexicana. Conocer el lenguaje, la manera en que comienza, prosigue y concluye un proceso y las acciones y estrategias tanto de los acusadores, los acusados, los testigos y las autoridades que intervienen en una causa redonda en una mejor lectura y análisis del rico material judicial que hay en los repositorios de México y países de tradición hispánica. Asimismo el artículo da sugerencias para identificar con mayor facilidad ciertas partes de la causa (incoación, prosecución y conclusión), al analizar la propia estructura del documento o buscando señales y palabras que nuestros antepasados ponían en los expedientes y siguen siendo útiles para el lector de hoy.

Palabras clave: provisorato, sevicia, adulterio, divorcio, derecho procesal.

Abstract

This study has one goal: to offer a broader portion of the publica chance of observing the way in which an ecclesiastic court case pertaining to the sacrament of marriage (matrimonial case) used to take place. It is directed towards chroniclers, enthusiasts, students, thesis preparation students and experts who love history and archives, especially if said people have to search for legal documents concerning the Mexican colonial period. Knowing the language, the way in which a process starts, is followed and reaches a conclusion, as well as the actions and strategies of the prosecutors, the accused, the witnesses and the authorities involved in a legal case, results in a clearer reading and a much better analysis of the rich legal materials to be found in the Mexico's and other Hispanic countries' repositories. On the other hand, the article gives away certain clues that might help ease the identification of certain parts of the legal cause (initiation, pursuit and conclusion), always resorting to the document's own structure; or maybe while searching for the signs, signals and words that our own ancestors wrote on the records and which are still useful to a modern-day researcher.

Keywords: a provisor's Court and offices, abuse, adultery, divorce, procedural law.

Las causas judiciales de la época colonial son una fuente de gran riqueza para estudiar a la sociedad de aquellos tiempos, pues este tipo de documentación refleja, por una parte, la actividad primordial del Estado, que es la impartición de justicia, y por otro, la manera en que las personas usaban ese recurso para dirimir sus diferencias. Para quienes estamos interesados en estudiar la vida cotidiana de las personas y sus formas de pensar, esta fuente otorga información de gran calidad, aunque se requiere de una lectura atenta, pues la información que buscamos puede hallarse un tanto oculta.

El objetivo de este trabajo es exponer la forma en que se llevaba a cabo una causa matrimonial en el siglo XVIII, así como las características del documento que ésta generaba, a fin de facilitar la lectura del mismo y lograr un mejor aprovechamiento de la información.

Una de las principales instituciones de justicia eclesiástica fue el Tribunal del Provisorato, llamado también Tribunal Eclesiástico Ordinario o Audiencia Eclesiástica, que dependía del obis-

* Investigadora, Dirección de Estudios Históricos, INAH (villafuerteg@yahoo.com.mx).

¹ Este texto tiene como base el artículo de Villafuerte *et al.* (2008: 87-161).

po. En esta instancia se incluyen algunas dependencias administrativas como la Haceduría y el Juzgado de Testamentos, Capellanías y Obras Pías, así como el Provisorato de Indios (Traslosheros, 2014: 28).

La función principal del Provisorato era impartir justicia en lo referente a las controversias entre las personas de estado clerical y lo que se refería a los sacramentos entre los fieles. De entre los siete sacramentos, el del matrimonio generó una gran cantidad de documentación muy útil para el estudio de la sociedad novohispana, en especial si lo que interesa al estudioso es la forma de pensar y los referentes culturales que regían la vida diaria de nuestros antepasados.

Las controversias alrededor del sacramento del matrimonio se llaman “causas matrimoniales”, las cuales se entienden de la siguiente manera: “Son causas matrimoniales aquellos procesos judiciales en los que la controversia se refiere al vínculo establecido entre los cónyuges como efecto del sacramento del matrimonio”.

El matrimonio es un sacramento que otorga la gracia para aquéllos bautizados, y el Concilio Ecuménico de Trento (1545-1563) definió que la jurisdicción, sobre todo lo que se refiera al vínculo conyugal sacramental, le corresponde en exclusiva a la Iglesia. De manera que era el juez provisor quien tenía que conocer las causas de este tipo (Machuca, 1903). Pero no hay que olvidar que el matrimonio era un contrato civil elevado a la dignidad de sacramento; es decir, el hecho de contraer matrimonio sacramental tenía efectos civiles, y si el vínculo conyugal se modificaba, el juez civil era quien tenía jurisdicción en lo que respecta a la dote, a los bienes y a la custodia de los hijos.

El Provisorato estaba formado por varios oficiales: el juez provisor tenía potestad ordinaria para administrar justicia en asuntos del fuero eclesiástico, por lo que debía ser un perito en derecho canónico, y era el obispo del lugar quien lo nombraba;² el promotor fiscal era un oficial que representaba los derechos de la comunidad eclesial para evitar que se le agraviasen y era asesor del juez; en este carácter es como actuaba en las causas. En cuanto a las causas matrimoniales, defendía la permanencia del vínculo, pues era interés de la Iglesia que los esposos no se separaran. El promotor

fiscal también debía estar versado en derecho canónico y ser nombrado por el obispo; su participación en las actuaciones de la causa era imprescindible, so pena de nulidad de las mismas; asimismo, este oficial participaba en la elaboración del proyecto de sentencia. El notario o actuario era el encargado de redactar los autos y su firma resultaba imprescindible para su validez. El relator o ponente actuaba como auxiliar facultativo y asesor del juez, se encargaba de referir la causa a los demás miembros de la institución y participaba en la elaboración de la sentencia. También formaban parte de la estructura del Provisorato cursores, nuncios, alguaciles, oficiales menores encargados de realizar las citaciones y de ejecutar los autos.

Las causas matrimoniales son para dirimir las controversias por nulidad del vínculo conyugal y por suspensión de la vida marital. El primero consiste en declarar nulo un matrimonio –aunque las personas hayan realizado todo el ritual– si se encuentra algún impedimento canónico o defecto que de suyo signifique un acto nulo; es decir, que nunca tuvo lugar; por ejemplo, si alguno de los contrayentes fue obligado bajo amenaza a contraer un matrimonio que no quería, el acto es en esencia nulo porque se viola la libertad de consentimiento, lo cual es una condición absolutamente indispensable para la validez del matrimonio (Ferrerres, 1920: 397-398). Si una pareja recibe la declaración de nulidad, puede contraer matrimonio sacramental, en razón de que el anterior jamás existió. La suspensión de la vida conyugal se llama también “divorcio”, y en la Iglesia católica consiste en la cesación de la cohabitación de los cónyuges, mas no del vínculo; es decir, si una pareja recibe sentencia de divorcio, significa que se les permite vivir separados, pero sin que el vínculo desaparezca, de modo que no pueden casarse de nuevo.

En el siglo XVIII sólo se reconocían dos causales de divorcio: el adulterio y la sevicia. Santo Tomás de Aquino definió el adulterio como “la usurpación de la mujer ajena”. Este acto tiene consecuencias negativas tanto en el ámbito moral como en el social, pues viola la fe matrimonial que los esposos se deben y trastoca el bien de la prole, ya que impide la certeza de la paternidad (Ortega, 1987: 31; Lozano, 2005).

El adulterio debía estar plenamente consumado y sólo era denunciado por el cónyuge ofendido –siempre y cuando no hubiera cometido el mismo delito–, pero no por el ofensor, pues éste se hallaba impedido de hacerlo por ser la parte demandada. La mayoría de

² En la época colonial era costumbre que el juez provisor fuera, al mismo tiempo, el vicario general, quien tenía poder delegado por el obispo para suplirlo en actividades administrativas en su ausencia. Con el tiempo los cargos los ejercieron distintas personas.

las causas matrimoniales en el Arzobispado de México eran de divorcio, y las de nulidad eran escasas.

Por sevicia se entendía la excesiva crueldad física o moral que hacía insufrible la vida en común; es decir, amenazas, insultos, humillaciones, descalificaciones, difamaciones, golpes e intentos de asesinato, todo lo cual obstaculizaba o hacía imposible la convivencia. La sevicia podía ser consumada o futura, lo cual se daba cuando uno de los cónyuges amenazaba a otro con maltratos que eventualmente se darían más tarde. Este comportamiento, igual que el anterior, sólo lo podía denunciar el cónyuge afectado.

La causa matrimonial consta de tres partes: incoación, prosecución y conclusión. A continuación expongo con más detalle cada una de estas partes y la manera en que un lector puede localizarlas en los documentos judiciales eclesiásticos de la época colonial.

Incoación

La incoación es la primera etapa de una causa, la cual se inicia cuando alguna persona demanda a otra por algún perjuicio o para que satisfaga algo a lo que tiene derecho. La persona acusada debe contestar a tal demanda y la controversia debe ser aceptada por un juez que se declara competente, el cual debe emitir el "auto cabeza de proceso". Este auto es muy importante de localizar porque ahí se expone con claridad quiénes son las personas que participan en la causa y cuál es su posición en la misma; cuál es exactamente la materia sobre la cual controvierten y quién es el juez competente que la dirimirá.

Supongamos un caso hipotético: una causa de divorcio cuyo motivo haya sido el adulterio. En ese caso el cónyuge que acusaba, llamado "actor", demandaba la separación legal del cónyuge ofensor, llamado "reo", por la causal de adulterio, lo cual solicitaba ante el juez provisor del obispado, que era el juez competente para las causas matrimoniales. El acusado o reo debía contestar a la demanda mediante un acto de "litis contestación", y su argumentación necesitaba ir en sentido contrario de lo afirmado por el actor o demandante, pues de otra manera no habría controversia. Este acto debía hacerse en presencia del juez y de la contraparte.

Si el demandado aceptaba los cargos que se le hacían y reconocía que había adulterado, no había proceso, pues no existía controversia que resolver, por lo que el juez sólo determinaba las consecuencias canónicas del asunto. El reo podía rechazar toda o partes de la



demanda, por lo cual se determinaba el objeto de la controversia y se dictaba el auto cabeza de proceso; el reo también podía rechazar la demanda y contrademandar al actor, o bien podía abstenerse de contestar, hecho que podía provocar que fuera intimidado por el juez varias veces y, si se mantenía en esta posición, el juicio podía seguir en su ausencia.

El auto cabeza de proceso se encuentra muchas veces al comienzo de una causa, pero en otras hay actuaciones previas y se requiere buscarlo. En ocasiones se identifica con una anotación en el margen, pero en otras sencillamente hay que darse a la tarea de localizarlo. Este documento suele enunciar fecha, lugar, la autoridad del juez provisor, la materia de la controversia, las partes litigantes (su nombre y rango), la recepción del expediente, y fija un periodo para recibir pruebas; por último, incluye la firma del juez y su notario para dar fe. Se empleaban fórmulas como: "Su señoría dijo que lo debía recibir y recibió", o: "Así lo proveyó, mandó y firmó de que damos fe".

Prosecución

La prosecución comenzaba cuando el juez daba el auto cabeza de proceso y fijaba el término para la recepción de pruebas. Ésta es la parte más larga y rica del proceso, pues allí ambas partes hacían gala de una gran cantidad de estrategias y artimañas en el uso del tiempo y de las herramientas que el derecho le daba a la parte actora para demostrar la culpabilidad del reo y a éste para demostrar su inocencia. Cada una de las partes en litigio solía contar con un abogado, de ma-

nera que las actuaciones de éstos nos ofrecen muchos elementos sobre las habilidades positivas o negativas de estos personajes.

Las pruebas que cada parte podía ofrecer eran las siguientes: la confesión de las partes, la prueba testifical, el juicio de peritos, el acceso o reconocimiento judicial, la prueba instrumental y las presunciones.

La “confesión de parte” consistía en que una de las partes confesara algo que le resultara desfavorable, con lo cual se terminaba el proceso, pues al suceder esto la contraparte no estaba obligada a probar lo confesado; de ahí el dicho “a confesión de parte, relevo de pruebas”, que más bien es un principio de derecho. La confesión de parte debía ser hecha de manera libre y espontánea, sin coacción de ningún tipo. Si había uso de la fuerza física, daño grave, coacción física o moral, tal confesión se tornaba inválida; asimismo si fue por engaño, por equivocación o por yerro. En nuestro ejemplo hipotético, supongamos que el marido era el adúltero y su esposa le demandaba el divorcio; si el marido aceptaba sin ser forzado, engañado, amenazado ni sometido a cualquier otro tipo de coacción que había cometido este delito, la esposa ya no estaba obligada a probar la conducta de su esposo.

La “prueba testifical” era la que se hacía mediante la presentación de testigos. El testigo es “la persona idónea llamada a declarar sobre la verdad o falsedad de los hechos controvertidos” (Villafuerte *et al.*, 2008: 96; Murillo, 2004: 141-159; Ferreres, 1920: 334), y la prueba más abundante en las causas matrimoniales. A continuación enlisto las características de los testigos idóneos (adecuados) y de los no idóneos (inadecuados), de acuerdo con la norma del siglo XVIII.

Testigos idóneos

“Testigo público” es la persona que testifica acerca de actos que corresponden con su oficio público; si tal oficio no es público, se trata de un testigo privado.

“Testigo de ciencia” es aquel que testifica con base en su propio conocimiento y en el conocimiento directo del hecho; por ejemplo, una matrona o partera que examina a una mujer para comprobar si ha sido desflorada o no con el objetivo de testificar en un caso de matrimonio no consumado.

“Testigo de credibilidad” es el que, sin conocer directamente el hecho, se basa en el crédito de quien se lo dijo.

“Testigo de vista” es la persona que presenció los hechos acerca de los cuales declara. Es el testimonio

que tiene mayor peso en una causa y mucho más si el testimonio se refiere a un delito sorprendido por el testigo en flagrancia.

“Testigo de oídas” es el que oyó los hechos porque se lo dijo otra persona. Si bien este testimonio es válido, tiene menos peso que el de vista.

La prueba testifical requería de ciertos requisitos, y tanto los testigos como quienes los presentaban debían cumplirlos. Asimismo, el testimonio debía hacerse bajo ciertas circunstancias y cumpliendo las formalidades que el derecho exigía. En general, cualquier persona podía ser testigo, excepto las personas no idóneas, las sospechosas y las incapaces.

A continuación enlisto a los testigos no idóneos y sus características.

Testigos no idóneos o inidóneos

Se entiende como “testigo no idóneo” a aquel que no tiene conocimiento suficiente acerca de lo que testifica; por ejemplo, cuando confunde a las personas o no tiene claros los hechos acerca de los cuales testifica. Asimismo, son testigos no idóneos las personas demasiado jóvenes (impúberes) y los locos, ambos por falta de comprensión de las consecuencias jurídicas de sus dichos, debido a su corta edad o por no estar en uso de la razón, en cada caso.

“Testigos sospechosos” son aquellos que carecen de probidad, como los excomulgados, los infames y los perjuros, así como las personas de costumbres abyectas, como las prostitutas, los ladrones u otros delincuentes, debido a que se les puede sobornar con facilidad; también son testigos sospechosos quienes tienen una enemistad manifiesta con la parte contra la cual declaran.

“Testigos incapaces” son quienes llevan una relación cercana que los obliga a la lealtad hacia el acusado o el acusador, tales como empleados, sirvientes y esclavos; asimismo son incapaces los cónyuges y aquéllos con lazos de parentesco, a menos que se trate de un asunto que sólo ellos conocen. También son testigos incapaces los que deben guardar sigilo en razón de su profesión, como los sacerdotes, ya que no pueden violar el secreto de confesión. En la documentación judicial de la época colonial aparece la expresión “le tocan las generales” cuando alguna persona se excusaba de testificar por tener esta circunstancia.

Las personas que podían presentar testigos eran las partes en conflicto y el promotor fiscal; asimismo el

juez tenía el derecho de llamar a comparecer a alguna persona. Quienes pretendían presentar testigos, debían entregar una lista al juez y decir cuál era la relación del mismo con las partes y acerca de qué testificaría; esta lista se debía entregar a la parte contraria para que procediera a aceptar o recusar a ciertas personas.

Localizar en un documento los dichos de los testigos es muy fácil, porque en el cuerpo de la declaración se dice con claridad que se trata de una deposición o testimonio; también suele identificarse porque en el margen aparece la abreviatura “T” (testigo) o la palabra completa. Es frecuente que, cuando hay varios testigos, se les numere. Éstos debían dar sus datos generales (nombre, calidad, estado, domicilio, etcétera), hacer un juramento “por Dios y la Santa Cruz” en testimonio de decir verdad y declarar en forma separada ante los oficiales correspondientes. Al terminar la declaración, que se hacía muchas veces mediante un interrogatorio, se leía al testigo lo anotado por el escribano para que ratificara o rectificara lo dicho. El testimonio sólo era válido si se ratificaba. El testigo debía firmar y, si no lo sabía hacer, el juez o el notario lo hacían en su lugar.

Al enfrentarse a la tarea de leer un documento judicial, el lector debe identificar de qué tipo de testigo se trata y observar de qué manera emite su discurso, a qué aspecto de la causa se refiere para valorar cuál es su posición en ésta, a favor o en contra de quien testifica, si hay algún sesgo, etcétera. El lector o estudioso de documentos judiciales debe poner en juego su asertividad y habilidad a fin de darle la debida dimensión a lo que lee. Hay que tomar en cuenta que las creencias, los temores, intereses y la posición social o política del testigo pueden tener importancia en lo que dice; por otra parte, no hay que descartar las habilidades de los abogados que los presentan, que los preparan, que los interrogan o que los carean, así como el ambiente que rodea la causa para aprovechar mejor la información.

En nuestro ejemplo hipotético de divorcio por causal de adulterio, ambas partes podían presentar testigos. En el supuesto de una acusación contra el marido de adulterar con prostitutas, si su contraparte lograba presentar a alguna o varias de ellas para testificar que habían brindado servicios sexuales a éste a cambio de un pago, aun cuando el testimonio pareciera muy firme no se consideraría idóneas a las testigos, pues a pesar de una participación directa en el delito las prostitutas eran calificadas como personas abyectas y de “malas costumbres”.

Supongamos que se presentó un testigo de oídas, que no vio ningún hecho respecto del adulterio del marido, pero se lo refirió alguien que sí lo vio o que observó indicios muy probables: a pesar de que declarara lo que otros le dijeron, este testigo tendría una mayor validez que lo declarado por una prostituta; si además este testigo de oídas era una persona muy prestigiosa – por ejemplo, un notario, un noble o un clérigo–, pasaba a ser un testigo de credibilidad.

Por último, supongamos que, para defenderse, el marido presentó como testigo a un sirviente suyo que vivía en casa de la pareja en querrela para que testificara acerca de supuestos celos enfermizos de su esposa. El testigo podía entrar en muchos detalles –incluso escabrosos–, pero como le debía lealtad a su amo por la relación de trabajo y la cercanía que implicaban subordinación, resultaba un testigo incapaz.

Era válido dar estos testimonios, por lo que se les recibía, se asentaban por escrito y formaban parte del expediente de la causa, si bien el juez debía valorar el peso que les daría para evaluar la causa y dar su sentencia.

“Juicio de peritos” es el dictamen que una persona versada en alguna ciencia, arte u oficio emite acerca de un hecho sometido a su examen y reconocimiento facultativo; tal puede ser el caso de un médico, una partera, un arquitecto, un experto en cotejo de letras –al que hoy llamaríamos “grafólogo”–, etcétera. En la documentación era clara la intervención de un perito, pues se dice que lo era y sobre qué materia se hacía el peritaje (Ferrerres, 1920: 347-348).

“Acceso o reconocimiento judicial” es la inspección ocular de aquello acerca de lo cual se lleva a cabo la causa (cosa litigiosa) para establecer la verdad. En la documentación colonial se le daba el muy adecuado nombre de “vista de ojos”. Este procedimiento se llevaba a cabo en presencia del juez –o la persona delegada por él– y el escribano que daba fe. A criterio del juez, se podía permitir la asistencia de las partes y sus abogados, quienes podían hacer observaciones siempre y cuando fueran pertinentes para buscar la verdad, pero el juez tenía la potestad para impedir su presencia si había peligro de alguna riña o escándalo. En caso necesario podían asistir testigos, y el juez tenía el derecho de interrogarlos en el sitio (*ibidem*: 351-352).

En el caso hipotético que hemos manejado, suponemos que el marido asistía a un prostíbulo al cual podía pasar saltando por las azoteas. Para saber si esto era posible, el juez, el escribano y ciertos testigos



necesitaban acudir para ver las características de los edificios y comprobar si era posible pasar de un lugar a otro por ese camino. En el documento, el lector debe encontrar la referencia a este procedimiento buscando las leyendas “vista de ojos”, “inspección ocular” o “accessus”.

“Prueba instrumental” es la presentación de documentos públicos o privados a fin de probar un hecho o un acto; el documento o “documento escritura” es aquel escrito donde se hace constar un hecho o acto para perpetuar su memoria y acreditarlo cuando convenga. Si el instrumento o escrito se generaba por una persona que tenía fe pública, hacía fe plena ante el juez; es decir, éste lo consideraba cierto sin lugar a dudas. Si el instrumento era privado, sólo constituía prueba contra la parte que lo escribió, siempre que éste reconociera el escrito o la firma como suyos.

Si en nuestro caso hipotético la esposa presentaba algún recado amoroso que involucraba a su esposo y a su amante, sólo era válido si el esposo reconocía que él lo había escrito; si la esposa lograba que un notario escuchara una conversación amorosa entre su marido y su amante y aquél daba fe mediante un instrumento notarial, éste era es una prueba instrumental con fe plena.

“Presunciones”: esta prueba consiste en la consecuencia que saca la ley a partir de un hecho conocido para establecer la verdad de un hecho desconocido o incierto. Había dos tipos de presunciones: “de hombre” y “de derecho”. La presunción de hombre o “lógica” tenía menos peso que la de derecho y quedaba a criterio del juez tomarla en cuenta o no, así como el peso que le daría. Un ejemplo puede ser que, en el caso comentado, alguien hubiera visto al marido acusado de adul-

terio visitar a una mujer estando solos en la casa para de ahí presumir que se reunieron para adúlterar. El hecho conocido era la visita, y la presunción de hombre era el adulterio, pero eso estaba sujeto al criterio del juez. La presunción legal o de derecho tenía tal fuerza que no admitía prueba en contra; por ejemplo, si la pareja en controversia de nuestro caso hipotético se reuniera y por alguna circunstancia tuvieran cópula, la causa se extinguiría, pues el hecho conocido sería que sostuvieron relaciones sexuales y la presunción legal sería que se perdonaron y se reunieron.

En el curso de una causa podía haber conductas que retrasaran el curso del proceso, pues el juez ordenaba que se hicieran las actuaciones dando un tiempo determinado. Los abogados eran muy hábiles para manejar el tiempo evitando contestar dentro del plazo, pidiendo ampliarlo o inconformándose ante ciertas situaciones. Cuando una persona evitaba presentarse al juicio o a alguna actuación en el término prescrito por el juez, se le consideraba contumaz o en rebeldía; también entraba en esta situación si impedía que se le hiciera la citación o se ocultaba maliciosamente para no recibirla, o si, habiéndosele hecho tal citación, no respondía a la demanda o a las posiciones del actor, o no lo hacía de manera clara y categórica. El actor o demandante era contumaz si, deducida la acción o contestada la demanda, no proseguía la instancia, urgiéndolo el demandado.

Una de las estrategias más socorridas para no contestar alguna actuación consistía en que el marido se inconformara por el lugar de depósito de su esposa. Hay que explicar que al incoarse una causa de divorcio, una de las primeras acciones era depositar a la esposa en alguna institución o casa honrada para que siguiera la causa fuera del alcance del marido, quien era su contraparte. Otra de las razones era para evitar cualquier equívoco respecto del acceso a la cópula conyugal que diera lugar a la presunción de derecho de que se habían reconciliado. Este recurso se usaba mucho para evitar abordar el fondo del asunto, que era la probanza de adulterio o sevicia en una causa matrimonial de divorcio.

Una vez exhibidas todas las pruebas, se procedía a elaborar y presentar el “alegato de bien probado”, el cual consistía en resumir los argumentos expuestos tanto por el actor como por el reo, con una evaluación de su valor probatorio. Cada uno buscaba mostrar la validez de sus argumentos y descalificar los de su contraparte, uno para probar la culpabilidad del acusado

y el otro para demostrar su inocencia. ¿Cómo localizamos esta parte del documento? Muchas veces incluye un encabezado o se indica en el margen que se trata de tal alegato; si acaso no apareciera, el lector o el estudioso puede ver que si se evalúan los argumentos para validarlos o para descartarlos se trata del alegato de bien probado. Con la presentación de este documento se termina la fase de prosecución, dando paso a la “conclusión”.

Hay que decir dos palabras acerca de las sentencias. Algunos investigadores, estudiosos y amantes de los archivos se desconciertan, y con razón, ante la ausencia de las sentencias en las causas matrimoniales. En efecto, la ausencia de sentencias es la regla y no la excepción. ¿Dónde están esas sentencias? El lector no debe preocuparse de más ante este fenómeno ni lanzarse a buscar en otros fondos, en otros archivos o incluso en otros países, como han hecho algunos ingenios, pues la sentencia debe hallarse en el cuerpo de la causa y en ningún otro lugar. Por lo general las causas matrimoniales no llegaban a la sentencia, debido a que era muy frecuente que las personas las abandonaran, ya sea porque se reconciliaban o porque recurrían a otros medios para solucionar sus problemas.

Conclusión

La conclusión se iniciaba cuando las partes declaraban no tener más qué argüir, o bien cuando había concluido el plazo para la presentación de pruebas. Se declaraba iniciada la conclusión al emitir un decreto en tal sentido y se determinaba el tiempo en que se examinarían las pruebas. Para hacerlo, el juez requería de ciertas acciones previas para dictar su sentencia.

Era necesario que un relator resumiera los argumentos principales y las pruebas presentadas por cada una de las partes. Este documento se entregaba al promotor fiscal, quien lo examinaba a fin de elaborar un proyecto de sentencia o ponencia, el cual recibía el nombre de “parecer del promotor fiscal”. Este documento se entregaba al juez, quien de acuerdo con el mismo dictaba su sentencia, mediante la que condenaba o absolvía al reo en cada uno de los artículos controvertidos, lo cual debía estar fundamentado. Si se le condenaba, en su sentencia el juez requería determinar que el reo debía dar, hacer o no hacer algo y cuándo; asimismo se calculaban las costas. La sentencia debía publicarse y darse a conocer a las partes, quienes podían recurrir a mecanismos de inconformidad.

Había varios recursos de inconformidad. Los principales eran la apelación y el recurso de nulidad. Cuando una persona se sentía perjudicada por la sentencia –ya fuera el cónyuge perdedor en una causa de divorcio o si el cónyuge vencedor no obtenía lo que deseaba–, presentaba una apelación. Ésta podía hacerse de viva voz o por escrito. Al leerse la sentencia, por lo general el abogado de la parte considerada como la afectada podía decir la palabra “apelo”, de lo cual el actuario debía tomar nota. También podía hacerse mediante un escrito en el término determinado por el juez. La persona que presentaba la apelación recurría a un tribunal superior o de segunda instancia, ante el que debía presentar una copia de la sentencia y el escrito de apelación donde explicaba las razones que tenía en contra de ella. Hay que decir que la apelación sólo era contra lo actuado en la causa llevada en primera instancia y no admitía nuevas peticiones.

La nulidad podía ser absoluta o relativa. La primera era cuando la sentencia había sido dictada por un juez incompetente o cuando una de las partes carecía de personalidad para comparecer. La segunda, llamada también “sanable”, cuando no se realizó la citación, no llevaba las firmas prescritas ni la indicación de fecha y lugar. En nuestro caso hipotético, si el juez no fuera el provisor –que era el juez competente– y se recurriera a un juez civil, se declararía la nulidad por incompetencia del mismo.

Siguiendo con este ejemplo, si una persona que no formara parte de la pareja presentara una demanda de divorcio, sería nula en razón de que sólo lo podían hacer los cónyuges o el promotor fiscal en caso de que fuera público y notorio; en este caso el fiscal podía iniciar de oficio una causa matrimonial.

Cuando una causa ya no podía ser recurrida, pues se había discutido, sentenciado y ejecutado, la sentencia tomaba la calidad de sentencia firme o con autoridad de cosa juzgada; esto ocurría una vez obtenidas dos sentencias conformes, o cuando no se había presentado apelación dentro del tiempo fijado, o cuando se abandonaba estando en curso ante el juez de apelación o por sentencia que no admitía apelación.

Hay que aclarar que las sentencias de divorcio, si bien eran firmes, no alcanzaban la autoridad de cosa juzgada, pues los cónyuges siempre tenían la opción de reunirse en su matrimonio en razón del dogma de la indisolubilidad del sacramento. Supongamos que nuestra pareja hipotética lograra el divorcio y viviera separada varios años, al cabo de los cuales volvieran

a verse y decidieran reconciliarse: nadie podría alegar que no se puede en razón de tener sentencia de divorcio, pues recordemos que la característica del divorcio eclesiástico es que los cónyuges con la sentencia reciben el permiso de cesar la convivencia, si bien el vínculo sigue vigente.

Las costas del juicio eran los gastos que por concepto de honorarios, papel sellado y otros derechos se generaban en las actuaciones, las cuales debían ser pagadas, generalmente, por la parte perdedora; si ésta era el demandante, se le consideraba litigante temerario y se le condenaba a pagar los gastos por el daño ocasionado.

Lo referente a las costas formaba parte de la sentencia, en la cual el juez determinaba quién o quiénes debían pagarlas y cómo. Éstas podían pagarse de manera solidaria o prorrateada, y el juez podía eximir a los pobres o permitir que cubrieran sólo una parte, siempre que se lo solicitaran por escrito y se determinara, mediante una investigación, si había tal pobreza de quien pedía la exención.

Palabras finales

Este escrito, el cual señala diversos aspectos de la técnica jurídica, pretende ser una herramienta útil para los amantes de la investigación histórica, ya sea profesionales que tienen un primer contacto con documentación de este tipo, estudiantes que deben realizar trabajos escolares o su tesis profesional, o todos aquellos amantes de la historia y de hurgar en los archivos. Pretendo compartir mi experiencia y la de otros colegas de modo que cuenten con una guía mínima para adentrarse en el vasto mundo de los documentos judiciales.

El amante de Clío, profesional o no, se topará con partes de los documentos que por momentos pueden desconcertarlo. Por ejemplo, una espectacular “vista de ojos” que no tuvo mayor relevancia en la valoración del juez, una declaración de un testigo de vista que parecía muy contundente y que al final no lo fue tanto. Sin embargo, al mirarlo a la luz del conocimiento de la técnica jurídica puede que encuentre una manera de leer mejor y no irse con la primera impresión, sino proceder a una valoración que le permita estar en terreno más firme.

Hay tres aspectos que quisiera resaltar antes de terminar este trabajo. Por una parte, el lector debe poner atención a las estrategias de los abogados: el

manejo del tiempo, la manera de plantear los interrogatorios, las intenciones, manifiestas o no, al presentar una prueba. Por otra, los testigos no pueden tomarse a la ligera y es menester que el estudioso sepa valorarlos y ubicarlos según su idoneidad o no, así como por su testimonio.

Por último, la autoridad juzgadora hacía sus valoraciones y tenía estrategias para conocer la verdad, aunque a veces su actuación estaba inmersa en asuntos políticos y de grupos de los que no podía escapar tan fácilmente.

Lanzo este breve escrito con la esperanza de que el lector lo encuentre útil para sus encuentros con la apasionante tarea de leer fuentes históricas.

Bibliografía

- Camarena Ocampo, Mario y Lourdes Villafuerte García, “Los archivos y la lectura en el oficio del historiador”, en M. Camarena Ocampo y L. Villafuerte García, *Los andamios del historiador. Construcción y tratamiento de fuentes*, México, AGN/INAH, 2001, pp. 193-212.
- Ferrerres, Juan B., *Instituciones canónicas, con arreglo al novísimo código de Pío X*, 3ª ed., Barcelona, E. Subirana, 1920.
- Lozano Armendares, Teresa, *No codiciarás la mujer ajena. El adulterio en las comunidades domésticas novohispanas. Ciudad de México, siglo XVIII*, México, IHH-UNAM, 2005.
- Machuca Díez, Anastasio (ed.), *Los sacrosantos ecuménicos concilios de Trento y Vaticano en latín y castellano con notas latinas y castellanas, historia de ambos concilios y apéndice...*, Madrid, Librería Católica de don Gregorio del Amo, 1903.
- Murillo Velarde, Pedro, *Curso de derecho canónico hispano e indiano*, Guadalajara, El Colegio de Michoacán/Facultad de Derecho-UNAM, vol. II, 2004.
- Ortega Noriega, Sergio, “El discurso teológico de Santo Tomás de Aquino sobre el matrimonio, la familia y los comportamientos sexuales”, en *Seminario de Historia de las Mentalidades. El placer de pecar y el afán de normar*, México, Joaquín Mortiz/DEH-INAH, 1987, pp. 15-101.
- Traslosheros, Jorge E., *Historia judicial eclesiástica de la Nueva España. Materia, método y razones*, México, IHH-UNAM/Porrúa, 2014.
- Villafuerte García, Lourdes, Teresa Lozano Armendares, Sergio Ortega Noriega y Rocío Ortega Soto, “La sevicia y el adulterio en las causas matrimoniales en el Provisorato de México a fines de la era colonial. Un estudio de la técnica procesal jurídica”, en *Estudios de Historia Novohispana*, vol. 38, enero-junio de 2008, pp. 87-161, en línea [<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/novohispana/pdf/novo38/novo38.html>].

Magazine de Policía, una fuente para la historia de México

Gabriela Pulido Llano*

Resumen

En este artículo examinamos las características de la nota roja como fuente para los estudios históricos. Este género periodístico ha sido valorado por historiadores, sociólogos, comunicólogos, periodistas y novelistas en México. La nota roja recupera códigos sociales específicos, relacionados con el morbo y el efectismo, y los reproduce por medio de diferentes soportes, como el fotorreportaje, la historieta criminal, el fotoensayo, las ftohistorias y la caricatura. Ejemplificamos estos aspectos con *Magazine de Policía*, revista mexicana editada de 1939 a 1969, como suplemento del periódico *Excélsior*.

Palabras clave: nota roja, crónica policiaca, fotorreportaje, revista, *Magazine de Policía*.

Abstract

We study the yellow journalism as a document for historical investigation. This journalistic genre has been appreciated as a source by Mexican historians, sociologists, communication theorists, writers, and journalists. Yellow journalism recovers specific social codes and reproduces them within different media visual supports such as: photo story, criminal comic, photo essay, and cartoon. We exemplify this through *Magazine de Policía*, a magazine published from 1939 to 1969, as a supplement of the Mexican newspaper *Excélsior*.

Keywords: yellow journalism, police report, photofeature, magazine, police journal.

Magazine de Policía, entre el sensacionalismo y el amarillismo

Como género periodístico, la nota roja ha afianzado herramientas de comunicación muy efectivas, convertidas en una exitosa materia de consumo. Su auge responde, según las diversas interpretaciones, a la búsqueda de identidad del individuo por medio de las célebres pulsiones entre la vida y la muerte; también a la adrenalina provocada por el morbo o a la serenidad individual adquirida ante la tragedia del otro. Por una u otra causa, el análisis de la nota roja en México se ha vuelto imprescindible para los historiadores.

El periodismo de nota roja de la primera mitad del siglo xx fue producto de muy diversas propuestas y experimentos que se montaron en el sensacionalismo y coquetearon con el amarillismo. A través de la preparación cuidadosa del montaje periodístico, durante estos años el género pretendió influir en la conciencia del “deber ser” urbano, apoyado en una variedad de estrategias narrativas para construir la convicción de la “moraleja social”, que desde nuestro punto de vista fue una de las características más distintivas de este periodismo.

La crónica policiaca abordaba temas de coyuntura o elaboraba reportajes de investigación que culminaban en el regaño moral, así como en la propuesta de una puerta de salida para la higiene del vicio y de la decadencia social. En este género se identifican las tensiones y contradicciones entre los discursos oficiales y los fenómenos urbanos. En la década de 1960, cuando

* Investigadora, Dirección de Estudios Históricos, INAH (azuucar@yahoo.com.mx).



Ilustración 1 Suplemento *Magazine de Policía*, año III, núm. 328, 27 de febrero de 1949 **Fotografía** © Hemeroteca Nacional de México-UNAM

la nota roja se regionalizó, es decir, cuando enfocó su atención en acontecimientos fuera de los límites urbanos –el caso de *las Poquianchis* (tratantes de blancas en Guanajuato), publicado por *Alarma!* y estudiado de manera aguda por Fabiola Bailón es el más representativo–, también se expandió la complejidad de sus mensajes.

Un asunto más llama la atención en este género: la asociación entre la pobreza y la criminalidad. Esta tendencia dotó de imágenes que relacionaban al vicio con la pobreza, la violencia con la pobreza, la decadencia moral con la pobreza. De acuerdo con los resultados vistos a través de la óptica del periodismo policiaco, la lógica parecía ser, más que la erradicación de la pobreza, aplicar la limpieza moral en las zonas marginales y ejercer el control en las mismas. Los formatos y estrategias narrativas se fueron afinando e incorporaron propuestas estéticas provenientes de otros ensayos de comunicación.

Carlos Monsiváis, Sergio González Rodríguez, Agustín Sánchez González, J.M. Servín, Marco Lara

Klahr y Francesc Barata han recuperado a la nota roja como objeto de estudio. De acuerdo con ellos, en términos generales el género sirve para comprender la circulación de las ideas, así como la construcción de códigos culturales complejos como el morbo. J.M. Servín en el ensayo *D.F. Confidencial*, así como Lara Klahr y Barata en *Nota [N] roja, la vibrante historia de un género y una nueva manera de informar*, examinan la articulación de la nota roja con la historia social y cultural, y las prácticas de representación de lo criminal a lo largo del siglo xx. Jacinto Barrera, Ricardo Pérez Montfort, Elisa Speckman Guerra, Rebeca Monroy Nasr, Fabiola Bailón, José Mariano Leyva, Saydi Núñez y Esteban Terán son algunos de los historiadores mexicanos que han apuntado y demostrado la valía de la nota roja como fuente. Elmer Mendoza y Alejandro Castaño lo han hecho en la literatura. Muy reciente es la definición de Luis Hernández Navarro acerca de México, durante el sexenio de Felipe Calderón, como “un país de nota roja”.

Desde 1902, Rafael Reyes Spíndola incluía en *El Universal* una inserción en el formato de historieta, mediante la cual se contaba algún sonado crimen cometido en las calles de la ciudad de México. Este formato tuvo un símil en las historias gráficas, en especial las montadas por los fotógrafos Casasola, que incluyeron todo tipo de noticias. La nota roja se nutre de la crónica policiaca y sus autores han encontrado en diferentes soportes –fotorreportaje, fotodrama, historieta criminal, ftohistoria novelada, caricatura, entre otros– los formatos para llegar a un público más amplio, de acuerdo con la época.

Ya en el porfiriato, periódicos como *La Libertad*, *El Demócrata* y *El Imparcial* dedicaron espacio a los hechos criminales. Entre las décadas de 1920 y 1950 se experimentó un auge y una especialización de la crónica policiaca, y se multiplicaron los medios dedicados a este género. Surgieron así las revistas y periódicos *Detective*, *Revista de Policía*, *Policía internacional*, *Argos*, *Alerta* y *Alarma!* Desde 1960 destacaron *Alarma!* y *Nuevo Alarma!*, *Zócalo*, *Prensa Roja*, *Nota Roja*, *Crimen* y *Guerra al Crimen*.

El caso de *Alarma!* y *Nuevo Alarma!* es paradigmático. El primer número de este tabloide se publicó el 17 de abril de 1963, bajo la dirección de Carlos Zamora Lizárraga. Su edición se suspendió entre 1986 y 1991 debido a una campaña de censura. Regresó bajo el título de *Nuevo Alarma!*, dirigida por Miguel Ángel Rodríguez. El último número apareció el 17 de febrero

de 2014. El proyecto iniciado por Zamoaya Lizárraga y culminado por Rodríguez mantuvo como eje la expresión más descarnada y creativa del amarillismo existente en el periodismo mexicano. Se comenzó con un tiraje de tres mil ejemplares semanales y en ciertos años, como 1985, de acuerdo con lo que cuenta Jorge Flores-Oliver, alcanzó un tiraje de dos millones y medio.

Todos los semanarios y revistas aquí mencionados formaron parte de la oferta periodística desde 1963 hasta 2014, junto con el tabloide *La Prensa*, vigente desde 1948 hasta la actualidad. J.M. Servín recuperó para la temática la colección “Reportaje” de los *Populibros La Prensa*, editados en la década de 1970.

Dos décadas antes de que el proyecto de *Alarma!* incidiera de manera definitiva entre el público mexicano, la experiencia periodística de *Magazine de Policía* –apegada al sensacionalismo y colindante con el amarillismo– se colocó en la opinión pública de la gran metrópoli mexicana. *Magazine de Policía* fue un semanario editado entre 1939 y 1969 como suplemento del periódico *Excélsior*. Su director fue Demetrio Medina Estrella.

De acuerdo con Rebeca Monroy Nasr, en los inicios de su carrera periodística Medina Estrella estuvo vinculado a la revista *Todo*, de Félix Fulgencio Palavicini. En ésta dio rienda suelta a sus ideas en torno a la nota roja, concretadas en un experimento titulado *Manos Arriba*, publicado como inserción de esa revista y al que se le puede considerar como el antecedente directo de *Magazine de Policía*.

La vigencia de esta revista permite estudiar el fenómeno periodístico y el retrato de la gran urbe mexicana durante tres cortes temporales. Una primera etapa abarca de 1939 a 1943; la segunda, de 1944 a 1954, y la tercera, de 1955 a 1968. Estos cortes los delimitamos en función de la propuesta editorial, que fue dotando de características gráficas específicas a la publicación. Por ejemplo, los primeros años fueron de consolidación, cuando se afinaron los gráficos exteriores y se delimitaron los perfiles de la crónica periodística. Para esto, Demetrio Medina Estrella contó con la experiencia de periodistas formados también bajo la dirección de Palavicini, como L.F. Bustamante.

La segunda etapa fue de auge y *Magazine de Policía* no tuvo una competencia real. Si acaso *La Prensa* y *Esto* le hicieron contraparte con sus fotorreportajes de sucesos criminales. Entre los periodistas de planta, además de Bustamante, escribieron Celia Ferrer



Ilustración 2 *Magazine de Policía*, año 9, núm. 453, 1 de septiembre de 1947 **Fotografía** © Hemeroteca Nacional de México-UNAM

de Aguilar, Enrique Félix Enciso, Enrique Fernández, y aquellos que lo hicieron bajo los seudónimos de *Comandante Masuski* y *el Diablo de Bucareli*. Los fotógrafos Adrián Devars Jr. y Malek fueron definiendo una de las expresiones visuales más potentes del periodismo de la época mediante la fotografía posada en las portadas e interiores.

Las portadas también mostraron los alcances del dibujo y el fotomontaje para construir los relatos sensacionalistas (ilustraciones 1-3). Las tres portadas que ponemos como ejemplo invocan el dramatismo. Al no incluir colores y tratarse de dibujos, no se llega al extremo del amarillismo. La primera muestra el cadáver de una “mujer hermosa” que fue asesinada por traficantes de drogas. A sus espaldas, un policía levanta el parte. La imagen muestra un cuarto desordenado, con lo que se acentúa la violencia. La siguiente portada lleva como encabezado el lema “Grave acusación a la policía en México”, y en el extremo izquierdo, el título “Asesino de mujeres”. Se ve a un sujeto que le clava un



Ilustración 3 Suplemento *Magazine de Policía*, año II, núm. 131, 17 de mayo de 1945 **Fotografía** © Hemeroteca Nacional de México-UNAM

puñal a una mujer y el rostro de sorpresa en ella. Hay un espejo en el que se refleja el rostro del atacante. En el cuadro de texto que acompaña al dibujo se subraya que el cuchillo con que se cometió el crimen era de carnicero. Sin embargo, el titular de la acusación a la policía es una noticia que abarca dos planas interiores y que hace referencia a la golpiza asestada por cinco policías a una prostituta por no haberles pagado la cantidad acostumbrada para permitirle ejercer. El dibujo de la mujer apuñalada y la imagen que nos dejan las fotografías de la noticia acerca de la prostituta golpeada enfatizan el ambiente vulnerable y de violencia contra las mujeres. La “grave acusación contra la policía en México” queda ligada con el “asesino de mujeres” en el relato que introduce este número.

Una última portada muestra el rostro de Adolf Hitler con un esqueleto que viste uniforme nazi y apoya los huesos del brazo y la mano en la espalda del dicta-

dor. La fotografía de Hitler parece casi un dibujo, y la composición con el montaje del esqueleto expresa un mensaje bastante explícito: Hitler es asesorado por la muerte, que parece estar diciéndole algo al oído. El título señala: “Con la muerte no pagará sus crímenes”, y se acentúa en el cuadro un párrafo acerca del perfil de una personalidad criminal. Al final se agrega una moraleja “para los dictadores que aún quedan”.

Las tres portadas permiten identificar, de manera general, la diversidad de estilos narrativos en la gráfica de *Magazine de Policía*. Las portadas eran el señuelo para los lectores. La nota roja de las décadas de 1940 y 1950 aún no se decantaba por el amarillismo y optaba por los límites de la “nota roja ficción”. Aun así, estas ventanas a la crónica roja semanal retratan la violencia de una ciudad sumida en las contradicciones del desarrollismo mexicano; es decir, las de una riqueza que no se repartía entre todos. Las portadas de la década de 1960 ya incluyeron una marca de color, en su mayoría azul. La fotografía posada fue otra de las preferencias en los exteriores a lo largo de la vida de la publicación.

A su vez, con argumentistas como Nico Medina y *Clausell* se consolidó un estilo en las fotorhistorias noveladas que se publicaban cada semana en la contraportada del tabloide. El caricaturista Óscar Urrutia y el dibujante y argumentista de las historietas criminales M.A. Aviña Jr., junto con el resto del equipo, le estamparon una identidad que puede definirse como “nota roja ficción”, término acuñado por Juan Manuel Aurrecoechea y Armando Bartra. En esos mismos años la organización del trabajo editorial se enfocó en lo visual, y a través de esto en la exposición de las moralejas sociales. Una idea permea, se mantiene, revolotea en las páginas de *Magazine de Policía*: la de la leyenda negra de la metrópoli como centro de vicio y corrupción.

La tercera etapa fue de consolidación y transición. Por un lado, *Magazine de Policía* necesitaba experimentar con nuevos formatos, como las portadas a color. También fue eliminado el apoyo que encontró en las historietas criminales, la caricatura y la fotorhistoria novelada. Incluso el número de páginas se redujo. Mientras que en la etapa anterior prevaleció el periodismo de investigación, mediante el cual se lograron amplios reportajes acerca de la prostitución, la trata de blancas, el tráfico de drogas y la corrupción policiaca, además de que se perfeccionó la expresión del fotorreportaje, en esta última se profundizó en temas coyunturales o sobrenaturales, lo cual daba la impresión de un periodismo etéreo, volátil y menos atado a la realidad. Sin

embargo, todavía encontramos la propuesta sensacionalista y el toque editorial que tuvo desde el inicio de su publicación en el tratamiento de acontecimientos como el movimiento estudiantil de 1968. La transición del periodismo de nota roja de *Magazine de Policía* se dio junto con el cambio en la oferta, en la vitrina de este género.

Con la llegada de *Alarma!*, la inclinación del gusto del público por el amarillismo aparentemente llevó a que la propuesta del *Magazine* se percibiera como una nota roja demasiado simple, ligera. Las portadas de *Alarma!*, que parafraseando a Monsiváis eran un “escaparate del miedo y del terror”, fueron una competencia bastante rotunda como para alcanzarla. Las tintas amarilla, roja y violeta con que se abría el apetito del morbo desde los primeros número de *Alarma!* mostraban fotografías de cráneos expuestos, cuerpos calcinados, miembros descuartizados, rostros sofocados. En la década de 1970 se inició la publicación de las fotonovelas *Casos de Alarma!*, estudiadas por Fernando Curiel, que potenciaron al máximo aquellas expresiones gráficas que tuvieron en las páginas de *Magazine de Policía* sus primeras experiencias.

Los soportes visuales

La historia cultural y la historia del arte permiten identificar los aspectos más sutiles del discurso en los soportes visuales de *Magazine de Policía*. Espacios y territorios, sujetos y grupos sociales, representaciones y series visuales plantean contrapuntos importantes de los relatos en la crónica periodística. Un número de temas mantuvieron ocupados a los periodistas, fotógrafos y dibujantes del tabloide: la reglamentación de la prostitución, la trata de blancas, el pachuquismo, el tráfico de drogas, homicidios, mujeres malas, suicidios, antros, la pérdida de valores, el tongolelismo, robos, secuestros, robachicos, crímenes famosos, extranjeros delincuentes, accidentes trágicos, la organización de la policía, la corrupción de las corporaciones policiacas, el heroísmo de las mismas, agentes secretos, espías, migrantes, el voto de la mujer, lacras de la sociedad, asuntos sobrenaturales, demonios, caníbales, perversos, homosexuales, el desnudo, el cuerpo femenino.

Cada uno de los formatos tuvo sus propias características, identificadas con la autoría de dibujantes y argumentistas. En las fotohistorias hemos recuperado la información muy general de los fotógrafos Adrián Devars Jr. y *K-Mara*, así como de los argumentistas Ni-



Ilustración 4 Portada de *Magazine de Policía*, año 9, núm. 475, 2 de febrero de 1948 **Fotografía** © Hemeroteca Nacional de México-UNAM

co Medina –que podría ser el propio Demetrio Medina– y otro que se hacía llamar *Clausell*. Sabemos por la misma revista que la mayoría de las fotografías de las portadas y de las fotohistorias se hicieron en el estudio personal de Adrián Devars Jr. Estos relatos visuales tienen la misma composición que las historias gráficas, desde los Casasola hasta el *Magazine*. Hemos encontrado historias gráficas, hablando de la nota roja, con el mismo sentido en el periódico *La Prensa*. Ejemplificamos aquí estas historias gráficas con la que se publicó, con motivo del resurgimiento de Gregorio Cárdenas, *Goyo*, como personaje en la prensa, tras su reingreso a Lecumberri en 1948 (ilustración 4).

Imitando la aparición de las fotonovelas en la década de 1940, las fotohistorias noveladas tuvieron otra propuesta. Se transcribía un relato criminal ficticio, contado en cuadros ubicados debajo de cada fotografía. Los personajes eran actores ubicados en una escenografía *ad hoc*. Una de las fotohistorias más sugerentes llevó como título “El empedernido rasca-bucheador” (ilustración 5). En ésta se ejemplificaba, desde el punto de vista de la revista, la actividad de un



Ilustración 5 Nico Medina (textos) y Devars (fotografías), “El empedernido rascabucheador” (fotohistoria), en *Magazine de Policía*, año 9, núm. 517, 29 de noviembre de 1948, incluida en la contraportada **Fotografía** © Hemeroteca Nacional de México-UNAM

sujeto con una patología provocada por el entorno social. El personaje retrataba a un tipo que hoy es mejor conocido como “voyeurista” y que en aquel entonces se denominaba en el lenguaje coloquial como “rascabucheador”. Un hombre cuyos apetitos sexuales se ven potenciados y complacidos por el acto de observar, sin ser visto, a las mujeres mientras se desnudan. Como todas las fotohistorias y las historietas criminales que veremos a continuación, estas narraciones terminaban con una moraleja. “El empedernido rascabucheador” observa los carteles con imágenes de las *vedettes* afuera de un teatro de barrio. Registra sus bolsillos y éstos se hallan vacíos. Descubre que entre las ranuras de la madera alcanza a ver a las muchachas en los vestidos. Es descubierto por una vecina que avisa a la policía, la cual lo detiene en el acto delictivo y se lo lleva en la patrulla a la delegación.

Esta narración gráfica insinúa la inclinación morbosa del “sujeto criminal” debido a las sugerencias viciosas en la oferta del espectáculo nocturno de la ciudad; disfrazada la actitud moralista; sugiere los cuer-



Ilustración 6 Del Valle, “Sangrienta tragedia en sórdido cabaretucho”, en *Magazine de Policía*, año III, núm. 291, 21 de junio de 1949, p. 16 **Fotografía** © Hemeroteca Nacional de México-UNAM

pos desnudos que son observados. Salvo la detención, todas las demás fotografías son sólo alusiones. Con esto subrayo las posibilidades en la creatividad desplegada por el equipo de dibujantes, fotógrafos y argumentistas de la revista.

Por su parte, las historietas criminales fueron una de las propuestas más ingeniosas. *Magazine de Policía* aprovechó el aumento en la demanda del género de la historieta, lo cual se apreciaba en la oferta de los puestos de periódicos. Las pretensiones didácticas de la línea editorial encontraron un espacio de expresión singular en estos relatos. Estas historietas ejemplifican de manera sobrada la “nota roja ficción”.

Por lo general, la crónica policiaca en esta publicación mantuvo una tendencia a diagnosticar la decadencia moral de la gran urbe mexicana. Bajo esta premisa, las expresiones gráficas reprodujeron los conceptos con los que periodistas de *Magazine* definieron la moral, la seguridad pública, la violencia pública y privada, los territorios peligrosos, los espacios inseguros, los resultados ineludibles de los víncu-

EXPLOTABA A LA MUJER.



1 Trinidad González de Anda tuvo la suerte de encontrar una mina de oro en la persona de la joven Rosa Martínez López. Los dos simpatizaron y Rosita fue mandada a las calles del Organo, para que se convirtiera en vendedora de caricias. La muchacha aceptó y comenzó su vida de depravación.



2 En tanto Trinidad González de Anda se quedaba con un niño de Rosita haciéndola de "pilmama", con objeto de que la mujer desempeñara su cometido sin un estorbo. Ella llegaba todos los días con el fajo de billetes que había ganado en tan inmundio comercio. Los primeros días Trinidad la recibía muy bien porque traía hartos centavos.



3 Pero comenzó a impacientarse Trinidad, porque Rosita no traía lo suficiente y comenzaron las golpizas de órdago. Ya tenía su cantidad fijada y no era justo que después de cuidar al niño, le salieron con ochenta centavos. La vida para Rosita comenzó a ser un calvario y se dispuso a denunciar a "su pilmama" y "souteneur".



4 Rosita con su hijo resolvió abandonar a Trinidad y se llevó a su hijo para otras partes. Recogió sus maletas y le dejó un papel a Trinidad donde le decía que no la buscara más, ya que le había dado mala vida. A su hijo lo internaría en alguna escuela de interno con lo que ganaba en el comercio vil en que se había metido.



5 No quedó conforme Trinidad y la buscó por todos lados hasta que la encontró y la amagó con un puñal para matarla si no regresaba a su lado. Rosita lo denunció al primer policía que halló por los contornos, y el "pilmama" fue detenido y remitido a la Penitenciaría para que responda al delito de incesto.



Ilustración 8 “Salvaje golpiza le propinó abominable ‘cinturita”, en *Magazine de Policía*, año 11, núm. 537, 18 de abril de 1949, p. 7, il. 1 **Fotografía** © Hemeroteca Nacional de México-UNAM

los pendencieros. Hemos identificado a M.A. Aviña Jr. y a Del Valle como dos de sus creadores; el primero en ambos roles, como dibujante y argumentista. En los cuadros se aprecian las tendencias expresivas de los artistas.

En algunos casos, dibujos simples describen los actos criminales y la solución de los mismos tras la intervención de las corporaciones policiacas. En otros hubo pretensiones por hacer de la ilustración una expresión vanguardista, al incorporar técnicas como el fotomontaje y apoyarse de manera más explícita en los claroscuros del dibujo. Dos historietas relacionadas con los sucesos violentos más habituales en los cabarets ejemplifican lo último (ilustración 6). En éstas se observa el énfasis de los dibujantes en las expresiones de los rostros y en algunas partes del cuerpo, que parecen salirse de cuadro y de la página, o en objetos como las pistolas. Estos recursos hacían parecer que el relato cobraba una tercera dimensión, lo cual le daba un mayor dramatismo a la narración visual. La técnica del fotomontaje se había popularizado con las propuestas de José Guadalupe Cruz, autor de

una cantidad de historietas notables que sirvieron como base de argumentos filmicos. Fueron también la inspiración de una tendencia gráfica específica, reflejada en particular en la propaganda cinematográfica.

Un primer catálogo temático de estas historietas, a las que denominamos como “de la vida real”, arroja algunos temas particulares: la trata de blancas, la violencia intrafamiliar, los centros nocturnos como espacios de vicio, el consumo de drogas, las acciones policiacas (las heroicas y las corruptas), la vulnerabilidad de la infancia, homicidios absurdos, delitos frecuentes.

La violencia contra la mujer por parte de los maridos, los padrotes o la propia policía fue uno de los argumentos más frecuentes. En la historieta titulada “Explotaba a la mujer”, publicada el 19 de agosto de 1948, se identifica la condición vulnerable de la mujer y su situación ante la explotación del marido o el amante (ilustración 7), lo cual también sirvió para reforzar la propaganda del miedo hacia la ciudad de México. Su composición nos permite subrayar algunos detalles en la representación de la violencia contra la mujer. En primer lugar estaba el ámbito doméstico y la relación de violencia en la pareja, donde el victimario o explotador es el marido. El relato contaba cómo “el señor Trinidad González de Anda tuvo la suerte de encontrar una mina de oro en la persona de la joven Rosa Martínez López. Los dos simpatizaron y Rosita fue mandada a la calle de Órgano, para que se convirtiera en vendedora de caricias. La muchacha aceptó y comenzó su vida de depravación”. Este señor se quedaba en casa a cuidar del niño de la joven, hacía de “pilmama” y ella llegaba con las ganancias del día.

Un buen día comenzaron los golpes y abusos, ya que ella no llevaba el dinero suficiente, de modo que la muchacha se dispuso a denunciarlo. Lo abandonó con la idea de inscribir a su hijo en un internado “con lo que ganaba en el comercio vil en que se había metido”. El tipo la buscó, encontró y amenazó de muerte con un puñal. Ella lo denunció y fue acusado del delito de lenocinio, que estaba tipificado en el Código Penal de 1931.

Los dibujos muestran, bajo la óptica del “realismo a la mexicana” –otro término acuñado por Aurecoechea y Bartra–, la liberación de la mujer no sólo de la condición de abuso, sino también de la prostituta. Se observa el rostro feliz del explotador en el primer cuadro, y con el paso del relato, caras sin expresión; el movimiento del brazo del abusador al darle un golpe a la mujer; la sombra de ella y su hijo al abrir la puerta y

salir a la gran ciudad, y la actitud del explotador ante la llegada de la policía en el último cuadro.

La historieta “Salvaje golpiza le propinó un abominable cinturita”, publicada el 18 de abril de 1949, contaba la historia de una mujer guapa de nombre María Guadalupe C. Hernández y el “pachuco” Enrique Camargo Piña. Este último, muy conocido en “todos los cabaretuchos de mala muerte”, utilizando “frases aprendidas entre ‘pachucos’, ramera, etcétera”, la conquistó haciéndola su amante, “viendo en ella su futuro *modus vivendi*”. La narración continuaba así:

[Foto 4] Cansada al fin de trato tan brutal, ya que a pesar de ser ella una ramera, no le soportaba, un buen día decidió abandonarlo; el pobre “cinturita”, sintiéndose solo y desamparado en este mísero mundo, acompañándose de dos amigos de él, José Luis Pomar y Ángel Contreras Ramírez, se puso a buscar a la infiel y desnaturalizada María que así lo había dejado.

[Foto 5] Quiso la mala suerte de María que los tres hombres la encontrararan en el “Centro Piñero”, antro que no sólo es centro de reunión de rufianes, sino un verdadero foco vergonzante de toda clase de delincuencia, ahí trabajaba María y se encontraba bailando con un cliente cuando entró Enrique y sin decirle agua va, la emprendió a botellazos con ella. Dos policías que de vez en cuando arriesgaban un ojo, vieron lo que sucedía y cargaron con los tres al bote (ilustración 8).

Las imágenes revelan los hechos por medio de los claroscuros en el dibujo, lo cual le da mayor dramatismo a las características de los personajes y los escenarios. El rostro de la mujer es, por ejemplo, de terror absoluto. Estas ilustraciones muestran al padrote en el acto de golpear en la cara a la mujer y al policía que se adelanta para contener la violencia. Llamen la atención los comentarios acerca de la mujer “que se cansó del maltrato”, “a pesar de ser ramera”, y del antro como “foco vergonzante de toda clase de delincuencia”.

Otras historietas de autor se publicaron por entregas para *Magazine de Policía* entre 1945 y 1948: “Amor en los soviets”, “Crímenes famosos”, “Crímenes de Goyito”, “Crímenes de Petiot”, “Hampa” (de José Guadalupe Cruz), “El juicio de los condenados”, “María Elena Blanco”, “Mi otro yo”, “Piratería”, “Cagancho” y “La tragedia de los millones”. El análisis de estas historietas contempla la historia del autor, el estilo en el dibujo –que abarca el contexto de la historia gráfica del periodismo en México– y el argumento –que en algunos



Ilustración 9 Óscar Urrutia, *Popocha el Guardia*, en suplemento *Magazine de Policía*, año II, núm. 129, 10 de mayo de 1945
Fotografía © Hemeroteca Nacional de México-UNAM

casos retoma ciertas historias de criminales destacados en México y en el extranjero—. En las páginas de la revista, a las historietas por entregas se suman las novelas por entregas, ilustradas por los dibujantes de planta, como *Vámonos con Pancho Villa* y *Chinac Uinic*. Así también pasa con las crónicas, con dibujos y fotos, como “La torre de Nesle”, “La mala mujer” y “Yo acompañé a Roosevelt”.

Un último aspecto de la propuesta visual de *Magazine de Policía* fueron las caricaturas del dibujante de planta, Óscar Urrutia. *Popocha el Guardia* y *Buscabullas* son dos de los personajes que acompañaron la edición del *Magazine* durante las décadas de 1940 y 1950, los cuales permiten ver, desde el soporte de la caricatura, las prácticas de control y orden en la gran metrópoli mexicana llevadas a cabo por los policías de a pie. Aurrecoechea y Bartra identifican a Óscar Urrutia como historietista de la nota roja desde al menos 1932, siete años antes de que existiera *Magazine de Policía*. Su trabajo, la tira *Don Chepe* y *Mister Puff*,



Ilustración 10 Óscar Urrutia, *Buscabullas*, en *Magazine de Policía*, año 9, núm. 437, 12 de mayo de 1947, p. 2
Fotografía © Hemeroteca Nacional de México-UNAM

notables policías, se publicó en el semanario *Detectives*. Se trataba de dos policías, “un griego –alto, flaco y con pinta de Sherlock Holmes– y de su socio mexicano, sombrero y bigotón”. Ambos autores expresan que esta serie, que además fue de corta duración, no obtuvo “la personalidad gráfica” de *Popocha el Guardia*, quien era “un cuico fachoso y transa, proclive al macanazo arbitrario y al artero descuentón. *Popocha* es un pícaro de arrabal vestido de tecolote: ni mejor ni peor que los maleantes con quienes convive, pero con la prepotencia que le confiere el uniforme. En la serie de Urrutia no hay guayabazo a la autoridad, ni tampoco crítica indignada; sólo la constatación irónica del régimen policiaco-criminal realmente existente”. *Popocha* no utilizaba globos, sino “apoyaturas”, que son los cuadros con la descripción del relato. Este personaje sostuvo también la noción de “nota roja ficción”, ya que los relatos no son sólo cómicos, sino que contaba historias “truculentas”.

Entre 1945 y 1948, en más de 200 tiras, *Popocha* construyó los relatos visuales de las prácticas más cotidianas –o antipráticas– de control callejero en los barrios y la vulnerabilidad de un policía de a pie como él. En una gran parte de sus relatos este guardián pone a prueba, casi siempre de manera casual y con el

objetivo de salir de algún problema menor, su capacidad de ejercer o burlar la ley a la que representa. Se encuentra con bandidos a los que logra detener, no sin antes provocar la carcajada del lector. También pone a prueba la resistencia conyugal al erigirse en protector de prostitutas.

Pongo un ejemplo al azar: el 10 de mayo de 1945, *Popocha el Guardia* salía de la cantina La Casona “sumido en profundas reflexiones [...] pensando en que debía retirarse pues el miserable sueldo que ganaba no le alcanzaba para nada cuando” unos asaltantes lo amenazaron con “tremendos puñales y le quitaron la pistola, la chaqueta y su sueldo”. No quiso ir a la delegación a levantar el acta –si no lo hizo él, que es policía, ¿por qué lo iba a hacer cualquier ciudadano?–:

[...] y se fue a su casa en donde encontró al casero, que le pidió le pagara la renta atrasada o si no lo iba a correr. Le explicó lo del asalto, el casero no le creyó nada y al día siguiente *Popocha* buscaba cómo sacar dinero para pagar la renta, cuando vio a un señor cargando racimos de plátanos de un camión y guardándolos en una bodega. Le dijo: “¿No sabe que está prohibido cargar bultos a esta hora? ¿Y que además el plátano está racionado y que lo voy a acusar de acaparador?”; el cargador no le creyó, por

supuesto. *Popocha* le indicó: “La multa a que se ha hecho acreedor es de \$100.00 o más, pero lo podemos arreglar entre usted y yo con sólo \$60.00”. El desgarbado policía se frotaba las manos al pensar que ya había asustado a su víctima. Pero el señor dio voces, llegaron otros [policías] y todos fueron conducidos a la primera delegación. *Popocha* fue acusado de querer morder. Por algún tiempo éste no tendrá el problema de la renta, ya que fue consignado a la Peni. El que está que trina, es el casero!!!!

Aquí vemos cómo el desgarbado *Popocha* es burlado y quiere burlar. En la mayor parte de las tiras, este policía de a pie, dicharachero y borracho, pretende corregir los resbalones de una ley a la cual representa y que sin embargo resulta ineficiente cuando de la vida cotidiana se trata. Aun queriendo morder, *Popocha* nunca se salió con la suya.

Buscabullas fue el otro personaje creado por Urrutia para *Magazine de Policía*. Siguiendo el mismo esquema en el trazo desproporcionado, de tipos con torsos alargados y piernas cortas, *Buscabullas* tiene una suerte de don de la ubicuidad, ya que aparece involucrado en todas las escenas, aunque las más de las veces como observador. Está vestido como ranchero, con su sombrero y un pañuelo amarrado al cuello. El ejemplo que ponemos es singular (ilustraciones 9 y 10). Nuestro personaje, parado al lado de una dama “de clase y decente”, lo cual se aprecia en su vestimenta, que es un abrigo de piel, observa a una mujer que se baña, se viste y se arregla. El cuadro señala: “Para irradiar de la Alameda el vicio. La presidenta de una liga femenina. Ha presentado estudios específicos, que a las ‘falenas’ sacará de quicio, su ‘trabajo’ por métodos científicos, su baño... agua fuerte... con creolina”.

El acierto de *Buscabullas* es que se sumerge en la vida cotidiana y en las políticas de la capital mexicana. Para comprender lo que se está representando en todos los cartones de este cómic personaje, hay que conocer el contexto en que se desarrollaban sus observaciones. En este caso habla de las campañas de “higiene moral” que se promovieron en la metrópoli mexicana con el objetivo de erradicar la prostitución o de hacerla menos visible. En la tira se caricaturiza a una dama de la Liga de la Decencia y se ridiculiza el acto de “higienizar” a la prostituta al bañarla con agua fuerte y creolina.

Como hemos apreciado, la propuesta gráfica en *Magazine de Policía* brinda a los historiadores una buena cantidad de fuentes para hablar de la temática

de la violencia y la inseguridad en la ciudad de México, así como sus representaciones en la nota roja. La crónica policiaca de esta revista, narrada en los distintos formatos y soportes –desde el fotorreportaje hasta la historieta criminal y desde las fotonovelas hasta la caricatura– se posicionó en el gusto del público. No conocemos el dato del tiraje; sin embargo, hay dos indicios que nos permiten corroborar la popularidad de la revista: por un lado, la vigencia durante 30 años en su publicación; por el otro, su diversificación, ya que *Magazine de Policía* se distribuía los lunes y un año después se comenzó a editar, los jueves, el *Suplemento de Policía* para complementar el espacio impreso.

Resulta emocionante reconocer las contradicciones entre el discurso oficial y lo plasmado en la nota roja. Nos habla de una sociedad confundida que no recibía en la vida cotidiana los premios de un país en pleno desarrollo. La nota roja de *Magazine de Policía* nos permite ver estas confusiones, las contradicciones y el miedo construido como propaganda para definir a la ciudad como centro de vicio y corrupción.

Bibliografía

- Aurrecoechea, Juan Manuel y Armando Bartra, *Puros cuentos III. Historia de la historieta en México, 1934-1950*, México, Grijalbo/Conaculta, 1994.
- Curiel, Fernando, *Fotonovela rosa, fotonovela roja*, 4ª ed., México, UNAM (El Estudio), 2001.
- Flores-Oliver, Jorge, “El *Nuevo Alarma!* cumple mil números”, en *Replicante*, 12 de julio de 2010, en línea [<http://revistareplicante.com/el-nuevo-alarma-cumple-1000-numeros/>].
- Lara Klahr, Marco y Francesc Barata, *Nota N Roja. La vibrante historia de un género y una nueva manera de informar*, México, Debate, 2009.
- Fourez, Cathy, “Las muertas de Jorge Ibarguengoitia, ‘una narración de carne y hueso’”; en *Mujeres y re-presentación en México: entre muchas plumas andan*, México, El Colegio de México.
- Magazine de Policía, 1939-1969* [Hemeroteca Nacional de México, UNAM].
- Monsiváis, Carlos, *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja*, México, Conaculta/Alianza, 1994.
- Muñoz, Alicia, “The Language of Female Violence in Jorge Ibarguengoitia’s *Las muertas*”, en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, núm. 12, 2008, pp. 79-92.
- Rubenstein, Anne, *Del “Pepín” a “Los Agachados”. Cómics y censura en el México posrevolucionario*, México, FCE, 2004.
- Servín, J.M., D.F. *Confidencial. Crónicas de delincuentes, vagos y demás gente sin futuro*, México, Almadía, 2010.

Torciéndole el cuello al filme: de la pantalla a la historia

Julia Tuñón*

Resumen

El cine es un producto cultural y las películas expresan las ideas del momento y lugar en que se producen. Así las cosas, mediante un análisis específico los filmes pueden ser una fuente importante para la historia de los imaginarios, de las ideas o de las mentalidades. En este trabajo se trata este punto y se plantean algunas de las características propias de dicho análisis.

Palabras clave: películas filmicas, cine, fuente histórica, historiografía, método histórico.

Abstract

The film industry is a cultural product, and movies express the ideas of the times and places that allow for their existence. Therefore, through specific analysis films can become an important source for the history of collective imagination, of ideas or mentalities. In this article we will argue this notion and will point out some of the traits pertaining to said analysis.

Keywords: films, cinema, historical source, historiography, historical method.

La diversidad de los testimonios históricos es casi infinita. Todo cuanto el hombre dice o escribe, todo cuanto fabrica, cuanto toca puede y debe informarnos acerca de él.

MARC BLOCH

Michel de Certeau (1973: 8) describe el asombro de Robinson Crusoe ante el vestigio de un pie desnudo en la arena de su isla. Lo compara con el que sufre el historiador cuando se encuentra ante las señales del pasado. El otro aparece solamente como un resto de algo que ya está ausente, pero nada más a partir de este vestigio se puede construir una interpretación que explique ese mundo perdido, propósito de la historia, finalidad de la historiografía.¹

Las viejas películas de cine son también huellas que permiten reflexionar acerca de una realidad que ya no existe. En primer lugar, provocan esa perplejidad a la que Edmundo O’Gorman se refería en sus clases como un detonador de la investigación. Como muchos otros documentos, los filmes ofrecen señales más que evidencias: señales que el historiador de este siglo de imágenes en movimiento no puede excluir.

Los filmes ofrecen un testimonio de la cultura de quienes los realizan. Devienen así una fuente para la historia. Como todas, esta fuente tiene problemas propios. El más evidente es que el texto fílmico se construye con un lenguaje de difícil interpretación, y se supone que el

* Investigadora, Dirección de Estudios Históricos, INAH (juliatunyon@yahoo.com).

¹ Decía Marc Bloch (1975: 57) en 1941: “La primera característica del conocimiento en los hechos humanos del pasado y de la mayor parte de los del presente consiste en ser un conocimiento por huellas, para usar la feliz expresión de François Simmiand”.

conocimiento sólo transmite por la letra escrita, de modo que el cine –hecho de imágenes en movimiento– parece excluir tal reflexión.

A pesar de esto, el tema se ha impuesto. Manuel Tuñón de Lara escribió hace 20 años que “el documento cinematográfico ha adquirido ya rango de fuente de la historia; con él se pueden hacer exploraciones retrospectivas que ya alcanzan casi ochenta años” (Tuñón de Lara, 1973: 36). Lo anterior es posible por un concepto de historia que propicia el estudio de temas, perspectivas, sujetos, métodos, fuentes y problemas que dan a la musa Clío la posibilidad de vivir nuevas experiencias: el invento de los hermanos Lumière ha sido, sin duda, un acicate para la reflexión del pasado a partir de las figuras de luz proyectadas en una pantalla. Sus posibilidades para la historia datan de 1898, cuando el cine tenía apenas tres años y Boleslas Matuszewski, fotógrafo del zar de Rusia, escribió:

La fotografía animada habrá dejado de ser un simple pasatiempo para convertirse en un método agradable para estudiar el pasado. Y ya que permite ver al pasado directamente, quizá eliminará, por lo menos en ciertos aspectos importantes, la necesidad de la investigación y el estudio [...] El cinematógrafo quizá no registre el total de la historia, pero por lo menos esa parte que nos da es incontestable y absolutamente verdadera (Matuszewski, s.f.: 21-25).

La pretensión de Matuszewski se apoya en el concepto positivista de la historia –dominante en esos años– y en la consideración del cinematógrafo tan sólo por su valor científico. Las “vistas” muestran escenas breves de la vida cotidiana, como la salida de obreros de una fábrica o el recorrido de un tren. A un cine “objetivo” corresponde una historia “objetiva”. Con el paso del siglo se modificaron los propósitos tanto de la historia como del cine, lo que una vez más propició el encuentro (Tuñón, 1999).

En el siglo xx el interés de la musa Clío pasó de lo que “objetivamente sucedió” a la interpretación que recuperaba lo humano en el tiempo: el historiador adquirió –a decir de Lucien Febvre (1970) respecto a Bloch– vocación de ogro: al oler la carne humana, sabía que ahí estaría su presa. En este sentido se desarrollaron otras escuelas, métodos, temas; se atendió a la imaginación, los efectos y las actitudes mentales; se trabajó con otras preguntas y otra sensibilidad, con otras fuentes y situaciones, y se abordaron los vínculos entre lo público, lo privado y lo secreto, lo excepcional y lo cotidiano, lo

concreto, lo simbólico, los cambios y las continuidades, los seres humanos “públicos” y los “sin historia”, los usos sociales y la ideología dominante, pero además los vínculos entre todas esas esferas. El tiempo se concibió como un mecanismo que teje la trama de los procesos humanos y se observan sus ritmos dispares, sus duraciones propias y tanto las diacronías como las posibles sincronías.

Lo anterior demanda una actitud particular ante los testimonios: se impone buscar nuevas fuentes y preguntarles nuestras dudas, pero también interrogar a las tradicionales de otra manera. El profesional de Clío se concentra en el problema elegido y construido por él, y atiende situaciones humanas que demandan una explicación porque no son evidentes; ya no es posible imaginar que la historia permita mostrar desnuda a la realidad, o que con una película se pueda abrir una ventana al pasado, como quería Matuszewski. Ahora se ha convertido en una disciplina que construye sus objetos de conocimiento en los territorios por los que transita, los rastrea de diversas maneras y los expone y describe con diversos recursos, pero siempre con la finalidad de explicar una situación humana. No hay recetas para lograrlo: depende de los problemas y de las fuentes a disposición.

El historiador buscará sus métodos y técnicas de acuerdo con el problema a dilucidar, mas nunca debe olvidar la propia pasta de su fuente y, en el caso que se comenta, que las películas expresan discursos construidos en lenguaje cinematográfico, que tienen un vínculo esencial con su contexto: una relación siempre problemática.

¿Cómo se ha incorporado el cine como fuente para Clío? No desde una historia ilustrada, sino a partir de las imágenes. Paul Smith ubica el avance del análisis del cine desde la reflexión histórica en la década de 1960 (Smith, 1976: 1-4), cuando Georges Sadoul (1961a-c) escribió varios artículos en *L'Historie et ses Méthodes*, de Charles Samaran (1961). Para Martin Jackson (1983: 38) los historiadores nacidos entre las décadas de 1930 y 1950 crecieron cuando el cine ya era una presencia cotidiana y fueron los que iniciaron su estudio. Marc Ferro expresa la posición de que lo no visible en la sociedad se filtra en la ficción filmica y permite su análisis. Para él, cualquier película es siempre desbordada por sus contenidos.² Poco a poco han aparecido más trabajos que atienden la interrelación entre el cine y la sociedad, en tanto que la influencia de

² Sus obras más conocidas son *Analyse de film. Analyse de sociétés* (1975) y *Film et Histoire* (1976).

la semiótica y el psicoanálisis se han dejado sentir con fuerza. Robert Rosenstone (1995) reconoce la importancia de Hayden White, Paul Ricœur, P. Ankersmith y Jacques Derrida (Caparros y Alegre, 1996: 58) para sus reflexiones, aunque resulta claro que la mirada del historiador es propia. En México, Emilio García Riera,³ Jorge Ayala Blanco (1968, 1986a-b) y Aurelio de los Reyes (1981-1993, 1987) han construido un piso en el que se apoya una historia cada vez más abordada.

Aunque existe una gran tentación para aceptar el encuentro entre el cine y la historia, la academia ha experimentado dificultad para incorporarlo y parece haber una gran suspicacia en torno a su posibilidad.

El argumento central de este ensayo es que el cine puede ser una fuente para la historia, dado que las películas son textos inteligibles que se pueden descifrar. Como en la consulta de cualquier fuente, el historiador construye el problema con sus preguntas, la manera en que organiza su mirada, el bagaje desde el que aborda un filme, la teoría previa con que prepara la interpretación. Como en el uso de cualquier fuente, es necesario el respeto a la información obtenida, el rigor en cuanto a las conclusiones y el uso de un aparato crítico. Y como la mayoría de los documentos, las películas no se realizaron con la pretensión de hablarnos de los hombres y las mujeres de su tiempo, nuestros abuelos. Somos nosotros, mirones irredentos, los que las forzamos con nuestros problemas y nuestras preguntas.

Como historiadores, la mirada que hacemos del filme es propia: no se semeja a la del crítico, la del semiólogo ni la del psicoanalista,⁴ porque se adecúa al propósito que nos sostiene y que Marc Bloch (1975: 35) definió –mejor que nadie– al decir que el historiador tiene en la carne humana a su presa. Al historiador lo preocupan los procesos humanos en el tiempo, la relación entra el tema que estudia y su contexto; construye los modelos de análisis a partir de la realidad que analiza y utiliza la teoría como un servidor para el análisis

³ Su obra más conocida, *Historia documental del cine mexicano*, empezó a editarse en 1969, con una edición más reciente, en 18 volúmenes, por parte de la Universidad de Guadalajara (1992-1997).

⁴ En la perspectiva de la semiótica, la tendencia es estudiar los filmes como objetos en sí mismos, centrándose en el propio lenguaje y en sus relaciones internas, en busca de los códigos que le dan su sentido y, a menudo, se aíslan del contexto en que se producen. Es necesario señalar que hay diversas posiciones al respecto. Desde el punto de vista del psicoanálisis, se ha considerado a las cintas como expresión de un inconsciente colectivo que pone en evidencia una estructura de la psique que se considera eterna y universal, pero también se sitúa imaginariamente en el diván al autor o al personaje de un filme. La perspectiva del crítico, por otra parte, se dirige a orientar a sus audiencias sobre los filmes que verán.

y no como un fin en sí mismo. En suma, busca realizar un análisis que lo lleve a interpretar, para así entender y explicar una situación humana en el tiempo.

No existen recetas para la utilización de esta fuente, pues esto depende del problema a investigar. Cada proyecto requiere del diseño de un modelo adecuado, porque cada cinematografía es particular, tiene sus propios problemas y cada historiador construye un problema particular. Conviene aclarar aquí que mi perspectiva se encuentra pautada por el trabajo con el cine clásico mexicano, las películas de la llamada “edad de oro”.⁵

Como toda fuente, el cine posee sus límites. El más evidente es que no refiere al mundo real, sino al de la imaginación; pertenece al orden de las representaciones. Lo anterior es válido tanto para el cine de ficción como para el documental (noticieros incluidos), aunque éste pretenda ser una exposición objetiva de un tema. John Grierson, creador del documental, lo definió como un “tratamiento creativo de la realidad” (*apud* Jackson, 1983: 26). Como su nombre lo indica, las películas de ficción tienen un argumento ficticio, el cual puede basarse o no en un hecho real y es representado por actores. Éstas pueden considerarse el cine por antonomasia y parecen ser más evidentemente manipuladas. Sin embargo, el hecho de que el cine cuente ficciones no significa que refiera falsedades, porque, como ha dicho Jean Louis Comolli, “la obra es un tejido de ficciones; por lo tanto, en la medida en que no es una ilusión pura sino una mentira reconocida como tal, requiere ser tomada como verdadera” (*apud* Orellana, s.f.: 16).

En general, para la historia ha sido más fácil aceptar el valor del cine documental, porque sus imágenes ilustran los sucesos consagrados por su carácter público y parecen objetivos. Por ejemplo, los noticieros muestran a los actores de la vida pública. También en los filmes de ficción se privilegian los objetos concretos que aparecen en pantalla: nos sorprende reconocer las calles, los edificios de la ciudad, la moda que usaban nuestros ancestros. En cambio, las historias ficticias que cuentan las películas con luces y sombras, surgidas del folletín y de la novela rosa, de las historias de aventuras, de terror o de gánsters, han despertado suspicacias porque parecen decir cosas poco serias y, por derivación, se piensa que no se pueden trabajar con rigor, suponiendo que el rigor radique en los temas y no en los métodos.

⁵ Por “edad de oro” me refiero al cine clásico mexicano que se desarrolló, *grasso modo*, entre la década de 1930 y principios de la de 1950.

El lenguaje fílmico

Uno de los problemas para abordar el estudio del cine es que en nuestra cultura el conocimiento se ha fijado en las palabras más que en las imágenes. Cine e historia tienen una manera muy diferente de vincularse con el mundo. El saber histórico se ha conocido y transmitido a través de documentos escritos y leídos; aun cuando sean entrevistas, por lo común se transcriben. La lectura implica una forma de reflexión propia: se puede subrayar o marcar el texto, detenerse para pensarlo, volver atrás la hoja, comparar o verificar la información con la que ofrecen otros documentos. Se ha asociado con el raciocinio, e incluso parece que el paso de la lectura sonora a la silenciosa incidió en la manera de pensar. La permanencia de lo escrito permite la acumulación del conocimiento, al grado de convertirse en el conocimiento por antonomasia. Vico y Condorcet planteaban el inicio del alfabeto como el de la cultura, porque escribir las ideas permite reflexionarlas y salir del símbolo y la metáfora religiosa que convoca la fe.

En la cultura oral el poder político radica en el grupo que controla el discurso, mientras que el alfabeto y la lectura generalizada permiten realizar la crítica de una manera más amplia. El cine se constituye por imágenes, sonidos, símbolos, metáforas y estereotipos organizados, de manera que se convoca a la emotividad y se reduce la razón crítica. Parecería que las películas no pueden mirarse desde la racionalidad ni el espíritu crítico en que se apoya nuestro concepto del conocimiento. Incluso la visión de los videocasetes, mediante los que se puede mirar una secuencia varias veces, casi como leyéndose, es diferente al trabajo con un texto impreso. Para trabajar el cine desde la historia se necesita una labor de traducción.

¿Cómo se ha organizado el lenguaje cinematográfico? En 1895 el cinematógrafo capturaba figuras y “vistas”, pero en 1897 Georges Méliès introdujo la fantasía y los trucos de cámara, con lo que se inició un proceso que fue, para decirlo con Edgar Morin (1984: 399), “de la cinematografía al cine”. El lenguaje propio se forma con imágenes en movimiento ligadas al sonido (ruidos, voces y música), proyectadas en una pantalla; imágenes organizadas por la edición, los encuadres y movimientos de cámara que transmiten emociones y permiten narrar historias (*stories*) similares en sus contenidos a las de la novela del siglo XIX. Se trata de un lenguaje conformado por símbolos. La recepción se hace en un ambiente particular, en un espacio oscu-

ro y silencioso donde muchas personas se encuentran solas con sus fantasías y experimentan una exaltación emocional muy similar al estado onírico.

La similitud con el mundo de los sueños –al cine se le llama “fábrica de sueños”– se debe al carácter animado que adquieren los objetos y los fenómenos naturales a través de la lente de la cámara, que parecen actuar impulsados por una voluntad propia; esta similitud también es propiciada por el hecho de que el tiempo y el espacio fílmico son flexibles: la narración suprime los ratos muertos y permite al espectador hallarse de manera simultánea en diferentes momentos y en varios lugares, lo cual propicia la ilusión de libertad, ubicuidad y omnipotencia común en los sueños (Morin, 1961). La imagen cinematográfica no convoca a la razón, sino a la emotividad; expresa y convoca las fantasías comunes en cada sociedad y lo hace de una manera sugerente, lo que provoca gran entusiasmo entre sus espectadores.

Sin embargo, a pesar de lo abstracto que parece este carácter fantástico que despierta el cine, las películas son hechas por una industria que demanda recursos técnicos, financieros, legales, y de muchas personas que trabajen en ella, lo que conlleva conflictos laborales y personales. Ciertamente, el glamur que asociamos con la pantalla a menudo acaba en el barro.

El proceso implica también el desarrollo de los aspectos comerciales, que se inicia con la exhibición ambulante, pasa por los Nickel Odeons y llega a organizarse en los grandes circuitos de distribución y exhibición, los aspectos industriales que permiten el desarrollo de Hollywood y de la “fábrica de sueños” en muchos países, así como su uso para influir en las ideas de las masas, tema del que estaban muy conscientes Lenin, Trotsky y Stalin, y que ha provocado múltiples discusiones acerca de la influencia moral del cine, incluso vertidas desde El Vaticano. El lenguaje fílmico se desarrolla de manera notable, pero también lo hacen el aspecto comercial, la industria, la ciencia y la tecnología que lo permiten. Todo esto influye en las películas. El cine abarca, entonces, terrenos diversos; por eso, en un intento por incluirlos a todos, ha sido llamado una industria cultural.

En este azorado proceso, y dado que es evidente que las películas transmiten ideas y valores, no pueden pensarse más como un reflejo objetivo del mundo, sino como una representación, y como tal dejan de ser neutras para transmitir significados diversos. En la actualidad es evidente que los filmes son construcciones culturales que no sólo transmiten información, pues



también participan de modo activo en el mundo de las ideas. El cine no es una realidad cruda, sino un discurso cocinado que se construye de manera determinada e influye en su sociedad. Y aunque el cine no copia la realidad, sí provoca la ilusión de certeza; por eso conjuga dos situaciones opuestas: por un lado convoca a la certeza, al “yo lo vi, es cierto”, y por el otro, “no lo creas, son inventos de luz y sombra”. Un lado convoca a creerle todo y el otro a no creerle nada. Esta situación debe mucho al sentido de toda imagen, que está a medio camino entre lo real y la ficción.

Por todo esto es importante entender la configuración del lenguaje fílmico. Los géneros⁶ tienen sus propias convenciones y en su lógica interna las situaciones fílmicas son creídas, aunque no tengan correspondencia con la vida real. Los estereotipos⁷ son

⁶ Por “género cinematográfico” se entiende un conjunto de filmes que cuentan con un esquema, símbolos y estereotipos comunes y que por eso se pueden estudiar como una unidad de análisis.

símbolos contundentes que permiten el reconocimiento por parte de las audiencias, si bien en ellos se expresa asimismo un sistema de valores, se manifiesta la cultura y, por lo tanto, son elementos inteligibles para los historiadores. Las películas narran historias inventadas, como las novelas, y en la selección de anécdotas y su organización se ponen en juego los supuestos culturales, lo cual es posible ver o decir en cada época, convirtiendo al filme en una representación, en una construcción cultural.

Roger Chartier plantea que las ideas no pueden mantenerse en la abstracción y que es necesario que se concreten en representaciones. Aunque él trabajó los siglos xvii y xviii en Francia y España, la amplitud de la categoría que propuso permite utilizarla para otras realidades, entre otras las fílmicas (Chartier, 1992; Goldman y Arfuch, 1996). Para Pierre Sorlin las películas “no son tajadas de vida; son discursos construidos según reglas escritas” (Sorlin, 1985: 250). ¿Cuáles son estas reglas? Quienes hacen los filmes toman elementos objetivos para construir un modelo, seleccionan aquello que les es “visible”, lo reorganizan y crean un mundo paralelo, una construcción imaginada de éste. El propio lenguaje cinematográfico, su forma de narración, la estereotipación que le resulta peculiar, convierte a las cintas en otra forma de realidad (*ibidem*: 245). Por eso es fundamental la atención al contexto en que se producen las cintas, porque sólo analizándolas en su caldo de cultivo adquieren sentido. Recuérdese que la mirada del historiador no es la del semiólogo.

Las películas de ficción expresan su cultura y también la construyen, transmiten ideas y prácticas sociales, actitudes y conceptos que reciben e integran de alguna manera sus audiencias. Marc Ferro (1980: *passim*) ha dicho que los filmes son agentes de la historia. En algunos casos las películas esconden una manipulación expresa por parte de los grupos con poder, aunque está claro que un filme siempre debe mediar con las ideas y las prácticas de vida de sus públicos. Veremos esto después.

Estas cintas no se hicieron para ser carne del historiador: intentaban distraer y divertir. Somos nosotros quienes debemos darle una lectura particular, como sucede con las otras fuentes que utiliza el historiador. Se trata, como dice Bloch (1975: 62), de esos “indicios que, sin premeditación, dejan caer el pasado a lo largo de su ruta”.

⁷ Se trata de una simplificación de los personajes, sea por omisión, reducción o deformación. Una vez establecido, un estereotipo estandariza, exagera, simplifica y tiende a reificarse.

Territorios de confluencia entre cine e historia

La película es una construcción cultural; *ergo*, es una manifestación de su tiempo; *ergo*, es necesario verla en relación con él. La mirada del historiador debe tomar en cuenta el lenguaje del filme, pero éste no puede agotar su mirada. La del historiador no es similar a la del anatomista que mira su objeto como un universo en sí mismo. Se parece más a la del fisiólogo que busca las relaciones con el cuerpo del que forma parte.

Si hubiera que colocar el análisis de las películas en alguna especialidad de la historia, podría hacerse en la de la cultura o en la historia social o de las mentalidades, pero si se analiza la representación del Estado en los filmes se incursiona en la arena política. Chartier plantea la tendencia de la historia a pasar de la historia social de la cultura de la sociedad (Chartier, 1992: 53 y ss.). ¿Acaso no es más ancho pensar en la historia como en un hermoso campo cruzado por todo lo que constituye la “carne humana”?

El cine abre al historiador varios campos de interés. Román Gubern (1983: 42) escribió que “la historia del cine se nos aparece como un poliedro que propone una historia estética o historia de las formas, una historia tecnológica, una historia ideológica, una historia sociológica, una historia industrial, etc.” y se impone, por lo tanto, confrontar la integración del devenir cinematográfico en el complejo tejido histórico de los pueblos y de sus instituciones. Robert C. Allen y Douglas Gomery (1993: 53-54) han visto cuatro posibles líneas: la historia estética del cine, la tecnológica, la económica y la social. Se puede hacer historia del cine, pero también es posible partir de sus productos; es decir, de las películas, para entrar en el mundo de las ideas a través de sus representaciones. Su análisis permite elegir entre muchos temas posibles, porque en las películas se tratan casi todos los asuntos que desvelan a los humanos: será la elección del historiador la que ponga la lente en un aspecto y construya a su alrededor un problema. Doy algunos ejemplos: las ideas en torno a las clases sociales y sus relaciones, las razas o etnias, las profesiones, el Estado y el poder político, los géneros sexuales, el amor erótico o fraterno, la propia historia. Siempre serán las ideas en torno al tema que se haya elegido; por ejemplo, no accederemos a la vida de los obreros reales, sino a su representación. Para eso es importante conocer el lenguaje y las convenciones cinematográficas.

Al analizar un filme, conviene atenderlo en su proceso completo, que va de su fabricación a su consumo.

Al tomar en cuenta el circuito de productor a espectador, observamos que en la situación actual el aspecto de la recepción es el más difícil para el análisis, porque los rastros que dejó la experiencia de la sala oscura son más fugaces que el filme, el cual, de mejor o peor manera, puede conservarse.

Con el material filmico se puede hacer análisis cuantitativo o serial, porque existe en cantidad suficiente y calidad similar; es decir, permite cubrir los requisitos de continuidad y homogeneidad. Sin embargo, también el análisis cualitativo parece fundamental. Se impone a partir de lo específico de la fuente: el filme, pero siempre como parte de un contexto que le otorga su carácter y nos permite tal análisis. Marc Ferro afirma (1974: 246) que es importante “partir de la imagen, de las imágenes. No buscar sólo en ellas ilustración, confirmación, o mentís de otro saber, el de la tradición escrita. Considerar las imágenes tal cual, aunque sea para invocar otros saberes, para captarlos mejor”. El historiador usa a la película como medio para contestarse las preguntas propias, aquellas que quieren hacer inteligible al mundo humano.

El cine transita por diversos territorios que la historia ha penetrado en el último siglo: lo público, lo privado y lo secreto. La película nos permite observar cómo cada sociedad se observa a sí misma, muestra su cultura, entendida como lo quiere Burke.⁸ La pantalla refleja con amplitud la mentalidad de los hombres y mujeres que realizan los filmes.

El concepto de mentalidad remite a un conjunto de ideas no conscientes ni sistematizadas; alude a las emociones, los valores, los afectos y temores, y se traduce en comportamientos, rituales, prácticas y actitudes, aceptaciones y rechazos, muchas veces sin una consistencia aparente; es colectiva, aunque no homogénea, y se ejerce en la vida cotidiana. En la mentalidad no predomina el intelecto.⁹ Chartier (1992: 23) lo define como la serie de “[...] condicionamientos no conocidos e interiorizados que hacen que un grupo o una sociedad comparta, sin necesidad de que sea explícito, un sistema de representaciones y un sistema de valores”.

⁸ “[...] se entiende en un sentido lato que incluye la vida cotidiana de la gente común, los objetos materiales de los que se rodea y las diversas formas de percibir e imaginar su mundo” (Burke, 1993: 106).

⁹ Escribe Philippe Ariés (1988: 197-198; la traducción es mía): “[...] la historia de las mentalidades nos hace [...] descubrir que dentro de nuestra cultura actual donde triunfa la racionalidad de la escritura subsiste escondida, no consciente, la antigua oralidad como formas que sobreviven camufladas”.

La mentalidad convive, en mayor o menor armonía, con la ideología;¹⁰ la acepta y se integra con ella en mayor o menor grado. Ésta ya no se observa como una estructura (o superestructura) impuesta en forma vertical y absoluta por un grupo de poder para inocular a las masas sus contenidos, ya que para influir a las personas debe penetrar en las ideas previas: para alcanzar el consenso y quizá entonces obtener fuerza o hegemonía, se necesita hacer acopio de recursos diversos (Sorlin, 1985: 19-21).

El mundo de las ideas aparece así como una arena de lucha atravesada por información variada, con productos culturales de diverso tono y carácter, desde los que se asocian con la manipulación ejercida por los grupos de poder –el Estado, la Iglesia o de otro orden– hasta las creencias morosas con que se forman los sujetos. Además, es evidente que los seres humanos encuentran múltiples caminos para hacer una lectura personal de los mensajes que reciben desde su propia situación, ya sean de clase, género, generación, etnia, religión o profesión. Los sujetos concretos reinterpretan la ideología dominante desde sus propios contenidos, desde la propia vida, y así la ideología se filtra en función de prácticas sociales, tradiciones, costumbres y hábitos plurales a cualquier sociedad. Resistencia y conformidad pueden ser simultáneas: los seres humanos nunca son del todo libres, pero tampoco están cooptados por completo. La tradición y las innovaciones conviven; no se separan tajantemente. Mediante ajustes, arreglos, resistencias y aceptaciones se construye la cultura como forma de vivir la vida. De esta manera el cine actúa con su público.

Chartier dice que cada texto tiene una organización y un principio de clasificación propio que asegura su transmisión y permite ser interpretado por su destinatario de acuerdo con sus propias prácticas sociales. Para él, la historia cultural analiza la construcción de la significación y reside “[...] en la tensión que articula la capacidad inventiva de los individuos singulares o de las comunidades de la interpretación [...] con los estreñimientos, normas, convenciones que limitan lo que le es posible pensar y enunciar” (Chartier, 1992: IX-X). La cuestión central de la historia cultural es, entonces, la articulación entre obras, representaciones y prácticas. Para el análisis es válido aislar algunos de estos conceptos en juego, pero no se debe

¹⁰ Sistema de ideas, imágenes, conceptos, valores que emergen de una sociedad dada y cumplen en ella una función adecuada para un grupo de la misma.

olvidar que en la práctica social estas situaciones se dan interrelacionadas.

Las películas son más que un depósito de imágenes o de información: muestran un campo de tensión donde campean diferentes tipos de ideas existentes en la sociedad, que es su savia. Sin quererlo, rebasan su propósito de divertir: son una fuente que da cuenta de la manera de observar y de observarse de un grupo humano en un tiempo determinado. Expresan la cultura a través de un medio de masas y entre ambas se iluminan.

Si una película no abre una ventana porque sólo es una representación, no basta con saber qué se dice: es necesario saber quién lo dice y a quién, por qué, cuándo y desde dónde se toma y se recibe, qué significa para unos y para otros. Es necesario conocer su organización y los medios de vinculación con su contexto.

De la *story* a la historia

¿Cómo describir, analizar e interpretar la multitud de imágenes? ¿Cómo explicar un momento de la realidad humana a partir de ellas? Preguntar, precisar problemas, dudar, son parte del entramado cotidiano del historiador, madera de su brega particular con las fuentes, si bien los temas referidos al arte y a la imaginación tienen una materia propia y los datos que nos ofrecen están pautados por ese propósito y naturaleza.

Nos hallamos ante un material ambivalente que aparenta ser tangible, real, y que al mismo tiempo es lo menos creíble: son sólo luces y sombras proyectadas que nos cuentan historias (*stories*). Hacer historia a partir de ellas exige el respeto a la disciplina de Clío; requiere diseñar una mirada y un procedimiento, así como construir un problema y unas preguntas, porque la realidad que se busca explicar no es evidente. La mirada de Clío no es ingenua y debe forzar su material para que le entregue su información: debe torcerle el cuello al filme. Partimos –eso sí– de la inteligibilidad del pasado y de la confianza en las trazas de algunos de sus testimonios. El problema y las preguntas no están dados: surgirán de cada trabajo particular. Aquí sólo se plantean algunos problemas generales.

Como toda creación cultural, las películas se construyen con elementos de la realidad exterior y con imaginación e invención, aunque el imaginario se limita a la propia experiencia.¹¹ Estoy de acuerdo con Marc Ferro cuando protesta porque “[...] de la película de ficción

¹¹ Marc Bloch (1975: 53) escribía en 1941: “[...] en el inmenso tejido de los acontecimientos, de los gestos y de las palabras de los que

dice que sólo reparte sueños, como si los sueños no formaran parte de la realidad, como si lo imaginario no fuera uno de los motores de la actividad humana” (1980: 66-67). Es su propia materia ilusoria la que permite el acceso a una información de otro carácter, y en ese nivel “puede ser más veraz que un documento” (*ibidem*: 170). En realidad es otro documento que debe interpretarse. Uno de nuestros problemas radica en cómo hacerlo, cómo analizarlo sin desvirtuar su sentido propio.

El historiador debe discernir qué elementos son compartidos con la práctica social de esos años y cuáles otros son inventados o forman parte de las convenciones cinematográficas, aunque todos sean importantes. En ese desfase aparecen las incongruencias, ese momento de plejidad que mencionaba Edmundo O’Gorman.

Un primer riesgo consiste en establecer relaciones de homología entre las películas y el contexto en que se producen. El cine no ofrece una copia del mundo, como a menudo se cree, sino que es un revelador. Pierre Sorlin escribe (1985: 170): “[...] un filme no es ni una historia ni una duplicación de la realidad fijada en celuloide, es una puesta en escena social”. Para analizarlo resulta fundamental distinguir las etapas requeridas para hacer y exhibir una película: producción, distribución (comercialización), exhibición (venta final) y consumo por el público. Todas éstas intervienen en el producto final y todas deben atenderse para el análisis. Esos elementos pueden ser cruciales para la comprensión de las cintas; por ejemplo, si la produce una empresa privada o de gobierno, si los productores tienen dinero o no y ganas de gastarlo, si se cuenta con técnicas y técnicos preparados, si las distribuidoras son nacionales o internacionales, si la exhibición es o no un buen negocio, y tantos más. A menudo las películas burdas o malas, realizadas en poco tiempo, son las que ofrecen mayor información: al ser improvisadas y tener menores exigencias, hacen más evidentes muchas de las concepciones en torno a la vida de sus autores, y es importante aclarar que el cine es una empresa colectiva. El criterio de calidad filmica no es lo importante para el trabajo con estos filmes, como tampoco lo es para el regocijo del público popular que acude a las salas.

También resulta conveniente acercarse a otros documentos. Georges Sadoul considera necesario trabajar

filmes, documentos escritos y testimonios orales (*apud* Gubern, 1983: 41). Los más evidentes son los aledaños a la propia actividad: guiones, fotos, notas de prensa y propaganda, carteles. Asimismo deben atenderse la radio y las revistas populares, porque son actividades que dialogan con el cine. La crítica puede ser más o menos sugerente, según el contexto: en el cine mexicano de la edad de oro no era determinante para el espectador común, en este medio el veto de la censura estatal o religiosa podía convertirse en un incentivo o ignorarse por completo.

Se trata de confrontar una imagen no para restarle validez a su información, sino para contextualizarla; no para rellenar los vacíos con datos de otro carácter, sino para entender cuáles de las prácticas y costumbres que transmite la pantalla son moneda corriente y cuáles excepcionales: la diferencia entre realidad y representación es entonces un problema por analizar.

A partir de lo que se cuenta en el lenguaje cinematográfico, quienes hacen las películas organizan un modelo de lo “visible” que incluye de manera explícita lo que se considera adecuado y debido. A la vez –y esto es fundamental– también permiten filtrar lo que se es o se vive, aquellas ideas que parecen obvias y que por lo mismo ya no se miran ni declaran: la serie de valores ante la que se está ciego.¹² Como en muchos productos culturales, todo filme incluye contenidos diversos. Existe una información explícita, la cual no suprime a otra implícita que forma parte de la historia narrada y que se esconde en supuestos: esas ideas obvias para las que, como dijimos, se está ciego. Aunque una o un conjunto de películas muestra en forma oblicua el mundo contradictorio de la cultura, es importante marcar que lo hace con imágenes diversas, enviando dobles mensajes a menudo contradictorios entre sí. Tampoco las imágenes son homogéneas entre sí y asimismo éstas conforman un campo de tensión. Sorlin (1985: 137-138) distingue la historia (diégesis) del relato (mímesis).

La historia es el conjunto de acontecimientos y circunstancias que conforma la anécdota, el cuerpo mismo de la narración, el cauce para el relato; es decir, la manera de construir y organizar las imágenes por medio del encuadre, los movimientos de cámara o las

está compuesto el destino de un grupo humano, el individuo no percibe jamás, sino un pequeño rincón, estrechamente limitado por los sentidos y por su facultad de atención. Además, el individuo no posee jamás la conciencia inmediata de nada que no sean sus propios estados mentales [...]”.

¹² Paul Veyne plantea que “cada sociedad considera su discurso algo obvio. Es tarea del historiador restituir esta importancia que vuelve la vida cotidiana secretamente aplastante en todas las épocas: esa banalidad, o lo que es lo mismo, esa extrañeza que se ignora” (Ewald, 1986: 7).

incongruencias de la trama. A menudo existe incoherencia entre la historia y el relato, de manera que las películas suelen tener contenidos diversos que matizan o contradicen la fórmula aparente. Por eso no basta con leer el guión, sino que es necesario analizar la cinta terminada y atender el lenguaje cinematográfico. Por ejemplo, una película puede tener una historia aleccionadora que demuestre que las prostitutas son malas, pero un gesto de dolor o bondad, la capacidad para el sacrificio y la abnegación proporciona un doble mensaje que propone a esa mujer como esencialmente "buena".

Por lo general, en el cine mexicano clásico la historia responde al orden de la moral dominante, y en el relato se filtran elementos de la práctica social. Esto explica que en un país con costumbres muy flexibles en cuanto a la moral sexual, aunque con una rigidez notable en la moral propugnada, cada cinta encierre varias propuestas (Tuñón, 1998). Los dobles mensajes, las entretelas de la imagen, permiten al público identificarse sin violentar el ideal, el cual se mantiene como la referencia debida. Así, el medio relaciona a sus productores (los *filmmakers*¹³ o a su director, en el caso del cine de autor) con sus públicos.

La persistencia de los discursos, pero también las incongruencias y contradicciones que le dan su carne, crean la organización de un filme. Pierre Sorlin (1985: 245) escribe: "Por la manera en que se escogen, ponen en imágenes y asocian objetos, personajes, sistemas, relaciones; o dicho de otra manera, por su constitución, un filme o una serie de filmes define una manera de concebir y hacer inteligibles las relaciones sociales". En el caso del cine mexicano clásico existe una similitud de las ideas rectoras aun entre los diversos géneros filmicos: rancheras y cómicas, dramáticas o de misterio dialogan con base en un código de valores coherente ente filme y filme, entre películas y sociedad, y eso es sorprendente porque no existe ningún código oficial que rijan a detalle sus contenidos. Por tanto, cabe suponer que las ideas en tensión que expresan son las comunes de su tiempo, compartidas por los productores y el público, y trascienden la pantalla.

De manera oblicua y contradictoria, las películas revelan los temas sensibles de una sociedad, el marco de concepciones de cada periodo histórico, la tensión del mundo social y cultural. Marc Ferro lo dijo muy bien hace 20 años:

¹³ Me refiero a todos los que la producen, desde el guionista y los miembros del *staff* hasta el director.

La cámara consigue desestructurar lo que varias generaciones de hombres de Estado, pensadores, juristas, dirigentes o profesores habían logrado ordenar en un bello edificio. Destruye la imagen del doble que cada institución, cada individuo se había constituido ante la sociedad. La cámara revela el funcionamiento real de aquéllos, dice más de cada uno de cuanto queríamos mostrar. Desvela el secreto, ridiculiza a los hechiceros, hace caer las máscaras, muestra el reverso de la sociedad, sus *lapses* (Ferro, 1974: 245).

El público comprende esos *lapses* en la medida que comparte una cultura, pero mantiene un margen personal para reinterpretar de acuerdo con su situación personal. En el centro de la fascinación filmica se ubica el mecanismo de proyección-transferencia que permite que el espectador se reconozca, pero también que se imagine en otra vida posible. Éste es un requisito para que el filme guste o se convierta en un éxito económico: el cine es, también, un negocio que necesita ser redituable. En el caso del cine mexicano de la edad de oro existe una identificación palpable entre los públicos y quienes realizan las películas, lo cual explica mucho de su éxito. Conviene señalar que los sectores más educados de la sociedad prefieren el cine estadounidense o europeo, o incluso asistir al teatro, asociado con la alta cultura.

Existen diferentes maneras de depositar en la pantalla nuestras aspiraciones, deseos, obsesiones o miedos, pero también de identificarse con lo que vemos a modo de apropiármolo. La tragedia permite poner en otro los propios dolores e ideales, así como identificarse con lo que vive el protagonista. El cine cumple una necesidad humana "[...] de todo lo imaginario, de todo ensueño, de toda magia, de toda estética [...] que la vida práctica no puede satisfacer [...]" (Morin, 1984: 152).

El peligro para el historiador radica en confundir los elementos que propician la identificación o la transferencia. Para evitarlo es importante conocer el periodo en que se realiza la cinta o el tema que se trabaja. Las reacciones personales de cada espectador son difíciles de discernir, porque el público no es homogéneo. Las películas se ven de diferente manera si se vive en el campo, el pueblo o la ciudad, si se es pobre o rico, sirviente, obrero, joven o viejo, hombre o mujer.

Quienes trabajamos los filmes desde la historia y para la historia debemos precisar cuáles son los elementos concretos, el tema y problema que hayamos construido, que abren el camino a un mundo compar-

tido entre filme y público. Se trata de entender lo que Martín Barbero (1983, 1993) llama “mediaciones”, a las que él define como el conjunto de operaciones por las cuales lo masivo recupera y se apoya en lo popular. Son los medios por los cuales se produce la identificación.

Chartier también ha insistido en este aspecto. En el cine mexicano una mediación común es el lenguaje, las formas particulares de hablar que se recrean con entusiasmo en pantalla. El director Alejandro Galindo explica que él se sentaba a tomar café para escuchar a la gente hablar. El resultado lo explica él mismo: “[...] cuando el público popular se ha visto reflejado en la pantalla responde como [usted] no se imagina. Es conmovedor [...]” (Meyer, 1975: 103). Así, en estas películas a las muchachas se les nombra con frecuencia “chamacas” o “changuitas” y a los niños, “escuincles”.

En el momento de hacer periodizaciones es importante atender tanto las generales del contexto, las del cine y las del tema concreto analizado. Conviene recordar las diversas duraciones de los procesos. Por ejemplo: en la década de 1940 el país vivió un proceso acelerado de cambios, si bien mantuvo tercias continuidades. El ideal era conformar una sociedad urbana y moderna, si bien dos terceras partes de sus habitantes dependían del campo y quienes poblaban las ciudades eran, en su mayoría, recién llegados de espacios rurales. Tradiciones, costumbres y mentalidades se modificaron lentamente a un ritmo que no era sincrónico con los cambios urbanos, de modo que los desfases resultaban evidentes: en las películas se hacía alarde de la vida moderna, pero contradictoriamente se criticaba el individualismo por socavar la comunidad o la familia; por un lado se exaltaba el progreso y el desarrollo capitalista, y por el otro los valores fundacionales se enclavaban en la religión. Si el valor de la ganancia económica parece *sine que non* para la modernidad y el progreso, el cine mexicano reconoce, en cambio, los añejos valores del sacrificio y la humildad, privilegia la lealtad y la honradez por encima del éxito: los ricos pueden ser buenos, peor deben demostrarlo, mientras que los pobres, de entrada, son los dueños de las virtudes esenciales.

El manejo del documento que se comenta implica problemas de índole técnica. Uno evidente es su conservación, porque el deterioro de los nitratos ha cancelado mucho material para la investigación. El rescate es difícil, y mientras algunas películas se consideran clásicas y se han convertido en paradigmas desde los

que se interpreta el fenómeno filmico de manera global, otras se han olvidado. Algunos filmes han pasado al formato de video o disco láser, lo cual permite un mejor mantenimiento, si bien los criterios de selección resultan confusos. Por ejemplo, las cintas de Pedro Infante o de *Cantinflas* han merecido ser regrabadas en videocasete, pero muchas otras importantes a duras penas se conservan o se han perdido por completo. Restan muchas preguntas: ¿a partir de qué momento se consideran los filmes suficientemente viejos para formar parte de una filmoteca? ¿Cuáles son los criterios de elección? ¿Qué cortes de censura han sufrido las películas para su acceso al cine o la televisión? La consulta del material tiene sus bemoles aun hoy en día, cuando la difusión de los videocasetes es extendida. Es cierto que los problemas para la consulta de material filmico en nuestro medio son agudos.

En síntesis, el cine es un negocio que produce objetos que deben venderse; es o puede ser un arte que depende de una industria, y para nosotros constituye una fuente que, aunque oblicua, nos permite analizar las ideas, los deseos y temores de quienes lo hacen y de quienes lo ven. Cuando ya se tiene acceso a la fuente filmica, ésta ofrece mucho material, aunque no es historia *per se*; sólo la interpretación le permite convertirse en tal mediante la elaboración de hipótesis y un procedimiento de análisis que permita observar el documento al derecho y al revés para encontrar y analizar lo que dice, pero también lo que calla. Se debe preguntar, ser suspicaz, observar presencias y ausencias, confrontar con otros testimonios de su tiempo.

Al analizar las necesidades del público (de identificación y de transferencia) y los recursos filmicos (historia y relato, mediaciones), accedemos a algunas de las relaciones que existen entre el modelo social y la práctica vivida y rescatamos la cultura como un campo vivo, lleno de tensiones, cruce de fuerzas que sólo el análisis permite separar de modo radical. Insisto: la pantalla deja de ser un depósito de imágenes más o menos coherentes entre sí para convertirse en la expresión de un complejo campo de tensión.

El estudio de las imágenes filmicas para la historia se encuentra en ciernes, pero la pantalla nos tienta con la posibilidad de entender y de explicar algunos de los resortes que animaron la vida de hombres y mujeres en nuestro pasado cercano. Si no ya como quería Bolestras Matuszewski, la pantalla convoca la mirada de Clío y la seduce: las posibilidades de tal encuentro son prometedoras.

Bibliografía

- Ariés, Philippe, "L'histoire des mentalités", en *La nouvelle histoire*, Bruselas, Complexe, 1988.
- Allen, Robert C. y Douglas Gomery, *Faire l'histoire du cinéma. Les modèles américains*, s.l., Nathan (FAC-Cinéma), 1993.
- Ayala Blanco, Jorge, *La búsqueda del cine mexicano (1867-1972)*, México, Posada, 1986a.
- _____, *La condición del cine mexicano (1973-1985)*, México, Posada, 1986b.
- _____, *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968.
- Bloch, Marc, *Introducción a la historia*, México, FCE (Breviarios, 64), 1975.
- Burke, Peter, "La nueva historia socio-cultural", en *Historia Social*, núm. 17, otoño de 1993.
- Caparros Lera, J.M. y Sergio Alegre, "Cinematic Contextual History, of *High Noon* (1952, dir. Fred Zinnermann) Interviews with Zinnermann and Robert A Rosenstone", en *Filmhistoria*, vol. VI, núm. 1, 1996.
- Certeau, Michel de, *L'absent de l'histoire*, Tours, Maison Mame (Sciences humaines e idéologies), 1973.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- Ewald, François, "Una nueva etapa de la nueva historia: entre lo público y lo privado, entrevista con Paul Veyne", en *Historias*, núm. 14, julio-septiembre de 1986.
- Ferro, Marc, *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- _____, *Film et Histoire*, París, EHESS, 1976.
- _____, *Analyse de film. Analyse de sociétés*, París, Ásete, 1975.
- _____, "El cine, ¿un contraanálisis de la sociedad?", en Jacques Le Goff y Pierre Nora, *Hacer la historia*, Barcelona, Laia (Nuevos temas), vol. III, 1974.
- Febvre, Lucien, "Hacia otra historia", en *Combates por la historia*, Barcelona, Ariel, 1970.
- García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, México, Era, 1969, y Guadalajara, UdeG, 1992-1997 (18 vols.).
- Goldman, Noemí y Leonor Arfuch, "Historia y prácticas culturales. Entrevista con Roger Chartier", en *Historias*, núm. 35, octubre de 1995-marzo de 1996.
- Gubern, Román, "Metodología de análisis de la historia del cine", en Joaquín Romaguera y Esteve Rimbau, *La historia y el cine*, Barcelona, Fontamara, 1983.
- Jackson, Martin A., "El historiador y el cine", en J. Romaguera y E. Rimbau, *La historia y el cine*, Barcelona, Fontamara, 1983.
- Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gili, 1993.
- _____, "Memoria narrativa e industria cultural", en *Comunicación y Cultura*, núm. 10, agosto de 1983.
- Matuszewski, Boleslas, "Una nueva fuente de la historia: la creación de un depósito de cinematografía histórica", en



Margarita de Orellana, *Imágenes del pasado*, México, CUEC-UNAM, núm. 7, s.f., pp. 21-25.

Meyer, Eugenia (coord.), *Testimonios del cine mexicano*, México, Segob (Cuadernos de la Cineteca Nacional), vol. I, 1975.

Morin, Edgar, *Sociologie du cinéma*, París, Fayad, 1984.

_____, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral (Biblioteca Breve), 1961.

Orellana, Margarita de, *Imágenes del pasado*, México, CUEC-UNAM, núm. 7, s.f.

Reyes, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México. 1896-1930*, 2 vols., México, UNAM/Cineteca Nacional, 1981-1993.

_____, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas (Linterna Mágica, 10), 1987.

Robert Rosenstone, *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Massachussets/Londres, Cambridge University/Harvard University Press, 1995.

Sadoul, Georges, "Cinematheques et Phototéques", en Charles Samaran (ed.), *L'Histoire et ses Méthodes*, París, s.e., 1961a.

_____, "Photographie et Cinématographie", en Charles Samaran (ed.), *L'Histoire et ses Méthodes*, París, s.e., 1961b.

_____, "Témoignages photographiques et cinématographique", en Charles Samaran (ed.), *L'Histoire et ses Méthodes*, París, s.e., 1961c.

Samaran, Charles (ed.), *L'Histoire et ses Méthodes*, París, s.e., 1961.

Smith, Paul, *The Historian and Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.

Sorlin, Pierre, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, México, FCE (Obras de Sociología), 1985.

Tuñón de Lara, Manuel, *Metodología de la historia social de España*, Madrid, Siglo XXI, 1973.

Tuñón, Julia, "Cuando la historia va al cine: una mirada a la edad de oro del cine mexicano", en *Diógenes*, núm. 167, 1999.

_____, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen*, México, El Colegio de México/Imcine, 1998.

La fotografía de aficionados, ¿una ventana al mundo de la historia?

Rebeca Monroy Nasr*

Resumen

En este ensayo se subraya la importancia de la fotografía de aficionados o no profesionales de la cámara, a fin de profundizar en los estudios de la historia, historia del arte y otras ciencias sociales. En los últimos años se ha enfatizado en el trabajo de la fotografía como fuente documental y su importancia en el entorno de la estética y de la vida cultural de diferentes sociedades, pero siempre desde la perspectiva de los fotógrafos profesionales: fotorreporteros, fotógrafos de estudio, fotopublicistas, fotoartistas, entre otros. Hoy por hoy también es necesario rescatar los materiales producidos en la vida cotidiana, desde la mirada de las propias familias, de las cámaras caseras o de fácil manejo, realizadas por los *amateurs* o diletantes de la cámara, porque en estas imágenes asimismo encontramos relatos sustanciales para recuperar nuestro pasado desde la perspectiva de la historia social, la historia cultural, la historia de las mentalidades y la vida cotidiana, entre otras.

Palabras clave: fotografía de aficionados, análisis de las imágenes, historia de la vida cotidiana.

Abstract

The analysis of amateur photography can be very useful for those historians, art historians or social researchers. In the last years specialists have been studying the professional photographers in order to recognize information of the social, cultural or aesthetic ways of life from the photodocumentalism, the photojournalists, and the artists of the camera, but we have not analyzed the amateur photography and the richness it involves in order to know the every day life of our rural or urban communities, our festivities or the social environment. So, with this essay we are trying to show that richness of the data and information for the social history, the cultural history, the cultural history, the mentalities history, and for the every day life history all of them contained in the amateur photography.

Keywords: amateur photography, image analysis, every day life history.

En los últimos tiempos la fotografía se ha convertido en una fuente que contiene información sustancial para los estudios de la historia social, la historia cultural, los estudios de género, la historia de las mentalidades, la historia de la prensa o la historia de la vida cotidiana, entre muchas otras especialidades en las que de manera grata hemos visto que se ha desarrollado la lectura de la imagen como vestigio del pasado.

Si bien en los últimos 30 años ha cobrado un gran auge y presencia entre los estudiosos de las ciencias sociales y culturales, se ha configurado en diversas vetas de análisis, debido a que hay quienes buscan trabajar desde la perspectiva de la historia de la fotografía, sus autores, géneros, formas y estilos de realización, o bien abordar la estética o elementos plásticos que la han constituido. También hay quienes han preferido trabajar en el mundo de las imágenes para recrear desde la historia gráfica un episodio determinado o la revisión de algún personaje, entre otros temas. Es cierto que la mayoría contribuye a la recreación de ambas historias, entre otras vetas de análisis, pues una y otra se retroalimentan a partir del desarrollo de determinado tema de análisis o estudio, como veremos adelante. Por eso podemos decir que con la fotografía los estudiosos han mostrado una rica e ineludible fuente de información en la

* Investigadora, Dirección de Estudios Históricos, INAH (remona@mac.com).

historia decimonónica y contemporánea que además ha contribuido a reconocer una historia de la visibilidad y que día tras día cobra una mayor importancia para la reconstrucción de nuestro pasado mediato e inmediato.

Comprender algunos de los géneros de la fotografía, su desarrollo histórico, su manera expresiva o discurso visual ha ayudado a que los estudiosos contextualicen las imágenes y le den forma en el momento de su producción. Con esto el especialista de las imágenes que utiliza o comparte el mundo de las ciencias sociales y culturales se acerca de manera más clara a su objeto de estudio y puede realizar una serie de cuestionamientos a la imagen, a su producción, a su productor, pues a partir de comprender el momento histórico y el contexto particular de su producción devela una serie de elementos que coadyuvan a comprender el mensaje intrínseco y extrínseco de la imagen.¹

Así, podemos analizar a la imagen fotográfica desde dos vertientes principales: desde las márgenes de su contenido hacia el exterior y las márgenes de su continente hacia el interior. Y es estableciendo ese discurso de ida y vuelta como será factible comprender y analizar la imagen desde ángulos más agudos, menos obtusos y más ricos en información.

De tal suerte, al leer una imagen o grupo de ellas es factible comprender en varios escenarios su realización. Uno es el de la diacronía y la sincronía, elementos sugeridos desde el estudio de la semiótica, donde la mirada del autor tiene importancia respecto a su propio desarrollo, al reconocer la cultura visual de su época, cómo modificó su fotoproducción y a dónde la llevó en un momento determinado respecto a su propio desarrollo. También es importante analizar la obra del fotógrafo a la luz de sus coetáneos y sus contemporáneos; es decir, de la producción de su época, a fin de subrayar aportaciones, similitudes o diferencias gráficas acordes con su periodo de producción.

En este sentido, la obra fotográfica en cuestión –una imagen o un cúmulo de las mismas– se puede revisar en cuanto a su antes y después, desde la perspectiva del contexto de su producción, de los elementos tanto internos como externos que intervinieron en su recreación, así como la cultura visual de la época y del autor, pues esto también redundará en la comprensión de los elementos estéticos que entran en juego en

¹ Este tema y las diferentes formas de apreciación de la imagen fotográfica las he desarrollado con mayor profundidad en el libro *El sabor de la imagen* (Monroy, 1994).

la imagen, entendiendo por estética todo aquello que nos mueve en el mundo sensorial, desde una percepción hasta un sentimiento, todo aquello que nos mueve a una emoción, que bien puede ir desde la atracción y la fascinación hasta el dolor o el desencanto.² Otro elemento que ayuda a su comprensión cabal es el uso social primigenio de la imagen, que implica considerar para qué fin se destinó en un principio y cuáles fueron los motivos o intereses del fotógrafo en el momento de su realización. Esto permite comprender la perspectiva del autor y su obra, así como su inserción social en su momento y sus usos o manipulaciones posteriores.

Vayamos por pasos para develar y revelar de manera más sistemática esta lectura de las imágenes, porque en esta ocasión se pondrá el acento en el mundo de la fotografía de los aficionados. Si bien la gran mayoría de los fotohistoriadores e historiadores gráficos se ha dedicado a personajes sobresalientes en el mundo de la fotografía de retrato o gabinete, fotoperiodística, documentalista o de veta artística o autoral, queda pendiente una revisión seria sobre los materiales trabajados por los aficionados de la cámara, aquellos que trabajaron desde el mero interés del recuerdo, sin buscar una trascendencia de sus imágenes más allá del ámbito local o familiar; es decir, el estudio del uso social acotado a conservar un recuerdo de “ciertos momentos de la vida”, como decía una propaganda publicitaria del siglo pasado.

La fotografía como medio y fuente de información se convierte cada día más en una aliada de la historia y de las ciencias sociales y culturales, ya que muestran una pequeña porción de nuestro pasado, de la vida cotidiana; es una ventana, un retazo de realidad, como la llama Ariel Arnal.³ Tal vez la fotografía sea veraz; tal vez sea más verosímil que otras artes plásticas, pero nuestra tarea consiste en hacerla confiable a partir de la documentación y comparación de fuentes. Muchas veces resultan inverosímiles las imágenes, pues parecen irreales; a veces negamos su capacidad de mostrar el dolor, el abuso, la indefensión.⁴ Sin embargo, ahí

² El término “estética” está retomado de Alexander Baumgarten (1750), citado por Armando Torres Michúa en su clase de crítica de arte (ENAP-UNAM, apuntes de clase, 1992).

³ Arnal nos ofrece en su libro una idea clara de cómo se puede manejar la imagen como esa ventana al pasado; un retazo que permite reconstruir un acontecimiento particular.

⁴ Baste con ver la imagen de Julio César Mondragón, alumno de Ayotzinapa, antes y después de ser desollado, la cual genera una incredulidad ante los hechos. ¿Qué clase de ser humano puede hacer algo así? Tal es la pregunta clave del asunto... (véase en línea: <http://www.proyectodiez.mx/2014/10/02/la-historia-de-julio-cesar-mondragon-estudiante-asesinado-de-ayotzinapa/44132>).

están las representaciones creadas desde diferentes ángulos, desde diferentes miradas, para ser leídas y analizadas por propios y ajenos; también para detectar falsos edictos visuales que bien se pueden generar con sólo un clic. La tarea radica en buscar la certeza en las imágenes, como lo señala Claudia Canales (s.f.), y por supuesto en utilizar las herramientas que nos proporciona la historia social, la cultural, la historia del arte, las fuentes documentales y orales, entre otras metodologías que se abonan en el camino para acercarnos a reconfigurar el pasado como los andamios firmes del historiador.

¿La fotografía: mentirosa veraz?

De acuerdo con Lewis Hine (s.f.): “Mientras las fotografías pueden no mentir, muchos mentirosos pueden fotografiar”. Y en sentido estricto bien se puede decir que así es, pues el ente creador es el hombre o mujer que pulsa el botón del obturador de la cámara y que obtiene una imagen que contiene sus propios prejuicios, moral, convicciones políticas, sociales y culturales; en síntesis: su ideología. Por eso es importante que el estudioso de las imágenes detecte a su creador y comprenda su entorno, sus necesidades expresivas o de comunicación, así como la intención inicial al tomar la fotografía. En el caso concreto de la fotografía de aficionado, resulta importante que el lector de la imagen perciba desde una perspectiva más clara el mensaje que el autor de la misma pretende transmitir, si bien puede tratarse del jefe de familia o algún otro familiar que tuvo acceso a alguna cámara propia o ajena y realizó la imagen con la intención de conservar un recuerdo, un registro visual, para mantener viva la memoria de determinado acontecimiento.

Desde que la fotografía se democratizó con las cámaras de bolsillo Kodak, a finales del siglo XIX y principios del XX, también se convirtió en un verbo hacerlas: “kodakiar” (Pretelin, en preparación), y esto aplicaba sobre todo para aquellos aficionados que se iniciaron en el arte de dibujar con luz. Es importante el desarrollo de la fotografía bajo el sello de Kodak, porque justamente su creador, George Eastman, pensó en la manera de hacer accesible el aparato, la película y los diferentes menesteres fotográficos, de modo que el mundo de los aficionados creciera y tuvieran acceso a esta forma de representación.

Fue un acierto encontrar en el mundo *amateur* o aficionado a los consumidores inmediatos, ya que pa-

ra Eastman resultó el paraíso comercial que a la vez propició la creación de una estética definida, con los encuadres, las poses, la confección en general de la representación, a fin de conservar el recuerdo fidedigno de un momento dado.

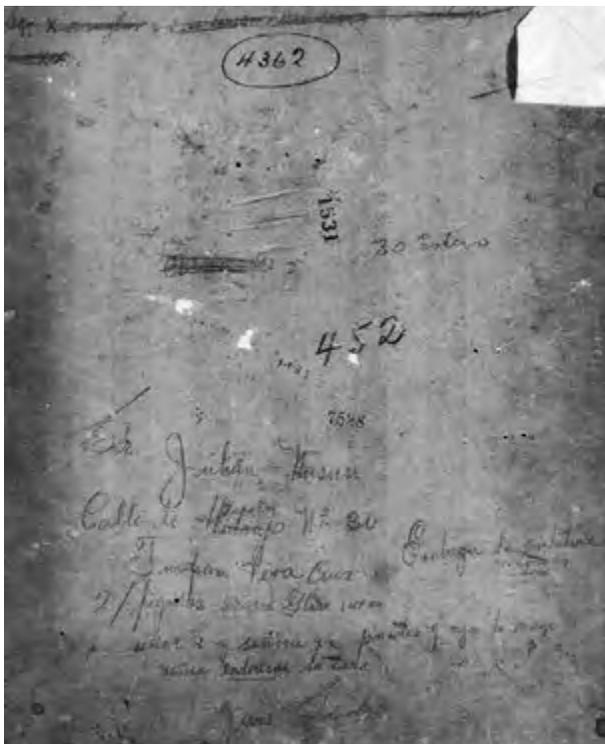
Al hacerse accesible en lo económico, pero más aún con los aparatos de fácil manejo para sectores sociales menos favorecidos –recordemos el lema: “Usted aprieta el botón, nosotros hacemos los demás”–, fue factible que se plasmaran escenas de la vida cotidiana que antes no se solían captar en el momento. Así se gestó toda una generación de usuarios no profesionales de la cámara. Su manejo les permitía conservar un recuerdo de los días más importantes o trascendentes de sus vidas, convirtiendo el nacimiento, bautizo, primeras comuniones, quince años, bodas e incluso muertes significativas en momentos visuales dignos de preservación para el álbum familiar, para el recuerdo, para que no se perdiera la huella familiar o identitaria.

Desde que la pintura dejó plasmado en los lienzos el retrato de personajes importantes y, sobre todo, pudientes o aristócratas como huella del paso de ciertos personajes en la historia de un pueblo, un país o una nación, así también la fotografía vino a suplir, a trabajar esa veta de la identidad, de la faz de la Tierra de los mortales que acudían a ella. A diferencia de la pintura, que estaba destinada más a las clases pudientes, la fotografía empezó a captar cada vez más a los personajes de la vida cotidiana, a los de a pie, pues conforme se “democratizó” esta técnica, conforme se hizo menos cara y menos elitista, los diversos grupos sociales tuvieron acceso a su retrato, a su recuerdo, a esa imagen que se podía traer en la cartera, en el bolso y en el corazón.

En el caso de los fotógrafos aficionados, lo importante, además, es develar qué tan veraz o no es la fotografía. Por supuesto, partimos de la idea de que son los familiares con cámaras Kodak Instamatic de bolsillo los que captaron esas escenas. Y con esto hallamos una mirada más directa, sencilla, sin rebuscamientos ni dobles discursos, que procura dejar la huella o el índice que tanto menciona Phillipe Dubois (1986) en su texto y que hace una semejanza con lo que sería una huella en la tierra, tal cual un jaguar la deja en la selva. Al mirar la huella del jaguar, sabemos que por ahí estuvo caminando o corriendo; sin tenerlo presente, sabemos con certeza que por ahí pasó. En este caso es la huella humana trasminada por la visualidad de Ego que interpreta al otro, ya sea un familiar o amigo, y



Fotografías 1a y 1b Boda de Julián Nasr y Aurelia Rodríguez Cano. Esta imagen muestra uno de los eventos más importantes en la vida de los ciudadanos que empezaron a tener un referente visual a partir de la fotografía: las bodas. En este caso, captada el 10 de mayo de 1919, la imagen está fechada el “30 de Enero”. En ésta, de acuerdo con lo que sugerían los manuales para mantener la armonía de la imagen, observamos a la esposa de pie porque el marido era más alto. Por otro lado, al reverso están los llamados “metadatos”, que dicen a la letra: “Sr. Julián Nasarr [sic]. Calle Juárez No. 30, Tuxpam, Vera Cruz / 2 juegos crayón Glase [sic] [era el tipo de papel] 14 x 20 / entregar la cartulina a los novios / Señor x y señora xx parados [sic] y rayar la mano [sic] / enderesar (sic) la cara / Jesús Dávalos [el probable fotógrafo]” **Fotografías** © Colección Rebeca Monroy Nasr



permea también sus signos ideológicos contenidos en los apegos, los desencuentros, los afectos o no con los personajes que participan de la escena.

Uno de los aspectos más importantes a considerar son las anotaciones hechas en la imagen, ya sea al reverso, en la cartulina donde ésta se montaba, las escritas en los álbumes o bien en las orillas de los mismos. A estas anotaciones se les ha dado el nombre de “metadatos” porque sirven para contextualizar la imagen, datarla o fecharla, reconocer a los personajes; son muy valiosas porque en la mayoría de las ocasiones las realizaron los propios interesados, los cuales conservaban la memoria fresca del momento, ya que por lo general fueron hechas justo después del evento (fotografías 1a y 1b).

Otro dato importante es que, en la mayoría de las ocasiones, el fotógrafo aficionado y el fotografiado buscaban que la imagen pasara a la posteridad con una pose o una figura que enalteciera al personaje o al grupo en cuestión. Estas fotografías, a veces tomadas en el interior del trabajo, en la casa, en los cumpleaños o en algún lugar recreativo o colectivo, procuraban mostrar los mejores rostros de los parientes, amigos, compañeros de trabajo, entre otros; es decir, buscaban complacer la visualidad de los integrados en las imágenes, a la vez que registrar el espíritu gregario de los que estuvieron presentes, cada vez más desinhibidos y menos tímidos o intimidados por la presencia de la cámara. Al final, los registros fotográficos dejaban huella de eventos entre “amigos”, entre “familia”, y no con desconocidos.

Es muy común que si un miembro de la familia salió “mal” –no se vio representado en forma adecuada ante su propia percepción–, buscara obtener otra imagen. En muy pocas ocasiones a los fotografiados les ha agradao salir movidos, con un gesto terrible o mal encuadrados, y por lo general han pedido que se repita o se haga otra toma. Cerrar los ojos, abrir la boca, sacar la lengua, hacer una mueca, estar comiendo o llevar un vestido o traje poco apropiado para la ocasión han generado inconformidad en el fotografiado. Sin embargo, todo esto forma parte de la lectura de la imagen que hace el fotohistoriador o el historiador gráfico, ya que la presencia de la cámara trastoca la vida cotidiana: la presencia de la cámara siempre mueve, muta, afecta y modifica el gesto, provoca la sonrisa o irritación e incluso enojo.

Con la aparición de la fotografía digital, el costo de rollos, revelado e impresión se eliminó, y con esto la limitante que imponía el gasto –a veces excesivo– del

registro de imágenes por los fotógrafos aficionados. Como la fotografía digital no es cara, se puede “disparar” un sinnúmero de imágenes al gusto del “cliente”, hasta lograr esa imagen “pictórica” deseada. Aunque ahora entre los jóvenes usuarios se busca un dejo de naturalidad en las imágenes captadas, éstas deambulan de lindas y estudiadas poses bajo el mejor ángulo o sonrisa a la fijación gráfica de momentos de cierta intimidad, o bien de una aparente espontaneidad.

Esto mismo es objeto de estudio desde la imagen, pues conocer el desarrollo de la fotografía de aficionados, las cámaras utilizadas, el costo de los materiales, aunado a los cánones de la época, dan paso a profundizar en su estudio o análisis. Por eso es importante conocer a fondo las técnicas empleadas, ya que no es lo mismo fotografiarse con un daguerrotipo, que implicaba desde 20 minutos de exposición al principio de su creación hasta 20 segundos cuando la técnica mejoró –en el que, literalmente, el que “se movía no salía”–, que tomarse una foto en la era de los rollos, cuando, aunque los tiempos de exposición fueron mucho más breves, no era factible ver la imagen obtenida hasta que se revelaba e imprimía el rollo.

En el caso de las transparencias en la década de 1930, que ya eran a color, se requería de un aparato proyector para verlas, el cual era costoso. Es necesario señalar que durante largo tiempo dominó el blanco y negro hasta que llegó el color. En ese momento las impresiones en papel fotográfico resultaban muy caras, si bien con la masificación y automatización de la impresión bajaron sus costos. Todo lo anterior tiene un significado en la manera que vivimos el “acto fotográfico”, como señala Roland Barthes (1982), pues la instantaneidad coadyuvó al encuentro de un patrón de conducta y comportamiento para posar ante la cámara.

Fue la cámara Polaroid la que le dio una nueva veta a la fotografía. Es posible considerarla como un puente entre lo analógico y lo digital, ya que su capacidad de revelar en el momento de la toma permitía observar la imagen de inmediato –como ahora con la pantalla digital–, aunque tenía un pequeño desvelo: era imagen “única”, como los daguerrotipos del siglo XIX, y con el tiempo las impresiones se desvanecían, perdiendo su calidad y color. Sin embargo, algunos profesionales como Lourdes Almeida la usaron como medio experimental y expresivo, lo cual le confirió un lugar destacado entre las artes visuales.

Es importante señalar que además la cámara y la película eran costosas, aunque muchos fotógrafos am-

bulantes la trabajaron para sacar fotografías familiares o individuales de los visitantes a La Villa y al Castillo de Chapultepec, entre otros lugares turísticos, con lo que ciertos sectores de menores ingresos también tuvieron acceso a éstas. En la actualidad, Polaroid ha regresado al mercado, después de 75 años de su creación, con una nueva cámara digital que imprime las fotografías luego de tomarlas, y a la vez ofrece la posibilidad de subirlas a las redes de inmediato. El dispositivo se llama Polaroid Socialmatic Camara y ahora va más allá, pues le agregaron un sistema de “emoticonos”, que según su propio anuncio permitirá transmitir las emociones del autor de la imagen (Pascual, en línea).

También la marca japonesa Fuji sacó su versión “Polaroid”, que se llama Fujifilm, modelo Instax Mini 8. Se trata de una cámara de atractivos colores pastel que produce imágenes de pequeño formato. Es diferente a lo que ahora significa retratarse con la cámara digital o un celular, los cuales permiten ver de inmediato el resultado y solicitar una nueva imagen, ya que finalmente éstas se desechan y el costo no tiene mayor implicación. Más aún, en el momento de la toma es factible subir la imagen a las redes sociales como Facebook o Instagram, o cualquiera de las que está a las puertas de nuestra vida virtual.

Estos grandes avances técnicos aportan diferencias en la calidad del retrato individual y el colectivo, además de que captan nuevos elementos de un tinte espontáneo en los fotografiados; sin embargo, reproducen ciertos patrones de conducta ante la cámara: sonrisas a veces muy estudiadas, poses actuadas, elección del “mejor” ángulo, entre muchos otros aspectos. A pesar de que las imágenes actuales parecen más espontáneas que las del siglo XIX, sigue imperando el interés por pasar a la posteridad con la “mejor cara”. Los jóvenes también aprovechan ahora esa facilidad y el nulo costo de las imágenes digitales para hacerse fotografías con caras chistosas o irreverentes, cuestión impensable en tiempos de la costosa daguerrotipia. Incluso si las imágenes tienen recortados los rostros, los pies, o están mal encuadradas, es conveniente considerarlas parte de una cultura popular o naïf que también hay que estudiar.

Historiar con imágenes

Una tarea importante para los estudiosos de las imágenes ha sido develar de qué manera es factible abordar el estudio de las mismas. Cada uno de los especialistas

han ido desarrollando sus métodos, algunos con elementos teóricos más sofisticados, desde la semiótica; otros con elementos propios de la historia, al tratar la imagen como un documento más, sin buscar la estética ni los elementos plásticos o estilísticos en ella; también hay quien ha trabajado desde la historia de las mentalidades, o bien desde la pura historia gráfica. Definamos algunas de estas características para comprender esos elementos que hemos bosquejado en este texto.

Las especificidades de cada especialidad han variado. Para captar esto es importante comprender que es posible producir historia de la fotografía al estudiar a los fotógrafos en particular, su desarrollo profesional con las técnicas empleadas, las épocas de producción, el análisis de sus imágenes desde la perspectiva estilística o formal y su uso social, al reconocer dónde fueron publicadas, vendidas o resguardadas; en fin, una historia que abreva de otros estudios que pueden ir desde lo biográfico hasta la historia política, social o cultural de una época. Es una historia conformada por muchas otras que pueden partir de un personaje concreto y que se desarrolla en otros aspectos y disciplinas en el momento de abordar la obra del personaje en cuestión. De estos trabajos pioneros tenemos el de Claudia Canales, que publicó *Romualdo García, un fotógrafo, una ciudad y una época*, investigación sobre el fotógrafo en comento que abrió una veta de estudio y de trabajo nunca antes desarrollado. En lo particular, considero que este tipo de investigaciones realizan aportaciones a lo que se ha llamado la “fotohistoria”.⁵

Por otro lado observamos el trabajo de autores que, con base en una imagen o serie de imágenes, recuperan un episodio histórico; con esto buscan recuperar aquel momento histórico a partir de un personaje y su vida política, laboral o social, o a partir de cualquier asunto que atañe más a un evento de cierta trascendencia. Por eso a este tipo de trabajos se le ha denominado “historia gráfica”. Este término, acuñado también por John Mraz, permite comprender que el manejo de

⁵ En este caso es importante aclarar que John Mraz empezó utilizando este concepto en sus primeras investigaciones, como la que corresponde a Nacho López. En su acepción en inglés, el concepto *Photohistory* puede involucrar otros aspectos en los estudios anglosajones; tal vez por eso ahora prefiera usar el término “historia gráfica” para referirse a los trabajos que hacemos con imágenes y fotografía. Aquí dejo constancia de que estoy más de acuerdo con este último concepto, que a mi leal saber y entender es mucho más preciso, porque la fotohistoria es un concepto que denota el estudio de la historia de la fotografía. Por ende, prefiero usar el término “historia gráfica” para referirme a quienes hacen historia a partir de las imágenes. El uso social de la imagen en la investigación –como se observa aquí– también es diferente.

las fuentes fotográficas tienen otro fin; tal vez constatar su identidad, veracidad y apoyarse en ellas con la certeza de otras fuentes de primera mano para esgrimir un argumento o profundizar en un evento histórico de suyo importante. Es el caso, por ejemplo, de los libros sobre la Revolución mexicana, los cuales se apoyan en fotografías o parten de éstas para mostrar eventos, personajes, situaciones o vida cotidiana que de otra manera no serían advertidas ni recuperadas a partir de las fuentes tradicionales de la historia.⁶

Otro asunto resulta cuando usamos el cúmulo de imágenes para definir un estilo o periodo en el desarrollo de la fotografía, como en el caso del trabajo de Carlos Córdova, que si bien no parte de la necesidad de analizar la presencia estética de las imágenes, sí procura mostrar elementos constitutivos de una fotografía realizada y propuesta desde el suelo mexicano. También hay quien rescata a los artistas de la lente, como Alfonso Morales con monografías espléndidas de fotoautores como Rodrigo Moya, José Antonio Bustamente, Manuel Ramos, Hans Gutmann o Juan Guzmán, entre otros. Hay quienes han estudiado los colectivos fotográficos, como Daniel Escorza y Claudia Negrete. Hay quien devela la historia del fotoperiodismo, como Alberto del Castillo –desde diferentes ángulos y tiempos de visión– con sus estudios sobre la producción de imágenes por Rodrigo Moya y Pedro Valtierra; o Maricela González Cruz Manjarrez y sus trabajos sobre Juan Guzmán y, más recientemente, en torno a Enrique Bordes Mangel.

Por su parte, Laura González desarrolla sus propias conceptualizaciones de la fotografía y definiciones de los elementos que entran en la escena fotográfica en nuestro país. Deborah Dorotinsky ha emprendido una línea de investigación rastreando la genealogía de la imagen del indígena o del indio en nuestro país a partir de las fotografías captadas por propios y extraños. Los hay también quienes trabajan con los libros de viajeros y la imagen recolectada y publicada en el mundo desde la entraña de nuestra vida indígena en el siglo XIX y en el XX, como la labor de Antonio Rodríguez con su tesis doctoral. Hoy en día ha cobrado una vigencia inusitada el relato para “biografiar la imagen”, que es una de las más atrac-

⁶ En este caso, John Mraz realizó un trabajo importante de recuperación del imaginario revolucionario. Aportaciones como las de Miguel Ángel Berumen, Claudia Canales, Marion Gautreau, Ariel Arnal, Samuel Villela, Daniel Escorza, Rosa Casanova, Luciano Ramírez Hurtado, entre otros estudiosos, así como la que esto escribe, coadyuvieron a observar, comprender y profundizar diferentes aspectos de la etapa armada de la Revolución.



Fotografía 2 *Natalia Alvarado y Guillermo Monroy Álvarez, ca. 1924-25.* Imagen captada en las Fuentes Brotantes, Tlalpan, Distrito Federal. En este caso es una copia actual de la original; no presenta metadatos, pero es factible inferir la fecha de 1924, año en que los protagonistas se hicieron novios. La actitud corporal de ambos denota que aún no se casaban: él se muestra coqueto, tranquilo y con gran seguridad, mientras que ella se observa más tímida, si bien se denota cercanía en ambos. Ellos se casaron en 1925. Natalia tenía 16 años y Guillermo, 19. Sus edades eran las socialmente aceptadas en esa época para asumir el rol común que implica el matrimonio. La estampa de la pareja la realizó un fotógrafo ambulante o trashumante que de seguro frecuentaba el lugar para captar imágenes que quedaban como recuerdo para los paseantes del lugar, el cual era muy frecuentado en la época. Debido a las condiciones propias de su trabajo, el nombre del fotógrafo quedó en el anonimato

Fotografía © Colección Rebeca Monroy Nasr

tivas vetas de trabajo desarrolladas en fechas recientes, porque a través de él se busca encontrar el origen de la fotografía, su uso social primigenio, para luego ver el desarrollo y otros usos o desusos en el tiempo, el cambio temporal, editorial o estético, al ser vista la imagen desde otros contenidos y manipulaciones parciales, así como encontrar los diferendos de su expresividad.⁷

La vida cotidiana y la fotografía de aficionados

Como antecedente del tipo de estudios que se pueden realizar con la fotografía de aficionados, tenemos dos investigaciones que profundizan en la vida y obra de dos fotógrafos *amateurs*, los cuales permiten comprender su origen y el significado inmediato de su obra. Los trabajos de Patricia Massé (2013) sobre el empresario y aficionado a la fotografía Juan Antonio Azurmendi, y de Laura González (2010) sobre el fotógrafo documentalista de cepa *amateur* del que infiere su nombre a partir de su investigación como Ángel Sandoval, dan cuenta de cómo es factible, aunque no fácil, abordar la fotografía de aficionados, si bien ambas estudiaron a fotógrafos no profesionales con una fotoproducción de alta calidad conceptual y formal. Faltan los otros, los del diario andar...

Abordemos lo concerniente a la fotografía de aficionados cuando se trata del padre, el hermano, la madre o algún familiar que goza practicando el divino arte de fotografiar a la familia. Puede ser con un fin práctico de realizar un álbum familiar o tan sólo de conservar los momentos más importantes de sus vidas. Estas imágenes que aún perviven se conservan en álbumes de cartoncillo negro donde se adherían con esquineros y que fueron suplidos hacia la década de 1970 por los terribles álbumes donde las imágenes se pegaban en las páginas y las cubría una hoja translúcida que aparentaba resguardarlas.⁸ También están las colecciones más comunes que las tías o las abuelitas guardaban en las típicas cajas de zapatos o de mercería, dentro del ropero.⁹

Estas imágenes pueden dar cuenta de un periodo de la familia, de sus eventos, fiestas, muertes; contienen, además de las fotos de aficionados, las que se mandaban hacer con el fotógrafo local del pueblo o

las que se captaban en la gran ciudad, que eran todo un evento para el cual los protagonistas se acicalaban y vestían con la mayor elegancia a su alcance. Entre éstas aparecen imágenes de los fotógrafos trashumantes, que sin tener una gran calidad permitían el acceso fácil y rápido a un recuerdo del momento o el retrato en algún lugar vistoso o importante de la comunidad, pueblo o ciudad donde fueron tomadas.

Sin excepción, todos los retratos captados por fotógrafos trashumantes contienen un cúmulo de información sustancial para el estudioso de las imágenes. Tal vez en muchos casos no se tenga noticia de quién las tomó, pero ahí están, aguardando a ser estudiadas, rescatadas, leídas, analizadas a la luz de la vida cotidiana de los pueblos, de las pequeñas ciudades, de comarcas, de colonias o de poblaciones aledañas a la gran ciudad.

La información que nos proveen es justo acerca de las nuevas formas de vida urbana, del traslado del campo a la ciudad, de las migraciones, de las modificaciones generacionales de conducta, de los cambios económicos y los beneficios o no, entre muchos otros cambios de los patrones y valores culturales de época.

Por ejemplo, un evento muy notable en el primer tercio del siglo pasado era tomarse la fotografía con el refrigerador cuando llegaba al hogar ese apreciado aparato, cuya pertenencia simbolizaba movilidad y avance en el estatus social; por eso su presencia en el comedor o en la sala era digna de captarse para la posteridad. Aparecen las familias alrededor de él como si fuera parte sustancial de la misma, un miembro más.

También se documentaban los cambios suscitados en las familias nucleares, su crecimiento, el envejecimiento y nacimiento de nuevos miembros, los exámenes de grado o bodas, entre muchos otros eventos que esperan la hora para ser rescatados de las cajas en el fondo del ropero. Me parece que estamos ante los primeros personajes que tienen su vida narrada en las imágenes (fotografía 3). Nuestros abuelos ya eran mayores cuando lograron su fotografía; no hay rastros de ellos cuando eran bebés ni rastros continuos de su vida. En cambio, la generación que nació y creció en la década de 1950 ya cuenta con su historia visual de vida. Estamos ante los primeros trazos de biografías que van desde el nacimiento hasta la muerte del sujeto.

Las historias de familia son diversas a pesar de lo común que puede haber en ellas. Sin embargo, la presencia o la ausencia de algún miembro puede denotar las afecciones emocionales. Por ejemplo, la ausen-

⁷ Véase al respecto los trabajos de María Mauad (2013), de Daniel Escorza sobre Casasola (en prensa) y de Alberto del Castillo sobre la mujeres de X'Oyep.

⁸ Lo que no se sabía era que ese pegamento resultaría uno de los peores enemigos de las fotografías en papel.

⁹ Un ejemplo claro al respecto es el libro de Vázquez (2013).



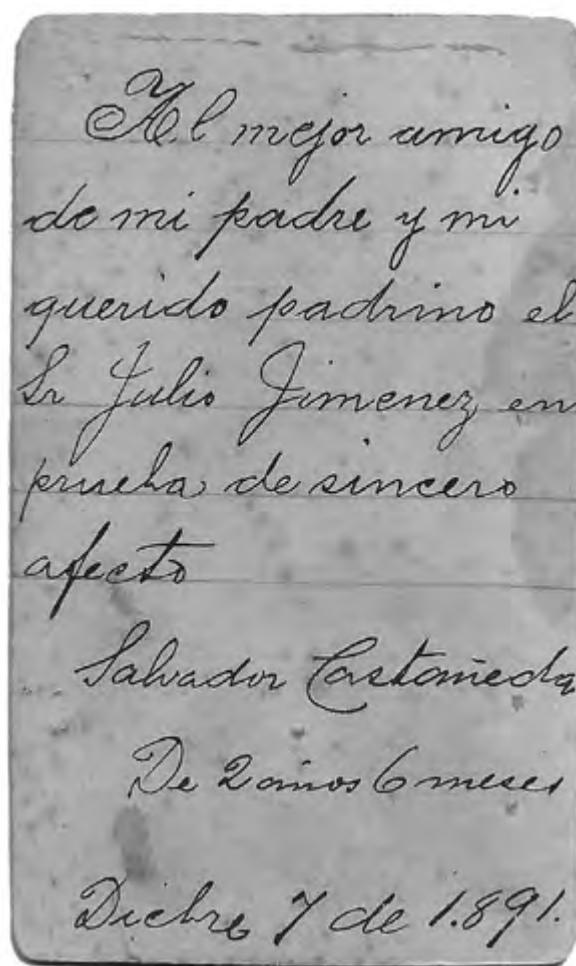
Fotografía 3 *Fotografía de Enrique Díaz.* Esta imagen representa a la señora “Menéndez viuda de Otero”, que posó en su casa con su pequeña hija el día en que ganó un refrigerador en una rifa. El evento no era para menos, pues aquí la imagen señala la importancia de la aparición de este aparato en la vida de las personas. Ya era factible comprar el “mandado” para varios días, en vista que los productos perecederos se podían almacenar sin que se echaran a perder. Esto implicaba también un poco más de organización familiar para las mujeres, pero también un poco más de tiempo libre. Agradezco al doctor Jorge de la Parra las observaciones al respecto
Fotografía © AGN, Fondo Díaz, Delgado y García, México, subcaja 49/24

cia del padre que se deja ver en las imágenes de una madre presencial o los hermanos mayores haciendo las labores parentales. La capacidad de documentar mediante las fotografías se puede combinar con otras fuentes de información, como las cartas –género epistolar– y postales de aquellos que salieron del núcleo familiar, periódicos, diarios, entre muchas otras.

Así, reconstruir la vida de las familias en el siglo pasado puede ser una tarea aún pendiente, con sus rasgos de género y de posición social. En estos casos el análisis corporal también coadyuva a comprender quiénes estaban más cercanos en alianzas familiares o quiénes eran menos aceptados. En fin, el trabajo simbólico, conceptual y metodológico de las fotografías familiares aún está por analizarse y verse. Sin embargo, me parece importante subrayar una gran aliada del análisis de imagen,

que es la historia oral, pues tiene la posibilidad de disparar la memoria de quien la ve: revivir los momentos, recordar personajes y con esto entrar en temas y eventos que la memoria fractura, anula o borra.

Gracias al mundo de las imágenes en una lectura fina, sólida, de certezas diversas trabajando el contexto de la época, aunado al uso de otras disciplinas como la antropología, la historia, la sociología o la psicología, será factible bordar nuevas historias, nuevos temas; profundizar en eventos poco analizados que nos permitan comprender de dónde venimos y a dónde vamos en este andar entre la mexicana alegría y el triste y abrumador cotidiano que ahora más que nunca necesitamos comprender para proponer mejores formas, mejores respuestas y más claras fórmulas de vida que esperamos construir.



Fotografías 4 y 5 Fotógrafos: F. E. North Luc y E. Osbahr. Calle de Espíritu Santo 7, México, D.F. En un álbum de familia es factible encontrar algunos de los personajes principales. En este caso está el niño Salvador Castañeda, según consta en los metadatos, que al calce dicen: “Al mejor amigo de mi padre y mi querido padrino el Sr. Julio Jiménez en prueba de sincero afecto. Salvador Castañeda, de 2 años 6 meses. Diciembre 7 de 1891”. En la imagen se observa a Salvador Castañeda, a quien se le tomó esta fotografía de muy pequeño, con un tambor representativo de su niñez y del que seguramente habría otras imágenes en el curso de su vida. Castañeda fue parte de las primeras generaciones que tuvieron una imagen desde su nacimiento hasta su muerte, pues aquellos que nacieron a mediados del siglo XIX tuvieron la fortuna de encontrarse con la fotografía para su deleite, recuerdo, memoria. En el caso de las generaciones posteriores –nuestro caso–, estas imágenes vistas desde lejos nos permiten saber sobre “la manera en que fuimos”

Fotografías © Colección Rebeca Monroy Nasr. Agradezco a Tere Bonilla su donación

Bibliografía

- Arnal, Ariel, *Atla de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México. 1910-1915*, México, INAH, 2010.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- Berumen, Miguel Ángel, *México: fotografía y Revolución*, México, Conaculta, 2009.
- _____, *Pancho Villa, la construcción del mito*, México, Océano, 2006.
- _____, *1911: la batalla de Ciudad Juárez en imágenes*, México, Océano (Cuadro por cuadro, Imagen y palabra), 2005.
- Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica de las Letras de Humanidad, 2002.
- Canales, Claudia, *Romualdo García: un fotógrafo, una ciudad, una época*, Guanajuato, INAH-SEP/Gobierno del Estado de Guanajuato, 1980.
- _____, et al., "Ensayos de enseñanza y aprendizaje. Dudas, conjeturas, errores y certezas en la investigación con imágenes", en Alberto del Castillo y Rebeca Monroy Nasr (coords.), *Caminar entre fotones. Formas y estilos de la mirada documental*, México, s.e., s.f., pp. 17-42.
- Casanova, Rosa et al., *Francisco I. Madero. Entre imagen pública y acción política*, México, Museo Nacional de Historia-INAH-Conaculta, 2012.
- _____, *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, Lunewerg/INAH-Conaculta, 2005.
- Casanova, Rosa y Adriana Konsevick, *Luces sobre México*, México, INAH-Conaculta/RM, 2006.
- _____, y Olivier Debrouse, *Sobre la superficie bruñida de un espejo: fotógrafos del siglo XIX*, México, FCE, 1989.
- Castillo, Alberto del, *Pedro Valtierra. Mirada y testimonio*, México, Difusión Cultural-UNAM/Centro Cultural Tlaltelolco/Fundación Pedro Valtierra-Cuartoscuro/FCE, 2012.
- _____, *Rodrigo Moya: la mirada documental*, México, IIE-UNAM/La Jornada/El Milagro, 2011.
- _____, *Isidro Fabela. Una mirada en torno a la Revolución mexicana*, México, Biblioteca Mexiquense del Bicentenario-Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal-Instituto Mexiquense de Cultura-Centro Cultural Isidro Fabela/Tonaltepec Global, 2010.
- _____, *Rodrigo Moya, una visión crítica de la modernidad*, México, Conaculta (Círculo de Arte), 2006.
- Córdova, Carlos, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, RM, 2005.
- _____, *Tríptico de sombras*, México, INAH-Conaculta/Secretaría de Cultura de San Luis Potosí-Centro de la Imagen, 2012.
- Debrouse, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, Conaculta, 1994.
- Dorotinsky, Deborah, "La vida de un archivo: 'México Indígena' y la fotografía etnográfica de los años 40 en México", tesis de doctorado en historia del arte, México, FFL-UNAM, 2003.
- Dubois, Phillipe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós, 1986.
- Escorza Rodríguez, Daniel, "'Tengo o hago la foto que Ud. Necesite'. La fotografía de la agencia Casasola y el fotoperiodismo en México, 1912-1921", tesis de doctorado en historia y etnohistoria, México, ENAH-INAH, en prensa.
- _____, "La fotohistoria y el Centenario de la Revolución mexicana: una aproximación biblio-hemerográfica", en *Historias*, núm. 83, septiembre-diciembre de 2012.
- _____, "Gerónimo Hernández, un fotógrafo enigmático", en *Dimensión Antropológica*, año 16, vol. 47, septiembre-diciembre de 2009b.
- _____, "Imagen y apariencia de Huerta después de la Decena Trágica", en *Historias*, núm. 72, enero-abril de 2009b.
- Figarella Mota, Mariana Gladys, "Edward Weston y Tina Modotti. Su inserción dentro de las estrategias del arte pos-revolucionario", tesis de maestría en historia del arte, México, FFL-UNAM, 1995.
- Flusser, Vilém, "Los aparatos", en *Hacia una filosofía de la fotografía*, Barcelona, Anagrama (Argumentos), 1999.
- Gautreau, Marion, *De la crónica al ícono. La fotografía de la Revolución mexicana en la prensa ilustrada capitalina (1910-1940)*, México, INAH, en prensa.
- _____, "Décantation et iconisation d'un corps photographique: les images de la Revolution Mexicaine dans la presse illustrée de Mexico (1910-1940)", tesis de doctorado en études romanes-espagnol, París, París IV, 2007.
- Giraud, Paul-Henri, *Manuel Álvarez Bravo. L'impalpable et l'imaginaire*, París, La Martinière, 2012.
- _____, "La photographie mexicaine au milieu du XX^e siècle: microlectures", en *Les Langues Néolatinas*, núm. 367, octubre-diciembre de 2013, pp. 117-132.
- González Cruz Manjarrez, Maricela, "Juan Guzmán en México, fotoperiodismo, modernidad y desarrollismo en algunos de sus reportajes y fotografías de 1940-1960", tesis de doctorado en historia del arte, México, FFL-UNAM, 2003.
- González Flores, Laura, *Otra revolución. Fotografías de la ciudad de México, 1910-1918*, México, IIIH-UNAM, 2010.
- _____, *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- Guevara Escobar, Arturo, *El que se mueve no sale en la foto. Aurelio Escobar, fotógrafo profesional*, México, AGN, 2012.
- _____, en línea [<http://fotografosdelarevolucion.blogspot.mx>], consultado el 13 de enero 2013.
- Hine, Lewis, en línea [<http://www.lacajamagica.org/2013/04/lewis-wickes-hine-la-frase-del-dia/>], consultado el 26 noviembre de 2014.

- Kossoy, Boris, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, Biblioteca de la Mirada, 2001.
- Massé Zendejas, Patricia, "Juan Antonio Azurmendi: historiar una colección fotográfica y construir a un autor", tesis de doctorado en historia, Puebla, BUAP, 2013.
- _____, *Simulacro y elegancia en las tarjetas de visita. (La compañía Cruces y Campa)*, México, INAH (Alquimia), 1998.
- Mauad, Ana Maria et al., "Una disputa, una pérdida y una victoria: fotografía y producción del acontecimiento histórico en la prensa ilustrada de los años 1950", en R. Monroy y A. del Castillo (coords.), *Caminar entre fotones: modos y estilos de la mirada documental*, México, INAH, 2013.
- Monroy Nasr, Rebeca, *Ezequiel Carrasco: entre las balas de bronce y los nitratos de plata*, México, INAH, 2011.
- _____, *Ases de la cámara. Textos sobre fotografía mexicana*, México, INAH, 2010.
- _____, *Historias para ver. Enrique Díaz, fotoperiodero*, México, IIE-UNAM/DEH-INAH, 2003.
- _____, *De luz y plata. Apuntes sobre tecnología alternativa en la fotografía*, México, INAH (Alquimia), 1997.
- _____, *El sabor de la imagen: tres reflexiones*, México, UAM-X, 1994.
- Morales, Alfonso, *Eternidad fugitiva*, México, Fundación Televisa (Arte y Fotografía), 2005.
- _____, *Corre, caballo, corre*, México, Fundación Televisa, 2004.
- _____, *El gran lente de José Antonio Bustamante Martínez*, México, SEP (Libros del Rincón), 1990.
- _____, "La Guardia. Enrique Metinides", en *Luna Córnea. La Noche*, núm. 12, mayo-agosto de 1997.
- Morales, Alfonso y Juan Manuel Aurrecochea, *Fotografía insurrecta*, México, El Milagro, 2004.
- Mraz, John, *Nacho López. Ideas y visualidad*, México, FCE/UV/INAH/Sistema Nacional de Fonotecas y Parametría, México, 2012.
- _____, *Fotografiar la Revolución mexicana. Compromisos e iconos*, México, INAH, 2010.
- _____ y Ariel Arnal, *La mirada inquieta: nuevo fotoperiodismo mexicano*, México, Centro de la Imagen-Conaculta/BUAP, 1996.
- Noble, Andrea, "El llanto de Pancho Villa", en *Archivos de la Filmoteca*, núm. 168, 2011, pp. 38-59.
- _____, *Photography and Memory in Mexico: Icons of Revolution*, Manchester, Manchester University Press, 2010.
- Pascual, Juan Antonio, "Polaroid Socialmatic, cámara estilo Instagram, imprime fotos", en línea [http://computerhoy.com/noticias/imagen-sonido/polaroid-socialmatic-camara-estilo-instagram-imprime-fotos-18887].
- Pretelin Ríos, Claudia, "Let Kodak Keep The Story. Anuncios de cámaras Kodak: 1920-1940", tesis de doctorado en historia del arte, México, FFL-UNAM, en preparación.
- _____, "Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto. Anuncios de cámaras fotográficas Kodak", tesis de maestría en historia del arte, México, UNAM, 2011.
- Rodríguez, José Antonio, *Fotografías en México: 1872-1960*, México, Turner/Museo de Arte Moderno/Fomento Cultural Banamex/Canopia/Casa de América en Madrid, 2013a.
- _____, "Lo fotográfico mexicano. Fotografía, violencia e imaginario en los libros de viajeros extranjeros en México, 1897-1917", tesis de doctorado en historia del arte, México, UNAM, 2013b.
- Rodríguez, José Antonio et al., *Agustín Jiménez. Memorias de la vanguardia*, México, Museo de Arte Moderno-INBA/RM, 2008.
- _____ y Ariel Zúñiga, *Bernice Kolko, fotógrafa*, México, El Equilibrista, 1996.
- Sampaio Barbosa, Carlos Alberto, *Fotografia a serviço de Clio: uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900-1940)*, São Paulo, Da Unesp, 2006.
- _____, "A construção, consolidação e o espetáculo do poder no México Revolucionário", en *Revista Diálogos*, Maringá, vol. 8, núm. 2, pp. 153-187, 2004, en línea [http://www.uem.br/dialogos/index.php?journal=ojs&page=article&op=view&path%5B%5D=191ç].
- Vázquez Olvera, Carlos, *El ropero de las señoritas Sámano Serrato. La fotografía familiar como fuente de investigación documental*, México, INAH (Testimonios del Archivo, 8), 2013.
- Villela, Samuel, *Sara Castrejón, fotógrafa de la Revolución*, México, INAH, 2010.



El cuerpo humano como fuente

Sergio López Ramos*

Resumen

En este artículo se estudia el tema del cuerpo como una fuente que permite hacer una lectura distinta del mismo y nos aproxima a una epistemología que da cuenta de la emergencia de otras maneras de investigar la sociedad.

Palabras clave: cuerpo, documento, proceso, memoria.

Abstract

This essay studies the notion of the body as a source of knowledge that allows for a different view of itself and brings us closer to an epistemology that sheds light on the many other ways in which society can be investigated.

Keywords: body, document, process, memory.

Introducción: entender el cuerpo fuera del cuerpo

Hay una vieja historia oriental acerca del maestro zen que buscaba un árbol y, para lograr su objetivo, se fue al bosque. Después de buscar el árbol durante largo tiempo, desistió de su propósito, pues no lo encontró. Regresó al lugar de donde había partido, se apoyó en el árbol de enfrente de su casa y se dio cuenta de que ése era el árbol que andaba buscando.¹

Así pasa con el cuerpo humano: las personas se van lejos para tratar de encontrarlo y al final retornan a su vida, a su persona, al documento vivo que es su cuerpo. Desafortunados los que no retornan a su encuentro. Existe una condición, que es el abandono corporal; el sujeto no hace contacto con sus órganos; sólo exalta sus emociones en su vivir. El pensamiento racional es el que rige en su accionar cotidiano; por eso el cuerpo no puede ser conceptualizado como una fuente, como un documento. Se busca afuera de él.²

La elaboración de propuestas explicativas se ha generado desde diversas vertientes y niveles de complejidad, que en algunos casos han pasado del positivismo a la abstracción del cuerpo. Me explico. En 2002, las empresas farmacéuticas alemanes hicieron el primer carro ambulante con un laboratorio para darles a las personas un resultado inmediato de sus índices de glucosa, colesterol, triglicéridos, entre otros. Desde luego que un alto porcentaje se salía del rango. El punto era tomar una muestra de sangre y hacer una lectura de ese indicador que puede decirnos cómo está el cuerpo;

* Profesor-investigador, carrera de psicología, Facultad de Estudios Superiores Iztacala, UNAM (presenciasreales@yahoo.com.mx).

¹ Son múltiples las versiones de esta historia; al respecto se pueden consultar *101 cuentos zen* (2012).

² Estamos hablando del cuerpo humano como un documento que puede ser visto desde distintas dimensiones en tanto disciplinas existen. El cuerpo como una fuente documental de estudio tiene un lugar entre la biología, la medicina, la química, pero la mirada es con una búsqueda de causalidad; no se conceptualiza como un proceso que construye y se desconstruye y se vuelve a construir acorde a las circunstancias y dimensiones de una geografía, una cultura. Por eso decimos que es un proceso de construcción corporal que puede estar regulado por el principio de autorregulación, el cual defiende la vida en el interior del cuerpo y el proceso del individuo con su elección con las relaciones humanas.

es decir, la sangre es la fuente de la información de lo que sucede en el interior. Esta fuente, para observar el proceso que construye el cuerpo, es una metodología que se considera clínicamente válida para medir los niveles de azúcar y lípidos en un individuo: la idea radica en valorar, a través de análisis específicos de ciertos procesos fisiológicos, el estado del funcionamiento interno de un cuerpo. Esta mirada se instituye y se considera al tejido sanguíneo como la fuente para definir una enfermedad y su tratamiento, tras un diagnóstico mediante un estudio de laboratorio o de gabinete. Resulta difícil debatir una evidencia de este tipo (Blech, 2005). Sin embargo, la metodología anterior se puede replantear si se hace un ejercicio de lectura de la fuente desde una epistemología distinta.

Vale la pena exponer otra manera de leer el cuerpo humano como fuente. La vertiente de los trabajos psicológicos toma como indicadores de análisis diversas manifestaciones del sujeto, ya sean la palabra, el comportamiento, maneras de ser, tipos de personalidad, condicionantes, manías, actitudes, entre otras. Esta alternativa de lectura de lo que sucede con el cuerpo es la expresión de una epistemología que busca en lo que arroja el cuerpo, sea verbal o de comportamiento; se trata de una fuente interpretativa que construye marcos de referencia para etiquetar y, eventualmente, estigmatizar: se hace condenatoria para un sujeto y, claro, puede arruinarle la vida, lo mismo con el estudio de laboratorio.³

El estudio del cuerpo humano por la antropología simbólica es un poco más elaborado: toma los símbolos y los significados que se producen como fuentes de lectura de los grupos y eso conduce a la lectura de un cuerpo que es cruzado por un idioma y produce o recrea más cultura en un afán de encontrar una fuente que conlleve a una idea de lo humano. Sin embargo, el principio general de que cuanto hacen los seres humanos es cultura no resulta de gran ayuda ni nos aproxima a descifrar los procesos de hombre-animal ni cómo y cuándo se logra ser un ser humano.

Otra mirada sobre el cuerpo es la visión racista: partir del cuerpo del ser humano para explicar y justificar lo que sucede. Sabemos que encierra una exclusión y colonización de unos sobre las acciones de otros, y el cuerpo es el mejor indicador de referencia; la fuente se lee a sí misma y es categórica: habla de superioridad racial e intelectual. Desde luego que dista mucho de ser

verdad. La fuente puede ser leída de otra manera. Unos quieren saquear las riquezas naturales con argumentos de poseer “mejores características físicas” –como el color de su piel–, mediante las cuales pretenden justificar su idea de dominio y descalificación de los otros. Hay que ver los recursos que se emplean. Pueden ser los legales, los judiciales, la construcción de normas, los parámetros de inclusión y castigo.⁴

El cuerpo como obra monumental

En el campo de la arquitectura, el cuerpo humano es la fuente para construir obras de dimensiones monumentales o de espacios que crean condicionalidad y no permiten crecer mental ni físicamente a los sujetos. La imagen corpórea se disemina en edificios grises, y la paradoja es que el cuerpo se pierde; sólo importa la estructura arquitectónica; el cuerpo es un referente y no la fuente. Por eso se habla de seres humanos, aunque se desconoce cómo sufre el cuerpo en los espacios; la idea del cuerpo es la fuente mientras la urbe se lo traga y se hace anónimo (Juhani, 2012 y 2014).

Las tribus urbanas que se reúnen en hospitales, en escuelas, en centros de recreación y de trabajo, dejan de ser con su cuerpo; se hacen hordas sin cuerpo; son subjetividad, deseos mundanos que no se acaban en la venta de necesidades. El cuerpo es el espacio de venta; sus orificios son mercado seguro; todo él es territorio de inversión en la casa de bolsa. Desde esta perspectiva, nada le resulta ajeno al cuerpo; si de dinero se trata, será fuente de riquezas de pocos (González, 2006).

El cuerpo se construye en tiempo y espacio.

Síntesis de la sociedad

Entonces ¿cómo lo conceptualizamos para deslindarnos de estas miradas que, según consideramos, no ven el cuerpo como una fuente que construye, que tiene opciones ante la condicionalidad histórica, que hace una elección ante un proceso complejo en su existencia? Quizá sea pertinente decir que el cuerpo humano no es un fruto de la evolución; no es una máquina; no es fruto divino ni del azar: se construye en un espacio en relación con la geografía, con la memoria social, familiar

³ Están en boga las clasificaciones y etiquetas en el campo de la psicología. Incluyen desde la selección de personas para un empleo hasta la clasificación en comportamientos que pueden ser problemáticos en la escuela o la casa.

⁴ Un texto excelente es el de Paniker (2014), donde se observan los procesos sociales de los cuerpos y cómo se construyen social y laboralmente. Otro material ilustrador de un proceso más global de las relaciones humanas y de los intercambios de plantas y sistemas ecológicos es el de Mann (2014).

e individual; contextualizado por relaciones humanas que lo enferman, lo hacen feliz, lo estresan, lo minimizan, le elevan la autoestima o son de codependencia, etc. También produce desde lo más sofisticado y sublime hasta lo más vulgar que existe en las sociedades contemporáneas.

Partimos de la concepción de un cuerpo portador de la vida. En éste se conserva, se destroza, se cuida como un principio sagrado la relación con el planeta. Sostenemos que lo que existe afuera existe adentro. Eso significa que concebimos al cuerpo como un microcosmos que está en una relación de cooperación en el interior y en el exterior; nunca será autónomo; siempre estará relacionado con lo que ocurre en el planeta y lo que hacemos en él. Concebirlo como parte de la red de cooperación por la vida es una lógica distinta a la que excluye y lo aparta de los otros seres vivos.

Esta concepción implica que cada cuerpo es único e importante para la vida. Podemos articular el origen del universo con el cuerpo humano o a la inversa. Lo interesante es que el cuerpo es la síntesis de un planeta como el nuestro y se constituye en un microcosmos que es nuestro objeto de estudio: tiene cielo, tierra, montañas, agua, metales, etc. Lo importante es su ubicación geográfica, histórica, social, familiar e individual. La existencia de la memoria social, familiar e individual nos lleva a la celular y emocional, a su ubicación en un proceso de construcción corporal donde el sujeto puede elegir o no, debido a que está condicionado o entrampado en la subjetividad como única manera de existir, y el lenguaje se convierte en el instrumento de representación de la vida. En ese proceso el cuerpo construye formas de vida, respuestas de sobrevivencia; elabora conductas que son la expresión de una desarticulación con la realidad de su estilo armonioso de vivir; se sostiene en un principio primario de las relaciones humanas que se han convertido en artificiales, lo cual significa que las formas de vida se sostienen en las relaciones con los demás. Al observar esas relaciones encontramos que los sujetos construyen sus procesos personales patológicos y de salud, porque las relaciones humanas enferman, pero también curan.

Y ahí es donde no se puede excluir al cuerpo como espacio que se mueve, construye, elabora, procesa, tiene impacto en los procesos fisiológicos y celulares, segrega jugos, contrae músculos, inhibe el consumo de oxígeno y ejerce un efecto en la producción de opiáceos, neurotransmisores, dopamina, etc. Tales efectos se expresan en maneras de ser o de comportarse de los

sujetos: encontramos que poseen de una a tres emociones dominantes en su persona, uno a tres sabores en su dieta y una a cuatro enfermedades dominantes desde su niñez; uno o más órganos se ven afectados, e incluso una historia de conflictos con un familiar o conocido. El sujeto construye en su cuerpo, con su cuerpo, una manera de ser que le da confort o seguridad y, en el peor de los casos, crisis que no lo dejan crecer ni ser él. Lo anterior permite comprender su manera de vivir y morir. Inmerso en una sociedad que espera que se cumpla la condena de la condicionalidad y la determinación social, el sujeto carece de opciones o no las puede construir; el peso de la opresión social ni siquiera le permite cambiar de teoría sobre el origen de la vida.

Se trata de un cuerpo con un sujeto que vive y construye un proceso complejo y que no es atendido en su emergencia contemporánea. En el campo de la salud, la nueva epidemiología se encuentra en las relaciones humanas, y éstas no pueden ser comprendidas si excluimos al cuerpo como espacio donde se construye la nueva realidad emergente que incluye los órganos –considerando los impactos que éstos reciben y generan–, las emociones y los sabores. No podemos excluir lo que hacen los sujetos con su cuerpo. Éstos tienen una tendencia a la posesión, a guardar, a abandonar, a envidiar, a competir, a bloquear, a destruir. La gratitud es un ejercicio perdido, así que no esperemos que tengan ese detalle con su cuerpo y menos con otras personas. La paradoja es que el cuerpo es una fuente viva con un proceso que va dejando sus marcas en la piel –ya sea en la cara, en las manos, en la columna, los pies o los hombros–, lo cual nos permite comprender que se hace y construye con y por el cuerpo de un individuo.

El cuerpo está de moda, posiblemente porque es el único espacio que tenemos, y los investigadores se han cansado de andar buscando fuera del lugar indicado las respuestas para su vida. No me queda duda de que las respuestas están en el cuerpo, y sólo es necesario voltear a verlo o, si se quiere, sólo vernos. Sin embargo, no basta un espejo, y decir que se ha visto uno o se observa con una cámara de video es una de las ilusiones para comprender el cuerpo –o hacer una cámara de Gesell para mirar morbosamente qué hacen los demás.

El cuerpo está de moda porque se ha empezado a construir una nueva percepción acerca de él y su complejidad interior, lo cual lo ha convertido en el único espacio del que podemos hacer una referencia verdadera. Sólo uno –y nadie más– siente lo que se siente en el cuerpo propio, y eso –no hay duda– lo hace único: existe.

Mueven a risa los positivistas al querer ver que las respuestas sean observables; ese esquema de explicación y exploración del cuerpo no nos sirve. Cuando digo que existe una moda del cuerpo, no hago alusión a la vestimenta ni a los aretes que se ponen los hombres o los *piercings* que se aplican mujeres y hombres en la vagina o el pene. Sin embargo, el cuerpo es el espacio donde podemos vernos y deseamos ser lo que pensamos. Y por eso está de moda. En la actualidad el cuerpo se observa a partir de ver lo que no se tiene en él, o de hacerle lo que los otros quieren: ha devenido la mercancía más rentable, y no existe negocio que fracase con él.

Debemos mirar este proceso con una nueva lógica. Ya no podemos ir a la especialidad de un mundo para que los otros lo descifren; no podemos pedir nada más a los médicos o a los terapeutas y otros profesionales la responsabilidad de ofrecernos las respuestas, porque los cuerpos como fuentes son estudiados y nos resultan incomprensibles. En ese esquema el cuerpo siempre hace, no construye. La complejidad de un cuerpo no es algo que pueda verse por la simple razón de quererlo ver en su dimensión histórica, sociológica, antropológica, psicológica y orgánica. Las terapias del cuerpo no han aportado muchas alternativas a los ciudadanos; lo han convertido en un espacio de construcción de nuevas necesidades, y otras profesiones han elaborado las historias de cuerpos siempre en crisis o en destrucción. No conocemos historias de construcciones armoniosas. Predomina la disputa entre los mercaderes del dolor humano. Un cuerpo que muere o que nace no puede leerse con la misma lógica; se requiere una nueva epistemología del cuerpo que se conceptualice como el espacio donde se guarda todo. Algunos dicen que es el cuarzo de la vida: en él se almacena la experiencia, cualquiera que ésta sea.

El cuerpo se va desarrollando o se convierte en lo único que puede hacer una vida llena de gustos, y con esto uno debe hacer la ronda a la idea de que todo está bien y nadie puede comprender eso de la felicidad ni de la alegría por la existencia. El cuerpo es nuestro único referente para darle sentido a la existencia y así lograr la ilusión de la felicidad, ser lo que se ha dicho sobre la vida. El cuerpo es la herramienta que mata, la que libera, la que oprime, o es el espacio que se abandona. La muerte de la vida con un recuerdo en el cuerpo se convierte en la posibilidad de hacer de éste lo que otros desean de nosotros: es la concreción de los deseos de la familia, sean el padre, la madre o incluso los abuelos. No importa: a veces no estamos libres de eso. Sin embargo,

el cuerpo nos lo recuerda cuando uno lo descubre. ¿Cómo liberarnos de eso? ¿Cómo darle sentido a un cuerpo que se niega a verse como lo único que debe de morir sin haberse liberado de los deseos? Un cuerpo no es sólo un cuerpo: es la síntesis de un proceso cultural y de un tiempo y un espacio que representa los símbolos de una cultura o las diversas maneras de sentir de una cultura.

Pero la historia del cuerpo no es universal. Podemos decir que es propia de un espacio, un tiempo y una geografía. Incluso podemos decir que forma parte de una elección individual. Existe una biología de la particularidad. Por eso ningún cuerpo es ni será idéntico, aun cuando compartan el mismo espacio, ya sea familiar o laboral. Marcel Mauss decía que el cuerpo es una tecnología muy avanzada. Discrepo de esta idea, porque si fuera cierta el ser humano lo habría superado y no es así: los procesos que el cuerpo tiene no se mueven sólo con la cultura y la fisiología.

Existe un proceso nuevo en la relación interna del cuerpo relacionado con las emociones y la articulación con los órganos: el proceso de recepción de la información se relaciona directamente con los cinco sentidos que la cultura estimula como si fueran la única posibilidad de existir en la sociedad de consumo; la relación que se da con la información el cuerpo es un reto; su lectura, para decirlo en términos de la relación no fragmentada. No buscamos en la dualidad ni en la inútil idea de que sólo es un proceso fisiológico. Pensamos que el proceso corporal ha entrado en una nueva realidad interna que se expresa en una sintomatología de la que no tenemos la herramienta correcta para descifrarlo. Los códigos han cambiado y no nos damos bien cuenta. Las respuestas inmunológicas no sólo nos deben decir que algo está pasando en el interior del individuo; la relación de órganos y emociones, cualquiera que sea, está construyendo una nueva realidad en la red interna de los órganos; las respuestas de alergia o de somatización no pueden comprenderse con sólo decir que se relaciona con "los nervios" o la inmunodepresión.

El cuerpo como fuente para construir la historia contemporánea

Considero que la historia de este cuerpo contemporáneo es más compleja y que nos toca darle un nuevo sentido a esos síntomas y signos que éste nos manda. No aporta mucho decir que el cuerpo es un documento vivo que se debe aprender a leer. Creo que ésta es parte de nuestra realidad y debemos irnos aproximando con

una cautela que no nos espante, porque el miedo al cuerpo ha suscitado diversos momentos de represión, ya sea por la Iglesia o por los moralistas. El temor a despertar el cuerpo es algo que espanta porque no nos conocemos. El cuerpo tiene sus maneras, sólo que la cultura lo ha convertido en un reducto que no permite darle sentido a distintas formas de mirar el mundo desde otra lógica. El condicionamiento de un pensamiento no permite que las ideas fluyan. La creación de un estilo de vida normaliza la vida y el cuerpo se somete y se muere de manera normal o natural en ese estilo. El cuerpo protestará, pero las personas lo acallan de diversas maneras. Es un cuerpo que sabe que su ruta no es la ociosidad ni la vida sedentaria que lleva al hedonismo. Un cuerpo puede defenderse, como nos lo ha mostrado en los espacios que se le produce una trombosis. Esa inteligencia no es propia de una razón, sino que es parte de un proceso que defiende la vida por el cuerpo y no necesitamos decirle qué hacer: él lo hace.

La historia del cuerpo puede ser desde las diversas maneras de hacer su historia. Sin embargo, sabemos que el cuerpo de los mexicanos es una mezcla diversa de hábitos alimenticios, de cultura sincrética, de una política económica que causa estragos en los cuerpos de cualquier edad. Es mentira que sólo afecte a los niños y los ancianos. Ese discurso es culposo y está lleno de mezquindad. Las políticas no son selectivas, sino que se expresan en la mesa o en el bolsillo.

¿Qué decir de los libros o la diversión? No hay excusa: la expresión en el cuerpo es el espacio final de cualquier decisión que se toma en el plano macro o micro de la economía nacional. Por eso un cuerpo no puede ser la tecnología más sofisticada. Es el espacio que lucha contra la barbaridad de los políticos y la desigualdad social. Una cultura de la ocupación permanente no permite que los individuos vean otras opciones en su cuerpo. El problema se hace cada vez más complejo, mas no imposible de ver; basta que tengamos una lectura de un cuerpo con la idea de que se convierte en el lugar donde se construye lo que se siente y de que es posible darle un nuevo curso a lo que se siente; saber que no estamos condenados a ser lo que nos dice la cultura ni lo que desean nuestros padres o incluso nuestros maestros. El valor de verse nos aproxima a una manera de sentir sin el miedo a vivir. Éste es en realidad un obstáculo. El cuerpo se nos presenta como un espacio, una fuente que puede darnos la sorpresa de nuestra vida. No se hace con la magia del cine ni de los ilusionistas que venden aparatos para hacer músculos. No. Consideramos que el trabajo

con el cuerpo es la solución para evitar incluso que las terapias o los ortopedistas de cualquier profesión nos quieran enderezar la vida.

Al ser estudiado como fuente, el cuerpo nos permite construir desde esa realidad en vez de elaborar categorías que no son ajenas a la realidad, o atribuirle propiedades que no se tienen. Sabemos que se construyen discursos muy elaborados desde cualquier subjetividad. Donde ésta es la realidad. Consideramos que una fuente como el cuerpo es preciso ubicarla en el concepto de microcosmos que tiene un movimiento permanente, que construye acorde con su relación humana. No se puede concebir un cuerpo sin el otro, sin la cultura que lo amenaza o lo protege como portador de la vida.⁵ Ahí reside la trascendencia de concebir el cuerpo humano como una posibilidad de fuente que sintetiza y concreta, tiempo y espacio de una geografía que lo precede y lo nutre en su presente.

Estudiar la realidad humana sin cuerpo es una sombra de la fuente que fue. Siempre se estará a la zaga de la verdad humana, aunque se estará trabajando con los hilachos de lo que fue. Finalmente, la fuente de la que hablamos está viva y posee el recurso de transformarse permanentemente en el interior y exterior del cuerpo, lo que inevitablemente impacta e impregna el espacio inmediato exterior, y desde ahí hasta donde alcance el tiempo para estudiar sus implicaciones. El escenario queda abierto con un cuerpo como fuente de partida.

Bibliografía

- 101 cuentos zen*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012.
- Blech, Jörg, *Los inventores de enfermedades. Cómo nos convierten en pacientes*, Barcelona, Destino, 2005.
- González Crussi, F., *La fábrica del cuerpo*, México, Cuadernos de Quirón, 2006.
- Juhani, Pallasmaa, *La imagen corpórea, imaginación e imaginario en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2014.
- _____, *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2012.
- López Ramos, Sergio, *Lo corporal y lo psicossomático. Aproximaciones y reflexiones*, México, CEAPAC, t. VII, 2009.
- Mann, Charles C., *1493. Una nueva historia del mundo después de Colón*, Madrid, Katz, 2014.
- Paniker, Agustín, *La sociedad de castas. Religión y política en la India*, Barcelona, Kairós, 2014.

⁵ En 1939, en México, un estudio de la mendicidad reveló que quienes estaban en esa condición vivían más tiempo –75 años en promedio– que quienes no eran mendigos –los cuales vivían 45 años–. Esto significa que alejarse de las condiciones de peligro en una sociedad de competencia prolonga la vida (véase López, 2009).

Memoria de un proyecto comunitario: tejiendo testimonios

Mario Camarena Ocampo* / Rocío Martínez Guzmán**

Resumen

El propósito de este trabajo es la enseñanza de la metodología de la historia oral, que se cristaliza en la experiencia de un proyecto comunitario donde se dio a los participantes las herramientas conceptuales y técnicas para realizar entrevistas con un sentido histórico, es decir, poniendo énfasis en cómo las personas recuerdan su experiencia a través del tiempo.

Palabras clave: memoria, proceso, historia oral, entrevista, comunidad.

Abstract

The purpose of this essay is a lesson in the methodology of oral history. This crystallized in the experience of a communitarian project, in which participants were given the technical and conceptual tools that might help them to come up with historically-minded questions during interviews; in other words, that might emphasize the ways in which persons remember their experience through time.

Keywords: memory, process, oral history, interview, community.

La historia oral

La historia oral mexicana surgió en nuestro centro de investigación, la Dirección de Estudios Históricos, que forma parte del INAH, institución donde se combinan con gran éxito dos disciplinas: la historia y la antropología. La disciplina de la historia se mueve en el ámbito del tiempo; es decir, el sujeto a través del tiempo. La antropología pone el acento en el sujeto en relación con el espacio y la cultura; es decir, el sujeto en un espacio determinado con sus referentes culturales. La historia oral combina la historia y la antropología, por lo que se interesa en el sujeto en su espacio con sus referentes culturales a través del tiempo.

La historia oral es una metodología que consiste en el rescate y análisis de la memoria de las personas en su dimensión temporal. Su enseñanza implica dar a los alumnos las herramientas conceptuales, técnicas, de relación con los entrevistados, etcétera, que les permita realizar entrevistas, analizar y exponer los resultados con un sentido histórico. En suma, poner en el centro el recuerdo de la experiencia de las personas a lo largo del tiempo.

El centro de la reflexión del historiador oral es la vivencia de las personas acerca de los hechos y los recuerdos que de ellos tienen. Si bien los hechos son importantes, lo es más el recuerdo y los referentes culturales que éste denota.

La enseñanza de la historia oral se centra en tres puntos metodológicos interrelacionados: la realización de la entrevista, el análisis de la misma y la forma de exponer los resultados de investigación a partir de esa fuente. Estos niveles se hallan unidos y sólo se les separa con fines explicativos. En este proceso el papel del historiador/entrevistador resulta central, pues éste crea el documento oral, es quien lo interpreta y expone sus resultados. La entrevista de historia oral

* Investigador, Dirección de Estudios Históricos, INAH (mcamarenaa@yahoo.com.mx).

** Asistente de investigación, Dirección de Estudios Históricos, INAH (rmartinezguzman@yahoo.com.mx).

requiere un tratamiento específico en tanto se trata de testimonios que implican valores sociales, culturales y morales que deben ser tomados en cuenta por el investigador (Greele, 1989: 111).

Algunos académicos que cultivan la historia oral sostienen que la enseñanza de este método histórico consiste en exclusiva en instruir a los alumnos en los aspectos técnicos de la entrevista: la elaboración de cuestionarios, el uso de la grabadora y las formas de relacionarse con las personas con la única finalidad de rescatar la memoria para la creación de archivos. Sin embargo, la enseñanza de la historia oral con esta orientación no produce historiadores, sino sólo recopiladores de datos para que otros los analicen y escriban la historia. La enseñanza de la metodología de la historia oral no sólo implica la elaboración de la entrevista, sino el análisis de la misma y la escritura de los resultados de la investigación. Si uno mismo, como profesor, renuncia a la enseñanza del análisis y de la escritura, crea falsos historiadores, porque no enseñaríamos a nuestros alumnos a hacer historia; es decir, no lograríamos que nuestros estudiantes se convirtieran en autores.

Así, en este trabajo exponemos nuestra experiencia en la forma de enseñar la historia oral en la parroquia San Pedro de Verona Mártir en el momento contemporáneo.

Conservando la memoria de una comunidad

En el invierno de 2014, los vecinos de la parroquia de San Pedro de Verona Mártir nos invitaron a rescatar los testimonios de las personas que han participado en la construcción de la comunidad parroquial. Cabe aclarar que estas personas formaban parte de los ministerios,¹ que son cargos de la estructura parroquial, y constituían un grupo muy homogéneo por sus creencias en una teología de opción preferencial por los pobres. En su mayoría se trata de gente que ha participado en los últimos 50 años en la vida comunitaria de la parroquia. Sin embargo, se dieron cuenta de que los recuerdos se perderían al llegar la nueva generación y con el cambio del sacerdote, lo cual implicaría la modificación en la política parroquial. Este cambio generacional y de párroco terminarían con esa memoria y, por ende, con ese

“proceso de identificaciones históricamente apropiadas que le confieren sentido a un grupo social y le da estructura significativa para asumirse como unidad” (Portal, 2000).

Uno de los elementos de la identidad es la memoria, a partir de la cual los sujetos se reconocen con sus semejantes como miembros de un grupo por tener un pasado común, por compartir experiencias similares, al tiempo que se distinguen de otras experiencias colectivas; su construcción implica un complejo proceso donde las vivencias generan una memoria que, al interactuar con otras experiencias, conforman un grupo que le da significación a esa memoria, en contraste con otras. La identidad surge entonces de la capacidad de autoidentificación y de apropiación de las vivencias en contextos sociales y culturales específicos, históricamente determinados. Así, ante las transformaciones en la vida parroquial y la destrucción de la vida comunitaria, estas personas tienen el interés de reconstituir parte de su memoria colectiva para consolidar –sobre todo entre los jóvenes– el “quiénes fuimos” y transmitirlo a las nuevas generaciones.

Esta lucha por conservar su pasado ha sido sumamente valiosa y emotiva, por lo que nos convocaron a ayudarlos a hacer la historia de su parroquia; no obstante, caímos en cuenta de que esta historia no la podía hacer una sola persona, sino que era necesario elaborarla en forma comunitaria y con la ayuda del párroco y de una religiosa. Con este fin se convocó a los agentes pastorales a reuniones –una suerte de tertulias– donde se narraban y grababan las experiencias de los participantes; si bien esto parece novedoso, es algo que ya existía en la vida parroquial, pues los que participaban en las actividades y los movimientos sociales platicaban sus experiencias a la comunidad para que se conociera la experiencia.

Así, existe una tradición comunitaria de transmitir la experiencia que pretenden conservar y heredar a sus hijos, por lo que las reuniones resultaron muy amenas. Contrario a lo que creíamos, las personas no tuvieron problemas para platicar sus vivencias y contestaron lo que se les preguntaba, en muchas ocasiones con una gran emotividad. El tema en que trabajamos fue el de la construcción de la comunidad parroquial desde la opción por los pobres; la participación en la vida de la parroquia y del pueblo; los grandes momentos de tensión con las autoridades federales; los preceptos teológicos con que fundamentan su actuar y las esperanzas de construir un mundo mejor; las fiestas y la relación con otros pueblos y organizaciones, y toda una forma

¹ Los ministerios de laicos son grupos de personas de la comunidad cristiana de carácter pastoral que participan en las actividades de la parroquia: lecturas de la misa, ayudar al sacerdote en el altar, animar los cantos de las celebraciones, distribuir la comunión, catequesis, auxiliar a los enfermos y solidaridad de los movimientos.

de pensar con base en una religiosidad católica con sus propias características.

Si bien la historia oral tenía un interés académico para nosotros, entre las comunidades servía para tomar conciencia de los problemas sociales y generar una posición crítica sobre los problemas de sus comunidades y de la sociedad en que viven. Como quiera, la enseñanza de la historia oral se encontraba en un punto en que confluían el mundo académico y la actividad política; es decir, confluían la interpretación teórica, que buscaba la comprensión de los sujetos a través de la historia, y el deseo de cambiar su situación.

La historia oral funcionó como una metodología que de alguna manera democratizaba el quehacer de la historia, ya que toda la gente podía hacer su historia y no sólo los profesionales. Si se dotaba de herramientas historiográficas, conceptuales y técnicas, las personas que participaron en ciertos hechos históricos de su comunidad podían encontrarse en condiciones para sistematizar el conocimiento y escribir su propia historia local, sin perder la singularidad de cada comunidad.

La capacitación de las personas del pueblo en historia oral se encaminó a que aprendieran a rescatar los testimonios y a construir una imagen de su parroquia de modo que se apropiaran del conocimiento y lo transmitieran a generaciones futuras en forma escrita.

Con la enseñanza de la historia oral hay un cambio en la manera de concebir la historia, pues las comunidades y sus personajes son sujetos de su propia historia. Así, la historia oral resultó muy atractiva para este tipo de estudiantes, porque desde los testimonios de las personas se haría la historia de los pueblos. Asimismo, la manera de investigar rompió con la concepción tradicional que tenían de la historia desde las universidades, pues se generó un proceso de democratización de la historia donde todos pudieron hacerla.

Se aprende haciendo historia oral

En la investigación, la historia oral es una forma de aprendizaje de la misma (aprenden a hacer historia oral haciendo historia oral), por lo que los estudiantes se convierten en investigadores y sujetos dentro del proceso de estudio; es decir, la relación sujeto-objeto se transforma en sujeto-sujeto, ya que las personas que investigan son parte de la comunidad parroquial y fuente de información sobre la vida de la misma. Estas personas viven platicando las luchas que han dado por la comunidad desde la década de 1970. Por otra

parte, han escuchado los relatos de la creación de las comunidades de base y cómo han participado en los planes pastorales. En estas narraciones aparece cómo han luchado por la justicia y dignidad en los últimos 50 años y cómo han tenido la habilidad de adaptarse a los nuevos contextos; relatan con emoción los momentos en que se tuvieron que enfrentar contra las fuerzas policiacas, así como las diversas festividades y celebraciones religiosas. Uno de los primeros pasos de la reflexión consistió en hacerlos conscientes de que todos han vivido la misma situación, pero con significados diferentes para cada uno; es decir, no hay obviedades en la investigación, aunque las hayamos vivido; además, ante un mismo acontecimiento hay diferentes versiones y la gente no las debe de juzgar, sino buscar una interpretación.

Delimitando el tema y formulando una pregunta

El segundo paso fue aclarar el tema de investigación que nos guiaría en la formulación de una pregunta: la historia de la parroquia de San Pedro de Verona Mártir. Si bien teníamos un objetivo claro, era necesario delimitarlo para investigarlo a profundidad. Para delimitar el tema, la pregunta que realizamos a los participantes fue: ¿qué queremos saber de la historia de la parroquia San Pedro de Verona Mártir? Esta cuestión debía cumplir con varios requisitos: ser pertinente, no ser inducida ni cerrada, y poner en claro de manera breve el problema que abordaríamos. Es decir, debía contener sujeto (quién), objeto (qué), ubicación en el tiempo (cuándo), en el espacio (dónde), así como el sentido descriptivo (cómo) o explicativo (por qué). La entrevista presuponía que el estudioso tiene como punto de referencia la pregunta de investigación, que es la guía de la misma.

El sujeto nos permite definir desde dónde estudiaremos la historia de la parroquia. Se puede abordar desde diferentes puntos de vista: desde la institución eclesiástica, desde el punto de vista del párroco y del equipo parroquial, desde el punto de vista de los fieles (hombres y mujeres), desde el punto de vista de otras iglesias o desde el deber ser. Para elegir cuál sería el sujeto desde dónde miramos, planteamos este problema: ¿desde dónde veremos el origen de la parroquia? A lo que los participantes respondieron que desde todos aquellos que optaban por el modelo de iglesia de San Pedro de Verona Mártir, ya fueran laicos, religiosos, sacerdotes, bautizados o no bautizados. Esto nos llevó

a definir un primer concepto que aglutinara a todas estas personas. Después de varias horas de discusión entre los participantes y el equipo de investigación, se decidió que a este grupo de personas lo denominaríamos “comunidad parroquial”.

Si bien se construyó un sujeto, era necesario delimitarlo un poco más, ya que el sujeto no era toda la comunidad parroquial, sino sólo aquellos con esta concepción de iglesia de opción preferencial por los pobres.

Como vemos, la construcción del problema de investigación lleva implícita la definición de conceptos que resultarán clave en el proceso de investigación. El modelo de opción preferencial por los pobres –el segundo concepto–, al igual que el anterior, se construyó con la participación de la comunidad parroquial. Este modelo alude a una Iglesia comunitaria que se solidariza con los oprimidos, acompaña las causas justas y busca construir el reino de Dios en la Tierra, por mencionar algunas características. El objeto nos permitió delimitar el problema de investigación: ¿cómo construyen su comunidad?

El tiempo está marcado por el sujeto y el objeto de investigación. Es el elemento que nos permite delimitar el periodo de estudio, el cual se estableció en función de la memoria de las personas; éstas nos dirían cuándo ubicaban el origen de la parroquia. El tiempo también nos permite observar los cambios que se han dado, así como las continuidades que hay en función del sujeto y del objeto; es decir, desde la memoria de los entrevistados.

El espacio hace referencia al territorio donde se mueven los sujetos, y puede ir cambiando a través del tiempo. En el caso que nos ocupa, el territorio de la parroquia hace referencia diversos pueblos y colonias de Tlalpan.

Una vez que se explicó a los participantes estos elementos, formulamos con ellos el problema de investigación: ¿cómo ha sido la conformación de un modelo de Iglesia de opción preferencial por los pobres desde la experiencia de la comunidad parroquial de San Pedro de Verona Mártir?

Esta pregunta, aparentemente simple, tenía múltiples respuestas, donde la comunidad parroquial aparecía como sujeto historiable, desde los hombres y las mujeres que forman parte de ella. Así, se construiría la memoria histórica de la comunidad de la parroquia de San Pedro de Verona Mártir desde el punto de vista de los laicos que la conforman; es decir, se investigaría la

construcción de la parroquia desde la experiencia de los laicos a través de “las huellas que dejó su caminar en la práctica de la fe”.

La importancia de la historia de la parroquia

Hacer la historia de la parroquia es importante por varias razones: porque los laicos de San Pedro Mártir tienen una tradición; porque sus reivindicaciones sociales y ciudadanas son una forma de vivir y practicar el cristianismo desde la teología de la liberación; porque la forma de reflexión teológica que han desarrollado (ver, juzgar y actuar) no se basa en conceptos abstractos, sino en las vivencias, carencias y necesidades de la vida diaria con un enfoque en los pobres y con el objetivo de construir un mundo mejor. Por otro lado, es importante narrar la historia de cómo se construyó el espíritu comunitario que priva entre una parte importante de los habitantes del pueblo.

Como vimos ya, el problema genera conceptos que deben definirse para ser preguntados en la entrevista. En este caso son comunidad parroquial, opción preferencial por los pobres y experiencia desde las propias personas. Estos conceptos se elaboraron a partir de reconocer los elementos que los identifican y resultan significativos para los participantes.

De esta manera observamos que el primer concepto que fue necesario construir era el de comunidad parroquial, el cual se refiere a la cohesión de los habitantes, pueblos y colonias que conviven no sólo por compartir un territorio, sino que están unidas por una religiosidad, la expectativa de construir una esperanza, el bien común, la participación en las actividades parroquiales y una forma crítica de mirar la realidad desde una posición teológica.

El segundo concepto elaborado fue el de opción por los pobres. Los participantes identificaron como pobres a aquellos afectados por las injusticias del sistema neoliberal en sus diferentes expresiones de violencia: política, armada, económica, cultural, individualista, etcétera; y el término opción implica iniciativa de lucha en solidaridad con ellos y contra el sistema que los oprime. De ahí conceptualizamos la opción por los pobres como el fundamento ideológico que la comunidad parroquial adquiere de la teología de la liberación.

Es importante destacar que los conceptos que contiene el problema de investigación se deben desmenuzar para convertirlos en preguntas durante la entrevista. Por ejemplo, si queremos saber qué es

la comunidad parroquial, primero debemos dilucidar cuáles son las prácticas que caracterizan a la comunidad, para luego preguntarlas. Así, encontramos que un elemento importante para la comunidad es compartir, por lo que los temas que guían las preguntas en la entrevista versaron acerca de qué y con quiénes comparten, con quiénes conviven, cómo participan en las actividades parroquiales, entre otras. Estas preguntas se enfocaron en las actividades que los caracterizan como comunidad.

Una guía para la entrevista

Al contar con un problema de investigación claro se elabora un guión que oriente las entrevistas. Éste es una lista de asuntos que habrá que investigar, los cuales se desprenden del problema de estudio. Nos permite ver los temas a preguntar en la entrevista, mas no el orden a seguir, por lo que es necesario evaluar en forma constante qué temas se están trabajando en la entrevista y adaptar las preguntas en función de éstos.

Las preguntas en la entrevista se estructuran desde los conceptos que se incluyen en el problema de investigación, si bien se debe elaborar un cuestionario que ayude a guiar la sesión. No debe ser un cuestionario con preguntas inducidas: lo que se busca es indagar en la vida de las personas y su desempeño no en los grandes acontecimientos, sino en los momentos en que participaron y que son significativos para el problema de investigación.

El cuestionario rígido no ayudaba a complementar la información existente sobre el tema. Las preguntas imponían una “camisa de fuerza” a las entrevistas, de manera que lo que debíamos buscar era construir un diálogo flexible, donde la curiosidad del historiador jugara un papel primordial. Las preguntas debían fluir en la conversación, de ahí la necesidad de enseñar a los alumnos los atajos y mañas para preguntar sin perder el hilo de la plática.

La intención de la primera pregunta era provocar una descripción de la vida del entrevistado, seguida de preguntas abiertas para enriquecer la descripción. Gradualmente aparecían las preguntas cerradas, en busca de precisión. También formulamos preguntas que solicitaban explicar las descripciones, llevándonos a buscar significados sobre los hechos o sobre las palabras utilizadas por el entrevistado tanto a nivel general como individual.

Así el entrevistador interviene más, preguntando y comentando, entablando una conversación. La interacción entre el entrevistado y el entrevistador, visto como un procedimiento de la entrevista, gira alrededor de una mezcla balanceada y bien administrada de diferentes tipos de preguntas (*ibidem*: 54-55).

Uno de los problemas centrales en la enseñanza de la investigación de la historia oral fue cómo instruir para preguntar desde los mismos sujetos y el mundo del que forman parte, y no desde un modelo que el investigador traiga con antelación; por otra parte, es necesario enseñar cómo rescatar el tiempo desde las preguntas. En otras palabras, entender a los sujetos en su propio tiempo y no desde las ideas preconcebidas de los investigadores.

Desde nuestra concepción de historia oral, las entrevistas buscaban respuestas sobre un tema desconocido, por lo que no podían presuponer las respuestas ni se debía enmarcar sus preguntas desde un modelo preestablecido en cuanto a lo que debería de ser o como deberían haber vivido un hecho las personas. Así, las entrevistas tenían la intención de reconstruir la vida de las personas y entenderlas desde sus propios contextos. Buscamos una entrevista cargada de descripciones y significados: Geertz (1992: 19-40) diría una “descripción densa”. La entrevista que busca entender la singularidad de las personas no puede fijar anticipadamente sus preguntas (Camarena y Neocoechea, 1994: 54).

Para enseñar a preguntar se realizaron una serie de entrevistas, donde primero se entrevistó a los participantes y después se les explicó cómo se estructuraron las preguntas. Al principio nos anclamos en un tema: el origen de la parroquia. Después lo vinculamos con su experiencia –“¿cómo participa usted en las actividades de la parroquia?”–, y posteriormente incorporamos el tiempo preguntando: “¿En qué momento empezó a participar?”. Cuando realizamos este cuestionamiento no buscábamos una fecha exacta, sino reconstruir el momento en que el individuo se incorporó a las actividades parroquiales; es decir, el momento en que se hizo parte de la comunidad.

El tiempo estuvo dado en función de la experiencia y memoria de las personas, ya que a partir de los acontecimientos significativos de su vida personal se ubicarían los cambios en la parroquia, si bien el origen de la misma puede estar datado con fechas y para las personas se convierte en parte de su vida cuando se incorporan a sus actividades.

Por ejemplo, cuando se le preguntó a una de las señoras: “¿En qué momento comenzó a participar en las actividades parroquiales?”, ésta relató que comenzó a hacerlo cuando su hijo le pidió que fuera con los integrantes del equipo pastoral para avisarles que sus actividades laborales le impedían seguir participando; la señora cumplió el encargo de su hijo, pero el equipo pastoral le solicitó quedarse. En ese momento comenzó a sentirse parte de la comunidad.

Niveles en las preguntas

Las preguntas formuladas en las entrevistas tenían diferentes niveles. Uno de éstos a partir de la experiencia personal (el “yo” o el “usted”) y otra a partir del “nosotros” o el “ustedes”. El uso de la primera persona hace referencia a la propia experiencia del entrevistado, y el otro nivel de preguntas, en tercera persona y en plural, refiere a la experiencia comunitaria. Ejemplo de esto es: “¿Cómo trabaja usted?”, o bien: “¿Cómo trabajaban ustedes?”. Aunque parezca una misma pregunta no es así, ya que la contestación es diferente, pues un nivel hace referencia a su persona y el otro al grupo. Es importante que estemos conscientes del nivel en que nos movemos en el transcurso de la entrevista, pero también en el que se mueve el entrevistado.

Otro de los problemas centrales en la entrevista fue rescatar el tiempo en el relato, para lo cual propusimos varias formas de entender el tiempo a través de las preguntas: primero, atender los cambios en la vida de las personas que entrevistamos; segundo, analizar las transformaciones de una generación a otra; tercero, los cambios en la vida de la comunidad. Para esto convirtió en pieza central cómo preguntar sobre ese tema.

En la entrevista estábamos preocupados por comparar diferentes momentos de la vida de las personas, buscando un momento en que el propio entrevistado desarrollara con mucho detalle un momento o hecho para, a partir de ahí, analizar otra etapa de su vida. Esta comparación nos llevó a ver los cambios en las concepciones que un individuo se forjaba sobre la naturaleza humana a partir de su propia experiencia; nos permitió ver cómo cada momento en la vida de la gente tiene diferentes significados, pero también encontrar continuidades en ella. Al hacer comparaciones, nos adentramos en la cronología de las personas, donde éstas se expresan utilizando diferentes tiempos: el “antes” y el “hoy”, observando la manera en que la gente vive los cambios a partir de sus diferentes significados:

es ver el tiempo en las historias de vida. Un ejemplo es cuando preguntamos a las personas: “¿Cómo participan en la parroquia?”. Ellas relataban cómo en su comunidad parroquial se valora la participación de los laicos. Al preguntarles: “¿Siempre ha sido así?”, incorporamos el tiempo, para dar la pauta a que describiran cómo se dio ese proceso de participación; es decir, para que narraran un antes y un después.

Otro momento de la entrevista fue la comparación entre generaciones. Después de que una persona describía un momento de su vida en el que nos decía que significó este acontecimiento para ellos, se podría preguntar cómo lo vivieron los padres o abuelos. Con esto estaríamos comparando dos generaciones en momentos diferentes, al hablarnos de los cambios generacionales vistos desde las personas que estamos entrevistando. Así, a través de la experiencia de la comunidad parroquial ubicamos dos momentos diferentes: primero aquellos a quienes les tocó el cambio de una iglesia donde se daba la misa en latín y después en español; y otro momento en que la comunidad parroquial luchó porque no se olvidara su proceso de conformación como iglesia liberadora.

Otro tipo de preguntas sobre el tiempo fue el relacionado con el grupo o comunidad de la que forman parte. Preguntar sobre los cambios en la vida de la comunidad nos llevaría a insertar a las personas en la comunidad.

El entrevistador también se preocupa por ver la coherencia del discurso del entrevistado, a fin de detectar los posibles problemas que tenga, ya sea por olvido, mentiras, invenciones, temores o enfermedades. Durante la entrevista se verifica la coherencia interna de la narración no sólo en términos cronológicos, sino también en los significados.

El historiador oral parte de la idea de que la narración es válida aunque incurra en fallas de la memoria, exageraciones o ficciones, porque todo esto configura significados en la vida de la gente. Es importante detectar las características de la entrevista no para juzgarlas o desecharlas, sino para comprender el significado de lo que se narra, donde debe quedar claro que no buscamos verdades, sino vivencias de la gente y, por lo tanto, dignas de ser tomadas en cuenta en nuestras historias. Todo relato se debe respetar (*ibidem*: 55).

Dinámica de las entrevistas

Las pláticas con las personas de la parroquia se estructuraron desde el contexto que vivían: la salida de un párroco que los incorporó a las actividades parro-

quiales y conformó un modelo de Iglesia de opción por los pobres.

De manera que la dinámica de las entrevistas se enfocó en dilucidar el proceso de conformación de este modelo de Iglesia. Para hacerlo, indagamos cómo se incorporaron las personas a las actividades parroquiales y su relación con el sacerdote. Estas preguntas nos permitirían ver a través de la experiencia de las personas el proceso pastoral de la parroquia.

Las entrevistas se pueden realizar de manera individual o de manera colectiva. Nosotros realizamos ambos ejercicios para mostrar las diferentes dinámicas. En la entrevista individual encontramos que el testimonio estaba cargado de sentimientos y emociones: aunque aparecía el “nosotros” enfocado en la comunidad parroquial, también aparecía la familia como un “nosotros” de mayor intimidad. Aquí surgieron los conflictos de la comunidad hacia el exterior, e incluso los conflictos internos, ya que supone un nivel de más confianza con el entrevistador.

En la entrevista colectiva las personas narraron, en términos del “nosotros”, sobre las luchas que han librado como comunidad, donde se identificaron los puntos de cohesión y sus características como comunidad. Aquí la habilidad del entrevistador era importante para lograr que la comunidad se comparara con otras y hacer explícita su particularidad.

La forma de iniciar la entrevista también tiene su complejidad: se puede partir del presente hacia el pasado, pero también del pasado hacia el momento más actual. Realizamos las dos dinámicas, en busca de ubicar los cambios de la parroquia, cómo fue el cambio de una Iglesia tradicional a una de opción por los pobres; de igual manera indagamos cómo es en la actualidad esta Iglesia y cuáles han sido sus cambios. En ambos casos lo que se pretendía era recuperar el tiempo; es decir, ubicar el antes y el después. Si bien se partió de dos momentos distintos, ambos dieron cuenta del proceso, por lo que aunque parecieran diferentes fue posible compararlos, al referirse a un proceso y no a fechas precisas.

¿Cómo se genera una hipótesis?

Cuando elaboramos el problema de investigación se formuló una hipótesis: la conformación de un modelo de Iglesia de opción preferencial por los pobres se realizó a través del trabajo pastoral de un párroco comprometido con la teología de la liberación.

Las entrevistas nos permitieron entender las características y relaciones de los entrevistados en un tiempo y espacio determinados, pero también desde el contexto en que se generó la entrevista, por lo que nos dieron la posibilidad de explicar de manera más precisa los conceptos incluidos en el problema de investigación y a la vez afinar la hipótesis: la conformación de un modelo de Iglesia de opción preferencial por los pobres se realizó a través del trabajo pastoral de un párroco y una religiosa comprometidos con la teología de la liberación.

El trabajo pastoral de estos personajes se estructuró desde las comunidades eclesiales de base y de la incorporación de los habitantes a las actividades parroquiales.

Reflexiones finales

La reflexión en torno a cómo enseñar historia oral a los habitantes de comunidades, pueblos y barrios nos permite ver la importancia de las preguntas en la entrevista, desde su elaboración hasta su análisis, el uso del guión, los niveles de la pregunta y la gran importancia que reviste la pregunta de investigación.

El historiador debe ser sensible a la información que arrojan las entrevistas, porque por medio de ésta se reelabora la pregunta y la hipótesis de investigación para hacer un análisis más detallado.

Si no se es flexible ante esta posibilidad, se meterán datos para algo que ya se tenía preconcebido y para lo cual sólo se utilizan como relleno. La tarea del historiador oral es construir el proceso desde la memoria, los conceptos y los lenguajes de los entrevistados.

Bibliografía

- Camarena Ocampo, Mario y Gerardo Neocoechea Gracia, “Conversación única e irrepetible. Lo singular de la historia oral”, en Graciela de Garay (coord.), *La historia con micrófono*, México, Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1994.
- Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- Greele, Ronald, “La historia y sus lenguajes en la entrevista de historia oral: quién contesta a las preguntas de quién y por qué”, en *Historia y Fuente Oral. El Peso de la Historia*, núm. 5, 1989.
- Portal Ariosa, María Ana, “Política cultural y participación ciudadana en el Distrito Federal”, en *Revista Mexicana de Sociología*, año LXII, núm. 2, abril-junio de 2000.

Mi experiencia en el estudio de la iconografía novohispana

Conversación con María del Consuelo

Maquívar, investigadora emérita del INAH¹

Rocío Martínez Guzmán* / Sergio Ramírez Caloca**

El 27 de abril de 2015 conversamos con la doctora María del Consuelo Maquívar, especialista en iconografía novohispana, para que nos compartiera cómo ha sido su encuentro con el estudio de la iconografía y cuál es la metodología que utiliza para enseñar. Su experiencia es un ejemplo de cómo cada historiador tiene su propio proceso en torno a la forma en que se acerca a su tema de investigación.

María del Consuelo Maquívar es egresada de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde obtuvo la licenciatura en historia, así como la maestría y el doctorado en historia del arte. Ha sido maestra en historia e historia del arte universal y colonial en diversas instituciones académicas. Entre sus publicaciones se encuentran *Ángeles y arcángeles, El imaginario novohispano y su obra: las esculturas de Tepetzotlán, La escultura religiosa en la Nueva España y De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*.

Fue directora del Museo Nacional del Virreinato. En la actualidad labora en la Dirección de Estudios Históricos y es investigadora emérita del INAH. Dada la aportación que ha hecho en el campo de los estudios sobre la historia del arte y la iconografía, la doctora Maquívar es considerada como una de las precursoras en el estudio de la iconografía novohispana en nuestro país.

¿Cómo eligió dedicarse a la iconografía?

Decidí estudiar iconografía desde que era alumna en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. No tenía en

mente dedicarme al arte colonial; quería dedicarme a la historia del arte. Cuando pude cursar materias optativas, como arte contemporáneo y arte prehispánico, entre otras, tuve la fortuna de contar como maestros con investigadores y académicos de la talla de Edmundo O’Gorman, Francisco de la Maza, Ida Rodríguez Prampolini y Alberto Ruz, entre otros, pero tenía cierta “cosquillita” con el arte colonial. Fui parte de la última generación a la que dio clases Francisco de la Maza, de quien aprendí cómo abordar un retablo y cómo ver las imágenes. Y el remate fue un alumno de él, el arquitecto Manuel González Galván. Con él adquirí el gusto por la iconografía y la interpretación.

Cuando necesité definir el tema de tesis –asunto en el que estaba muy confundida–, hicimos un viaje a España como parte de un programa de ex alumnos de la Universidad Iberoamericana en el que participó el sacerdote jesuita Javier Cacho, que había sido mi compañero de banca en la facultad. Él tenía la costumbre de caminar en las tardes por las iglesias madrileñas, y cuando lo acompañábamos nos iba explicando la iconografía. Yo lo atarantaba con mis preguntas, aunque no me daba cuenta. Al terminar el viaje Javier me dijo: “Ya sé de qué vas a hacer la tesis”. Me sugirió hacerla sobre los retablos de Tepetzotlán, porque me encantaba la iconografía. Le pregunté si acaso no estaban ya estudiados y me respondió que no, que nadie había trabajado en ellos.

Cuando regresé del viaje, una amiga me invitó al equipo de trabajo de la maestra Elisa Vargaslugo. Me gustaba la idea de que trabajaban en seminario.

Así, al hacer la tesis, una de las cosas más importantes que quería analizar era el mensaje jesuita de los retablos. ¿Por qué los retablos tenían esas imágenes y qué representaban? También me llamaba la atención

* Asistente de investigación, Dirección de Estudios Históricos, INAH (rmartinezguzman@yahoo.com.mx).

** Coordinación Nacional de Antropología, INAH (revista.cnan@inah.gob.mx).

¹ Guión y revisión: Mario Camarena Ocampo y Rocío Martínez Guzmán, investigadores de la Dirección de Estudios Históricos, INAH.



Imagen © Tomada de Maquívar, 2006

la forma como el maestro González Galván los analizaba y retomé su propuesta. Cada vez me gustó más el estudio de la iconografía. Cuando me gradué, a principios de la década de 1980, me di cuenta de que hasta entonces no había estudios sobre ese tema. Ante tal panorama, la maestra Vargas Lugo me convenció de continuar con el estudio y me sugirió abordar la escultura de los retablos, pero yo le propuse el estudio de la colección del Museo Nacional del Virreinato, que va del siglo xvi al xix, y decidí estudiar a los escultores para conocer las técnicas que utilizaban en su oficio. Ésa fue mi tesis de maestría.

¿Cómo le enseñaron a leer la escultura? ¿Hay algún método o usted creó el suyo?

Yo creo que sí: creo que uno mismo hace el oficio. A lo largo de los años yo he creado mi propia metodología, pero cada vez hago diferentes análisis para enriquecer la forma de enseñarlo. Primero hay que observar. Si no se observa bien, jamás se podrá hacer un buen análisis iconográfico. Incluso me ha llegado a suceder que, cuando he ido a la sierra, si se me pasa algún elemento ya no sirve haber ido. La observación es muy importante: observar con cuidado y a detalle. En ocasiones me resulta difícil apreciar y disfrutar los retablos, pues siempre trato de analizarlos motivada por el oficio de tantos años.

El estudio de esculturas que hice como tesis de maestría lo publicó el INAH con el título *El imaginero novohispano y su obra: las esculturas de Tepotzotlán* (Maquívar, 1995). Hace dos años que el libro está agotado, pero me da mucho gusto que fue uno de los volúmenes escogidos para digitalizar, porque ha sido de gran utilidad y ha recibido una buena acogida; incluso colegas de España lo han utilizado. En ese texto planteo una forma muy propia de hacer análisis de las esculturas. Yo tenía la necesidad de saber primero quién las hizo –no el nombre, sino el oficio– y cómo se elabora-

ron. Entonces analicé la documentación con muchísimo cuidado. Por fortuna existen las ordenanzas y están en el archivo. La legislación sobre el trabajo artístico se encuentra en un libro maravilloso de documentos resguardados en el Archivo del Ayuntamiento del Distrito Federal, hoy Archivo Histórico del Distrito Federal.

Desmenucé las ordenanzas, las comparé, las revisé, las sigo revisando y sigo encontrando cosas nuevas. Una de mis grandes preocupaciones era saber cuál era el modelo que había seguido la Nueva España para hacer el trabajo de la imagen, por lo que era necesario conocer las ordenanzas españolas de las que se derivaron las nuestras. Muchos años después de que concluí el libro, logré tener en mis manos las ordenanzas españolas de donde se tomó el modelo para la elaboración de las nuestras. Aquellas ordenanzas se encuentran en el Fondo Reservado de la Universidad de Sevilla, y tenerlas al alcance fue para mí uno de los logros más importantes.

En un artículo que escribí en la revista *Historias*, hice la comparación de las reglas novohispanas con las reglas españolas para ver cuáles eran las diferencias y cuáles las copias. Les puedo decir que las ordenanzas novohispanas copiaron textualmente las españolas, así como toda una serie de innovaciones que provenían en gran medida del trabajo indígena. Eso me dio mucho gusto, porque en los estudios que se hicieron en el pasado sobre arte colonial se tenía la idea de que los indios y los mulatos no sabían trabajar, pintar ni esculpir, y por eso eran incapaces de elaborar imágenes religiosas. Hoy sabemos que eso no es cierto, pero esto ya lo había dicho yo desde *El imaginero...* La ordenanza jamás prohibió a los indígenas trabajar la escultura. Por el contrario, los españoles se dieron cuenta desde un principio de la gran habilidad escultórica que tenían los indios y la utilizaron para su servicio.

Cuando uno lee las crónicas de la evangelización, fray Toribio de Benavente (*Motolinía*), fray Juan de Torquemada y todos los misioneros cronistas, siempre se refieren a los indígenas –en ocasiones hasta con frases exageradas– como diestros y expertos artistas. Yo interpreto esa admiración por la rapidez con que aprendieron a trabajar las herramientas de hierro, porque los indígenas no las conocían. Ellos aprendieron a hacer las limas, los limatones, las gubias para trabajar la madera, y a trabajar con ellas. Eso lo alabaron mucho los españoles.

A mí me interesaba saber cómo habían agrupado los españoles todos los oficios. Durante el siglo xvi hubo dos ocasiones en que se hicieron ordenanzas, y en

1703 se emitió una tercera. En las dos primeras estuvieron involucrados diversos oficios, que incluyeron a los carpinteros, los violeros –artesanos que confeccionaban instrumentos de cuerda– y los escultores. Sin embargo, los carpinteros obtuvieron mayores reconocimientos y esto motivó el enojo de los escultores, que acuñaron una frase que me fascina, pues se hacían llamar “adornadores del credo divino” como una forma de ensalzar su oficio frente al de los carpinteros.

Con la tercera ordenanza, emitida a principios del siglo XVIII (1703), los escultores lograron ser independientes y consiguieron su propia capilla, que dedicaron a san José, santo patrono de todos los que trabajan la madera.

Estas investigaciones me llevaron a la elaboración de mi tesis de doctorado, en la que trabajé sobre la Santísima Trinidad en el arte novohispano (Maquívar, 1998). En Tepotzotlán hay una imagen de la Santísima Trinidad con características antropomórficas que me intrigaba muchísimo, porque el padre, el hijo y el espíritu santo tienen el cuerpo y la cara de Cristo. Me dijeron que el estudio del ícono no era tema de tesis, ya que esta representación estuvo prohibida, lo cual rechacé debido a la cantidad de imágenes similares existentes.

Busqué en los concilios y decretos papales y nunca encontré que estuviera prohibida. Me encontré una síntesis en un libro del siglo XVII del papa Urbano VIII, que luego retomó el papa Benedicto XIV, y utilicé ese texto como fuente, ya que se refiere a la Trinidad antropomorfa como algo permitido, aunque privilegia la representación clásica de Dios padre como anciano, el cuerpo de Cristo y la paloma. También prohíbe la representación de la Santísima Trinidad en una sola cabeza que se desdobra –denominada trifacial–, por considerarla monstruosa y tener semejanza con las diosas paganas.

Para mí, como investigadora, fue muy importante realizar la investigación de la Santísima Trinidad por lo siguiente: 1) la forma como tuve que abordar el tema; 2) la cantidad de información que tuve que desglosar; 3) me tuve que lanzar con valentía a sostener contra quienes afirmaban que había estado prohibida.

Como ya he comentado, un documento del siglo XVIII en el que el Papa Benedicto XIV sostiene abiertamente que la Trinidad antropomorfa nunca estuvo prohibida –excepto la trifacial– fue muy importante para mí. Existe una cantidad importante de esta representación en pueblos de nuestro país, así como en Perú y Ecuador, mientras que en España no. Desde mi lectura del texto, esto me ha hecho sostener en mis posteriores investigaciones y hasta la actualidad que se trata de



Miguel Cabrera, *Alegoría sobre la Sagrada Eucaristía*, 1750

una iconografía muy propia de Hispanoamérica, pues considero que era más fácil rezarle a una representación de la Santísima Trinidad con tres imágenes que tienen el rostro de Cristo que rezarle a una paloma, y estoy convencida de que existe igual número de representaciones de trinidads: la clásica y la antropomorfa. Hay lugares como Oaxaca donde existe una gran y rica variedad de trinidads antropomorfas, aunque sé que existen otras. A partir de una sola imagen ha surgido toda una diversidad de investigaciones muy ricas que han impactado en la historiografía mexicana.

¿Cómo se historiza una imagen?

Uno construye su propio camino de análisis y lo completa con lecturas. Jamás podrás hacer nada si no investigas. Se tiene que investigar la historia de la Iglesia. A mis alumnos de Puebla les pido una disculpa, ya que primero les doy “clases de catecismo”, porque si no lo hago así, se pierden y no pueden llegar a la imagen. Por ejemplo, en el caso del ícono que estamos comentando, ¿cómo entender el dogma de la Santísima Trinidad? Nunca he pretendido ser san Agustín ni mucho menos, pero compré libros sobre teología y me documenté sobre temas sacros con la ayuda de mi querido doctor Sergio Ortega, a quien consulté en diversas ocasiones. Tenía pánico de decir herejías o malinterpretar las imágenes. Quise tomar clases de



Niño de los Milagros o Niño Futbolista en el uniforme del equipo Nacional Mexicano para la Copa del Mundo en 2010 **Fotografía** Alejandro Linares García, trabajo propio, disponible bajo la licencia GFDL vía Wikimedia Commons, en línea [<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ni%C3%B1oFutbolista1.JPG#/media/File:Ni%C3%B1oFutbolista1.JPG>]

teología, pero no pude. No tenía tiempo. Lo tenía que hacer y yo me doy cuenta de mis fallas y lagunas. Como historiadores tenemos que meternos a veces a temas completamente desconocidos. Para mí el reto mayor fue justo lo de la Trinidad.

¿Cómo fueron sus inicios?

Mi formación en historia se inició con estudios de licenciatura. La maestría y el doctorado los hice en arte colonial mexicano.

Previo a mis estudios en historia fui maestra normalista. Creo que de ahí viene mi vocación por la enseñanza. Impartí clases en primaria durante 13 años, pero dejé el magisterio porque quería estudiar historia. Me inscribí en la Normal un poco obligada por las circunstancias familiares, por darle gusto a mi madre, pero durante la secundaria una maestra de historia me dijo que estudiara la Normal y luego historia, pues la Normal equivalía al bachillerato. Así fue como terminé y empecé a trabajar e inicié estudios en historia. En

las mañanas daba clases y en la tarde me iba a estudiar, y viví una experiencia muy valiosa, porque la escuela particular donde yo trabajaba abrió en esa época la secundaria y la preparatoria, así que al terminar la carrera de historia me pidieron impartir clases de esa materia en el nivel bachillerato.

Cuando estaba elaborando mi tesis de maestría sobre los retablos del Museo del Virreinato, el director de esa institución supo de mí a través de mi maestra Elisa Vargaslugo. Él estaba formando al grupo de investigadores del recinto y me propuso trabajar en el museo. Recuerdo una frase maravillosa que me dijo: "Es un privilegio investigar y ser investigador del INAH". Después de 43 años, le sigo dando toda la razón.

El INAH es una institución fundamental para el país, empezando por la defensa del patrimonio arqueológico, antropológico e histórico de México, y por lo que se aprende en él. No me canso de decir todo lo que he aprendido como investigadora del INAH. No concibo que haya compañeros que asisten a trabajar en forma ocasional, porque yo necesito estar compartiendo experiencias y la enorme gama de actividades que dinamizan a la institución. Uno las toma o las deja; uno decide participar o no, y el que te metas de lleno a conocer cuáles son los pilares de la institución, la investigación, la difusión, la defensa del patrimonio, es fundamental. A lo largo de tantos años todo eso me queda más claro; lo tengo tatuado.

Mis instituciones son el INAH y la UNAM. Yo sigo muy apegada a la UNAM, en especial al Instituto de Investigaciones Estéticas, donde participo ahora en una comisión dictaminadora. Nunca he perdido contacto con el Colegio de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, aunque me he ido alejando de la docencia porque me impedía dar conferencias y cursos que me gustan mucho y me llaman la atención. De alguna manera sigo en la docencia porque dirijo tesis y así me la paso muy divertida y muy a gusto. Yo sí puedo decir que disfruto y gozo muchísimo mi profesión. A mí no me da flojera. Ya me podría haber jubilado, pero no quiero estar encerrada en mi casa o viajando.

En 1973 empecé a trabajar en Tepetzotlán y debido a eso dejé de dar clases. En Tepetzotlán trabajé 18 años en tres periodos, y en la última ocasión, que duró de 1991 a 1998, fui directora del Museo Nacional del Virreinato. De 1960 a 1962 estudié en la Escuela Nacional de Maestros. En 1963 empecé a trabajar como maestra de primaria, y de 1965 a 1969 estudié en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, debido a

los acontecimientos que en 1968 dieron lugar al movimiento estudiantil y sus secuelas sociales.

Cuando comencé a trabajar en el museo necesitaba tomar tres camiones para llegar a Tepetzotlán, pero no importaba. Además, yo tenía un vochito de segunda mano que se me descomponía a mitad de la carretera y siempre tuve mucha suerte. Los peores accidentes que he visto han sido en esa carretera, pero en esa época no me importaba ni lo pensaba, porque realmente lo disfrutaba mucho. Yo llegaba allá y se me olvidaba dónde estaba.

Estoy convencida de que trabajar en un museo es un privilegio. Para mí resultó fundamental trabajar con las colecciones dentro de un recinto histórico como es Tepetzotlán. Realmente fue una delicia. Como dije antes, llegué ahí porque estudiaba los retablos. Pero al estar ahí también nació mi deseo por estudiar a la Compañía de Jesús. Estar en un edificio que construyeron los jesuitas durante tantos siglos me despertó el “gusanito” por saber quiénes fueron y por estudiar desde quién fue san Ignacio de Loyola hasta la historia de esa orden religiosa. Y cada vez tengo mucho más interés. Cuento con el privilegio de mantener un estrecho contacto con el Colegio de Sinaloa, que tiene un seminario anual sobre la Compañía de Jesús, y me reúno con los colegas estudiosos del tema cada año para aprender de ellos y actualizarme con sus valiosos hallazgos.

Independientemente de lo que el Seminario de Historia de las Mentalidades de la Dirección de Estudios Históricos me ha proporcionado –un método diferente de análisis, de ver lecturas distintas que he podido aplicar a lo mío y que de alguna manera son asuntos que no hubiera conocido; también un proceso de preparación y de crecimiento intelectual y profesional en el que tengo oportunidad de participar–, yo tengo mis temas, mis puntales: la iconografía, las imágenes, el arte colonial y la Compañía de Jesús.

Otro de mis espacios de interés han sido los temas derivados de la historia de las mentalidades, pues han sido fundamentales para mi crecimiento personal. Por eso he participado con gran interés y placer en el Seminario de Historia de las Mentalidades. Yo creo que vine a meter un poco la cuña, porque los temas que se analizaban eran, por un lado, el matrimonio, y por el otro el libro o la Iglesia. Cuando me invitaron a participar en el seminario, comenté a sus integrantes que si ellos sabían cuáles eran los temas que yo manejaba sería conveniente ir precisando cómo se insertarían en las temáticas del seminario. Ahora me da gusto

observar que todos incluyen imágenes en sus textos, porque la imagen es parte de la lectura, es parte del contenido, y eso lo hemos aprendido juntos. Por mi parte, yo he podido aplicar en mis enfoques particulares de interés la valiosa perspectiva que el seminario me ha ofrecido.

¿Cómo se construyen los significados de cada momento histórico?

Los significados son dinámicos. Por eso siempre es necesario recurrir al método de análisis, que se enriquece, se transforma y siempre debe estar presente. El método de análisis es necesario para abordar asuntos y temas que, al ser revisados, se enriquecen y se transforman.



Imagen © Tomada de Maquívar, 2006

Aparte de la observación, ¿cuáles serían las habilidades que debe desarrollar un estudiante para realizar la lectura iconográfica?

Cuando daba clases en licenciatura, los ponía a observar. Lo primero que les preguntaba cuando estábamos ante un icono era si representaba a un hombre o una mujer. Sin embargo, la observación no es la única forma de análisis, ya que existen otros elementos fundamentales a considerar. Hay autores, intelectuales, historiadores, iconólogos, etcétera, que han escrito al respecto y que también te dan la pauta de cómo se puede observar. Por ejemplo, la obra del famoso historiador Erwin Panofsky² es como la Biblia. Hay ciertos autores que son fundamentales, porque te brindan pautas y pistas para que con el tiempo vayas haciendo tu propia metodología, y ése es el caso de Panofsky. Por ejemplo, si vas a hacer el análisis de un retablo –que es una tarea de lo más difícil–, te preguntas por dónde empezar: por abajo, por arriba, por en medio.

Lo primero que tenemos que ver es quién o quiénes están en la representación, saber si algunas imágenes fueron hechas para el retablo y si éste cabe o no en el nicho; saber si la imagen fue removida. Esto último es muy importante porque, por ejemplo, en la escultura –que es lo que yo trabajo– los sacerdotes hacen muchas estupideces: es común que muevan a los santos porque no les gusta el lugar donde estaban y los pasan al retablo, pero con eso ya cambiaron todo el mensaje del retablo.

Siempre doy el ejemplo maravilloso de la iglesia de San Hipólito, en la que la principal advocación en nuestros días es la de san Judas Tadeo. El retablo de esa iglesia estaba dedicado a san Hipólito, pero quien está ahora al centro es san Judas, porque de seguro al párroco le convino por las enormes sumas de dinero que la iglesia recibe los días 28 de cada mes, y no se diga el 28 de octubre. Pero el mensaje original del retablo fue totalmente alterado: el pobre san Hipólito fue echado a un lado y ni quién lo vea ni a quién le importe. Ése es para mí un dato interesantísimo, así como muchos otros, como las transformaciones que se les hacen a las imágenes y que les cambian todo el sentido.

Una de las imágenes que verdaderamente me molesta es la de un Cristo del Santo Entierro que se encuentra en la catedral de Puebla, a la que le colocaron una horrible peluca de rizos rubios. Si algún día veo al arzobispo, le diré que eso es una aberración.

² Véanse, entre otros textos, *La perspectiva como forma simbólica* (1999) y *Estudios sobre iconología* (2008).

Me invitaron a dar una conferencia en Lagos de Moreno, que tiene una iglesia barroca preciosa, y una persona muy amable me llevó a recorrerla. Al observar a la Virgen Dolorosa, me percaté de que estaba vestida con la casulla y el pluvial propios de ropajes sacerdotales. Le comenté a la persona que esa Virgen estaba vestida como un sacerdote y que eso es una aberración, a lo que mi acompañante respondió que una señora había encontrado esa ropa en una cajonera y que, al verla vistosamente bordada, se la pusieron a la Virgen. La ignorancia de nuestros sacerdotes es brutal.

Otra anécdota que me encanta, porque es preciosa, es la de un Niño Dios que se encuentra en la parroquia de Tacuba y al que el párroco vistió con el uniforme de la selección mexicana. Sé que no pasa nada, no es pecado, pero se desvirtúa la iconografía. Me molesta que en esto tiene mucho que ver el clero.

En el seminario de Puebla les di clases a los seminaristas y ahí les manifesté mi total rechazo a este tipo de prácticas. Había maestros y jóvenes seminaristas, y les dije a los mayores que en sus manos estaba que el pueblo aprenda y entienda, porque la gente no tiene la culpa si no se le educa y se le forma. La falta de conocimiento también es aplicable a nosotros, porque si cometemos graves errores en nuestra labor profesional, se debe a que no estamos formados. Por ejemplo, yo no puedo ser ajena a las nuevas tesis ni a lo que ha aparecido en documentos nuevos. Reconozco que no estoy al tanto como debiera, pues cada vez hay tesis más profundas y más recientes que van transformando el conocimiento y uno tiene que estar al tanto. Nunca se deja de estudiar.

En cuanto al viejo debate sobre objetividad y subjetividad, en el caso de la iconografía, ¿cómo se expresa, cómo quitar la objetividad del análisis?

Para mí no hay posibilidad para los equívocos. Yo no puedo ser subjetiva para analizar un Cristo simplemente porque es un Cristo y no otra imagen. En otro ejemplo, en el mundo hispano-católico la Virgen María es la Virgen María. No puede haber algo que yo aporte de subjetivo, porque la iconografía es universal y la Iglesia de alguna manera ha marcado ciertos cánones que vienen del siglo xvi, los cuales no se han alterado y están vigentes.

En el siglo xvi, durante el famoso Concilio de Trento, se dio el gran debate con el protestantismo sobre si usar o no imágenes. La Iglesia católica dijo sí al uso de imágenes. Desde entonces las utiliza, incluso hoy, en el siglo xxi. Es necesario recordar que, cuando se realizó

el último Concilio Vaticano II, entre 1962 y 1965, arrancó con las mismas oraciones que las pronunciadas en Trento, porque aunque hubo ciertos cambios, éstos no han sido fundamentales, y por supuesto no ha habido ningún cambio de carácter doctrinal.

En Trento, la Iglesia católica respondió a los ataques que Lutero hizo a siete sacramentos que son pilares de la fe, pero ahora no me voy a meter con eso, sino con la cuestión fundamental, que es la parte práctica de la doctrina, y eso sigue igual. Es decir, a la misa ni le aumentaron ni le quitaron. Un cambio formal se observa en el hecho de que los asistentes a la misa antes lo hacían de espaldas al altar y en la actualidad lo hacen de cara a éste, si bien las partes de la misa son las mismas y la forma como se aplican los sacramentos sigue rigurosamente los cánones que se establecieron en el Concilio de Trento. Es necesario recalcar que la base doctrinal no se ha modificado ni un ápice, y por eso aquí no cabe lo de subjetivo-objetivo.

Una vez me encontré con una iglesia donde, en el presbiterio, debajo del altar mayor, estaba un confesionario y, adentro, un Cristo vestido con túnica. Yo lo veía muy "chistoso", pero pensé que el mensaje no era malo, ya que en última instancia el sacerdote es el representante de Cristo en la Tierra y el que perdona los pecados de los feligreses. Luego, al analizarlo, me di cuenta de que el sacerdote o quien haya puesto la imagen dentro del confesionario no estaba tan despegado de lo doctrinal, aunque resultaba extraño que hubiera subido el confesionario al presbiterio y metido allí la imagen. No sé qué explicación se le daba a la gente ni si ésta preguntaba al respecto. Lo cierto es que el investigador no debe meterse en esas cosas ni anteponer su punto de vista, porque hasta puede cometer una herejía.

Además de la teología, ¿es también necesario conocer la religiosidad popular para saber, por ejemplo, por qué le pusieron a un Niño Dios una camiseta de la selección? Miren, a mí no me gusta meterme en esos asuntos porque yo parto del respeto. Partiendo siempre de un marco ético regido por el respeto hay que ver precisamente que no se caiga en una herejía. Por ejemplo, una vez, en Sinaloa, nos llevaron a varios pueblitos y un amigo me llevó especialmente a una iglesia que era atendida por indígenas y no por un sacerdote. La capillita era en realidad una choza, y me acerqué al mayordomo porque en el altar había un crucifijo y más debajo de éste tenía otro crucifijo pequeño. Al preguntar al mayordomo por qué había dos crucifijos, señaló que uno era Jesús y otro Je-

sús chiquito, y me mostró una cunita en la que me dijo que en una fecha determinada sacan al Cristo chiquito a procesión. No dije nada. Tampoco entendí nada. Simplemente respeté porque me parece que es otra forma de religiosidad. Lo que sí me desagrada profundamente es la estupidez de los curas, que imponen costumbres a sus feligreses y rompen dinámicas y estructuras. Es muy triste, pero nuestro clero es muy ignorante.

Muchas gracias, doctora Maquívar. Esta conversación con usted resultará valiosa e ilustrativa para quienes se interesan en la iconografía.

Gracias a ustedes.

Bibliografía

- Maquívar, María del Consuelo, *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*, México, Miguel Ángel Porrúa/INAH, 2006.
- _____, "La Santísima Trinidad en el arte novohispano. Un estudio iconográfico", tesis de doctorado en historia del arte, México, División de Estudios de Posgrado-FFL-UNAM, 1998, en línea [<http://132.248.9.195/pdbis/264960/>].
- _____, *El imaginero novohispano y su obra: las esculturas de Tepotzotlán*, México, INAH (Obra diversa), 1995, en línea [<http://www.difusion.inah.gob.mx/images/ebook/ElImaginero00/>].
- Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 2008.
- _____, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1999.



Imagen © Tomada de Maquívar, 2006

La literatura como fuente para la historia

Entrevista con José Joaquín Blanco

Mario Camarena Ocampo* / Rocío Martínez Guzmán**

José Joaquín Blanco es investigador en la Dirección de Estudios Históricos del INAH y goza de una reconocida trayectoria como cronista, dramaturgo, ensayista y poeta. Esta charla versa sobre cómo la literatura puede ser utilizada como fuente para documentar un momento histórico.

¿Cómo llegó usted al estudio de la literatura como fuente histórica?

En 1973, cuando era muy joven, empecé a trabajar como ayudante con Enrique Florescano, y sin advertirlo me fui quedando en ese espacio. Antes había estado en la Secretaría de Relaciones Exteriores, en un banco y otros lugares. En todos esos lugares hice los trabajos que tenía que hacer. A mí me interesaba la literatura y aquí, en la Dirección de Estudios Históricos, se imponía usar un método histórico, que es perfectamente válido para la literatura.

¿Cómo se veía a la literatura como fuente para la investigación histórica en esos años?

La historia no tomaba en cuenta a la literatura; no le hacía caso. En lo que a mí respecta, siempre me pareció una tontería la polémica sobre considerar a la historia como ciencia o como ideología. En aquellos años estaban de moda el marxismo y el estructuralismo, y desde sus posiciones teóricas los historiadores se peleaban entre ellos; se juzgaban unos a otros.

En la década de 1970 fundamos el Seminario de Historia de la Cultura Nacional para abordar el estudio

del momento histórico a través de la recopilación de fuentes y el método utilizado fue inobjetable; eso nos evitó dar explicaciones. En cuanto al discurso, en el seminario se adoptó el principio de respetar la autonomía de cada espacio y de no opinar sobre el desarrollo de otros seminarios.

¿Cómo veía las posturas del marxismo desde la literatura?

Me gustaban mucho los autores extranjeros como Georg Lukács, por ejemplo, porque a final de cuentas el marxismo era una corriente sociológica histórica que tomaba en cuenta principios reales, mientras que otras corrientes más formalistas o más científicas sólo elaboraban el discurso del discurso y no llegabas a nada. Pero desde luego el marxismo tiene poco que ver con la literatura, porque el arte de escribir tiene que ver, sobre todo, con la ficción.

Si partimos de esta idea, por ejemplo, pretender que Balzac puede ser una fuente para entender la dinámica de las clases sociales en la primera mitad del siglo XIX es factible, aunque es mejor no considerarlo así, porque a final de cuentas los personajes que él creó son imaginarios y a partir de eso les dio las características que consideró las adecuadas para su trama literaria. No puedes asegurar con contundencia que en la obra de Balzac haya un reflejo de las clases sociales. Si acaso, apuntar a la particular percepción que él quiso representar.

¿Cómo fundamentaban la literatura en la Dirección de Estudios Históricos?

La cultura nacional es parte de la historia. Así como hay una historia del arte, hay una historia de la música y de la literatura, de la fotografía y de muchos otros espacios más. Los integrantes del Seminario de Cul-

* Investigador, Dirección de Estudios Históricos, INAH (mcamarenaa@yahoo.com.mx).

** Asistente de investigación, Dirección de Estudios Históricos, INAH (rmartinezguzman@yahoo.com.mx).

tura Nacional inicialmente recopilamos textos poco conocidos o textos inéditos. Nicole Girón hizo una recopilación de los corridos de bandoleros sociales del siglo XIX; José Emilio Pacheco estaba trabajando con Federico Gamboa; Carlos Monsiváis andaba con cuestiones de cultura popular, y yo empecé a trabajar a José Vasconcelos, que es un protagonista de la historia nacional. Aunque Vasconcelos escribió recurriendo a muchos géneros literarios, la mayor parte de sus libros son discurso, son reflexión, son expresión de una ideología, son historia del pensamiento, pero por lo menos es ideología o es historia del pensamiento.

En esa época todos los que participábamos en el seminario éramos muy jóvenes y no discutíamos en exceso. No éramos tan discolos unos con otros y las diferencias empezaron mucho después.

¿Por qué decidió trabajar a José Vasconcelos?

A mí me resultaba interesante la figura histórica de José Vasconcelos. Como he comentado, primero empecé a trabajar como ayudante de investigación, pero más tarde me dieron la oportunidad de una beca para hacer mi tesis. Fue entonces cuando me dije: "Voy a hacer algo que tenga que ver con la historia".

¿La tesis fue sobre historia?

Elaboré la tesis muy rápido y la publiqué sin haberla presentado, pero en aquella época había una disposición –que ya quitaron– en la ley de la universidad que prohibía que las tesis estuvieran publicadas. Entonces tuve que elaborar otra, y a todo vapor saqué de la manga algo sobre los contemporáneos. La consecuencia fue que en la ventanilla me rebotaron el trámite.

¿Con quiénes discutían desde la literatura en ese entonces?

En aquella época la dirección era muy chiquita. Trabajábamos allí poco más de una veintena de personas y había muy pocos seminarios. En el Seminario de Cultura Nacional en ocasiones éramos tres, cuatro o cinco personas las que informábamos al coordinador sobre nuestros avances, y éste informaba a su vez al director. Eso era todo, y no teníamos muchos intercambios que enriquecieran nuestros quehaceres.

¿Usted era el coordinador?

Por lo general sí, porque el recién llegado tenía que pasar por un rito de iniciación, pero las cosas que exigían atención rigurosa las hacía el director, que en esos casos te perseguía para concretar resultados. En ciertos casos

pedían dictámenes externos, aunque su tratamiento no era tan formal. Muchas veces Enrique Florescano leía los libros y él mismo los aprobaba, y sólo cuando había polémica o se presentaban situaciones que salían de lo ordinario se pedía un dictamen externo.

¿Qué materiales publicaron en ese entonces?

Carlos Monsiváis sacó el capítulo de historia de la cultura en *La historia general de México*; José Emilio Pacheco publicó los diarios de Federico Gamboa, un libro sobre Martín Luis Guzmán y un ensayo sobre Francisco Javier Clavijero; Nicole Girón publicó su estudio sobre los bandoleros sociales y empezó a hacer la recopilación sobre las obras de Ignacio Manuel Altamirano, y yo publiqué estudios sobre diversos personajes, como Vasconcelos, los contemporáneos, Mariano Azuela, y una historia sobre la literatura mexicana.

¿Ahí se vinculó con la historia?

De alguna manera ya estaba vinculado previamente con la historia. En la preparatoria siempre dudé entre inclinarme por la historia o la literatura, pero el azar decidió mis estudios en el momento de mi ingreso a la universidad. Yo me había inscrito en estudios latinoamericanos, pero cuando me fui a inscribir me enteré de que no había aprobado. Entonces pensé que lo más parecido era letras españolas, aunque no me gustaba porque la mitad de las asignaturas tenían que ver con lingüística, que no me gusta. Finalmente me quedé en letras españolas, aunque pude haber optado por la carrera de historia.

¿Terminó esa carrera?

Sí. Enrique Florescano me obligó al enviarme un oficio mediante el que me informaba que tenía un plazo perentorio para titularme, so pena de perder la plaza. Con esto tenía una plaza condicionada a la titulación, pero la espada de Damocles sólo pendió sobre mi cabeza, porque José Emilio Pacheco y Carlos Monsiváis no se titularon. A ellos sí les permitieron hacer equivalencia de méritos, de acuerdo con una regla que se aplicaba a los arqueólogos que tenían trabajo de campo y años de experiencia. A mí Florescano me presionó porque estaba joven; en ese entonces tenía 24 o 25 años.

¿Cómo se trabaja la literatura como fuente histórica?

Ante todo, con sensatez y con mucho cuidado, sin absolutismos, porque "la literatura es una fuente subjetiva de ficción, es imaginaria", es creación literaria. En algunos casos no es así, y entonces corresponde al es-

tudioso determinar qué elementos del relato literario corresponden o no a la realidad y cuáles no.

Si la literatura está más cerca de la ficción que de la historia, ¿nos puede servir para entender un momento histórico?
Hay todo tipo de obras literarias y uno tiene que ser muy sensato. Por ejemplo, para documentar la época liberal te sirves de las novelas y las crónicas, porque ante el hecho de que para este periodo los documentos históricos son muy escasos, en las novelas y crónicas encuentras la discusión. En casos como éste, buscar solamente las fuentes positivas te reduce a un grado de extrema pobreza en los discursos historiográficos. En cuestiones de historia social, historia de las mentalidades e historia del pensamiento se tiene que recurrir a fuentes no positivas, a indicios, a fuentes conjeturales, y ahí es donde entran el arte y la historia de la cultura, pero sin contundencias.

¿Cómo enseñarle a un estudiante a usar la literatura en términos históricos?

Le diría que jamás se acerque a los libros. Tiene que ser al revés, completamente al revés. No es cierto que un estudiante de historia aprenda a escribir con un tallercito de cuatro semanas. En todo caso, primero buscas a una persona que sí sepa escribir y entonces le enseñas historia; de igual manera, si alguien quiere ocupar las fuentes, primero debe aprender a leer. Es como la música: tú no aprendes a tocar el violín en tres lecciones.

¿Esto presupondría que no enseña, sino que simplemente guía sobre cómo trabajar la literatura como fuente de la historia?

Así es, aunque en ciertas ocasiones sí puedes enseñar. Hay momentos en los que se encuentran ciertos métodos o en que puedes rastrear nuevas vetas, y eso sí puede ser un conocimiento positivo. Por ejemplo, si en las Crónicas de Indias encuentras la fuente de algunos cronistas de Indias, ya puedes decir: "Este cronista de indias está viendo el mundo prehispánico, el mundo de la conquista, a través de estas lecturas que ya tenía hechas y está utilizando este material". En casos como éste el conocimiento es bastante más objetivo, pero en muchos otros no.

¿Y desde la literatura? ¿Cómo se trabaja la parte comparativa? ¿Cómo trabajar diferentes puntos de vista de un mismo periodo histórico? ¿Cómo haría ese trabajo comparativo?

Bueno, solamente muy pocos aspectos de la historia tienen que ver con la literatura. Por eso su uso como fuente de la historia es muy difícil y restringido.

¿Cuáles serían esos aspectos?

Varían de época en época. Por ejemplo, sí importa mucho decir que la *Historia antigua de México* escrita por Francisco Xavier Clavijero se debe a que él sabía leer muy bien a los historiadores romanos. La suya fue una aportación literaria. Su idea era hacer una historia más laica y más terrenal de los aztecas y no repetir la historia de Dios contra el diablo, que era lo que habían hecho todos los cronistas anteriores. Hizo la historia laica que los historiadores griegos y romanos habían hecho de sus pueblos, la historia pagana, y la constituyó en una fuente literaria construida a partir de sus lecturas de Tito Livio y Plutarco. El conocimiento que se obtiene de la obra de Clavijero es casi auténtico o por lo menos es un indicio fuerte, pero hay que ser cuidadoso, porque no es así en la mayoría de otros casos.

En la actualidad, ¿cómo ubica a la gente que trabaja en literatura?

Está tan mal como la que trabaja en historia. Guillermo Turner acaba de descubrir una cosa realmente interesante. Siempre ha habido mucha polémica sobre Bernal Díaz del Castillo porque su vida es muy oscura, muy poco comprobable en la mayoría de sus casos; siempre se ha dicho que la historia sobre lo hecho por él era una impostura, ya que un hombre iletrado no podía haber escrito una obra como la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, pero este argumento es erróneo, porque un iletrado puede dictar cualquier texto.

¿Cómo fue que un hombre del que no se sabía nada, del que se suponía que era iletrado, legó un libro que fue descalificado durante siglos y luego, en el siglo xx, se calificó como una maravilla? Guillermo Turner encontró una de las crónicas de Alfonso X que le permite afirmar que Bernal Díaz del Castillo es el autor de la *Historia verdadera*... Turner parte de que esa obra es una historia de divulgación. Entonces no estaba inventando su discurso: ya tenía un antecedente de un libro que leían los no muy letrados y eso logró documentarlo, porque dice: "Resulta que Bernal Díaz del Castillo cita a tales y tales autores y tales y tales hechos, que son precisamente los que están en esta historia". Esto te permite crear la historia del texto, la historia de la construcción del texto. En algunos casos; en otros no.

Esto es muy delicado, pues estaríamos hablando de que siempre se copia, como si hubiera una suerte no de copiar, sino de imitar textos. ¿Dónde quedaría la creatividad? En ningún lado. Tú escoges. Nadie inventa nada desde la nada. A veces sabes y a veces no sabes que estás inventando.

¿Se retoma lo anterior y lo nuevo consistiría en adaptarlo a la situación que se vive?

Así es. En muchas ocasiones lo que tú crees que estás pensando es simplemente lo que aprendiste a lo largo de tu vida y ya ni te acuerdas dónde.

Es como echar a andar un modelo.

Exacto. Nada sale de la nada y no siempre se sabe. No siempre puedes decir: "Uno de los modelos del texto de Bernal seguramente fue éste, y lo afirmo por estos datos objetivos que pudo demostrar". Esto no siempre se puede, pero cuando es factible, entonces sí que funciona.

Lo cual significa que hay algo similar a estar repitiendo en un nuevo contexto. ¿Cuál es entonces la función de un centro de investigación?

Actualizar el conocimiento, recopilar la información, desechar y revisar las causas por las que fueron desechadas las versiones anteriores y mantener un trabajo intelectual que siempre es conjetural, porque siempre está sujeto a revisión. Pero nadie inventa nada, y menos en un país del Tercer Mundo. Siempre copiamos lo que se hizo en otro país.

En este sentido y bajo esta óptica, ¿cómo ubica a la literatura dentro de los intereses políticos? ¿Tiene alguna función política para fortalecer esos discursos de ciertos grupos?

México no es Inglaterra ni Alemania. Siempre ha sido un país muy iletrado y con elites muy vulgares que no entienden. Lo que te da la literatura en ciertos casos es prestigio. Entonces más bien la pugna del poder es por el prestigio, pero hay casos en los que ciertos autores logran obras muy importantes porque quisieron hacerlas.

Por ejemplo, si quieres estudiar la Revolución mexicana, necesitas leer *La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán, y *Los de abajo*, de Mariano Azuela, no porque en todos los hechos sociales haya novelas importantes, pero es complicado, porque no para todos los hechos existen novelas. Esos dos autores narraron mucho mejor que cualquier otra fuente qué fue lo que pasó en la Revolución mexicana.

Eso no ocurrió en la época liberal ni ha vuelto a ocurrir. No ocurrió en el 68. No hay novela del 68. No existe una novela campesina. Hay ciertas novelas con temas relacionados con los campesinos, pero ninguna con la contundencia de *La sombra del caudillo* y *Los de abajo* en cuanto a narrar hechos de la Revolución mexicana. Cuando te encuentras con novelas como estas dos, las estudias. Pero en textos que abordan la época liberal, el 68, los campesinos, más que contextos de época mejor buscas otras cosas.

Si trabajara periodo contemporáneo, ¿qué novela recomendaría que ofrezca un panorama de lo que ocurre hoy?

Es muy difícil hablar de la literatura contemporánea en este sentido, porque la mitad de un libro es lo que los lectores ponen, no lo que el libro dice. Siempre evaluamos de acuerdo con modas, con intereses, con entusiasmo, con situaciones políticas que luego resulta que no funcionan tanto. Casi nadie tiene razón cuando habla de los libros contemporáneos, pero hay hechos que sí importan. Tal vez el más importante en los últimos 40 o 50 años sea el cambio de rol femenino en la creación literaria, que haya mujeres escritoras que ocupen en las novelas otro tipo de personajes y de acciones, que es lo importante. Pero las novelas escritas se dirigen a un público sumamente escaso y disgregado; adquieren importancia si hacen referencia al momento político y por eso la presencia de las escritoras no tiene importancia social o política, salvo cuando se les da poder por alguna coyuntura.

¿Podría poner un ejemplo?

El presidente Gustavo Díaz Ordaz hizo berrinche porque Oscar Lewis escribió *Los hijos de Sánchez. Autobiografía de una familia mexicana*, un libro en el que se narraba sin truculencia, pero con cierto detalle, la vida de penuria y de miseria. Se volvió un escándalo nacional, pero eso no fue culpa de Lewis, sino del presidente, que hizo un escándalo y lo volvió un conflicto nacional. Claro que Lewis había conseguido una notoriedad especial, pero por su metodología, no tanto por el mensaje local del libro. Lewis inventó una cosa que en ese momento se llamó la "antropología de la pobreza", que en términos estrictos era historia oral. Llegó a México, se fue a vivir a una casa de Tepito, entrevistó a docenas y docenas de gentes y con ese material quiso reconstruir la vida de los pobres mexicanos.

Aunque había otros casos en el mundo, la investigación de Lewis llamó mucho la atención y representó

en su momento el más acabado. Tuvo notoriedad como antropología contemporánea, como antropología urbana, pero la literatura en general no adquiere esa notoriedad, salvo que el público lector la quiera llevar al terreno de la polémica. Por ejemplo, si en Europa tocas un tema que no sea políticamente correcto, como el antisemitismo, el nazismo o los musulmanes, u otro que resulte sensible, puedes provocar una polémica pública.

En décadas anteriores la literatura era más temida, pero desde la aparición de los medios electrónicos de comunicación no hay forma. La literatura no tiene importancia política, porque simplemente el poder la ignora y el público también. Pero hay otros dispositivos que sí los tienen, como el cine. Por ejemplo, tocar el aborto en *El crimen del padre Amaro* (2002) creó una polémica nacional. En otros tiempos denunciar ese tema en un libro habría sido un escándalo, pero ahora nadie se toma el trabajo ni de leerlo. Actualmente es más fácil atraer la atención de la población a través de una película, con actores reconocidos, como Gael García, y causar mucho escándalo, como sucedió cuando la película estaba en exhibición.

¿Estaríamos hablando de que debido a los medios de comunicación, y específicamente a los medios electrónicos, en la actualidad se lee menos que en épocas anteriores? Nunca se leyó mucho. Tampoco hay que exagerar. Pero ciertamente los lectores no tienen un valor protagónico.

¿Podríamos decir que la escritura ha perdido su fuerza y ese espacio lo ha ganado la imagen?

Ciertamente, la literatura ha perdido ese espacio, pero hay que decir que sólo lo tuvo de manera excepcional. Hay libros que causaron mucho escándalo, como *La sombra del caudillo*, el *Ulises criollo*, pero estos casos no han sido muchos. Muchos otros libros no generaron ruido alguno.

¿Cuál es el texto del 68 que ha causado impacto?

La noche de Tlatelolco, de Elena Poniatowska, es el libro del 68. Ella tuvo mucha suerte. Si Poniatowska hubiera sido en aquel momento la intelectual dirigente de ahora, habría dado su opinión y eso no habría gustado. El mérito de ese libro es que ella se asumió en una posición humilde y lateral y dijo: "Yo no estuve en Tlatelolco y yo no entiendo lo que pasó, voy a preguntarle a la gente que estuvo para ver qué pasó". Hizo un coro de testimonios y eso fue lo que lo hizo atractivo para la gente. En muchos otros libros o ensayos que se

publicaron sobre el 68 los autores daban sus versiones en términos de "esto y aquello fue lo que pasó", y por eso no tuvieron la repercusión que alcanzó *La noche de Tlatelolco*. El libro de Elena fue la construcción de una historia de terceras personas, una historia coral. Pero eso ya no les resultó a Elena ni a Monsiváis con el temblor del 85. No ocurrió con la guerrilla, aunque hay muchos libros sobre la guerrilla. No ocurrió sobre el PRI: no hay un libro interesante sobre el PRI. Es decir, pueden surgir libros excepcionales, y cuando esto ocurre, entonces se convierten en objetos de estudio.

¿Qué es lo que permite que impacte un libro? ¿Qué contexto debe existir para que esto ocurra?

No se puede predecir. Es fundamentalmente azaroso, porque hay libros muy buenos que no impactan y libros muy malos que causan furor, como *Regina* y *La mujer dormida debe dar a luz*, y bobadas de ese tipo. Lo que sí importa mucho es no inventar lo que no existe, y por eso se impone ser sensatos, limitados y humildes. Cuando investigas sobre un tema, tienes fuentes literarias, o fuentes musicales, o fuentes fotográficas, o fuentes cinematográficas, y las usas. Pero si no las hay, entonces usas otra cosa.

Actualmente la historia y la literatura caminan separadas.

¿Considera pertinente que en historia se enseñe literatura?

Sí, desde luego. Es importante, pero es falso que con un cursito de literatura se aprenda literatura, así como es falso que se aprenda a escribir con un cursito adicional. El que quiera leer se tiene que leer toda la literatura. Y lo mismo sucede con la música y con la pintura. Tú no enseñas a dibujar a la gente en dos sesiones. A los estudiantes universitarios les enseñan el "método científico". Los bombardean con un montón de discursos académicos y finalmente les dan un "taller" para que elaboren su tesis y se reciban por "vía expresa". Eso nunca ha funcionado. No aprenden a redactar. Escriben unos mazacotes que ni ellos mismos entienden. Claro que no todo lo escrito es literario. Si escribes sensatamente, con probidad y sencillez, puedes perfectamente escribir cualquier texto.

¿Usted retomó cosas del marxismo?

Claro, el marxismo es una disciplina perdurable en relación con su punto de vista sobre el estudio de las relaciones de producción, las relaciones de trabajo, las relaciones de capital. Noam Chomsky ha escrito cosas sobre eso.

Es idiota descalificar al marxismo por lo que pasó en la Unión Soviética, pues Marx murió mucho antes de que existiera la Unión Soviética. El marxismo estudia determinados procesos de producción, de capital, de trabajo obrero y de situación de las clases sociales en la época del segundo imperio francés, fundamentalmente en Alemania, Inglaterra y Francia, y eso es lo que te aporta. Es un estudio muy rico sobre esa época del capitalismo mundial, pero Marx no era profeta ni sabía lo que pasaría después. Por otra parte, la pobreza y la desigualdad, ese aspecto de la historia de los oprimidos que existe desde los faraones –han encontrado en las pirámides documentos al respecto– sigue existiendo hoy; no es un capricho ideológico.

Hay que señalar que en la época cuando el marxismo estaba en auge y predominaba la metodología alemana, nadie sabía alemán, por lo que todo el mundo traducía diferente *El capital*. Entonces los mismos términos diferían entre uno y otro traductor.

Respecto a lo que comentaba sobre la formación de los estudiantes, los cuales llegan con cierta información que uno simplemente les ayuda a seguir desarrollando, esto nos lleva a pensar que la educación que reciben en familia puede ser muy importante para que se inclinen hacia la literatura y la historia, y que ahí puede estar la base de por dónde vamos.

Y lo mismo es para todas las disciplinas. Tenemos que ser honestos con los muchachos, porque si quieren estudiar historia eso no necesariamente significa que vayan a ser escritores literatos. No hay que obligarlos a eso, porque hay muchas formas de expresar la historia, aunque obligarlos sería terrible; entonces ahí los tienes 20 años haciendo una cosa que no pueden ni les gusta hacer. Es como si los tuvieras tocando el violín sin saber tocar el violín.

¿Actualmente ése es un problema, porque no se quiere reconocer que hay otras formas de expresar la historia?

Que lo hagan. Con el PowerPoint puedes escribir tres páginas y no tienes que hacer una tesis de quinientas para doctorarte, ya que de todas esas páginas la aportación real es de 10. Todo lo demás se refiere al estado de la cuestión, la metodología, las fuentes y otros aspectos. Hay mucha simulación académica y meritocracia que ha dañado especialmente a los estudiantes. Vamos a ponerlo claro: ¿para qué te piden el título, si lo que importa es el trabajo y no el título? Luego se dice que lo importante es el currículo, y se obliga a los

jóvenes a cursar tres posdoctorados, aprender cinco idiomas y no sé qué más para que terminen como sustitutos de archivista los sábados en la tarde.

¿Cuando usted entró a la Dirección de Estudios Históricos las cosas no eran tan engorrosas?

En mi área las cosas no eran tan engorrosas. Pero en las áreas de historia económica e historia obrera eran insoportables. Algunos historiadores, como Silvio Zavala, Edmundo O’Gorman, Daniel Cosío Villegas y Luis González, eran unos verdaderos tiranos y querían estadísticas, estadísticas y más estadísticas. En esas áreas todavía hay trabajadoras que llevan 40 años revisando estadísticas de las exportaciones y no saben luego qué hacer con esos datos que se han publicado ochenta mil veces y están en todas partes.

¿Entonces lo que plantea es que el futuro de estas disciplinas se encuentra fuera de las instituciones para hacer algo que realmente valga la pena?

La verdad es que fuera de las instituciones no hay nada, pero tiene que haber un cambio. La manera antigua de hacer historia implicaba que tuvieras mucho dinero y que fueras tu propio mecenas.

Joaquín García Icazbalceta utilizó todo el dinero de sus haciendas para hacer su historia. Además, como escribía poco, pues era malo con la pluma, más bien recopilaba, pero nunca hubo quien financiara su trabajo. Tanto Silvio Zavala como Edmundo O’Gorman y creo que también Alfonso Caso eran abogados.

A partir de 1910 se estableció la escuela de altos estudios de la universidad, pero su creación no fue de gran utilidad. En esa época lo habitual era hacerte abogado y luego doctorarte en algo, pero la formación en historia no era una carrera.

En la década de 1930 la historia empezó a profesionalizarse con la creación del INAH y de los institutos de Investigaciones Históricas, de Investigaciones Filosóficas y de Investigaciones Estéticas en la UNAM. Durante años su orientación fue sociológica y política; hacia la década de 1960 dio un giro hacia la economía, y ese enfoque primó durante la segunda mitad del siglo xx. Desde el inicio de este siglo otro tipo de tendencias se ha hecho presente.

Muchas gracias, José Joaquín. Esta entrevista nos resulta aleccionadora para conocer cómo la literatura es una fuente para la historia.

Gracias a ustedes.

Magazine de Policía (1939-1969)

Gabriela Pulido Llano*/José Luis Martínez Maldonado**

M*agazine de Policía*, suplemento del periódico *Excélsior*, se dedicó durante tres décadas a recuperar la nota roja de la ciudad de México. En esta sección elegimos de manera aleatoria un conjunto de imágenes que ilustran la diversidad de géneros visuales que el equipo editorial del *Magazine* incorporó a sus páginas desde sus inicios. La novedad de la propuesta visual, antecedente de la nota roja amarillista de la década de 1960, hace de esta revista un objeto de estudio singular para la historia del periodismo mexicano. Las ftohistorietas, historietas de nota roja ficción, historietas *per se* y la caricatura, así como las portadas hechas a modo para dar mayor dramatismo a los interiores, ofrecen una gama amplia de dispositivos para el estudio de las representaciones. La selección de material corresponde a las décadas de 1940, 1950 y 1960, años en que se exploró con dinamismo y creatividad la diversidad de los soportes visuales.

Agradecemos a la Universidad Nacional Autónoma de México, a la Hemeroteca Nacional de México y a la Dirección General de Patrimonio Universitario por permitirnos consultar, fotografiar, editar y publicar algunas páginas y fragmentos del *Magazine de Policía* de las décadas de 1940, 1950 y 1960, material en resguardo de la Hemeroteca Nacional de México, así como a Dzilam Méndez y Marco Antonio Campos Zapata por el trabajo de edición digital.

* Investigadora, Dirección de Estudios Históricos, INAH (azuucar@yahoo.com.mx).

** Coordinación Nacional de Antropología, INAH (orientacionac@hotmail.com).

AÑO 9 NÚMERO 479

MAGAZINE DE

SALE LOS LUNES

POLICIA

COMPLETAMENTE AJENO A LOS CUERPOS DE SEGURIDAD PÚBLICA
SEÑALAR LAS LACRAS DE LA SOCIEDAD ES SERVIRLA

Mercado de hombres.- La Amante de Al Capone.- La Verdad sobre la Decena Trágica.- La trata de Blancas Narrada por una Víctima.-¿Quién Profanó la tumba del Capitán Galán?.-Triste Fin de una Mujer Alegre.- Una industria Macabra.- Los Mil y un Pecados.-Juan Belmonte. Matador de toros; su vida y sus Hazañas

Del Cabaret **AL HOSPITAL**

El pulque **ES UN MAL CONSEJERO**

Un tenorio **Como HAY MUCHOS**

UN FALSO AGENTE CAYÓ EN SU PROPIA RED

PROFESOR CHANTAJEADO TEXTOS CLAUSELL
FOTOS DEVARIS

QUERÍA SER EL MERO GALLO DE TODO EL GALLINERO

CASTIGADORAS DE CABARET



Fin de una Amistad

LO AHORCÓ, LO EMPAQUETO Y LO EMBAULÓ

Todo por Quitarle
Cuarenta mil Pesos



QUILLERMO MANUEL Medina Bomo (Izquierda) planeó y llevó a cabo un robo acompañado por José Castellanos Galindo (Derrocha), pero a la hora de repartir el botín fue asesinado por éste, su mejor amigo, que lo estranguló, encastró y metió en una maleta.



EMPAQUETADO No. 5

**MAGAZINE
DE POLICIA**

EDICION DE LUNES
80 centavos

AÑO XXX — NUM. 2,293

P. Grol. 6475-63.

HOMBRES DEBILES O AGOTADOS

TRATAMIENTOS HORMONALES

INFANTILISMO SEXUAL (HORMONAS GONADOTROPICAS series mensuales de 13 inyecciones dobles \$370.00
ADEMAS Tratamiento Vitamínico de REUMATISMO Y AGOTAMIENTO GENERAL PARA HOMBRES Y MUJERES.

Dr. MANUEL MORANCHEL

Universidad Nacional de México. Tit. Reg. 24615. S.S.A. BUCARELI No. 187. Teléfono 46-56-71. Prop. V. 7856. S.S.A.

TESTOSTERONA (Hormona Masculina)

DEBILIDAD SEXUAL. INYECCION DE 50 mgr. \$ 15.00
SERIES MENSUALES DE 13 INYECCIONES 185.00
TESTOSTERONA EN TABLETAS DE ALTA DOSIS, tan eficaz como inyectada, más vitaminas con minerales. Precio 20 Tabs. 110.00
Precio especial en tratamientos de 4 meses \$350.00. Con 4 frascos de Testosterona y 2 frascos vitaminas de 60 grageas
Envío a toda la República libre de gastos de consulta y portes previo giro. Tratamiento mínimo en todos los casos, 4 meses.

Iban con Cuatro Hombres



5 MUJERES CON AMETRALADORAS



Un Presidente y Guerrilleros, Culpables

EL ASESINATO QUE CONMOVIÓ AL MUNDO

LAS FIERBAS ARMADAS REVOLUCIONARIAS... (Small text describing the assassination of Earl Warren)



Aprendices de Hampones

ASALTO A UN CAJERO



ANTE EL BOYOT que se ha dado origen... (Text describing the robbery and the involvement of a taxi driver)



Asaltabancos Descuidados

OLVIDARON UN MILLÓN DE PESOS



CON UN TAXISTA ENCAJUELADO SE LLEVARON 213,000.00 PESOS

EL CRIFTES de nombre de apellido... (Text describing the bank robbery and the taxi driver's role)



UN MILLÓN de pesos en billetes de... (Text describing the amount of money stolen)

MAGAZINE DE POLICIA

Edición de LUNES

80 CENTAVOS

AÑO XXXI Núm. 2,453

Seis Meses Después RESUCITÓ EL ASESINO

HABIAN transcurrido seis meses del doble crimen y la policía todavía no lograba descender la mecha.

Nadie sabía donde estaba Carlos Martínez Castillo. Sin embargo, la duda de que hubiera muerto en el accidente crecía cada minuto.

A mediados de mayo de este año, "El Agente X" supo algo que llevó de pronto a los investigadores policíacos que tenían a su cargo el asunto.

El licenciado Aguilar le había hecho una revelación sensacional:

—"Estoy amenazado de muerte —dijo asustado el abogado a su amigo— si no mando más dinero a alguien que no conozco".

—¿Cómo es eso? —replicó el detective— explícate...

—Bien, te lo contaré todo —exclamó Aguilar.

—Escucha: Dos meses después de la muerte de mi patrón, comencé a recibir llamadas telefónicas en mi despacho. Una voz que no conozco me ordenó que le enviara a México por medio de un giro telegráfico la cantidad de 20 mil pesos y que de no hacerlo moriría.

El abogado relató a su amigo que aquella voz misteriosa le había advertido que si daba aviso a la policía moriría de todas ma-

neras. Y ésta era la última vez que recibió el llamado.

"El Agente X" prometió ayudar a su amigo y de inmediato se trasladó a Jalapa para poner al tanto a sus superiores de lo que ocurría.

Varios agentes fueron enviados a la casa del abogado con el encargo de cuidar de su seguridad. Además, su amigo le sugirió que no enviara el giro y que esperara nuevamente la llamada.

Pasaron dos semanas y nada ocurrió.

Finalmente a mediados de junio, el teléfono del licenciado volvió a repiquetear con el característico sonido de larga distancia.

La policía ya estaba enterada de todo. Un funcionario policíaco había estado en el despacho del abogado y le había sugerido a éste que en cuanto recibiera el telefonazo avisara a la central para localizar el aparato y que sin mayores trámites prometiera enviar la cantidad pedida al lugar que ordenara la voz misteriosa.

Así fue como el licenciado Aguilar al descolgar la bocina y reconocer la voz, hizo una seña a su amigo "El Agente X".

Por el otro lado del hilo, y desde la ciudad de México, la voz misteriosa exigió que el giro fuera enviado a lista de telegramas para poder cobrarlo.



LA PIEL restituida, los párpados caídos, el resaca saliente, el maxilar superior más levantado y cubierto por espeso bigote eran los principales características del "nuevo rostro" confeccionado por un cirujano plástico en la cura del criminal veracruzano Carlos Martínez Castillo.

COMO en las películas de misterio, cuando el drama está a punto de llegar a su fin, los detectives saltaron de gusto. Un extraño presentimiento les decía que muy pronto iban a capturar a Carlos Martínez Castillo, el hombre que durante tanto tiempo los había traído de cabeza.

Un telefonazo al general Luis Queta Ramírez, jefe de la Policía Preventiva del Distrito Federal y la ausencia de éste para que los agentes veracruzanos se trasladaran rápidamente a la capital, fue cosa de diez minutos.

Esa misma noche —28 de julio de 1962— los detectives veracruzanos solicitaron el auxilio de sus colegas del Servicio Secreto, para que al día siguiente, muy temprano, estuvieran vigilantes en la Oficina Central de Telégrafos, de las calles de Francia, en espera "El Hombre resucitado".

Antes de comenzar sus labores

acostumbradas, los encargados de las ventanillas fueron advertidos de lo que se trataba y solicitaron su colaboración.

Todos los empleados tenían en su poder el número del giro que sería cobrado. El escenario había sido cuidadosamente estudiado para que el asesino no tuviera escapatoria posible.

Centenares de personas entraban y salían de la oficina cada sesenta minutos. Y los agentes comenzaban a impacientarse. En un momento dado hasta pensaron que el abogado les había temido el pelo para escapar.

Empero, cuando faltaba una hora para terminar las labores y ya al atardecer, los detectives

del Servicio Secreto se percataron de que uno de los empleados de las ventanillas les hacía una seña.

Rápidamente dos formidables agentes se colocaron tras de él en el momento de cobrar el giro mientras que otros se paraban cerca de las puertas, listos para disparar en caso necesario.

Cuando Carlos Martínez Castillo se dio cuenta de que le habían tendido una trampa y antes de que pudiera protestar, uno de los agentes le dijo tajante:

—¡Queta! No se mueva. Somos de la policía".

Carlos fue sujetado fuertemente por la parte trasera del cinturón por uno de los agentes, mientras que otro le impedía todo movimiento en ambos brazos.

El comerciante veracruzano fue subido rápidamente a una patrulla estacionada cerca de allí y conducido a la Jaturata de Puebla.

Allí terminaron sus sueños.



R
Cayó el Telón y se Revela un Misterio

A ELVIRA QUINTANA LA MATO LA BELLEZA

DONADO

Gran Drama de una Artista

HEMIVOTEDA TABOQUE
MEXICO

ENAMORADA DE LA VIDA, Elvira Quintana, consagró la suya al arte. Se rebeló contra la Naturaleza y ésta la venció tras una feroz lucha en que el dolor, la desesperación, la esperanza y el desaliento alternaron. La muerte bajó el telón.



**MAGAZINE
DE POLICIA**



AÑO XXX — No. 2,305

EDICION DE
LUNES



“Una hora antes de su muerte, la artista española fue llevada de emergencia al hospital de Cardiología. A las 8:30 horas, su corazón dejó de latir. Sus ojos, sus bellos ojos verdes, dejaron de brillar. Elvira Quintana había muerto de una embolia cerebral.”

Hay cine pornográfico en San Juan de Lebrija

MAGAZINE DE
POLICIA
COMPLETAMENTE FIENSO Y LOS CUERPOS DE SEGURIDAD PUBLICA
SEÑALAR LAS LACAS DE LA SOCIEDAD ES SEVERA



DEVOLVIÓ UN BESO UNA MUJER, DANDO UNA SALVAJE MORDIDA.



1

Amada Ledezma Cortés es una chica muy linda, que vive en Tacuba, por allá por donde pernocta el artista Urrutia, ese que hace los monos de "Popocha". Tenia muchos enamorados en el barrio, desde Aviña hasta Juan Negrete, que se hacia pasar como primo del charro de la pantalla, Jorge Negrete, con objeto de darse más postín y todo lo demás.



2

Pero todos los enamorados no sabían que el mero petatero del barrio era el mecánico Enrique Cedillo, que perseguía a la chica, echándole piropos, los cuales eran recibidos con simpatía por Amada. Hasta que un día, viendo Cedillo que la chica se le ponía a tiro, se atrevió a interferir el canal por donde pasaba siempre la linda Amada.



3

Amada lo acogió cariñosamente, y Cedillo, atrevido, e intempestivamente, le agarró del talle y le dio un beso. En el mismo instante del beso, que fue cinematográfico, Amada, no sabemos si nerviosamente o por lo dulce de los labios de Cedillo, creyó que eran dulce de guayaba, y apretó los dientes, tanto, que el labio inferior del pobre mecánico quedó desprendido de la boca.



4

"¿Y ahora qué hago?", se decía Cedillo viéndose sin el labio inferior y manando sangre. "Yo que era el mero fiifi de aquí del barrio, me voy a ver más feo que 'Manolete' en una mala tarde", agregaba el herido por la boca apetitosa de Amada, quien asustada salió corriendo para que la policía no le echara el guante.



5

Pero Cedillo, viéndose sin labio y que quedaría leporino por toda su vida, se dirigió a la delegación para denunciar a Amada, con objeto de obligarla a casarse con él, ya que en esas condiciones nadie le iba a hacer caso. Fue presentada la muchacha, que aún tenía sangre entre sus labios carnosos y sensuales.



ES UN
OBSEQUIO
de
**Paramount
Academy**



EN NUESTRO
FOLLETO
CONFIRMARA
LA VERDAD DE
NUESTRA
AFIRMACION

**GRATIS
PARA
USTED**

como material de trabajo una
MAQUINA DE COSER de
5 cajones, 2 años de garantía
cost, curce y borda además
de todos los otros elementos
de aprendizaje incluida una
PLANCHA ELECTRICA
de líneas aerodinámicas.

aprenda CORTE Y CONFECCION

PRACTICAMENTE EN SU CASA POR CORREO

CON UN METODO REVOLUCIONARIO UNICO EN EL MUNDO

EN POCO TIEMPO
EXPERTA MODISTA

ESTA PLACA ES SUYA!



PROFESORA DE
CORTE Y CONFECCION
Academia Incorporada a
Paramount Academy

ENSEÑE
POR EL METODO
PARAMOUNT
• PATENTADO
• UNICO
EN EL
MUNDO



y en sólo DOS
MESES le otorga-
remos **GRATIS**
en su domicilio,
el diploma de
Profesora de
**CORTE Y
CONFECCION**

DADO EL PRIMER PASO, LOS DEMAS
SE LE FACILITARAN INCREIBILMENTE...

**Paramount
Academy**

**Apartado 5-332
México D.F.**

SOLICITE FOLLETO GRATIS

APARTADO 5-332 - MEXICO D.F.

49
PL

Nombre Completo

Dirección Completa

Localidad

Tel. o Edif.

Actúe **HOY MISMO** envíe el cupón

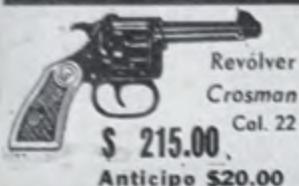
Si Ud. reside en U.S.A. envíe este cupón a 1120 NW DOUGLAS ROAD MIAMI 33125 - FLA. U.S.A.

MAGAZINE DE POLICIA
8 de Julio de 1968

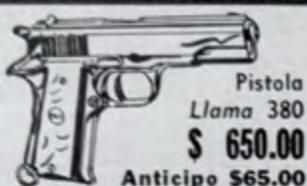


* **¿Cuándo fué su último aumento?**

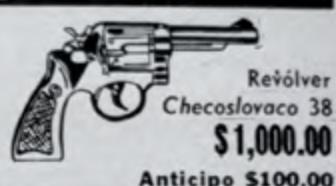
**LAS MEJORES ARMAS • A LOS MEJORES PRECIOS
EN LA MEJOR ARMERIA**



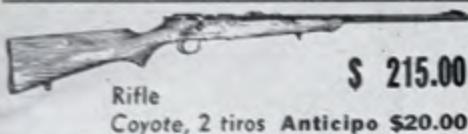
Revólver
Crosman
Col. 22
\$ 215.00
Anticipo \$20.00



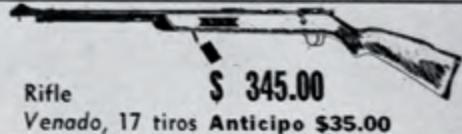
Pistola
Llama 380
\$ 650.00
Anticipo \$65.00



Revólver
Checoslovaco 38
\$1,000.00
Anticipo \$100.00



Rifle
Coyote, 2 tiros **\$ 215.00**
Anticipo \$20.00



Rifle
Venado, 17 tiros **\$ 345.00**
Anticipo \$35.00



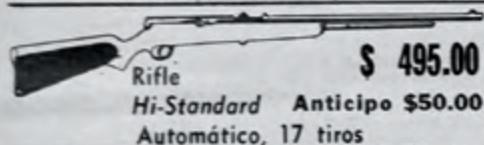
Pistola
Trejo .22
\$ 600.00
Anticipo \$60.00



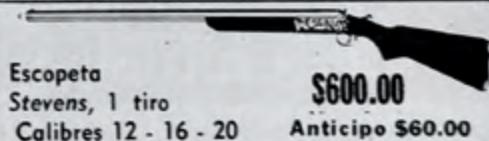
Pistola
Trejo 380
\$650.00
Anticipo \$65.00



Revólver Cal. 22 Mod.
Frontier marca "HI-HUNTER"
\$ 650.00 Anticipo \$65.00



Rifle
Hi-Standard Automático, 17 tiros
\$ 495.00
Anticipo \$50.00



Escopeta
Stevens, 1 tiro
Calibres 12 - 16 - 20 **\$600.00**
Anticipo \$60.00



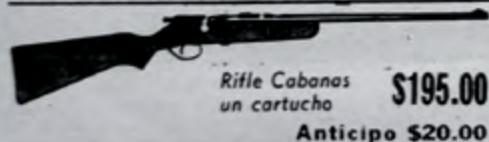
\$ 150.00
Anticipo \$15.00
Pistola Mendoza, 1 tiro



Pistola Super,
Colt Cal. 38
\$1,650.00
Anticipo \$165.00



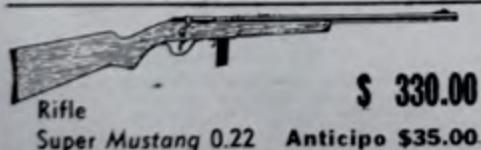
\$2,000.00
Anticipo \$200.00
Pistola
Browning
9 mm, 14 cartuchos



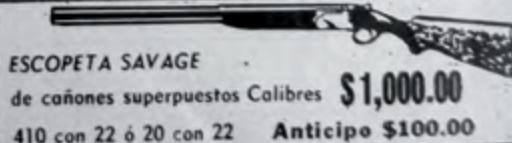
Rifle Cabañas
un cartucho **\$195.00**
Anticipo \$20.00



Rifle
Cabañas
Automático, 10 tiros **\$490.00**
Anticipo \$50.00



Rifle
Super Mustang 0.22 **\$ 330.00**
Anticipo \$35.00



ESCOPETA SAVAGE
de cañones superpuestos Calibres 410 con 22 ó 20 con 22 **\$1,000.00**
Anticipo \$100.00

Surtimos pedidos C. O. D. o Reembolso, previo anticipo de 10%
Mande \$3.00 y le enviaremos el último Catálogo de Armas

Donceles 101-A. **ARMERIA LLAMA, S. A.** México 1, D. F.

A-7

HAMPA.



¡¡ ES INÚTIL QUE TRATEN DE HUIR, ESTÁN RODEADOS. ¡¡



Al no recibir contestación, el comandante recurre a la violencia..



BUS-
CA
POR
TODA
LA
CASA

¡VACÍA!

3.

SEGURAMENTE VENDRÁN MAÑANA O PASADO, NOS QUEDAREMOS VIGILANDO HASTA QUE ES OCURRA..



NO ESTÁN LOS PAJAROS.

Y AHORA QUE HACEMOS, JEFE?



ZÓTICO.

POLICIA

COMPLETAMENTE AJENO A LOS CUERPOS DE SEGURIDAD PUBLICA
SEÑALAR LAS LACRAS DE LA SOCIEDAD ES SERVIRLA

Solo debe **13**
MUERTES



Segundo Álvarez Gutiérrez, es un individuo de tan pésimos antecedentes que necesita un sepulturero especial para enterrar a sus víctimas. Tiene un cementerio aparte. Ha matado a siete personas y quiere completar la docena. Es de carácter impulsivo. No se fía dónde está y qué hora es para agredir a cualquier persona que le caiga mal. Lo vemos arrojando a puntapiés a un pasajero que lo vió con malos ojos. Información en páginas interiores.

AÑO 9 NUMERO 419

MAGAZINE DE

SALE LOS LUNES

POLICIA

COMPLETAMENTE AJENO A LOS CUERPOS DE SEGURIDAD PUBLICA
SEÑALAR LAS LACRAS DE LA SOCIEDAD ES SERVIRLA

ASESINATO *inútil*

PAGS. 16 y 17



Después de una lucha feroz, uno de las hermanas logró acercarlo el cuchillo a la otra, y con la misma arma, atravesó el corazón de su rival. Y todo fue por un pleito entre los hijos de ellas. ¿Algo doloroso entre familias?

RIÑA Y MUERTE ENTRE HERMANAS

GENDARMES ASESINOS



Luciano Genabiles Lucía, policía, quien después de golpear a su compañero, también policía, Secundino Muñoz Lugo. Los policías persiguieron al pobre hombre hasta su casa y allí lo liquidaron. Información sensacional.

UN ESPIRITU GUASON



Al fondo de la fábrica Artes Tallot, fué asesinado el licenciado Saldaba, según unos, y según otros fué suicidio; pero los partes y los informes policíacos aseguran que se trata de un vil asesinato. Vea la elegante residencia del señor Saldaba.

CELOS DE BARRIADA

Fernando Martínez Chávez y Perfecto Cedillo Pastor, que resultaron heridos gravemente. Los acompañan los investigadores del servicio secreto 55 y 143. En esta tragedia resultó su muerte. Y todo por celos entre ellos.



Capítulo
Nº 2

MI OTRO YO

ARGUMENTO DE
PAULINO EK.

ME VOLVI A DORMIR Y OTRA VEZ ME SENTI VAGANDO EN EL ESPACIO...



Y CUANDO DESPERTE CONTEMPLÉ DE NUEVO A MI MADRE INDIA. AFUERA SE OÍAN RUIDOS Y EXPLOSIONES COMO SI FUERA UNA GUERRA.



ERA EL 16 DE SEPTIEMBRE Y LOS MEXICANOS CELEBRABAN SU FIESTA.



MI INTENCION FUE LEVANTARME Y GRITAR:

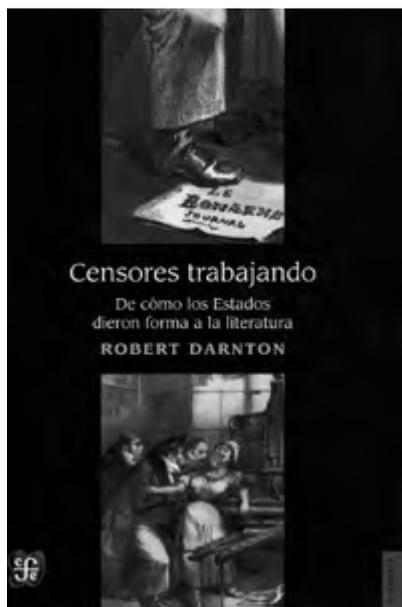


MI MADRE MEXICANA ME CUBRIA DEL FRIO CON SU REBOZO, MIENTRAS LOS CHUPINAZOS Y LAS EXPLOSIONES SEGUIAN.



PERO COMO ERA UN RECEN NACIDO NO PUDE HACER NADA.





Robert Darnton, *Censores trabajando*. De cómo los Estados dieron forma a la literatura, México, FCE, 2014

Alonso Getino Lima*

Una historia de los intentos del Estado por controlar la comunicación para imponer sus intereses a expensas de la gente común es lo que construyó el historiador estadounidense Robert Darnton en *Censores trabajando*. Una historia de contradicciones, de patrones de pensamiento y de cómo mapas conceptuales formaron conductas reales en distintas latitudes y periodos. En concreto, una historia “etnográfica y comparativa” de la censura en tres sistemas autoritarios: la monarquía borbónica en la Francia del siglo XVIII, el *raj* británico en la India del siglo XIX y la dictadura comunista en la Alemania Oriental del siglo XX.

En efecto, la censura se encuentra casi en todas partes. La política, las academias y los modales son las distintas caras de esa misma figura. Sin embargo, identificar la censura con restricciones

de todo tipo resulta estéril para el trabajo de investigación. Darnton lo advierte y también reconoce la poca utilidad de utilizar un concepto *a priori*, inmóvil y acabado de censura para después buscar ejemplos que lo confirmen. Es justo esta negación uno de los elementos que hace valioso su trabajo, pues en vez de tal proceder optó por interrogar a los censores para entenderlos en sus propios términos, reconstruyendo sus patrones de conducta y el entorno cultural en que trabajaron; es decir, empleando un nivel de análisis antropológico por medio de “descripciones gruesas” –equivalente al trabajo de campo entre los antropólogos.

El libro abre con un análisis del funcionamiento de la censura en la Francia borbónica del siglo XVIII. Darnton nos muestra en su narración el carácter que tenían los libros en esta sociedad como productos de calidad. En una de sus caras, la censura existía en términos positivos, ya que pasar por ésta y obtener su aprobación significaba un privilegio para los autores, los libreros y el gremio en general. El autor reconstruye a los censores caracterizándolos como personajes que tenían la función de revisar para aprobar o rechazar las obras escritas, centrándose en cuestiones estéticas y en que contuvieran algo que, en potencia, ofendiera a la Iglesia, a la moral o al Estado monárquico. Sin embargo, también había puntos medios que el historiador identifica como fisuras en el sistema: “permisos tácitos” –aceptación de las publicaciones sin otorgamiento de “privilegio del rey”.

Un aspecto significativo del ensayo es que resalta la existencia de elementos contradictorios en la Francia del siglo XVIII: por un lado, el ideal de una libre y abierta “república de las letras”; por el otro, las realidades de poder y protección del régimen. El caso de Francia, subraya Darnton, sugiere dos formas de entender la censura: una centrada en el trabajo de

los censores y otra que considera a la “literatura como un sistema cultural incrustado en el orden social”, de la cual presume ser partidario.

En un segundo momento, respecto a la India británica, se centra en un elemento que permeó el mundo literario: la contradicción entre liberalismo e imperialismo. A partir del análisis de declaraciones, informes, catálogos y documentos personales de las autoridades imperiales, Darnton reconstruye la situación de la censura del *raj* ejercida por el Indian Civil Service e identifica una transformación cualitativa en 1905, tras la primera partición de Bengala. Lo que se evidenció fue un nacionalismo fortalecido en oposición al imperialismo británico. Fue a partir de ese momento cuando, en palabras de Darnton, la vigilancia se convirtió en castigo mediante la represión policiaca y los procesos legales, los cuales resultaban “batallas hermenéuticas”; confrontaciones por los significados de las obras.

Por último, cuando el autor aborda el funcionamiento de la censura en la Alemania Oriental, destaca que entre las fuentes empleadas por él, además de los archivos gubernamentales y la correspondencia personal entre burócratas, se encuentran las entrevistas realizadas con dos integrantes de la Jefatura Administrativa para la Publicación y el Comercio del Libro de la República Democrática Alemana, las cuales confronta con los documentos de los archivos. Darnton describe en este apartado cómo la censura se hacía sobre todo en términos ideológicos. Las obras se escribían o se arreglaban entre los autores y los editores, que se cuidaban de no atentar contra las concepciones del partido y a partir de un “plan anual” que determinaba las temáticas a tratar. Aquí el historiador narra un proceso donde la represión contra los intelectuales se fue suavizando y la censura, que no desapareció hasta la caída del muro de Berlín, fue tomando diversos rostros.

* Posgrado en Historia y Etnohistoria, ENAH (agetinolima@gmail.com).

Así, en *Censores trabajando* el autor muestra cómo la censura ha tenido distintas dinámicas en diversos regímenes autoritarios. No cabe duda que las amplias descripciones de situaciones concretas incluidas en su libro dan cuenta de su funcionamiento. Es decir, mediante las experiencias de quienes la enfrentaron. En este sentido, su mayor aporte es complejizar el fenómeno, con lo que evita caer en concepciones maniqueas o relativas de la censura. Darnton recupera las voces de los sujetos mediante la lectura de diversas fuentes que reconstruye a través de la interpretación, aceptando su subjetividad como historiador y evitando caer en idealizaciones de los conceptos. Su libro constituye un buen ejemplo de historia antropológica. Una historia de las dinámicas culturales por las que atravesaron sujetos concretos, limitándolos y posibilitándolos de manera simultánea.

•••

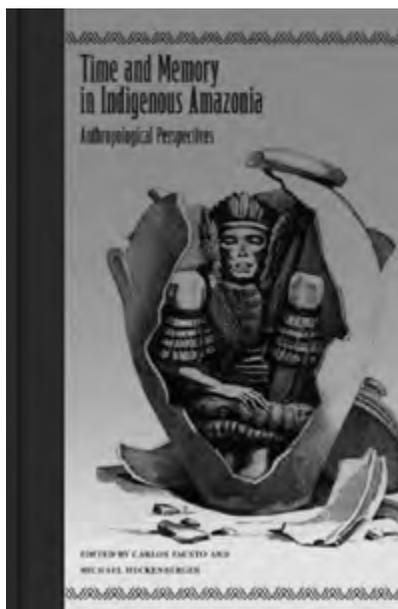
Carlos Fausto y Michael Heckenberg (compilación e introducción), *Time and Memory in Indigenous Amazonia: Anthropological Perspectives*, Gainesville, University Press of Florida, 2007

Juliana Sánchez*

Compilado por Carlos Fausto y Michael Heckenberg, este libro, cuyo título en español sería *El tiempo y la memoria en la Amazonia indígena: perspectivas antropológicas*, aborda el tema del tiempo y el cambio en las sociedades amazónicas, con una propuesta novedosa para acercamientos tanto históricos como antropológicos cuyo objeto teórico sea la reflexión sobre la memoria y la historia en los pueblos indígenas. El proyecto

consiste en dar paso a la acción humana y a la fabricación de la historia, haciendo eco de la problematización contemporánea del sujeto, la agencia y la subjetivación. Empero, los compiladores toman distancia de acercamientos posmodernos acerca de la identidad, que al defender el papel del sujeto terminan por proyectar la experiencia contemporánea occidental en sus interpretaciones sobre otras realidades culturales, lo subjetivo y la agencia individual, resultando políticamente correctas en la forma y genuinamente reaccionarias en el fondo, pues eliminan de modo retórico la diferencia –y la resistencia a la homogeneización– so pretexto de eludir la exotización.

Con el objetivo de reconstruir historias inteligibles en la órbita “no nativa” y al mismo tiempo coherentes y auténticas en relación con las categorías nativas, el libro se pregunta cómo el cambio es conceptualizado por la gente de la Amazonia; cómo la temporalidad está inscrita en el discurso, en el espacio y en las prácticas rituales amazónicas; cuáles son los diferentes modos de producir transformación y cómo se constituyen los regímenes de historicidad amazónicos mediante estas prácticas.



En respuesta, Fausto y Heckenberg proponen que los regímenes de historicidad desarrollados por la gente amazónica giran en torno a dos ejes: la noción de agencia dentro de estos pueblos, en tanto la historia y la percepción histórica pasan por la *praxis* humana transformadora, y la reflexión sobre la transformación y el encuentro entre sociedades diferentes. En otras palabras, la propuesta parte de pensar que los regímenes de historicidad indígena dan cuenta de una agencia sobre la historia de ellos mismos en relación con Occidente a lo largo del tiempo, de una agencia que parte de nociones propias sobre el modo de actuar y transformarse, que construye historicidades –historias “otras”– que no se adecuan a la historia hegemónica y que aparecen como versiones alternativas, las cuales se resisten a la misma, historia indígena y no historia de los indios.

Mediante un marco teórico y metodológico que reflexiona sobre la alteridad desde las ontologías indígenas –el llamado perspectivismo multinaturalista amerindio–, los autores proponen a lo largo del libro que la gente de la Amazonia tiene diferentes teorías sociales sobre la acción y la agencia. Esta última no es pensada como una capacidad exclusivamente humana, pues colectivos no humanos poseen una percepción análoga y equivalente a la humana y asimismo son capaces de producir transformaciones sobre lo existente. En el libro se plantea que la agencia sobre la historia no es la del paso del mito a la narrativa histórica, sino la concepción de la actualidad y del presente que transcurre desde el orden posmítico en acciones transformativas y actos de diferenciación entre diferentes tipos de personas, humanas y no humanas.

La publicación agrupa ensayos en torno a tres grandes bloques, “Apropiando transformaciones”, “Alternando cuerpos, conectando nombres” y “Recordando la

* Posgrado en Historia y Etnohistoria, ENAH (minhamambembe@gmail.com).

ancestralidad". Participan antropólogos que han dedicado su trabajo a estudiar poblaciones de las tierras bajas de Sudamérica, entre otros Eduardo Kohn, Anne Christine Taylor, Fernando Santos Granelo y Aparecida Vilaça, los cuales ponen sobre la mesa, desde distintas preguntas y diferentes contextos etnográficos, temas como el hacer y deshacer historia, la relación entre genealogía y memoria social, así como la etnogénesis como proceso histórico presente en la memoria colectiva y en la agencia de los pueblos amazónicos.

A pesar de la relativa "caducidad" del libro y los ocho años que nos separan de su publicación en inglés –en estos tiempos en que la burocratización del conocimiento pone premura sobre pertinencia–, resulta provechoso acercarse a estas líneas que se ofrecen como terreno fecundo para preguntas y problemas de investigación tanto para la antropología como para la historia.

•••

Claudia Zamorano Villareal, *Vivienda mínima obrera en el México posrevolucionario: apropiaciones de una utopía urbana (1932-2004)*, México, CIESAS, 2013

Monserrat Cabrera Castillo*

Esta obra tiene como corazón a la colonia Michoacana, ubicada en la delegación Venustiano Carranza, en el norte de la ciudad de México. El libro aborda la producción de espacios urbanos obreros como una demanda de la población "solucionada" bajo un proyecto de Estado donde, al brindarles a los trabajadores una vivienda higiénica, funcional y digna, se busca transformar a la sociedad y se intenta marcar las pautas del deber

* Posgrado en Historia y Etnohistoria, ENAH (cabreracastillom@gmail.com).

ser, así como incorporar a sus habitantes a una "modernidad" dentro de los patrones clientelares.

El volumen se divide en tres apartados. La primera parte apunta a conocer cómo las ideas se plasmaron en los planos y se encamina a comprender cómo los arquitectos radicales mexicanos encabezados por Juan Legarreta importaron, interpretaron y se apropiaron de las ideas del funcionalismo internacional. La autora considera a esta corriente como un caleidoscopio de la modernidad mediante el cual cada agente vio lo que le permitieron sus contextos sociales, políticos, culturales y económicos, así como los intereses de su grupo de adscripción y los propios. En el tercer capítulo Zamorano aborda su concepto de "caleidoscopio mexicano", con el que expone algunos elementos que componían este artefacto, y establece una semejanza con la corriente arquitectónica mencionada, cuyo carácter era esencialmente híbrido entre diferentes corrientes internacionales y los propios debates nacionales.

En la segunda parte se analiza el tránsito entre los planos y el concreto, donde los actores principales son los políticos procedentes de la Revolución. Zamorano propone que las colonias se cristalizaron y la utopía casi encontró su lugar gracias a la unión de dos procesos: el primero llevó a considerar la vivienda como un problema social que el Estado debía resolver, y el segundo quería hacer de la planificación un paradigma para el desarrollo urbano y la producción de vivienda de los trabajadores. Sin embargo, la confluencia de estos procesos fue muy breve, ya que dependía de los intereses y la buena voluntad de los políticos, empresarios, arquitectos y urbanistas de la época. Asentado en esas bases frágiles, el maximato realizó una serie de apropiaciones de los proyectos de vivienda que beneficiaron el intercambio clientelar y los negocios propios. Esto con-



tribuyó a que durante el cardenismo se diera fin a la política de construcción de vivienda para los obreros, con la cual la utopía quedó frenada.

La última y tercera parte se enfoca en los procesos de apropiación realizados por los beneficiarios tanto de las viviendas como de los entornos urbanos. Por eso la autora introduce el debate de la noción de apropiación de espacio –con base en lo que plantea Lefebvre– y la aborda como un proceso mediante el cual los habitantes reacomodaron y rediseñaron los espacios construidos por los arquitectos, en el sentido de hacerlos "apropiados" para sus propios fines y necesidades. En este apartado Zamorano se apoya en entrevistas y en la observación de las transformaciones realizadas en espacios específicos de las viviendas como la cocina, las fachadas y las habitaciones. Estos cambios corresponden a las necesidades familiares, así como al miedo por la inseguridad que se vive.

Este libro no sólo tiene un tema y una manera de abordarlo muy innovadores, pues también es digno de admirarse que la autora plantee su cercanía con la colonia y que, con una gran capacidad de análisis, haya ubicado y planteado sus inquietudes en términos no sólo históricos, sino también antropológicos.

•••

José Luis Juárez López, *La invasión a Veracruz en 1914, registros escritos y visuales*, México, Museo Nacional de las Intervenciones-INAH, 2015

Leticia Rivera Cabrieles*



Como suele ocurrir cuando se escribe historia, la elección del tema implica la búsqueda de fuentes y éstas pueden conducirnos a explicaciones distintas a las ya existentes. Así se crea y enriquece el conocimiento histórico, el cual, como han apuntado grandes historiadores, siempre está en un continuo proceso de construcción y transformación.

Es el caso de este libro, el cual rompe con viejos paradigmas, ya que su autor ofrece un análisis historiográfico cuidadoso de lo que se ha escrito sobre el tema a lo largo de un siglo y la forma como se ha conmemorado este suceso histó-

*Capitán de Corbeta de la Secretaría de Marina, Armada de México, y subjefta de Investigación e Integración del Acervo Histórico de la Unidad de Historia y Cultura Naval (cabrieles67@hotmail.com). Texto leído en la presentación del libro realizada el 13 de octubre de 2015 en el Aula Magna del Centro de Estudios Superiores Navales.

rico. La obra del doctor Juárez López se convierte en una aportación valiosa para la historiografía nacional por diversas razones que explicaré a continuación.

El primer mérito de la obra radica en la elección del tema, pues se trata de un hecho histórico que a pesar de su indiscutible relevancia ha sido poco abordado por la academia y, en consecuencia, resulta muy poco conocido por la sociedad. La explicación que ofrece el autor sobre este hecho es que, al producirse la invasión de 1914 en medio de la Revolución mexicana, el tema quedó subordinado al gran relato del proceso revolucionario, el cual generó una gran cantidad de obras que analizan la guerra civil. Por eso el gran acierto aquí es el rescate de una de las intervenciones menos tratadas en la historia de México.

Debido a estas razones, la invasión de 1914 aparece como un subtema general de la Revolución mexicana, pero también del pasaje histórico de las intervenciones y como parte de la historia de las cuatro "H" de Veracruz.

Las tres agresiones que sufrió y las tres "H" que se ganó este puerto antes de la invasión de 1914 han producido una cantidad importante de estudios de tipo académico, mientras que el estudio de esta última por los especialistas ha sido indiscutiblemente menor y su tratamiento se ha dado desde el ámbito de la novela y de una narrativa episódica que no involucra un marco teórico de análisis. Por lo tanto, esos estudios ofrecen una explicación limitada sobre la verdadera significación de esta guerra.

En este mismo tenor, el autor señala de manera acertada que al tema se le ha nombrado por lo general como "segunda invasión". Esta interpretación otorga en forma implícita una importancia secundaria a la invasión de 1914 si se le compara con la guerra de 1846-1848, en virtud de que México perdió 55% de su territorio nacional en ese conflicto.

En el mismo sentido de darle una importancia secundaria, algunos estudiosos han calificado a este evento como "intervención", ya que alude al hecho de que Estados Unidos se inmiscuyó en los asuntos internos de México. Lo hay quienes prefieren el nombre de "invasión", dada la presencia de fuerzas armadas, y algunos incluso afirman que fue una "ocupación", ya que las tropas estadounidenses permanecieron en el puerto durante siete meses.

Al respecto, debo apuntar que si bien se trató de una clara "intervención, invasión y ocupación" al puerto de Veracruz, en lo personal elevaría este conflicto bilateral a la categoría de guerra, ya que involucró variables de tipo diplomático, político, económico, social e incluso ideológico y cultural. Al verse afectados los grandes intereses estadounidenses por la rivalidad económica con las potencias europeas y la política de contrapesos que siguieron los gobiernos de Porfirio Díaz, Francisco Madero y Victoriano Huerta, lo cual se agravó con el proceso revolucionario, el país vecino del norte respondió con una intervención constante en los asuntos nacionales que se materializó en forma nítida y abierta con el incidente de Tampico, el cual desembocó en una invasión armada en el puerto de Veracruz e implicó un desembarco naval y diversas batallas en el distrito ribereño y en el resto de la ciudad que arrojó un número de muertos y heridos de ambos lados que hasta la fecha no se ha precisado con exactitud.

Esta guerra provocó la ocupación del puerto por siete largos meses, tiempo en que los veracruzanos ofrecieron una aguerrida resistencia. Siete meses de administración del puerto en que se cobraron impuestos por parte de los estadounidenses y, por si fuera poco, se impuso la ley marcial en varios momentos.

Si todo lo anterior no afectó la soberanía nacional ni -para plantearlo en térmi-

nos modernos— los derechos humanos o garantías individuales de los habitantes del puerto de Veracruz, si no se trató de una guerra en vista de que se minimiza el acontecimiento bajo el argumento de que sólo ocurrió en el puerto de Veracruz, me pregunto entonces cómo podemos llamar a este conflicto que rebasó la simple connotación de los términos “intervención”, “invasión” y ocupación”.

Un segundo acierto de la obra es la revisión historiográfica del autor sobre la forma como se ha escrito y documentado el tema a lo largo de cien años, así como sobre el uso de la fotografía que generó. Así, ofrece al lector los imaginarios colectivos que se construyeron en torno a la invasión. En este sentido, señala que periódicos y revistas de la época como *El Imparcial*, *El Diario*, *La Opinión*, *La Unión* y *El Mundo Ilustrado* fueron los primeros en documentar el hecho en México.

Sin embargo, muy pronto apareció otro tipo de registros. Tal como ocurrió con el tema de la Revolución, surgieron novelas y cuentos. No mencionaré las obras que cita el autor, pues el libro lo hace de una manera magistral. Sólo apuntaré que la problemática común que arrojan estas obras es que durante muchos años no fueron leídas como lo que son: literatura con su respectiva dosis de ficción; al contrario, fueron tomadas como documentos testimoniales, lo cual complica el análisis histórico.

Por otra parte, de manera temprana surgió asimismo una investigación que se convirtió en el relato por excelencia. Me refiero a la obra *La invasión yanqui de 1914*, de Justino Palomares, citada en múltiples ocasiones como una crónica fiel de lo acontecido en Veracruz y donde se enfatiza en la recuperación del puerto por parte de los carrancistas, lo cual no resulta extraño, ya que el autor pertenecía a esa facción. La obra de Juárez López imprime un sesgo al relato histórico, ya que, al ser carrancista, Palomares no

rindió los merecidos honores al comodoro Manuel Azueta por el simple hecho de que pertenecía a la armada federal.

El autor de la obra precisa que sería terrible no apuntar que con el paso de los años han surgido versiones muy bien documentadas por la academia, aunque son las menos y no constituyen el objeto de estudio del libro. Entre éstas cabe mencionar las investigaciones publicadas con autoría de Isidro Fabela, Berta Ulloa y Gastón García Cantú, entre otros, a las que agregaría las de Martha Strauss y Alicia Mayer. El único reparo que encuentro en esas obras es que subordinan el tema al gran relato de la Revolución mexicana y su análisis se centra primordialmente en los enfoques diplomáticos y políticos, sin tomar en cuenta todas las dimensiones del conflicto.

Respecto al material gráfico sobre la invasión, Juárez López explica que en su gran mayoría no está definido por su contenido, al implicar productos visuales colectivos que aparecen atribuidos a dos o tres fotógrafos, y en muchos casos no registra la autoría. Son imágenes que han tenido una gran circulación y que, por el hecho de ser muy conocidas, no se cuestionan; por ejemplo, del lado mexicano muchas de las fotografías no fueron tomadas en el momento, sino que se capturaron después de los hechos que pretenden mostrar e incluso se trata de fotografías actuadas. En suma, las imágenes captadas por los estadounidenses tuvieron como fin exhibir su poderío, mientras que del lado mexicano se mostró a los héroes nacionales y el rechazo a la invasión.

Un tercer mérito del libro radica en que permite conocer la forma como se han llevado a cabo las ceremonias conmemorativas sobre este hecho histórico, reflejando en lo general el poco interés por parte de la sociedad y de las autoridades sobre el tema.

Así, el autor relata que en la década de 1920 había muy poca información; que

para 1933, en su calidad de secretario de Guerra y Marina, el general Lázaro Cárdenas condecoró a un grupo de ex combatientes, y que entre los invitados especiales se encontraban las madres del teniente José Azueta y el cadete Virgilio Uribe. También explica que durante esa ceremonia Justino Palomares denunció que muchos de los defensores se estaban muriendo de hambre y que otros tantos se hacían pasar por héroes. En 1964 llegó el quincuagésimo aniversario y se organizó un homenaje al estilo gubernamental, de franca promoción política. Los festejos posteriores a ese año fueron cada vez menores. No se volvió a retomar con seriedad hasta 2014, en el marco de la celebración del centenario organizado por el Gobierno del Estado de Veracruz y la Secretaría de Marina. Sin embargo, fue evidente que no existió interés a nivel nacional.

Por último, el cuarto mérito del libro es que cumple con un gran cometido como parte del centenario de este hecho histórico, ya que propicia el rescate de algo que parecería insignificante y trivial, si bien tiene la mayor de las importancias: me refiero a la identidad nacional.

Esta tarea no ha resultado nada fácil por la forma como se reconstruyó este hecho histórico y el maniqueísmo que ha tenido, convirtiéndolo en una historia de buenos y malos no sólo respecto a Estados Unidos, sino también del lado mexicano. Así, por ejemplo, entre los “malos” están Victoriano Huerta, culpable de todo lo ocurrido a México en el periodo de su gobierno; el general Ignacio Morelos Zaragoza, por permitir la detención de los marinos del *Dolphin* en Tampico, y Gustavo Maass, por ordenar que las tropas mexicanas se retiraran. Poco se dice, por ejemplo, que este último ordenó la primera defensa en el distrito ribereño con los regimientos de los tenientes coroneles Manuel Contreras y Albino Cerrillos, quienes junto con los voluntarios y los rayados dieron las pri-



meras batallas. Los “buenos” fueron los integrantes del ejército constitucionalista que recuperaron Veracruz, entre ellos Venustiano Carranza, Heriberto Jara Corona, Cándido Aguilar e Isidro Fabela.

Pero ¿dónde están los marinos y los alumnos de la Escuela Naval?, se pregunta el doctor Juárez López. La respuesta que nos ofrece es que han sido tratados en calidad de héroes a medias, los cuales han permanecido a la sombra desde hace medio siglo. Respecto al comodoro Manuel Azueta, señala que fue visto y tratado como un marino incómodo por ser huertista, a pesar de que fue uno de los grandes marinos mexicanos del siglo xx, con una preparación extraordinaria en su campo y complementada en el extranjero. Su arenga “¡A las armas, muchachos, la patria está en peligro!” y la dirección que dio a los alumnos y personal de la planta de la Escuela Naval para su defensa han sido poco valoradas.

Por otra parte, el cadete Virgilio Uribe forma parte de un número muy reducido de jóvenes mártires, ya que se convirtió en el primer inmolido de la Marina, al morir el 21 de abril. En el caso del teniente José Azueta, es de destacar que sus funerales pasaron a la historia local como un gran acontecimiento. El doctor Juárez López señala que, al igual que el general Anaya en Churubusco, el teniente Azueta dejó una frase memorable cuando los invasores se presentaron en su casa: “De los extranjeros no quiero nada, ni la forma de salvar mi vida”, si bien otros afirman que lo que en verdad dijo fue: “Que se larguen esos perros. No quiero verlos”.

No obstante sus merecimientos, Azueta y Uribe no se han convertido en “niños héroes”, pues ese rango no se obtiene por decreto y la historia académica e incluso la oficial no se los ha concedido. Durante la celebración del centenario se pretendió otorgarles tal estatus: sólo el tiempo lo dirá.

Por último, quiero señalar que, efectivamente, se cumplió una centuria de una guerra más que tuvimos los mexicanos contra Estados Unidos; una vez más una guerra injusta que se dio bajo la conducción de grandes marinos y soldados representados en las figuras de los contraalmirantes Mayo, Fletcher y Badger, así como del general Funston, contra una población civil indefensa y unos cadetes navales que eran casi niños, que no tenían más que una preparación teórica de la guerra, sin que jamás hubieran estado en un escenario real de combate.

Las operaciones desarrolladas en Veracruz mostraron el poderío naval y militar de Estados Unidos y significaron uno más de sus triunfos en las diversas intervenciones armadas que llevó a cabo en América Latina para consolidar su posición hegemónica en el continente. Esta guerra debe ser vista como una muestra del poderío industrial y económico de aquella nación. Por eso, aunque sólo se haya desarrollado en Veracruz, la guerra contra nuestro país fue un acto de agresión imperialista contra un Estado débil, económica y militarmente hablando.

Hace un año se rindió un sentido homenaje a hombres, mujeres, niños, reos, policías, miembros del ejército federal y de la Marina, todos ellos defensores del puerto de Veracruz. Esperamos que el centenario y obras como la del doctor Juárez López –auspiciada por el Museo Nacional de las Intervenciones y Machina Tempo– sirvan para que el tema no caiga de nuevo en el olvido y que generaciones futuras reconstruyan esta parte de la historia de México de una manera más científica, sin olvidar el lado humano, ya que este conflicto ocasionó la pérdida de seres queridos y, por ende, sufrimiento, pero a la vez despertó un sentimiento de unidad a pesar de que México estaba dividido y convulsionado por la Revolución. No obstante el cisma interno que padecía nuestro país en 1914, la invasión estadounidense

a Veracruz amalgamó un sentimiento de unidad nacional que no debemos olvidar como mexicanos.

Esperamos que esta obra, producida en el marco del centenario de la guerra entre México y Estados Unidos, genere nuevas líneas de investigación y se dimensione, por parte de la academia y la sociedad entera, su importancia en la historia nacional.

•••

Miguel Vallebuena, José Luis Punzo y Bridget Zavala (coords.), *De cocina y tradiciones. Un acercamiento a la geografía histórica del sabor duranguense*, México, Universidad Juárez del Estado de Durango, 2013

José Luis Juárez López*



El 25 de febrero del año en curso se presentó en el Museo Nacional de las Intervenciones el libro *De cocina y tradiciones. Un acercamiento a la geografía histórica del sabor duranguense*. Durante el evento se subrayó por parte de los presentadores, Yuriria Iturriaga y quien esto escribe

* Investigador, Museo Nacional de las Intervenciones, INAH (joseluisjuarezlopez@prodigy.net.mx).

que la nueva propuesta llena un hueco en lo que a historia culinaria total del estado de Durango se refiere.

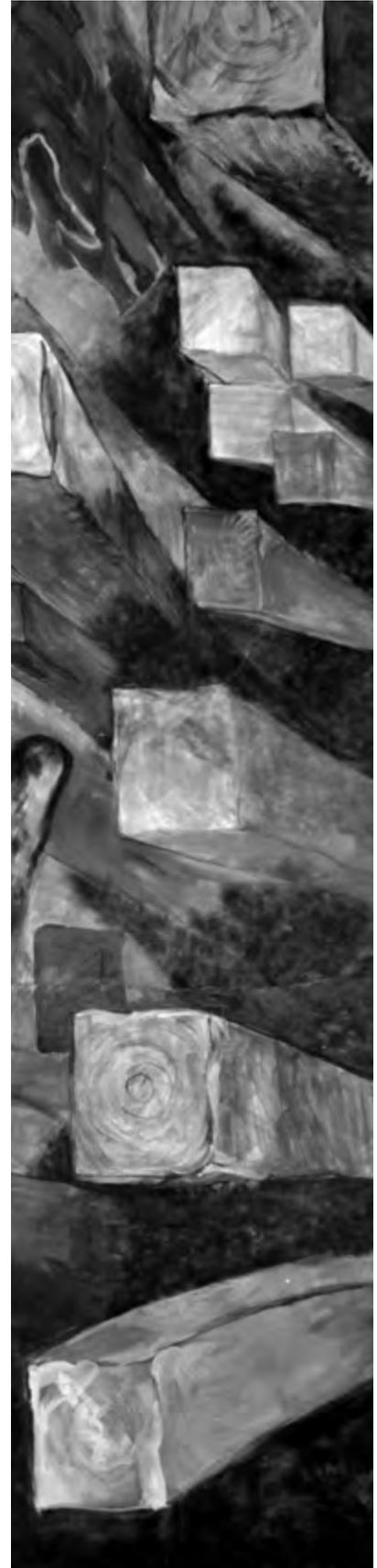
Esta reseña tiene entre sus fines hacer un reconocimiento al arduo trabajo del equipo de investigadores de la Universidad Juárez del Estado de Durango, de El Colegio de Michoacán y del Centro INAH Durango, que es coordinado por Miguel Vallebuena, José Luis Punzo y Bridget Zavala. En esta investigación observamos una gran secuencia histórico-culinaria prologada por el doctor Guy Rozat Dupeyron, realizado con numerosas fuentes de archivo que ahora se lanza como discurso al país.

Como otras de la provincia, la cocina de Durango es una estructura subordinada al gran relato de la cocina mexicana, ya que fue necesario que ésta se consolidara para que luego se enfocaran sus componentes regionales.

Las referencias a la cocina duranguense desde el centro del país siempre habían sido escuetas. Durante el inicio de la década de 1930 se inició, a paso lento, el primer reconocimiento de las distintas cocinas de México cuando sólo se señaló un puñado de ellas y la que nos ocupa no se incluyó en la lista.

En 1946 la geografía culinaria de este país se completó con la mención de al menos un platillo de cada estado y territorio. A este estado norteño se le mencionó como la cuna del caldillo duranguense, el asado de venado, las puchas y el dulce de pasta de almendra.

En la década de 1950 operó el enlistado de lo que cada cocina del interior del país tenía para ofrecer, y lo que se señaló para esta entidad no se agrandó. En los años subsiguientes se mantuvo así, como se observa si se revisan, por ejemplo, *Las senadoras suelen guisar*, publicado en 1964, o *Tradiciones regionales*, presentado por la editorial Clío en 1997. Hoy celebramos la aparición de esta obra, la cual viene a romper el cerco estereotipado en



que se metió a la cocina de este importante estado.

Por alguna razón Durango tiene poca producción de estudios de alimentación. En lo que respecta a libros de cocina, manuales y recetarios, su panorama también es hasta cierto punto limitado. Conocemos el texto que se apunta como "colonial" y que tiene el título de *Libro de cocina en que se da razón de los beneficios de cada cosa y sus compuestos*, un documento perteneciente a la familia Echeverría Pérez, de Santiago Papatquiario, cuyo contenido data de tiempos anteriores a la Guerra de Independencia, publicado en forma de facsímil en 1987. Pero el más conocido es el ramillete de preparaciones que se dio a la prensa en dos tomos hacia 1898, y que tuvo sus últimas ediciones en 1914, con el nombre de *Recetas prácticas y útiles sobre cocina, repostería, pastelería, etc., recopiladas por las señoras que forman la asociación de San Vicente de Paul*. En el volumen que ahora comentamos se encuentran citados estos recetarios y otros más, como el de María Francisca Balmaceda de Redo, de 1853, y el de Dolores Muñoz, de 1862.

Este libro, que nos atrevemos a definir como una carta de presentación de la tradición culinaria duranguense, nos muestra de manera acabada el modelo que se puede señalar como una historia gastronómica total, envolvente, o si se prefiere global, que abarca desde los aspectos anteriores a la Conquista hasta el moderno siglo *xxi*, a lo largo de 10 capítulos.

A manera de entrada, dedica uno de ellos al análisis de los habitantes prehispánicos de la Sierra Madre, donde se concluye que la alimentación de los pobladores de esa región se basaba en la tríada maíz, frijol y calabaza. Además, se señala la importancia del pescado en su dieta.

Después saboreamos un extenso capítulo acerca de los alimentos y la cocina

durante los siglos *xvi* al *xix*. A continuación nos encontramos con un interesante apartado de ágapes episcopales. En el siguiente tiempo se nos muestra la comida durante el porfiriato. Y para cerrar con el postre del siglo *xx*, se ofrece un capítulo de evocación titulado "La cocina de mi abuela".

En este volumen también se abordan y entretienen otros temas, como el de la comida fuera del hogar, la aportación de los menonitas y las tradiciones regionales con las consabidas recetas, donde no podían estar ausentes los platos considerados como típicos.

Es preciso señalar un par de puntos débiles de todo este recorrido: uno es la poca consulta de las obras contemporáneas de quienes nos han ofrecido diversas historias culinarias con las que han marcado pasos parecidos a los que aquí se presentan; otro es la ausencia de aspectos críticos que habrían hecho que lo narrado se volviera aún más interesante.

Como amplia fuente de 255 páginas, *De cocina y tradiciones* es una publicación que nos ayuda a entender que no se puede medir a todas las cocinas de este país con la misma vara, porque cada uno de nuestros estados ha tenido un devenir diferente. Por eso este interesante acercamiento nos lleva a una reflexión sobre la relación que ciertos núcleos de población establecen con los alimentos y nos invita a apreciar de manera distinta la tradición gastronómica duranguense, sobre todo si consideramos que el territorio de ese conglomerado fue una región aislada, escenario de guerras y un punto de migración.

Esta obra de geografía culinaria se recomienda por varias razones. Se trata de un medio para acercarse de manera panorámica a la cocina de Durango. Nos ayuda a descubrir una cocina que deja hasta cierto punto los estereotipos regionales y, sobre todo, no permite focalizar su construcción, muy similar, por cierto,

a la propia armazón inicial del concepto de cocina mexicana, que por largo tiempo sólo se celebró y muy recientemente se comenzó a cuestionar.

Este texto es una amplia pista que nos provoca preguntas. ¿Por qué hasta ahora, en pleno siglo *xxi*, surge la necesidad de tener una versión del devenir de una cocina propia? ¿Por qué ésta no pasó por un periodo intenso de registro? ¿Qué papel tuvo? ¿Fue una mera necesidad alimentaria? ¿Hubo gozo gastronómico?

Por último, el compendio cumple con la misión de entregarnos un relato que se incorpora a un discurso todavía mayor. Es una especie de pase de entrada para formar parte de las historias de cocina de nuestro país. Por eso, trabajos como éstos nos dan la posibilidad de romper modelos y dejar atrás ese discurso ya cascado que comúnmente se implementa para relatar el desarrollo de las distintas cocinas de este país y acercarnos a la vez a casos atípicos.



Novedades editoriales

María Eugenia Sánchez Calleja, *Niños y adolescentes en abandono moral. Ciudad de México (1864-1926)*, México, INAH (Historia, Logos), 2014

Esta obra constituye una aportación novedosa para la historiografía de la infancia y la comprensión de los enfoques y resultados de las políticas gubernamentales acerca de los menores que se encuentran fuera de la protección familiar. Se trata de un análisis sobre los proyectos de protección para niños, niñas y adolescentes “irregulares” –es decir, “callejeros o transgresores– por parte del Estado benefactor y su ingreso en hospicios, correccionales y en el Tribunal para Menores.



El escenario del estudio fue la ciudad de México, donde se desarrolló y puso en práctica una política para el control de menores en riesgo. El periodo analizado abarca entre 1864 y 1926, años en los que se instauraron el proyecto educativo para los niños “recogidos” y “corrigen- dos”, las primeras casas de beneficencia y se estableció el Tribunal para Menores como un órgano de control de la infancia irregular, respectivamente. La investigadora enfatiza en la educación como dispositivo oficial para asegurar el orden

y la enseñanza de valores en niños de sectores populares con conductas denominadas como “anormales” en el siglo que apenas comenzaba.

•••

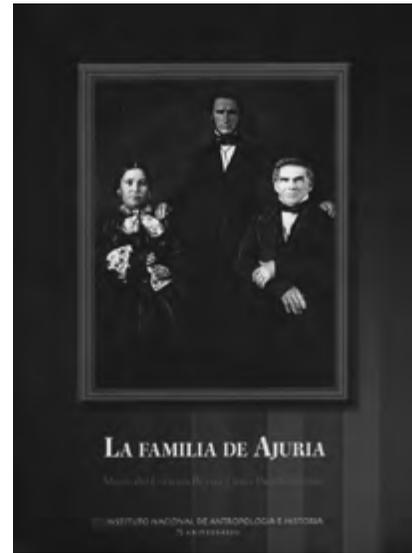
María del Carmen Reyna y Paul Krammer, *La familia de Ajuria*, México, INAH (Historia, Logos), 2014

Una de las mejores maneras de acercarse a la historia es por medio de las fuentes originales de información, entre las que destacan los documentos hallados en archivos. Después de una larga búsqueda tanto en el Archivo Histórico de Notarías de la Ciudad de México como en el Archivo General de la Nación, Carmen Reyna reunió la información suficiente para materializar la historia peculiar de los hermanos Miguel y Gregorio de Ajuria. ¿Quiénes fueron estos sujetos? Un par de españoles que, al igual que muchos otros europeos, llegaron durante el siglo XIX a la apenas independizada República Mexicana.

Este libro desmenuza sus vidas, llenas de avatares y situaciones disímiles, para ofrecernos un buen ejemplo de aquellos individuos que, en su búsqueda de dinero, fama y poder, edificaron las relaciones necesarias, tanto con otros empresarios como con importantes políticos, para conseguir sus objetivos. La presente obra tiene la virtud de analizar la conducta de estos personajes y de ponerla en perspectiva al relacionarla con los diversos sucesos históricos que caracterizaron al caótico y turbulento siglo XIX mexicano.

La investigación invita al lector a adentrarse en una época cuyo telón de fondo fue el imperio de Maximiliano, la presidencia de Benito Juárez y la dictadura de Porfirio Díaz.

•••



Gerardo Necochea Gracia y Patricia Pensado Leglise (coords.), *El siglo XX que deseábamos. Ensayos de historia oral en torno a experiencia y expectativa*, México, INAH (Historia, Divulgación), 2014

Aquellos que nacieron en la medianía del siglo XX heredaron un optimismo robusto en cuanto al futuro que les tocaría vivir. Inmersos en caminar los enredados y variados senderos de la vida, hubo quien buscó en forma activa la utopía y quien nada más intentó la mejor vida posible.





Los autores agrupados en este volumen entrevistaron a algunos de estos individuos, y con afecto y cuidado rastrollaron sus relatos y memorias con el propósito de entender el mundo imaginado y el mundo real vivido por estas personas. Así, nos presentan tanto a quienes vivieron lo mejor y lo peor del desarrollismo económico y la expansión de la educación pública, como a quien nació y creció en la crisis para vivir la última huelga estudiantil del siglo xx en México. Los autores interrogan las narraciones que surgen de estas historias orales respecto a qué animó sus expectativas, cuáles fueron sus experiencias, cómo aquilataron en virtud de lo deseado y qué postura tomaron frente al desencuentro entre lo que fue y lo que querían que fuera.

El conjunto de ensayos, producto de la pluma de destacados historiadores orales, nos lleva a reflexionar acerca de la noción de experiencia, la formación de expectativas en los planos personal y social, y la conciencia de experiencias nuevas que rompen moldes heredados.

...

Julia Tuñón, *Educación y exilio español en México. El Instituto Luis Vives, 1939-2010*, México, INAH (Historia, Enlace), 2014

El Instituto Luis Vives se fundó en 1939, apenas llegaron a México los primeros refugiados españoles –gracias a la hospitalidad del presidente Lázaro Cárdenas–, tras la derrota republicana en la Guerra Civil. El colegio ha continuado de manera ininterrumpida su objetivo de conservar la cultura liberal, uno de los proyectos más preciados de la Segunda República, el cual se había manifestado en la Institución Libre de Enseñanza y tuvo logros patentes en los pocos años en que se ejerció una educación progresista y popular en España, antes del triunfo del fascismo en la península.

Su creación da cuenta de la organización eficaz de los exiliados durante los primeros tiempos. El instituto se vanaglorió de ofrecer conocimientos, conservar y transmitir los valores que iluminaron la Segunda República y que luego se convirtieron en un símbolo de resistencia. La derrota parecía menor si la cultura y la identidad se preservaban, y esto se intentó en los colegios al construir rasgos propios para diferenciarse de los españoles, valores que respiraban al ritmo de la tolerancia y la libertad de pensamiento, y que al aplicarse durante esos años debían adaptarse a las circunstancias a fin de ayudar a los escolares en su formación e integración a la tierra de acogida.



En el presente volumen se analiza el desarrollo de la escuela como institución del exilio por el grupo que la creó y mantuvo con vida, así como la influencia de muchos de sus egresados en México y España, por cuanto los ideales que se transmitían se gestaron entre los sectores más avanzados de un país en busca de justicia social.

...



Esteban Sánchez de Tagle, *Del gobierno y su tutela. La reforma a las haciendas locales del siglo XVIII y el cabildo de México*, México, INAH (Historia, Génesis), 2014

En los aún inmensos dominios del siglo XVIII, la implementación de disposiciones fue errática. Por eso hubo resultados heterogéneos, en ocasiones hasta contraproducentes y con consecuencias impensadas. Incluso las intenciones sensatas de reforma terminaron desvirtuadas una vez en el terreno, entre otras razones por interpretaciones comisariales arbitrarias.

Al menos así sucedió con la reforma al gobierno local de México, la cual terminó por fortalecer el antiguo estado de cosas. Peor aún, de manera imprevisible esta reforma vino a consolidar a la camarilla de los letrados novohispanos en el interior de esa corporación, evidencia de que ante las medidas reformistas –al menos en esta capital– la fuerza no estuvo del lado del rey, sino del reino: de la resistencia coriácea del cuerpo que lo representaba.

En otra lectura, el texto es una aproximación a la concepción del gobierno en el antiguo régimen a la manera como gobernaba el monarca sus reinos y al modo

como se gobernaba la ciudad. Se trata de una aproximación con una apuesta historiográfica crítica de la historia política tradicional.

•••

Mario Camarena Ocampo y Claudia Álvarez Pérez (coords.), *Las batallas por la memoria*, México, ENAH-INAH/CEAPAC, 2015

Este libro es un esfuerzo por devolverle a la gente su lugar como protagonista de la historia. A lo largo de 12 ensayos se brinda un panorama de diferentes sucesos del siglo XX a partir de testimonios aportados desde la historia oral. La memoria expresada en una entrevista rompe con la concepción lineal del tiempo que priva entre los historiadores, pues continuamente hace quiebres que forman parte del relato.

La memoria tiene otro tiempo que no es cronológico y el cual define sus propios criterios. Entender a los seres humanos a partir de sus propias concepciones del tiempo nos permite construir su historicidad, así como trascender el esquematismo de ciertas concepciones de historia. Tal es la batalla explorada en este volumen.





LINEAMIENTOS EDITORIALES PARA COLABORAR EN DIARIO DE CAMPO, TERCERA ÉPOCA
Publicación periódica de la Coordinación Nacional de Antropología-INAH

En su tercera época, la revista *Diario de Campo* publicará artículos compilados de acuerdo con criterios temáticos y sujetos a dictamen. En este marco queremos darle voz a la comunidad de investigadores de las diversas disciplinas de la Coordinación Nacional de Antropología, así como a los especialistas y estudiosos de la antropología y la historia. De manera que invitamos a los colegas a enviarnos sus propuestas tanto de artículos, reseñas y noticias como de temas para los números futuros de la revista o para los suplementos que aumentarán la cobertura de la publicación. A fin de facilitar su dictamen, solicitamos atentamente que toda propuesta de colaboración se ciña a los siguientes criterios editoriales:

1. Sólo se recibirán colaboraciones inéditas en forma de artículos, reseñas y notas sobre proyectos de investigación antropológica elaborada por investigadores del INAH y estudiosos de temas relacionados con la antropología y la historia.
2. El texto se presentará en archivo Word, con interlineado de espacio y medio, sin formatos especiales ni plantillas. La fuente será Arial en 11 puntos, con título en altas y bajas. El nombre del autor incluirá una llamada al pie, con asterisco, en la que se indique su adscripción o institución académica de procedencia, junto con su correo electrónico.
3. Las notas a pie de página sólo serán de carácter aclaratorio. En caso de aparecer una sola se empleará un asterisco. Si su número es mayor, se utilizará numeración arábiga progresiva.
4. Las referencias o bibliografía consultada se citarán al final del escrito en orden alfabético, de acuerdo con los apellidos de sus autores. Se observará el siguiente formato:

a) Para artículos:

Apellidos, Nombre del autor, "Título del artículo", en *Nombre de la publicación*, Ciudad, Editorial o Institución editora, vol., número, periodo que abarca, año, páginas consultadas.

b) Para libros:

Apellidos, Nombre del autor, *Nombre de la obra*, Ciudad, Editorial (Nombre de la colección, número), año, páginas consultadas.

c) Para capítulos de libro:

Apellido, Nombre del autor, "Título del capítulo", en *Nombre de la obra*, ciudad, Editorial, años, páginas consultadas.

d) Para tesis:

Apellido, Nombre del autor, "Título de la tesis", grado y especialidad obtenida, Ciudad, Institución académica, año, páginas consultadas.

e) Cuando se trate de un códice, otros documentos u obras sin autor, el nombre de éstos ocupará el lugar del autor y se resaltarán mediante cursivas. Ejemplo: *Códice de Dresde*.

5. Los artículos científicos, que forman el cuerpo principal de la revista, tendrán una extensión de entre 15 y 20 cuartillas, cantidad que podrá variar previo acuerdo con el coordinador académico de cada número. Las reseñas analíticas podrán ser sobre libros, documentales, música o exposiciones recientes vinculadas con nuestras disciplinas, con una extensión no mayor de siete cuartillas.
6. Los artículos deberán introducirse mediante un *abstract* en español e inglés, de entre cinco y siete líneas, que resuma la idea principal, así como un mínimo de cinco palabras clave que permitan identificar con facilidad su contenido.
7. Las notas sobre coloquios, congresos y otras actividades académicas no podrán exceder las cinco cuartillas.
8. Las imágenes incluidas en los textos deberán ir acompañadas de sus respectivos pies de foto, los correspondientes créditos de autoría, año y procedencia. Los trámites de permiso de su uso recaerán en los colaboradores que las utilicen.
9. Además de observar los permisos de uso, las fotografías y otras imágenes incluidas deberán ser enviadas en formato .tif o .jpg, en resolución de 300 dpi y tamaño carta.

Las colaboraciones deberán ser remitidas a la Dirección de Vinculación, Capacitación y Extensión Académica de la Coordinación Nacional de Antropología del INAH, con atención a Alma Olguín Vázquez, a las cuentas de correo electrónico: revista.cnan@inah.gob.mx, alma_olguin@inah.gob.mx, diariodecampo.inah@gmail.com y alolguinvazquez@gmail.com, o a la dirección Av. San Jerónimo 880, Col. San Jerónimo Lídice, Del. Magdalena Contreras, C.P. 10200, México, D.F. Para mayor información, favor de comunicarse al teléfono 4040 5400, ext. 413733.

Consejo editorial de *Diario de Campo*
Coordinación Nacional de Antropología
www.antropologia.inah.gob.mx

En *Diario de Campo* queremos difundir la obra de fotógrafos profesionales que se hayan dedicado a documentar imágenes de interés antropológico e histórico. Si usted tiene interés en difundir su trabajo en este medio, por favor no dude en contactarnos a nuestro correo electrónico: revista.cnan@inah.gob.mx y diariodecampo.inah@gmail.com

enfoces

Los caminos hacia la historia 4
Rocío Martínez Guzmán/Mario Camarena Ocampo

Historia y literatura:
la pasión por el contagio 8
José Mariano Leyva

Lectura y tratamiento de las causas
matrimoniales, siglo XVIII 13
Lourdes Villafuerte García

Magazine de Policía, una fuente
para la historia de México 21
Gabriela Pulido Llano

Torciéndole el cuello al filme:
de la pantalla a la historia 32
Julia Tuñón

La fotografía de aficionados,
¿una ventana al mundo de la historia? 43
Rebeca Monroy Nasr

El cuerpo humano como fuente 55
Sergio López Ramos

Memoria de un proyecto comunitario:
tejiendo testimonios 60
Mario Camarena Ocampo/Rocío Martínez Guzmán

diálogos

Mi experiencia en el estudio de la
iconografía novohispana. Conversación
con María del Consuelo Maquívar,
investigadora emérita del INAH 67
Rocío Martínez Guzmán/Sergio Ramírez Caloca

La literatura como fuente para la historia.
Entrevista con José Joaquín Blanco 74
Mario Camarena Ocampo/Rocío Martínez Guzmán

enimágenes

Magazine de Policía (1939-1969) 80
Gabriela Pulido Llano/José Luis Martínez Maldonado

reseñas y comentarios

Robert Darnton, *Censores trabajando. De cómo los Estados
dieron forma a la literatura*, México, FCE, 2014 97
Alonso Getino Lima

Carlos Fausto y Michael Heckenberg (compilación e
introducción), *Time and Memory in Indigenous Amazonia:
Anthropological Perspectives*, Gainesville, University Press
of Florida, 2007 98
Juliana Sánchez

Claudia Zamorano Villarreal, *Vivienda mínima obrera en el
México posrevolucionario: apropiaciones de una utopía urbana
(1932-2004)*, México, CIESAS, 2013 99
Monserrat Cabrera Castillo

José Luis Juárez López, *La invasión a Veracruz en 1914,
registros escritos y visuales*, México, Museo Nacional
de las Intervenciones-INAH, 2015 100
Leticia Rivera Cabrieles

Miguel Vallebuena, José Luis Punzo y Bridget Zavala (coords.),
*De cocina y tradiciones. Un acercamiento a la geografía
histórica del sabor duranguense*, México, Universidad Juárez
del Estado de Durango, 2013 103
José Luis Juárez López

pregones

Novedades editoriales 105

