

ENERO - ABRIL 2019

# Historias 102

REVISTA DE LA DIRECCIÓN DE ESTUDIOS HISTÓRICOS





# Historias

# 102

REVISTA DE LA DIRECCIÓN DE ESTUDIOS HISTÓRICOS DEL INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

## ENTRADA LIBRE

James Estrin	2
Jason Willick	8
Simon Schama	14
Kevin Mims	21

## ENSAYOS

Daniel Chargoy Ruiz <i>Evolución urbana de la Villa de Guadalupe durante los siglos XVIII al XX</i>	25
Álvaro Rodríguez Luévano <i>Tipos de prisioneros mexicanos: tablas fotográficas de detenidos de la penitenciaría de Guadalajara (1899-1900) en la Colección Etnográfica Mexicana de Léon Diguet</i>	44
Arturo Guevara Escobar <i>Waldemar Melchert en el catálogo comercial Hugo Brehme</i>	65
Salvador Rueda Smithers <i>Los museos en tiempo inmediato</i>	98

## CARTONES Y COSAS VISTAS

Esteban Sánchez de Tagle <i>De los padrones de confesión y comunión</i>	108
--	-----

## RESEÑAS

Beatriz Lucía Cano Sánchez, <i>Al compás de un discurso historiográfico</i>	121
Rebeca Monroy Nasr, <i>Garduño un fotógrafo: retratista, paisajista, revolucionario y estelar, seducido por el arte del desnudo</i>	124
Gerardo Necochea Gracia, <i>De historias anarquistas</i>	128
Luis de la Barreda Solórzano, <i>Una ofrenda</i>	132
Ángel Miquel, <i>Iconografía de Jaime Torres Bodet</i>	134



Portada: © 830672, Hugo Brehme, *Francisco I. Madero es recibido en Cuernavaca*, retrato de grupo, ca. 1911, Morelos, México, Colección Hoffman, Secretaría de Cultura- INAH-Sinafo-FN-MX (fragmento).

# Entrada Libre

## La propia historia desde una lente propia. Una entrevista a Rhea L. Combs

James Estrin

James Estrin es el editor de *Lens*, un blog dedicado a la fotografía, el video y el periodismo visual, que el 19 de diciembre de 2017 publicó la entrevista que le hiciera a la Dra. Rhea L. Combs, curadora de fotos y películas en el National Museum of African America History and Culture, sito en Washington, D. C., el cual abrió sus puertas en 2016. Combs dirige asimismo el Earl W. and Amanda Stafford Center for African American Media Arts, ubicado en el citado museo, y es autora de la introducción al catálogo *Through the African American Lens* (2014). Antes de incorporarse al museo, Combs fue profesora de cultura visual, cine, raza y género en la Chicago State University, en Lewis & Clark College, y en Emory University. Ha curado exposiciones cinematográficas para el Schomburg Center for Research in Black Culture en Nueva York y el Institute of Contemporary Arts en Londres. Estudió la licenciatura, maestría y doctorado en arte en Howard University, Cornell University y en Emory University, sucesivamente. Es autora de *Exceeding the Frame: Documentary Filmmaker Marlon T. Riggs as Cultural Agitator*, así como de numerosos ensayos publicados en libros colectivos, publicaciones especializadas y catálogos. Fue curadora asistente en el Spelman College Museum of Fine Art en Atlanta y educadora de programas públicos en la Chicago Historical Society (hoy Chicago Historical Museum). Nota y traducción de Antonio Saborit.

*¿En qué consiste la colección de fotografía en el National Museum of African America History and Culture?*

Se trata de la historia de los afroamericanos observada a través de lentes afroamericanas, y es muy variada. También es amplia en términos de la calidad de la fotografía. Algunos materiales tienen la calidad para exhibirse en una galería y otros tienen la calidad para ser parte de una reunión de familia.

En realidad, me parece que tiene que ver con la creación de este fabuloso conjunto de imágenes que reflejan la naturaleza idiosincrásica de los seres humanos. Tratamos de allanar lo que entendemos que es lo suficientemente valioso para ser conservado a perpetuidad. Y por esa razón tiene estos momentos icónicos con lo que las personas se pueden conectar inmediatamente.

En muchas ocasiones me atraen fotografías que a la gente le sorprende que estén en un museo, pues les resultan muy familiares, como las que ven en sus casas. Y para mí eso crea una reacción empática, visceral, porque uno se ve reflejado en ello y se pueden establecer estas conexiones sensoriales y emocionales.

Con ciertas cosas que se sienten muy definidas u orquestadas o bellas se puede dar una sensación de distancia. Pero al ver algo que se siente y se ve familiar, en el acto uno se involucra de otra manera. De suerte que está la idea de buscar cosas que inspiren desde un punto de vista aspiracional, pero que también inspiren desde un punto de vista familiar.

*¿Cómo está construyendo esta colección?*

Ha sido importante contar con la largueza, generosidad y confianza de personas como quienes visitan el museo, pues ellas te envían una nota o un donativo diciéndote: “Yo tengo esto”. Ha sido en realidad un esfuerzo comunitario. Estas personas asimismo han sido coleccionistas de fotos de afroamericanos que a lo largo del tiempo han ido reuniendo e investigando.

*La colección tiene una naturaleza democrática.*

Se tiende a dar la impresión de que los museos confieren o informan sobre lo que vale la pena conservar y coleccionar. Y esa muchas veces resulta ser una ruta sumamente elitista. Ésta es una manera de decir: “No, tú eres digno de que tus materiales se preserven”. Me parece que ése es un acercamiento muy diferente al que han tenido los museos tradicionales, y sobre todo los museos de arte.



*¿Cuál ha sido el papel de la fotografía en la comunidad afroamericana?*

Frederick Douglass se refirió poéticamente al poder de la imagen y a cómo puede pasar por una señal de tu condición ciudadana y de tu presencia. A los afroamericanos se les calificó de ser tres quintas partes de una persona, y fue un “avance”, considerando que éramos esclavos y que entonces vivíamos en cautiverio como esclavos. Se dieron muchas oportunidades para volvernos invisibles, de manera estructural.

En el momento en el que existe la fotografía comercial en este país, hay una emancipación y ya se puede emplear la fotografía como un acto subversivo. Y el poder de esta fotografía consiste en que se puede equilibrar estas amplias ideas aceptadas según las cuales no eres digno de contar con la ciudadanía o de que no eres digno de ser fotografiado como un ser humano. Y entonces se pueden voltear las cosas de cabeza y decir: “No, de hecho, lo somos, y somos capaces de crear un negocio activo, haciéndolo. Contamos con los medios suficientes para fotografiar nuestra imagen y contamos con los recursos para resaltar en muchos casos la vestimenta que hemos diseñado y fabricado. Y tenemos la oportunidad de demostrar que somos educados y que contamos con toda una comunidad”. Así que la fotografía permitió a que la gente documentara las instituciones formales e informales que se crearon.

*¿En qué época?*

Pienso que desde el final del siglo XIX y 1910, ese momento en que tenemos muchas de estas fotografías tempranas de la era victoriana con la gente posando con gran dignidad y garbo.

Si esas fotos están en el escaparate del estudio y yo paso caminando por ahí, como afroamericana, hay una sensación de orgullo porque veo a alguien a quien yo aspiro ser o porque me da gusto saber que ellos, también, han salido adelante y sobrevivido y persistido y resistido.

Esto también permite a la gente de otras comunidades que pueden tener un entendimiento estereotipado de los afroamericanos el darse cuenta de que existe toda una realidad diferente.

Y hay que tener en mente que esto también se da cuando cuentas con una cultura popular, con los estereotipos racistas de los escuincles negritos (*pickaninnies*) y las mamis, y estos tropos sobre lo que es lo negro. Por esto me parece como si estas fotos de la comunidad y del estudio se vuelven una especie de acto subversivo con esta sensación de empoderamiento.



*Y mucho de eso se debe a los fotógrafos negros de estudio puesto que documentaron a las comunidades negras.*

Exacto. Ahí tienes a J. P. Ball, quien fuera un fotógrafo itinerante en Virginia y luego en Cincinnati, aunque terminó mudándose a Montana, en donde al parecer existía una tremenda comunidad afroamericana al final del siglo XIX. Y por medio de la fotografía acabó teniendo un lugar importante en esa comunidad y también fue un político local. Empleó su fotografía para denunciar un linchamiento y luego estuvo a punto de ser expulsado de Montana.

Ése es un ejemplo de la manera en la que los fotógrafos negros al final del siglo XIX y principios del XX usaron su arte como una forma de justicia social, y esa justicia bien pudo ser literalmente un retrato de estudio que reforzara un valor y una dignidad y que subvirtiera prejuicios predispuestos, pero también pudo ser documentando las injusticias sociales.

Henry Clay Anderson es otro ejemplo. A mediados del siglo XX se puso a documentar la injusticia social y luego empleó el poder de la prensa negra para propagar esa información entre la comunidad negra en su conjunto.

*Fotográficamente, ¿en qué consiste la misión de usted?*

Yo tengo muchos trabajos. Soy curadora de fotografías y películas. Pero también soy titular del Earl W. y Amanda Stafford Center for African American Media Arts, cuya misión consiste en crear un espacio innovador pionero en favor de la investigación y la exploración serias de la fotografía desde el inicio hasta las obras contemporáneas.

Podemos explorar la historia y la cultura de los afroamericanos por medio de una programación innovadora, por medio de una política de adquisiciones robusta, así como por la creación de espacios de exposición. También estamos creando compromisos por medio de la preparación de proyectos comunitarios, empezando en Baltimore.

*¿Cómo piensa trabajar usted con creadores de imágenes afroamericanos?*

El proyecto es contar con becas y oportunidades de investigación para venir aquí por una temporada, tal vez un año, y trabajar con nuestras colecciones, ya sea creando exposiciones específicas o creando una narrativa posmoderna muy siglo XXI de nuestro material.

*¿Cómo visualiza el acopio de películas?*

Contamos con un programa que se llama proyecto de películas caseras sobre la Gran Migración, en el cual la gente hace una cita, trae sus películas en 8 o en 16 milímetros que se están empolvando y deteriorando en sus sótanos o en sus áticos, y nosotros las preservamos y les damos una copia digital. Lo que hasta ahora hemos estado recolectando han sido películas caseras de la década de 1940 a la de 1980.

*¿Películas caseras del sur y el norte?*

Sí, e incluso del oeste, pues el Museum of African America History and Culture es un museo nacional.

Esto me tiene alerta todo el tiempo y me mantiene muy ocupada, mucho, pero es sumamente emocionante porque compartes el conocimiento de algunas de estas personas que no participaron en la historia de los libros y ayudas a reinsertarlas en el canon o a expandir las formas en las que entendemos el canon.

Éstas son formas por las que podemos ampliar el entendimiento de las personas sobre estos tan importantes principios de libertad y democracia y justicia y lo que significa ser estadounidense, entendiendo las formas en que existen distinciones, pero también similitudes. Sólo por medio de ese entendimiento de las semejanzas podemos reconocer nuestra humanidad.

Un desfile de la década de 1950 de un histórico colegio de negros en Mississippi hoy ha de parecer auténtico a una bastonista de Florida.

*¿Puede describir la exposición “Belleza cotidiana”?*

Abarca un arco temporal de cien años desde la década de 1870, cinco años después de la emancipación, hasta la de 1970, con los parteaguas propios de la historia de Estados Unidos y las experiencias culturales afroamericanas. Por medio de fotografías vernáculas cotidianas podemos ver cosas extraordinarias, gente extraordinaria, ocasiones extraordinarias hechas de estos momentos diarios. Está hasta febrero de 2018.

*¿Alguna foto favorita en la exposición?*

Hay una foto realizada por Louis Draper de Lou Hamer y su esposo. Se conocieron en la plantación en la que ella era jornalera y él tenía una especie de puesto administrativo. Él la apoyaba a ella en su trabajo como activista y terminaron adoptando dos niños. ¿Quién ha visto una foto con los dos?



*¿Cuántas piezas hay en la colección?*

Más de quince mil.

*Es una colección amplia.*

Me emociona decir que nuestro director, Lonnie Bunch, cree realmente en la fotografía. Él es un historiador del siglo XIX y entiende el valor y el poder de la fotografía, y se ha comprometido en serio con ella.

*Además de los fotógrafos de estudio que aparecen en la exposición “Belleza cotidiana”, están los que se llaman fotógrafos de la comunidad.*

Muchos de estos fotógrafos comunitarios regionales en realidad se volvieron los ojos y los oídos y los voceros de la comunidad, como Lloyd Yearwood, quien fue el fotógrafo personal de Malcolm X. Hay 40 años de fotos de Harlem que él tomó, enfocándose principalmente en la comunidad religiosa. Adquirimos toda una sección de la comunidad negra-judía y luego él también trabajó con la comunidad musulmana.

*Muchos de los fotógrafos en la exposición “Belleza cotidiana” eran relativamente desconocidos fuera de sus comunidades. En los medios masivos con frecuencia vemos que a esas comunidades las registran personas que no pertenecen a ellas.*

La diversidad de perspectivas, junto con la diversidad de formaciones, al final han de mejorar la manera en la que entendemos y creamos una sociedad más justa. Yo creo que el valor de la fotografía y el valor hasta del arte en la historia radica en que nos ayuda a comprender mejor de dónde venimos, quiénes somos y cómo podemos avanzar. Si sólo se cuenta con una perspectiva entonces se está muy determinado en lo que se cree que es bello, en lo que se piensa que es valioso, en lo que se supone que es lo significativo que hay que registrar para la historia.

## Desacuerdos federales y republicanos. Una entrevista con Gordon Wood

Jason Willick

Gordon S. Wood (1933) es un historiador del siglo de la Revolución Americana, profesor en Brown, sita en Providence, Rhode Island, y autor de títulos como *The Creation of the American Republic, 1776-1787* (1969), *Representation in the American Revolution* (1969), *Revolution and the Political Integration of the Enslaved and the Disenfranchised* (1974), *The Radicalism of the American Revolution* (1991), *The American Revolution: A History* (2002) *The Americanization of Benjamin Franklin* (2004), *Revolutionary Characters: What Made the Founders Different* (2006), *Empire of Liberty: A History of the Early Republic, 1789-1815* (2009), *The Idea of America: Reflections on the Birth of the United States* (2011) y *Friends Divided: John Adams and Thomas Jefferson* (2017). En 2008 vio salir de la imprenta su libro *The Purpose of the Past. Reflections on the Uses of History*. Jason Willick lo entrevistó para *The Wall Street Journal*, de cuya edición del 3 y 4 de marzo de 2018 se tomó esta pieza. Nota y traducción de Antonio Saborit.

Lo han llamado el “decano de los historiadores estadounidenses del siglo XVIII”, pero la cima de la fama de Gordon Wood es que se le menciona una vez en una película con Matt Damon. En una escena de cantina en *Mente indomable* (*Good Will Hunting*, 1997), un arrogante estudiante de posgrado de Harvard diserta en un duelo por impresionar a un par de mujeres. El personaje de Damon, un prodigio de la clase trabajadora, lo interrumpe para soltarle: “El año próximo aquí van a estar regurgitando a Gordon Wood, hablando, saben, de la utopía prerrevolucionaria y de los efectos de la formación de capital en la movilización militar”.

Wood dice que un estudiante le dijo lo de la mención inmediatamente después del estreno de la película en Cambridge, Massachusetts. Pero le gusta señalar que él no es el historiador que más admira el personaje de Damon: “Si quieres leer un verdadero libro de historia, lee *La otra historia de los Estados Unidos* de Howard Zinn”, dice Damon en otra escena: “Ese libro te va hacer volar los sesos”.

Y la verdad es que, en la actualidad, el pomposo estudiante de posgrado muy probablemente citaría la invectiva de Zinn contra Estados Unidos mejor que la obra de Wood. “Se me tiene como alguien en el lado equivocado”, me dice Wood, con energía y alerta a sus 84 años de edad, a la hora del almuerzo en el comedor de profesores de Brown, donde es emérito. “Hoy la historia de Estados Unidos es un relato de opresión y congoja. Y si no lo dices...”, y al decirlo baja los hombros.

En 1955, Wood obtuvo su licenciatura en Tufts, realizó su servicio militar en la Fuerza Aérea en Japón —“tuve suerte, estuve de entre dos guerras”— y en 1958 se inscribió al programa del doctorado en historia de Harvard. Tenía la esperanza de estudiar con Arthur Schlesinger, Jr., pero este último estaba metido en la campaña presidencial de Kennedy. Wood se inscribió en un seminario con Bernard Bailyn, un historiador de los tiempos tempranos de Estados Unidos que acababa de obtener su plaza, y nunca volvió la vista atrás.

Al cabo de seis décadas de estudiar la etapa colonial, la Revolución y la Fundación, Wood ha acumulado virtualmente todos los premios asequibles a los historiadores: el premio Bancroft por *The Creation of the American Republic*, un Pulitzer por *The Radicalism of the American Revolution* y la National Humanities Medal que en 2010 le otorgó el presidente Barack Obama.

Pero conforme ascendía su estrella, su campo de estudio sufrió un portentoso desplome en medio del contragolpe de finales del siglo XX contra los “hombres blancos muertos”. Los expertos en la época de la Revolución se jubilaron y no los reemplazaron. La historia social —las relaciones de los grupos marginales “desde abajo”— ganó prestigio. En 2016, el *New York Times* informó que en la década anterior las universidades sólo anunciaron 15 nuevos puestos de trabajo para los historiadores de la política de Estados Unidos del tipo que fuera.

“Entiendo lo que hacen y es importante”, dice Wood de los historiadores sociales. “De la esclavitud hoy sabemos más de lo que nunca se supo”. Pero sostiene que la literatura académica se ha desequilibrado, olvidándose de temas cruciales, incluyendo las divisiones políticas que dieron forma a la primera república. “No es que no se equivocaran matando indígenas y



con respecto a la esclavitud, pero asimismo sucedieron otras cosas, y de lo que se trata es de cuáles enfatizas”.

Wood describe la actitud de algunos de estos académicos: “Quiero mostrar lo mal que estaban las cosas para que la gente despierte y hoy haga algo al respecto”. Muchos estadounidenses en cambio se desentienden. Hartos de “un relato de opresión tras otro”, se vuelven hacia los historiadores populares, muchos de los cuales no tuvieron una formación específica como historiadores.

Mientras tanto, numerosos académicos se encierran en subespecialidades más estrechas y en un lenguaje esotérico. Hoy día, dice, la historia profesional es “casi como una ciencia”, en el sentido de que resulta incomprensible para el lego. Pero mientras que los “físicos nos pueden mostrar lo que han hecho” por medio de la elaboración de aplicaciones para el mundo real, el trabajo del historiador está solo. Los historiadores tienen la responsabilidad de hacerlo vívido y significativo para el público amplio.

¿Qué sucede cuando los historiadores abdican de esta responsabilidad? De entrada, la falta de una perspectiva histórica puede conducir a un pensamiento apocalíptico sobre el presente. “La historia en ese sentido es consoladora”, dice Wood. “Te saca de la montaña rusa de las emociones en cuanto a que éste es el mejor y el peor de los tiempos”.

El libro más reciente de Wood, *Friends Divided: John Adams and Thomas Jefferson*, es un ejemplo. El antagonismo entre los federalistas de Adams y los republicanos de Jefferson en la década de 1790 fue mucho más esencial, y por tanto más amenazador, que el actual partidismo: “Yo creo que sobreviviremos con facilidad”, dice Wood.

En cambio, Adams, Jefferson y sus coaliciones estuvieron a punto de matar a la República en su cuna. No estaban de acuerdo ni siquiera en que si la nueva República debía o no ser democrática. Jefferson tenía una fe romántica en la democracia y en la sabiduría de la gente común y corriente; Adams predijo: “la democracia destruirá inefablemente toda civilización”.

La visión de Jefferson era parcialmente egoísta. “La dirección del Partido Republicano, que es el partido popular, está en los esclavistas sureños”, dice Wood. “Ellos no le temen al pueblo”, pues la aristocracia gentrificada controlaba efectivamente el resultado de las elecciones. Jefferson era semejante al “liberal de limusina” de hoy, en el sentido de que estaba lejos de las políticas que promovía. (En su momento, sus ideas resultaron potentes para discutir contra la esclavitud.) Mientras tanto, los federalistas de Adams “vienen de Nueva Inglaterra en donde tienes sociedades más igualitarias, más democráti-



cas”, dice. “Pero por esa misma razón, los dirigentes le tienen más miedo al populismo, a la democracia”.

Lo anterior podría hacer sonar a Adams como un miembro del *establishment* actual. Pero algunas de sus otras ideas resultarían más gratas para populistas como Donald Trump. Adams le dijo a Jefferson, en la paráfrasis de Wood: “Usted le teme al monarca ‘único’, yo le temo a ‘los pocos’, esto es, a los aristócratas”. Adams sostenía que el control de parte de los oligarcas era una grave amenaza a la libertad. “Es su manera de justificar al Ejecutivo fuerte que actuará como contrapeso de los pocos”, dice Wood. Adams quería que el Ejecutivo contara con algunos de los poderes de la Corona.

Tal cosa era un anatema para Jefferson, cuya misión en la vida era “eliminar la Monarquía y todo lo que implicaba, esto es, el gobierno hereditario, la jerarquía y la corrupción”. A su alrededor veía “un mundo de privilegio en el que se abusa de la gente común y corriente... Desde nuestro punto de vista, Jefferson resulta muy simpático puesto que está destruyendo ese mundo”, dice Wood.

Los federalistas temían que la visión niveladora de Jefferson resultara destructiva para las instituciones mediadoras. Wood cita un libro reciente del politólogo Patrick J. Deneen, *Why Liberalism Failed*, el cual sostiene que el compromiso de Occidente con la autonomía individual —tanto en los mercados como en la cultura— ha minado las conexiones comunales, dejando aislada y sola a la gente. Ése era el temor de los federalistas, “este mundo horrible en el que el individuo está solo y sin ningún tipo de conexión con nadie”.

Uno más de los desacuerdos entre Jefferson y Adams que sigue reverberando hoy en día es lo que llamamos el “excepcionalismo de Estados Unidos”, la idea de que “hemos trascendido la usual definición de nación y de que teníamos una responsabilidad especial en el mundo para promover nuestra forma de vida”. Jefferson la creía en serio. Él pensaba que la “guerra la causan los monarcas” y que las “repúblicas son naturalmente pacíficas”, de suerte que la paz llegaría si se adoptaba en todas partes el modelo de Estados Unidos. En ese sentido, se parecía mucho al liberal internacionalista de hoy mismo y a los neoconservadores. Para Adams, en cambio, Estados Unidos era “tan pecador, tan corrupto como otras naciones” —una visión que los presidentes Trump y Obama en ocasiones han repetido de diversas formas.

La comparación más emotiva, sin embargo, está en la amarga división. Durante buena parte de la década de 1790, ni los federalistas de Adams ni los republicanos de Jefferson “aceptaron la legitimidad del otro”, dice Wood. “Y desde luego, los federalistas nunca pensaron que ellos fueran un partido. Eran



*el gobierno*”, y los republicanos de Jefferson una malvada facción que trataba de derrocar al gobierno. Los republicanos, por su parte, “pensaban que los federalistas nos estaban convirtiendo en una Monarquía y que estaban echando hacia atrás a la Revolución Americana”.

Hoy escuchamos mucho sobre la similitud de la retórica apocalíptica, pero buena parte de ella es cínica y deliberadamente exagerada. Lo notable de la década de 1790, enfatiza Wood, es hasta qué punto cada partido pensaba que el otro planteaba una amenaza existencial.

Las diferencias llegaron al punto de dividir a los estadounidenses sobre la Revolución Francesa, la cual, para Jefferson, vindicaba su idea sobre la liberación del hombre mientras que para Adams confirmaba sus temores sobre cómo podía partirse una sociedad. Los federalistas sostenían que los republicanos se habían coludido con Francia —y a diferencia de las actuales escaramuzas sobre la interferencia rusa, entonces había un temor agudo de una invasión y de una deserción en masa—. En Filadelfia, la capital, se dio la violencia organizada, una ciudad capital que a los ojos de los federalistas “parecía estar dominada por todos estos franceses”. El aterrador congreso federalista promulgó las actas de Extranjeros y Sedición para suprimir la disensión. “Estuvimos cerca de una guerra civil en 1789”, dice Wood. “No sucedió, y por lo tanto los historiadores no toman el asunto en serio”.

Al caos se sumaron los planes imperiales de Alexander Hamilton. “Hamilton está lleno de visiones de lo que ha de hacer con su ejército”, dice Wood. Hamilton está por “ir tal vez a México y se ha de aliar con algunos de los dirigentes de Sudamérica” en una gran alianza anti-francesa.

En una carga sobre la historia popular, Wood dice que el musical *Hamilton* ofrece una imagen “distorsionada” de un hombre que en realidad era una “figura napoleónica” antiliberal: “Las cosas llegaron a un punto en el que Hamilton estuvo a punto de enviar un ejército a Virginia”, el baluarte republicano.

En la campaña de 1800, los aliados de Adams vieron a Jefferson en buena medida como 216 años después vieron a Donald Trump sus oponentes, “causando problemas” y “destruyendo a los dirigentes legítimos”. Jefferson ganó y Adams declinó asistir a la ceremonia inaugural de su sucesor —el único desaire, hasta hoy, en la historia—. La transferencia de po-



deres fue tan crucial que Jefferson la llamó la “Revolución de 1800”. En ese momento, señala Wood, los federalistas “asumen que Jefferson fracasará a tal grado que en un abrir y cerrar de ojos ellos volverán al poder”. Lo que asumieron estaba errado: los federalistas nunca volvieron a ganar la presidencia y desaparecieron del todo en 1820.

Un tema a lo largo de toda la obra de Wood es que la mayoría de los Padres Fundadores que llegaron al siglo XIX terminaron teniendo reservas sobre la sociedad que habían creado. Los federalistas lamentaban los excesos de la democracia, la cual minaba sus aspiraciones por una política deliberativa clásica. “La gente empezó a decir: miren, si no cuento con personas como yo en el gobierno, no tengo confianza”, dice Wood. “No se confía en la gente que no es como uno y eso es lo que alimenta el antielitismo”, el cual hoy en día asume las formas del populismo y de la política identitaria.

En cuanto a los republicanos, el gobierno federal creció a niveles que ellos nunca imaginaron. Hoy en día, el gobierno limitado se asocia con el conservadurismo, “mientras que al final del siglo XVIII se trata de la postura radical”. Jefferson pensaba que un Estado fuerte habría de exacerbar el privilegio inmerecido y que llevaría a la Monarquía. Sin embargo, el actual gobierno en expansión de Estados Unidos —el Estado benefactor adentro y afuera el militar— en buena medida existe para promover los valores jeffersonianos de la igualdad y el excepcionalismo americano.

Las formas en que se han visto frustradas las visiones tanto de Adams como de Jefferson ilustran una de las ideas generales que tiene Wood sobre el valor de la historia. “La historia es una disciplina conservadora en la que la única lección que surge de ella es que nada nunca funciona como se esperaba”, dice. “Por eso Nietzsche decía que si se quiere ser jinete hay que olvidarse de la historia porque entorpece, llena de dudas”.

Hoy en día la historia podría enseñar a los partisanos de ambos bandos que sus ideas son menos radicales de lo que creen, que la República de Estados Unidos es más fuerte de lo que temen y que las divisiones del país son más superables de lo que imaginan. En un momento en el que los historiadores serios resultan cada vez menos capaces de llegar a un público amplio, los estadounidenses tienen cosas peores que hacer que regurgitar las lecciones de Gordon Wood.



## Balfour y el nacimiento de Israel

Simon Schama

El historiador inglés Simon Schama (1945) añadió recientemente a su obra *The Face of Britain: A History of the Nation Through Its Portraits* (2016) y el segundo tomo en su historia de los judíos: *Belonging: The Story of the Jews, 1492-1900* (2017), dos títulos tan relevantes como los suyos que ya existen en español: *Ciudadanos. Una crónica de la Revolución Francesa* (1990), *Certezas absolutas* (1993), *Paisaje y memoria* (1995), *Confesiones y encargos: ensayos sobre arte* (2002), *Los ojos de Rembrandt* (2002), *Auge y caída del imperio británico, 1776-2000* (2004), *El desnudo de Rembrandt* (2006), *El poder del arte* (2007) y *La historia de los judíos: En busca de las palabras, 1000-1492* (2015). Este artículo apareció originalmente el 1 de noviembre de 2017 en el diario *Financial Times*. Traducción y nota de Antonio Saborit.

**M**i padre tenía 16 años, a escasos dos de ser reclutado para las trincheras, cuando supo —junto con los demás en Whitechapel— de la Declaración Balfour. La carta, enviada por el secretario del Exterior, Arthur Balfour, a Walter, lord Rothschild, manifestaba el respaldo del gobierno británico al “establecimiento en Palestina de un hogar nacional para el pueblo judío”, pero añadía la cláusula “entendiéndose claramente que no se hará nada que pueda perjudicar los derechos civiles y religiosos de las comunidades no judías existentes en Palestina”.

La decepción fue la primera respuesta de Chaim Weizmann, el dirigente sionista, cuando el 2 de noviembre, documento en mano, sir Mark Sykes salió de la oficina del gabinete y dijo: “Es niño”. “En fin, al principio el niño no me gustó”, escribió Weizmann en su autobiografía, *Trial and Error*, “no era el que

yo esperaba”. Weizmann habría querido que en vez de “establecimiento” dijera “re-establecimiento”, por lo que así “se habría señalado la conexión histórica con la antigua tradición y todo el asunto habría quedado bajo la luz adecuada”. Esa luz adecuada debía brillar sobre algo más noble que una transacción oportunista de la estrategia imperial.

Los propios recelos de Weizmann en breve dieron pie a la euforia cuando se entendió lo que se había hecho. Esa noche, él y sus colegas entonaron los que se describieron como “cantos jasídicos” y bailaron de júbilo. A la semana, cuando la Federación Sionista hizo público el documento, mi padre vio estallar los mismos cantos y bailes en las calles del East End, desde Mile End hasta Whitechapel. Algo propicio, algo providencial había ocurrido, aunque también algo contra todos los momios.

La Federación Sionista contaba tan sólo con unos cinco mil miembros en todo el país en el tiempo de la declaración y las oficinas de la organización eran unas cuantas buhardillas en Picadilly. Aunque tampoco hay duda de que el respaldo emocional fuera mucho más amplio. Si el sionismo británico no fue el creador de la declaración, al menos no sin ayuda, tampoco hay duda de que la declaración creó al sionismo británico. Un lugar al que los judíos pudieran llamar propio se asemejaba a una visión portentosa, y no a una colonia en el este de África, sino a la tierra natal que nunca abandonaron en la memoria, el ritual y el lenguaje. La fiesta callejera en el East End —“una marcha kosher”, la llamaba papá, pescado frito, pasteles y gritos en abundancia— fue puro instinto y cero reflexión, pero a veces los instintos son la historia verdadera. Arthur recordaba que la “Hatikva” se cantó a las afueras de una sinagoga que estaba cerca de casa. Un mes después, el mismo canto puso de pie a la multitud en la Royal Opera House. Mi padre estaba afuera entre una muchedumbre apostada junto a los costales con las coles del día siguiente.

Mi padre estaba al tanto de la oposición judía: de los antisionistas, de los grandes de la Asociación Anglo-Judía y del Comité Conjunto —Claude Montefiore y esos Rothschild, Leopold en particular— que estaban en el lado equivocado de la discusión. A mi padre le horrorizó en particular la acusación pública de Edwin Montagu, uno de los dos judíos en el gabinete (el otro era el prosionista Herbert Samuel), en cuanto a que la Declaración Balfour equivalía a ser antisemita, pues a los ojos de Montagu suponía lealtades divididas, especialmente odiosas durante la guerra. Lo mismo sentían otros en el lobby antisionista, en particular el historiador Lucien Wolf, a quien de hecho un policía en 1915 le cuestionó su verdadera nacionalidad y nunca lo superó del todo.



Para mi padre, la actitud defensiva de los antisionistas era síntoma de la gran división entre los judíos del West End y los del East End. Las 67 palabras de la declaración, pensaba mi padre, se podían reducir a una: la palabra “hogar”, *bayit*. Qué bueno que los pares de Edwin Montagu se quejaron de que su firme idea de un hogar británico ahora fuera vulnerable a las acusaciones de una alianza dividida, pero el hogar de Montagu era feudal: con avenidas de robles y olmos, aves de caza brotando de los helechos para caer bajo las escopetas de los condados domésticos.

Para mi padre, quien los *shabbes* tenía *shul*, y los domingos, Shakespeare, era perfectamente posible ser indivisiblemente británico y judío; británico y sionista. De hecho, toda su vida y las vidas de todos sus amigos se desarrollaron bajo esa no problemática posibilidad. El encuentro de intelectos, como suponía que había sido, entre Arthur Balfour y Chaim Weizmann, entre el filósofo político patricio y el “pequeño judas” originario de Motol, como Weizmann se describía a sí mismo, no sólo era posible, sino que en cierto modo había estado predestinado históricamente. Gran Bretaña, a fin de cuentas, era un país en el que un judío, apenas disfrazado de creyente practicante, había sido dos veces primer ministro, la figura principal del conservadurismo victoriano. Todo se volvió entonces, tal como hoy, sobre esa palabra tan cargada de emociones: “hogar” —tanto para quienes lo festejaban como para quienes lo lamentaban—. Para los judíos fue como si las puertas de la casa ancestral en la que se crearan el hebreo y el judaísmo finalmente se hubieran abierto después de estar canceladas y cerradas —más recientemente, en la década de 1880, cuando el Imperio otomano puso severas restricciones a la inmigración hacia Palestina—. Pero para los árabes palestinos, el establecimiento de un hogar nacional judío ya parecía un temprano aviso de desalojo. Estuviera o no justificado tal pesimismo en ese entonces, o bien se convirtiera en una profecía realizada trágicamente, se sigue debatiendo. Pero en medio de nuestras arrogantes celebraciones, a la causa moral de la declaración le debemos el ponernos tanto en los zapatos de los palestinos como en los nuestros.

Para las comunidades judías más pobres de Londres y de las provincias, el terror de no tener una casa no era sólo un punto de debate. Muchos de ellos acababan de llegar del terror de los pogromos en Rusia y en Rumania, o habían sido testigos del ascenso del antisemitismo político en ciudades como Viena. También eran menos optimistas en cuanto a que se les diera un domicilio sólo de manera transitoria y condicionada. Hasta en la Gran Bretaña había razón para ser aprensivos. En 1917 se dieron tumultos antisemitas en Bethnal Green y en Leeds. En la *National Review* siempre había espacio para que

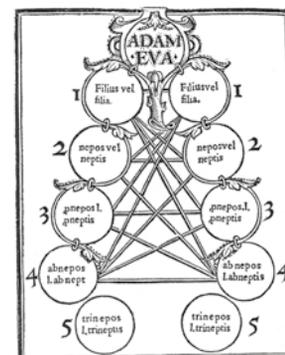


literatos antisemitas como John Buchan —cuya obra *Thirty-Nine Steps* era una versión apenas disfrazada de la conspiración judía internacional—, Hilaire Belloc y G. K. Chesterton ventilaran su ingeniosa malicia. La demagogia antiinmigrante de organizaciones como la Liga del Hermano Británico había convencido al gobierno conservador que encabezaba el propio Balfour de aplicar un Acta para Extranjeros en 1905, imponiendo estrictos frenos exactamente en el momento en que éstos harían más daño. En 1914, el Acta de Restricciones hizo más estrictos esos controles.

El East End, también, tenía una buena idea de lo que se estaba desarrollando en el Frente Oriental de la guerra, donde millones de judíos se vieron atrapados entre la maquinaria militar rodante del ejército austro-húngaro, por un lado, y los rusos por el otro. No menos de 600 000 judíos fueron deportados del territorio en las zonas de guerra, en especial Ucrania. Estas turbulencias fueron acompañadas por otros pogromos sin piedad, especialmente criminales cuando el ejército ruso iba en retirada. Los cálculos de los muertos judíos civiles van de 50 000 (la cifra más conservadora) hasta 200 000. La Revolución Rusa no trajo un respiro; lo opuesto, de hecho. La guerra civil vio 1 300 pogromos separados perpetrados por los “blancos”, los voluntarios antibolcheviques y los polacos; 106 realizados por unidades del Ejército Rojo, en particular por el 1° de Caballería de Budenny. Cuando los oficiales del Ejército Rojo trataron de detener los ataques fueron apuñalados o fusilados. Al sumar las bajas judías de las dos guerras vecinas, llegan a alcanzar el medio millón.

De suerte que a los judíos se les puede disculpar por pensar que no había un lugar seguro para ellos y que, *in extremis*, tampoco tenían a dónde ir. Los judíos no son el único pueblo que ha padecido el desarraigo, pero sí el único en el mundo que no ha podido encontrar un lugar en donde tener abrigo sin sufrimiento, condicionamiento, siempre con la posibilidad de perderlo, alcanzado a costa de numerosas vidas, por decir lo menos. Ninguno de los pueblos en países que heredaran el legado de las expulsiones y de las puertas cerradas ante los desesperados —como lo estuvieron en la Gran Bretaña tras el Acta de Extranjeros o como lo estuvieron en Estados Unidos después de 1921— está en la mejor de las situaciones para cuestionar la legitimidad del sionismo.

En 1915, el escritor yidis Shloime Ansky, uno de los fundadores del Partido Social Revolucionario, fue a ver directamente la dimensión de la catástrofe, al tiempo que trataba de dar a conocer las miserias y de ayudar a organizar el socorro para multitudes de muertos de hambre y sin casa. Descubrió pueblos enteros devastados hasta las cenizas, muchas veces sin



que quedara nada de los barrios judíos. En Brzostek se enteró que ejecutaron de manera sumaria a un padre y a su hijo. Al hijo se le dijo que le perdonarían la vida si él mismo colgaba a su padre. El hijo se negó, pero el padre le suplicó que lo hiciera, y, desquiciado por la angustia, lo hizo por su cuenta, mientras los soldados miraban sentados y muertos de risa antes de colgar al hijo.

Ansky vio que estas enormidades no sólo eran resultado de la desintegración del orden en el país. Aunque diversas poblaciones padecieron deportaciones —los alemanes étnicos, en particular—, sobre los judíos se perpetraron horrores selectivamente debido a la fuerza de las cuerdas más paranoicas del antisemitismo, intensificadas durante la guerra. Las mismas sospechas atribuidas a los “desarraigados” judíos se transformaron en abiertos cargos de traición. Yidis se tuvo por sinónimo de alemán, lo que hizo de todo hablante de yidis un espía real o en potencia. Toda una mitología de la traición circuló por la zona de guerra, compartida no sólo entre las filas y la gente local, sino también, como lo descubrió Ansky, por los oficiales, hasta por el comando mismo. Así que para Ansky y para muchos, ser judío significó, tarde o temprano, ser un refugiado sin casa o algo peor. Esta suerte podía caer hasta en los profesionistas y los comerciantes judíos a los que se les había permitido residir en Moscú, más allá de la Zona de Residencia. En 1891, un gran porcentaje de esa población ya había sido expulsada sin problemas. ¿Esta percepción tardía hizo de Ansky un sionista? No exactamente, o no de manera inmediata. Por un tiempo imaginó que la satanización de los judíos habría de desaparecer con la naciente revolución de los obreros y los campesinos —esto es, hasta que los bolcheviques criminalizaron el hebreo y estigmatizaron al sionismo como un delito reaccionario.

Y aunque las atrocidades en el Este parecían ser una evidencia más de la crueldad selectiva que todo el tiempo se prodigaba a los judíos, su inducción en la falta de un hogar de manera permanente, sólo eso nunca habría asegurado que la causa sionista prevaleciera en el Gabinete de Guerra británico. Mucho tuvo que ver la estrategia imperial con esta decisión, como lo han señalado todos los historiadores. El año de 1916 había sido un mal año para los Aliados en Gallipoli y en el Somme. El año de 1917 no pintaba mejor. Weizmann, quien, como químico, había estado metido en la producción de acetona para las municiones de parte de Churchill, había desempeñado penosamente el papel que los judíos podrían haber desarrollado para persuadir a Estados Unidos de que entrara a la guerra.

Pero si hubo fuertes razones humanitarias y estratégicas para que el gobierno británico respaldara el hogar nacional



judío, también es cierto que el que éste se plantara en Palestina, pese al simultáneo respaldo británico al nacionalismo árabe, algo debía a la historia y al sentimiento. Weizmann se echó a la bolsa a Balfour en persona porque lo convenció de que ese hogar nacional sólo pegaría con la conexión milenaria, permanente, de los judíos con el lugar en el que se creara su identidad y donde se formó su lengua. Las opciones que se habían ofrecido en el este de África, en la costa del Sinaí, habrían sido ejercicios de colonialismo. Pero los entusiastas británicos del regreso de los judíos sabían bien que éstos no sólo no estaban ausentes de Palestina, sino que de hecho habían constituido la mayoría de la población de Jerusalem durante algún tiempo, y que vivían en comunidades de miles en los pueblos galileos que ellos habían levantado en el siglo XVI como Tiberias y Safed.

Pero seguían siendo superados ampliamente por la población árabe palestina que vio el hogar nacional judío como una atrocidad. ¿Cómo pudieron persuadirse los británicos que se podían conciliar de alguna manera tanto el despertar judío como el árabe? La respuesta está desde luego en esa cláusula de la declaración: “entendiéndose claramente que no se hará nada que pueda perjudicar los derechos civiles y religiosos de las comunidades no judías existentes en Palestina”. Con toda probabilidad esto no lo escribió Balfour, sino el secretario político de la Oficina de Guerra, Leo Amery, él mismo un judío secreto que discretamente había descubierto la verdadera identidad de su madre, y que de alguna manera quiso encontrar la cuadratura del círculo, de suerte que fuera posible reconciliar las aspiraciones de ambos comités nacionales en Palestina. Un elemento adicional de la declaración al que se podría adherir una lectura optimista, fue la pequeña partícula “en”, esto es, una presencia judía nacional en parte mas no en todo del país: un lugar compartido, entonces, sin ser monopolio ni de uno ni de otro.

La mayoría de las respuestas de los historiadores, ensombrecidas por el conocimiento de lo que significaría todo esto durante el Mandato, son sombríamente pesimistas, cuando no completamente cínicas. Pero entonces no se descartaba la posibilidad de dos renacimientos nacionales coexistiendo lado a lado y por lo menos absteniéndose de una destrucción mutua. Esto porque, contrario a lo que dicen las historias más polémicas, al menos algunas figuras en ambos campos ponían atención al otro y no invariablemente desde una postura de hostilidad intransigente. El amigo de Weizmann, Ahad Ha'am, gran profeta del “sionismo cultural”, en la década de 1890 advirtió tras visitar Palestina que el futuro de todo el proyecto redundaría en que las sensibilidades y los derechos de los que ya estaban, ahí producirían un entendimiento sio-



nista. En 1905, en el VII Congreso Sionista, Yitzhak Epstein —quien vivía en una de las primeras villas en Galilea— lo llamó el “tema que sobrepasa a todos los demás”. Él había visto directamente que la compra de terrenos a los terratenientes árabes resultó en el desahucio de sus locatarios *fellahin*, por lo que Epstein de manera optimista propuso que los judíos sólo compraran tierra sin trabajar para sus asentamientos y desarrollos. También sostuvo que los sionistas debían apreciar el propio sentido de hogar de los árabes palestinos y negociar con ellos sobre la base de respeto mutuo.

Eso fue precisamente lo que Weizmann trató de hacer cuando fue a ver al emir Faisal, hijo de Sharif Husain de Meca, a quien los británicos le habían prometido soberanía sobre un gran Estado panárabe después de la guerra. Tras viajar en barco, camello y a pie bajo el calor abrasador de junio de 1918, Weizmann discutió durante dos horas con Faisal en su campamento en la planicie jordana. Con ayuda de T. E. Lawrence, quien creía que todo de alguna manera se podía arreglar, se emitió un documento en el que el sionismo y el nacionalismo árabe estaban representados como complementarios y mutuamente beneficiosos.

Un entendimiento semejante se alcanzó en la Conferencia de Paz en París cuando los dos hombres se volvieron a encontrar, aunque se añadió una cláusula esencial, según la cual, en caso de no llevarse a cabo las promesas británicas relativas al reino árabe en la Siria de Faisal, cualquier entendimiento sería nulo y hueco. Tristemente, desde luego, previas negociaciones secretas que dividían la región entre los intereses franceses y británicos, hicieron de lado cínicamente estas promesas, colocando a Siria y a Líbano bajo una zona de influencia francesa y remitiendo el Mandato Palestino a la Gran Bretaña, ambos con consecuencias tremendas.

Se trató, entonces, de la luna de miel más breve, y cien años después siempre parece haber habido una sombra encima de esta declaración. El asunto de si la margen del Jordán al mar ha de ser o no el hogar de dos pueblos, en uno o en dos Estados, bocetados apenas en 1917, sigue siendo la esencia del asunto en 2017. Para los judíos, lo que creció a partir de la semilla de la Declaración Balfour ha sido en muchos sentidos un milagro notable: no obstante todos sus defectos y errores, una democracia vibrante, contenciosa, si bien asediada, y la réplica en humanidad viviente a la ambición nazi no sólo de borrar los cuerpos de todos los judíos sino también su cultura y su memoria.

Pero como lo saben y discuten un buen número de sionistas, la constitución de un hogar nacional no sólo se ha de determinar en el poder sino en la ética, en cuyo caso también se tiene que respetar la humanidad del otro pueblo de la tierra.



Esta semana trae con ella un aniversario más, un aniversario de idéntica solemnidad: el del asesinato de Yitzhak Rabin, quien fue uno de los grandes israelitas que llegó a esa conclusión y quien pagó con su vida el atreverse a ponerla en práctica. Una posible paz, o incluso apartarse del odio y la violencia, hoy parecen tan remotas como para ser parte del ámbito de los milagros. Pero entonces, ese primer amanecer de un hogar judío hace un siglo fue prueba suficiente de que a veces, hasta en el campo de fuego que es el Medio Oriente, tales cosas se pueden dar.

## Los demasiados libros que no has leído

**Kevin Mims**

Avid Reader, es decir, Lector Ávido, es una librería independiente ubicada en Sacramento, California, en la cual trabaja regularmente Kevin Mims. “Querido milenial”, escribió en un artículo para *Quillette*, donde Mims colabora regularmente: “soy un hombre blanco de sesenta años sin educación universitaria. Haz con esta información lo que te venga en gana”. Tomado del *New York Times* del 8 de octubre de 2018. Traducción de Antonio Saborit.

**T**engo más libros de los que podría leer en lo que me queda de vida, y sin embargo, cada mes añado a los libreros unas decenas más. Durante años me sentí culpable por esto hasta que leí un artículo de Jessica Stillman en la página electrónica de *Magazine Inc.* titulado “Por qué se debe estar rodeado de más libros de los que se tendrá tiempo para leer”. Stillman sostenía que una biblioteca personal demasiado grande para agotarla en una vida “no es una señal de fracaso o de ignorancia”,

sino más bien una “insignia de honor”. Su argumento era una variación al tema propuesto por Nassim Nicholas Taleb en su *best-seller* de 2007, *The Black Swan: The Impact of the Highly Improbable*, un libro sobre el mayúsculo impacto en nuestras vidas de acontecimientos grandes e impredecibles. En esencia, Taleb sostiene que aunque la gente tienda a depositar un mayor valor en las cosas que sabe que en las que no sabe, son las cosas que no sabemos, y que por tanto que no podemos ver venir, las que tienden a dar forma a nuestro mundo de la manera más dramática.

Una biblioteca personal es muchas veces la representación simbólica de la mente de su propietario o propietaria. Quien ha dejado de ampliar su biblioteca particular pudo haber llegado al punto en el que piensa que sabe todo lo que necesita y que lo que no sabe no le hace daño. No tiene ningún deseo de continuar creciendo intelectualmente. Una persona con una biblioteca en constante expansión entiende la importancia de seguir siendo curioso, abierto a nuevas ideas y voces nuevas.

Taleb sostiene que una biblioteca personal:

debe contener todo lo que no sepas y todo lo que permitan poner ahí los recursos financieros, el pagaré de la hipoteca y el apretado mercado de bienes y raíces hoy en día. Conforme se crezca se acumularán más conocimientos y más libros, y el número creciente de libros sin leer en los estantes miran amenazantes. De hecho, mientras más se sabe, más grandes serán las filas de libros sin leer. Permítasenos llamar a esta colección de libros no leídos una *antibiblioteca*.

En realidad, a mí no me gusta el término de Taleb de “anti-biblioteca”. Una biblioteca es una colección de libros, muchos de los cuales permanecen sin ser leídos durante largos periodos de tiempo. No veo cómo eso sea diferente de una antibiblioteca. Un mejor término para aquéllo de lo que Taleb habla podría ser *tsundoku*, palabra japonesa que designa un conjunto de libros comprados, pero aún sin leer. Mi biblioteca personal la integran una décima parte de libros que he leído y nueve décimas partes *tsundoku*. Tal vez yo tenga unos 3000 libros. Pero muchos de ellos son antologías o compilaciones que contienen múltiples libros en su interior. Tengo un gran número de volúmenes de Library of America, una serie que publica las novelas completas de autores como Dashiell Hammett y Nathanael West en un solo libro. De esta manera, mi biblioteca de 3000 libros probablemente contenga más de 6000 obras. Una vez que leo un libro con frecuencia lo regalo o lo cambio en una librería de libros usados. De ahí que



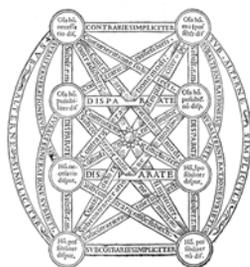
mi *tsundoku* siga siempre en aumento en tanto que el número de libros en casa que he leído permanece muy constante en unas cuantas centenas.

A decir verdad, sin embargo, *tsundoku* no logra describir buena parte de mi biblioteca. Tengo un buen lote de colecciones de cuentos, poesía, antologías y libros de ensayo, los cuales compré sabiendo que probablemente no leería todos. Gente como Taleb, Stillman y quien haya acuñado la voz *tsundoku*, al parecer, sólo reconocen dos categorías de libros: los leídos y los no leídos. Pero cualquier amante de los libros sabe que existe una tercera categoría que entra en algún lugar en medio de las otras dos: el libro a medio leer. Casi todos los libros en los estantes de referencia de un amante de los libros, por ejemplo, caen en esta categoría. Nadie lee de principio a fin el *American Heritage Dictionary* o el *Roget's Thesaurus*. Uno de mis libros predilectos es *The Stanford Companion to Victorian Fiction* de John Sutherland. Es una revisión fascinante, inteligente y sentenciosa de las novelas y novelistas de la Inglaterra victoriana, desde los famosos (Dickens, Trollope, Thackeray) a los justificadamente olvidados (Sutherland describe las novelas de Tom Gallion como “narrativa subdickensiana del sentimiento y los bajos fondos de Londres, escrita típicamente en un estilo elíptico antes que gracioso”). Tengo 20 años con este libro y le he sacado muchas buenas horas, pero dudo que alguna vez logre leerlo todo o las docenas de otros libros de referencia en mis estantes.

Las biografías tampoco las leo normalmente de cabo a rabo. Los biógrafos tienden a meter con calzador hasta la última pizca de información en sus libros. En realidad, no me importan las calificaciones que sacó Ogden Nash en una tarea de tercero de primaria o cuántos baúles de ropa se llevó Edith Wharton al otro lado del Atlántico cuando se mudó a Francia. Acaso haya varios centenares de biografías en mis libreros. He leído partes de casi todas ellas, pero muy pocas las leí en su totalidad. Lo mismo sucede con las colecciones de cartas. Cada vez que termino de leer alguna obra de narrativa, por ejemplo, de Willa Cather, me animo a sacar el tomo de *The Selected Letters of Wila Cather* y trato de hacerme una idea de cómo era ella cuando no estaba “trabajando”.

Éstos no se pueden contar como libros que yo haya leído, pero tampoco se pueden clasificar como *tsundoku*. Al igual que buena parte de mi biblioteca, viven en la dimensión desconocida de los leídos en parte. Taleb sostiene que los “libros leídos son mucho menos valiosos que los no leídos”, porque los no leídos pueden enseñar cosas que uno aún no sabe. En realidad, no concuerdo con él. Creo que es buena idea tener los libreros llenos tanto de libros leídos como de aquellos por





leer. Pero es igualmente importante esa tercera categoría: libros no leídos en su totalidad y muchos de los cuales nunca se terminarán de leer.

Ver un libro que ya se leyó puede recordarte muchas de las cosas que has aprendido. Ver un libro que no se ha leído puede recordarte muchas de las cosas que aún no sabes. Y ver un libro leído en parte puede recordarte que leer es una actividad que esperas que nunca acabe.

Tal vez los japoneses tengan una palabra para eso.

# Evolución urbana de la Villa de Guadalupe durante los siglos XVIII al XX

Daniel Chargoy Ruiz\*

*Resumen:* El presente artículo trata sobre las diferentes etapas por las que pasó la Villa de Guadalupe en su evolución urbana, en la Ciudad de México. Analiza y expone cómo a través de sus cambios urbanos fue posible conocer la relación de los agentes sociales con la modificación de su entorno, que explican a su vez sus rupturas y temporalidades. El estudio se divide en cuatro etapas: *primera*, la fundación y consolidación de la Villa de Guadalupe en los siglos XVIII y XIX; *segunda*, el surgimiento de la colonia Martín Carrera como resultado del proceso de urbanización capitalina; *tercera*, los cambios urbanos registrados a partir de la instauración del Departamento del Distrito Federal en 1929, y *cuarta*, la renovación del espacial en 1952, cuando el antiguo casco urbano fue reemplazado por un enorme atrio.

*Palabras clave:* Villa de Guadalupe, evolución urbana, urbanismo, cartografía, morfología urbana.

*Abstract:* This article deals with the different stages of the urban evolution of Villa de Guadalupe, Mexico City. Its analysis and discussion reveal the relationship between the social agents and modifications of the surroundings, which explain its ruptures and temporality. The study is divided into four stages: the first comprises the founding and consolidation of Villa de Guadalupe in the eighteenth and nineteenth centuries; the second explains the establishment of the Martín Carrera neighborhood as an extension of urbanization processes in Mexico City; the third refers to urban changes after the establishment of the Departamento del Distrito Federal in 1929; and the fourth deals with the process of spatial renovation in 1952, where the former urban center was replaced by a huge atrium.

*Keywords:* Villa de Guadalupe, urban evolution, urban planning, cartography, urban morphology.

Fecha de recepción: 16 de febrero de 2018.

Fecha de aprobación: 19 de abril de 2018.

## Introducción

**A**bordar la estructura de las ciudades mexicanas desde la historia no es un tema de reciente creación. Durante las décadas de 1960 y 1970, los historiadores comenzaron a preocuparse por el acelerado crecimiento de la Ciudad de México y de diversos núcleos urbanos. Dirigir la mirada al pasado los llevó a reflexionar

sobre la naturaleza de las urbes, además de examinar los elementos que a la vez la conforman y diferencian de distintos asentamientos humanos en el mundo.<sup>1</sup> La historia urbana, en su afán por enriquecer los estudios históricos sobre la Ciudad de México, ha buscado métodos y técnicas innovadoras para su explicación,

<sup>1</sup> Se considera que fue en estas décadas cuando surgieron los estudios modernos sobre las ciudades mexicanas. Véase Eulalia Ribera Carbó (coord.), *Trazos, usos y arquitectura. La estructura de las ciudades mexicanas en el siglo XIX*, México, IG-UNAM, 2004, p. 10.

\* Dirección de Estudios Históricos, INAH.

aceptando abrirse al campo interdisciplinario. François Tomas mencionaba que el trabajo conjunto del historiador y del geógrafo proporciona diversas maneras de interpretación de la ciudad, así como entenderla en su propia temporalidad.<sup>2</sup> De igual modo, siempre ha existido una preocupación por estudiar las poblaciones periféricas a la Ciudad de México, las cuales paulatinamente se han ido integrando a su espacio urbano.<sup>3</sup>

Una de las formas en que la historia se vincula con diferentes disciplinas es por la relación que establecen los agentes sociales con su entorno.<sup>4</sup> Por ello, en la búsqueda de una explicación distinta a la tradicional, me surgió la idea de historiar la Villa de Guadalupe a través de sus cambios urbanos, porque en éstos se reflejan los procesos sociales, políticos y económicos que le dieron forma; y permiten comprender la dinámica de sus rupturas y elaborar una periodización propia. Tras explorar la historia del diseño urbano de esta población, he comprendido que sus cambios son resultado de la acción de diferentes grupos sociales. Apoyado en mapas he podido reconstruir una parte de su espacio

<sup>2</sup> François Thomas, “Historia de la ciudad: problemas de periodización”, en María del Carmen Collado (coord.), *Miradas recurrentes: la Ciudad de México en los siglos XIX y XX*, t. I, México, UAM/Instituto Mora, 2004, pp. 23-49.

<sup>3</sup> Sobre las problemáticas de estudio de las poblaciones periféricas de la Ciudad de México, véanse Verónica Zárate Toscano (coord.), *Política, casas y fiestas en el entorno urbano del Distrito Federal: siglos XVIII-XIX*, México, Instituto Mora, 2003, pp. 7-10; Sergio Miranda Pacheco, *Tacubaya. De suburbio veraniego a ciudad*, México, IHH-UNAM, 2007, p. 10; Salvador Ávila González, “Tacubaya: un ejemplo de conurbación a escala local, 1880-1910”, en Celia Maldonado y Carmen Reyna (coords.), *Tacubaya, pasado y presente*, vol. I, México, Yeuetlatolli, 1998, p. 211.

<sup>4</sup> Estos objetivos siguen la línea de similares experiencias de investigación, en las que se vincula la historia de las ciudades con su estructura, destacando entre ellas la mirada de María Dolores Morales, *Ensayos urbanos: la Ciudad de México en el siglo XIX*, México, X-UAM, 2011 y la de Eulalia Ribera Carbó, *Herencia colonial y modernidad burguesa en un espacio urbano. El caso de Orizaba en el siglo XIX*, México, Instituto Mora, 2002, que ofrecen opciones sobre estilos de trabajo y propuestas para el estudio de los espacios urbanos.

y desarrollo, que desde siglos atrás ha estado marcado por el culto religioso.

Los estudios de morfología urbana han sido de gran ayuda para relacionar el trazado de la ciudad con los agentes sociales,<sup>5</sup> ya que han facilitado el reconocimiento de las distintas etapas de desarrollo, principalmente porque, como señala Horacio Capel: “el espacio construido, refleja [...] los objetivos de los grupos sociales dominantes [...] las formas económicas de subsistencia y de explotación de la tierra”.<sup>6</sup> Así, a partir de un estudio multidisciplinario y apoyándome en el análisis de un plano, me encontré con la posibilidad de reconstruir un núcleo urbano que ha desaparecido casi en su totalidad y del que perduran contados testimonios. En este sentido, las fuentes cartográficas adquieren enorme valor porque registran las transformaciones. Los cambios en la configuración de la Villa de Guadalupe justifican las modificaciones que han experimentado a lo largo del tiempo los caminos y manzanas representados en un mapa antiguo. La morfología urbana fija su atención en las características fundamentales del tejido urbano y en su evolución. Al analizar sus elementos, efectivamente he podido identificar en la ciudad la consolidación de un proyecto de organización de la sociedad que la habitaba.<sup>7</sup> El plano urbano guarda una estrecha relación con las estructuras ciudadanas de distintas épocas, dado que es resultado de la intervención de los agentes sociales con su entorno, en la que una parte del paisaje urbano es heredado<sup>8</sup> y en donde se perciben las etapas de crecimiento, de su evolución.<sup>9</sup> La configuración urbana, su organización y su desarrollo son producto de la

<sup>5</sup> Me he apoyado principalmente en las obras de Horacio Capel, *La morfología de las ciudades*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002 y de Hira de Gortari Rabiela, *Morfología de la Ciudad de México. El catastro de fines del siglo XIX y de 2000: estudios de caso*, México, UNAM, 2012.

<sup>6</sup> Horacio Capel, *op. cit.*, pp. 20 y 68.

<sup>7</sup> Eulalia Ribera Carbó (coord.), *op. cit.*, p. 11.

<sup>8</sup> Fernando Chueca Goitia, *Breve historia del urbanismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1968, p. 25.

<sup>9</sup> Horacio Capel, *op. cit.*, p. 31.

trama histórica.<sup>10</sup> Los mapas antiguos, como representaciones de la realidad, constituyen una buena fuente de información para conocer el desarrollo del entramado urbano. La información geográfica que procede del mundo real ha sido representada por elementos gráficos como puntos, líneas y polígonos.

Para mostrar las etapas que van del siglo XVIII al XX, he elaborado cinco mapas temáticos, producto de la investigación de cartografías antiguas. Su información se trasladó al plano del entonces Distrito Federal con la finalidad de resaltar los cambios en su traza urbana. Los mapas utilizados en este estudio provienen del archivo digital de la Mapoteca Manuel Orozco y Berra.<sup>11</sup> También fue indispensable recurrir a trabajo de campo y consultar fotografías del periodo de estudio para reconocer partes de los atributos de los mapas en la realidad actual.

El presente artículo está ordenado en cuatro apartados, que corresponden a cada una de las rupturas en la traza de la Villa de Guadalupe. El primero comprende desde el proceso de fundación ocurrido en el siglo XVIII hasta su consolidación en la primera mitad del XIX. El segundo refiere el proyecto urbano de la colonia Martín Carrera como resultado de la especulación de la tierra que provocó el crecimiento de la Ciudad de México. El tercero examina el deterioro del antiguo núcleo urbano debido a la transición del régimen político-administrativo del Distrito Federal. Y el último aborda la renovación de este espacio, que culmina con la construcción de un enorme atrio, dando forma al que conocemos actualmente.

<sup>10</sup> Eulalia Ribera Carbó (coord.), *op. cit.*, p. 13.

<sup>11</sup> Servicio de Información Agroalimentaria y Pesquera, *Búsqueda de mapas de la Mapoteca Manuel Orozco y Berra*, disponible en: <<http://w2.siap.sagarpa.gob.mx/mapoteca/>>, consultado en marzo de 2018. Los documentos cartográficos fueron conseguidos de manera electrónica, lo cual no sólo facilitó en tiempo y en trámites la consulta del acervo, sino que los proporcionó en formato digital para su estudio y análisis con programas informáticos.

## Fundación de la Villa de Guadalupe en el siglo XVIII

El siglo XVIII fue una época de transición para la localidad de estudio. El pueblo pasó a la categoría de “villa” y gradualmente registró una serie de cambios urbanos. De una traza dispersa e irregular cambió a una más ordenada, en la que se buscó rectitud en sus calles y parcelas organizadas. El motivo fue la instauración de la Colegiata de Guadalupe.<sup>12</sup> Dado que la fundación de la villa era un requerimiento esencial, se elaboraron varios proyectos urbanísticos que pretendían situar el nuevo asentamiento y mejorar el existente.<sup>13</sup> Las leyes de la época dictaban que la población debía estar constituida por un asentamiento de indios y uno de españoles: el primero se denominaría pueblo y el segundo villa; además, debía poseer un abastecimiento de agua salubre y contar con la infraestructura urbana adecuada para su sostenimiento. Sin embargo, el pueblo de Guadalupe no cumplía con tales requisitos, lo cual supuso una serie de problemas. En los proyectos urbanos se trató de implantar un plano ortogonal en la villa de españoles y se regularizó el entramado urbano en los alrededores del Santuario Guadalupano. No obstante, la topografía del Tepeyac y la conducción del agua fueron los principales obstáculos a vencer, y los

<sup>12</sup> La colegiata era “una iglesia servida por canónigos seculares o regulares [para] celebrar el servicio divino en las poblaciones donde no había obispo, con la misma pompa que en las catedrales”, Juan de la Torre, *La villa de Guadalupe Hidalgo: su historia, su estadística y sus antigüedades*, México, Imprenta de I. Cumplido, 1887, p. 24. En principio, la Colegiata no guardaba relación alguna con un estilo o construcción arquitectónica. Lo importante radicaba en el cuerpo eclesiástico, ya que el abad era un representante del rey, quien actuaba como capellán mayor y fungía como árbitro o representante de parte en los pleitos. La instauración de la Colegiata de Guadalupe proporcionó al arzobispo de México una jurisdicción sobre la localidad, incluso por encima del corregimiento de la Ciudad de México, situación que alargó su fundación. Delfina López Sarrelangue, *Una villa mexicana en el siglo XVIII: Nuestra Señora de Guadalupe*, México, IIH-UNAM / Porrúa, 2005, pp. 45-47.

<sup>13</sup> Se realizaron cuatro proyectos: Luis Diez Navarro (1736), Álvarez y Herrera (1750), Felipe Feringán Cortes (1750) e Ildefonso de Iniesta y Francisco de Guerrero y Torres (1779), *ibidem*, pp. 66-81.

que determinaron el crecimiento de la población en las primeras décadas del siglo XIX.

El origen de la urbanización de la Villa de Guadalupe estuvo ligado a un particular acontecimiento que la diferenció respecto de las poblaciones del siglo XVI: su influencia como espacio sagrado. En el *Tepeyac*,<sup>14</sup> los mexicas adoraron a *Tonantzin* y los misioneros franciscanos erigieron ahí la primera ermita dedicada a La Guadalupana. Entonces, el asentamiento era conocido como *Tepeaquilla*,<sup>15</sup> un pueblo de indios de escasos habitantes, situado sobre un lugar llano, muy acotado, al pie del cerro del Tepeyac y a dos leguas<sup>16</sup> de distancia de la Ciudad de México. Tiempo después la población tomó el nombre de la imagen religiosa. El pueblo de Guadalupe fue fundado en el año de 1563 afianzando su vínculo con el culto religioso.<sup>17</sup>

En el plano de Luis Diez Navarro se representa la Villa de Guadalupe antes de los cambios urbanos que produjo la instauración de la Colegiata (figura 1). El empalme de este mapa antiguo con el plano actual ha hecho posible distinguir que la traza urbana de Guadalupe emanó sobre dos ejes: el primero alrededor de los edificios religiosos, y el segundo, sobre la prolongación del Camino Real que comunicaba a la Ciudad de México con Veracruz. Se extendía hasta los ríos de Guadalupe y Tlalnepantla, los cuales desfogaban en el lago de Texcoco, mante-

niéndose como un obstáculo natural que impidió la expansión del entramado urbano. También se representan los barrios de Santa Isabel, Las Salinas y San Lorenzo,<sup>18</sup> en los cuales figuran edificaciones de menor importancia: jacales o moradas levantados con materiales perecederos, representados como polígonos pequeños y diseminados. En contraste, las manzanas de la calle larga de Los Mesones y las dispuestas alrededor de los edificios religiosos se hallan más reguladas y definidas. Aunque la disposición de los polígonos sugiere aparentemente una desorganización de la trama urbana, ello no significa que haya carecido de una estructura antes del establecimiento de la Colegiata.<sup>19</sup> Tras observar este plano se entiende que la topografía fue el principal factor que limitó la expansión de la Villa (figura 2).

La razón de su restringida expansión se debió a que la localidad estaba asentada sobre un área geográfica que condicionó su desarrollo, de tal manera que el proyecto urbano quedó inconcluso. La villa vio impedida su ensanchamiento por las inundaciones a la que era propensa la zona, ocasionadas por el desbordamiento de los ríos Tlalnepantla, Los Remedios y Guadalupe, y por los cuerpos de agua que en buen número se formaban por las lluvias que corrían por las laderas de los cerros.<sup>20</sup> A pesar de que abundaba en la zona, los habitantes sufrían un deterioro en su salud al consumir el agua.<sup>21</sup> Los primeros intentos para dotar el líquido vital a la escasa población estuvo a cargo del arzobispo Payo Enríquez de Rivera, quien entre 1673 y 1680 logró introducirlo hasta la fuente de la plaza. Sin embargo, sus obras sólo permitieron un alivio temporal,<sup>22</sup> ya que el suministro fue

<sup>14</sup> Cuyo significado es “nariz o punta de cerro”.

<sup>15</sup> Las primeras noticias del pueblo datan de 1528. Rodrigo Martínez Baracs, “De Tepeaquilla a Tepeaca, 1528-1555”, *Andes*, núm. 17, enero-diciembre de 2006, disponible en: <<http://www.icsoh.unsa.edu.ar/numeros-andes/andes-2006-17/>>; y “Tepeaquilla, 1528-1555”, *Historias*, núms. 66-67, enero-agosto de 2007, pp. 43-72, disponible en: <[http://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revista-Historias/wp-content/uploads/historias66-67\\_43-72.pdf](http://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revista-Historias/wp-content/uploads/historias66-67_43-72.pdf)> o <<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/issue/view/170>>, consultadas en marzo de 2018.

<sup>16</sup> Una legua equivalía a 4.19 kilómetros aproximadamente. Valentina Garza Martínez, “Medidas y caminos en la época colonial: expediciones, visitas y viajes al norte de la Nueva España (siglos XVI-XVIII)”, *Fronteras de la Historia*, vol. 17, núm. 2, 2012, pp. 191-219, disponible en: <<https://revistas.icanh.gov.co/index.php/fh/issue/view/24>>.

<sup>17</sup> Horacio Senties R., *La Villa de Guadalupe: historia, estampas y leyendas*, México, DDF, 1991, p. 8.

<sup>18</sup> De este último, sobrevive aún la iglesia y la plaza.

<sup>19</sup> Resulta difícil establecer que, a partir de la inspección visual de un mapa, los cambios urbanos hayan carecido o no de una planificación. Horacio Capel, *op. cit.*, pp. 160-161.

<sup>20</sup> Olga Leticia Cedillo Acosta *et al.*, “El Área Natural Protegida sujeta a conservación ecológica *Sierra de Guadalupe*”, *Revista Sistemas Ambientales*, vol. 1, núm. 1, 2007, pp. 1-14.

<sup>21</sup> Delfina López Sarrelangue, *op. cit.*, p. 53.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 26.



Figura 1. *Plano de la Villa de Guadalupe para la fundación de la casa de los canónigos*. Fuente: Luis Diez Navarro, Archivo Histórico del Distrito Federal Carlos de Sigüenza y Góngora. Tinta sobre papel de 43.9 × 65.1 cm; fecha: 1736; escala: gráfica en varas. Fondo: Ayuntamiento, sección: Villa de Guadalupe, vol. 4297, exp. 5.

insuficiente para satisfacer las necesidades de sus pocos habitantes.

Posteriormente, el problema del abastecimiento fue resuelto por la construcción de un acueducto que conducía el agua hasta una fuente ubicada dentro de la población. Ésta ocupaba el centro de la plaza principal y fue inaugurada el 7 de julio de 1751.<sup>23</sup> El Acueducto de Guadalupe tuvo 2287 arcos desde la toma en Tlalnepantla hasta su caja de agua en la Villa de Guadalupe, 8000 metros de longitud, y recorría los pueblos de Zacatenco, Ticomán y Santa Isabel Tola. Fue diseñado para abastecer una población mayor que la que residía en Guadalupe. Tiempo después se mandó construir un conducto subterráneo para que proveyera a la sacristía del santuario y a las casas de los capitulares en la fuente de la plaza.<sup>24</sup> La primera

merced consistió en dos “naranjas”,<sup>25</sup> concedida por el virrey conde de Paredes en 1679, y se repartió entre los vecinos y los propietarios de las haciendas aledañas. Más tarde se incrementaron los “surcos”. En otro tiempo se llamó de la Arquería a la calle larga de Los Mesones.<sup>26</sup>

La Ciudad de México estuvo unida a *Tepeyacac* por una calzada muy transitada desde la época prehispánica. Su origen se remonta a sus constructores, los tlatelolcas, antes de la dominación española; posteriormente, en el siglo XVI se le otorgó la categoría de Camino Real.<sup>27</sup> Después de la Conquista y consolidada la veneración a Santa María de Guadalupe, la calzada fue reparada y ampliada. Uno de los arreglos de mayor importancia se efectuó en 1675, cuando

<sup>25</sup> Una naranja equivalía a 64.8 litros de agua por minuto. Jacinta Palerm y Carlos Chairez, “Medidas antiguas de agua”, *Relaciones*, vol. 23, núm. 92, otoño de 2002, pp. 227-251.

<sup>26</sup> Posteriormente se le reconoció como una prolongación de la Calzada de Los Misterios.

<sup>27</sup> Horacio Senties R., *op. cit.*, p. 29.

<sup>23</sup> Gustavo Casasola y Piedad Casasola, *Monografía de la Basílica de Santa María Guadalupe (álbum)*, México, Gustavo Casasola, 1957, p. 81.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 56-60.



Figura 2. Plano urbano de la Villa de Guadalupe en 1736. Fuente: Daniel Chargoy Ruiz a partir de Luis Diez Navarro, *Plano de la Villa de Guadalupe para la fundación de las casas de los canónigos*, Archivo Histórico del Distrito Federal Carlos de Sigüenza y Góngora. Fondo: Ayuntamiento, sección: Villa de Guadalupe, vol. 4297, exp. 5.

se propuso levantar 15 capillas dedicadas a los Misterios del Rosario, pero los inconvenientes que causarían en la margen de un camino concurrido obligó a sustituirlos por torreones.<sup>28</sup> La forma, dimensiones y adornos del primer misterio sirvió de modelo para los demás, variando sólo “el tema”, así como las imágenes que ornaban los nichos y el remate. Había un espacio de 235 metros entre cada uno.<sup>29</sup> Fueron puestos al servicio público un año después y a la vía se le nombró Calzada de Los Misterios.<sup>30</sup> Tenía aproximadamente una legua de extensión, era recta

<sup>28</sup> Delfina López Sarrelangue, *op. cit.*, p. 40.

<sup>29</sup> La distancia que marcaba la duración entre rezo y rezo. El trayecto entre el primer y el último adoratorio es de 3 300 metros aproximadamente.

<sup>30</sup> Gustavo Casasola y Piedad Casasola, *op. cit.*, pp. 28 y 29.

y amplia, lo que permitía el paso de dos carruajes sin obstrucciones. Actualmente permanecen ocho de los 15 adoratorios originales (figura 3), mientras que los restantes fueron construidos con un estilo distinto. En su trayecto circulaban las grandes procesiones y era paso obligado de virreyes y personajes notables. Una arteria más que corría paralela a la de Los Misterios y remataba frente a la puerta de la basílica, fue la Calzada de Guadalupe, convergiendo ambas en la Glorieta de Peralvillo. Fue inaugurada en 1779 y construida por el arquitecto Ildefonso de Iñiesta y Francisco Guerrero y Torres.

La plaza de la Villa de Guadalupe seguía el ejemplo en pequeño de la Plaza Mayor de la Ciudad de México, donde se integraba la vida social de sus habitantes, se proyectaba el entramado urbano, y se concentraba el comercio y los edificios de las autoridades civil y eclesiásti-

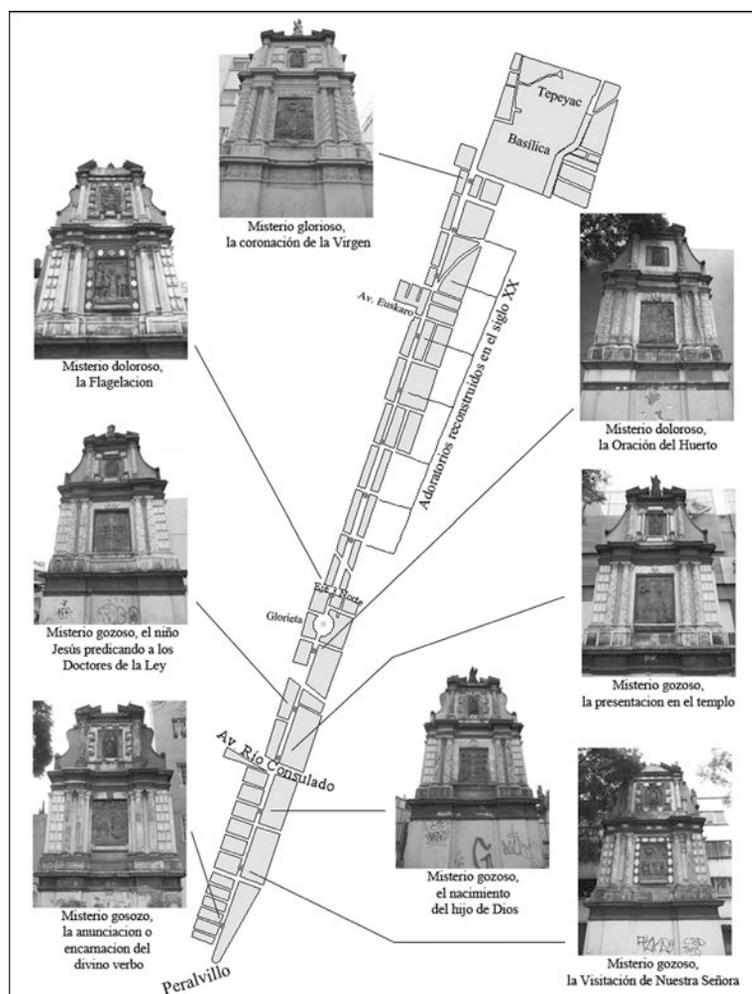


Figura 3. Esquema con la localización de los adoratorios históricos y los reconstruidos sobre la Calzada de Los Misterios. Fotografías de: Daniel Chargoy Ruiz, archivo de campo, octubre de 2013. Fuente de los pies de foto: Gustavo Casasola y Piedad Casasola, *Monografía de la Basílica de Santa María Guadalupe (álbum)*, México, Gustavo Casasola, 1957, pp. 28 y 29; y Horacio Senties R., *La Villa de Guadalupe: historia, estampas y leyendas*, México, DDF, 1991, pp. 29-41.

ca.<sup>31</sup> El maestro de arquitectura Manuel Álvarez reservó un solar de 140 varas que se ubicaba entre el Cerro del Tepeyac y el río de Guadalupe, para trazar la plaza mayor de la Villa de Guadalupe, aunque también se delineó una plaza menor. Ambas estuvieron comunicadas

por enfrente del santuario.<sup>32</sup> Tiempo después se construyó el palacio municipal a un costado de la basílica, frente a la plaza principal.

A principios del siglo XIX, la creación del Distrito Federal y la implantación del sistema municipal derivó en la reivindicación de los dere-

<sup>31</sup> Antonio Rubial García, *La plaza, el palacio y el convento: la Ciudad de México en el siglo XVII*, México, Conaculta, 1998, pp. 16 y 38.

<sup>32</sup> De esta manera quedó mucho espacio para que las festividades religiosas se realizaran con “holgura y lucimiento”, Delfina López Sarrelangue, *op cit.*, pp. 74-75.

chos que ejercía la Colegiata de Guadalupe sobre la población. En 1824 se aprobó el área jurisdiccional del Distrito Federal, cuyo territorio comprendía un círculo de dos leguas de radio que tomaba como centro la Plaza Mayor de la Ciudad de México.<sup>33</sup> A la Villa de Guadalupe, que quedó dentro de este círculo y se integró como cabecera municipal, se le otorgó en 1828 el título de ciudad. Así nació la municipalidad de Guadalupe Hidalgo, topónimo que relaciona la identidad cívica y patriótica de aquella época.<sup>34</sup> El término Guadalupe Hidalgo representaba en dos palabras la religiosidad de la reciente nación mestiza y la emancipación política del Imperio español.

Un conjunto de mapas de 1857 muestra que, en un periodo de más o menos 100 años, la población se urbanizó alrededor del Cerro del Tepyac, formando una “Y”. Un camino conducía hacia San Juan Ixhuatepec y uno más a Atzacolco, mientras que en el centro, los edificios religiosos constituían el núcleo de la población. Sobre esta bifurcación se estableció la principal zona de urbanización. Las manzanas se muestran más definidas y su traza presenta mayor regularidad pese a que el diseño ortogonal no se implantó con rigidez. Los tres barrios coloniales se hallan más delineados, con polígonos grandes y uniformes; el barrio de Las Salinas aún muestra fragmentación en su parte oriental; las plazas principales presentan una mejor delimitación y el espacio que las comunica es recto y uniforme (figura 4).

La comparación de estos planos ha permitido comprender que el desarrollo del área urbana, la cual comenzaba a sobrepasar el río de Guadalupe, se originó a partir de la zona más próxima a la basílica (la de mayor valor), luego

<sup>33</sup> Regina Hernández Franyuti, *El Distrito Federal: historia y vicisitudes de una invención, 1824-1994*, México, Instituto Mora, 2008, pp. 42-44.

<sup>34</sup> Brading manifiesta que casi todas las imágenes religiosas sobresalientes “se convirtieron en símbolos de identidad cívica o provincial y de ese modo despertaron sentimientos patrióticos”, David A. Brading, *La Virgen de Guadalupe: imagen y tradición*, México, Taurus, 2002, p. 20.

por la calle de Los Mesones y por último hacia el barrio de Las Salinas al oriente. También, se entiende que sobre el diseño urbano quedó inmerso el culto religioso, puesto que los caminos confluían en el centro de la población. La proyección de las dos plazas, la primera al oriente y la segunda al poniente de la basílica, rompía con el continuo trayecto de los caminos, acentuando el paso ineludible hacia el atrio donde se resguardaba la imagen de La Guadalupana.

Aunque el proyecto de la villa no se realizó conforme a lo previsto, el esfuerzo por llevar la traza ortogonal está presente en el plano. Su retícula estuvo sujeta a las condiciones del terreno y a los caminos principales, adaptándose el trazado de las parcelas a la orientación geográfica de las vías. La instauración de la Colegiata de Guadalupe produjo una reorganización del espacio que buscaba dar cierta regularidad al entramado urbano. Durante todo el siglo XIX no hubo cambios significativos; incluso, las leyes de desamortización de la iglesia no le afectaron en gran medida, y durante la invasión estadounidense figuró como lugar neutral donde se firmaron los tratados de paz.<sup>35</sup>

### **La colonia Martín Carrera: secuela de los procesos urbanos de la Ciudad de México a finales del porfiriato**

La Ley de Desamortización de Bienes Eclesiásticos y la Constitución de 1857 modificaron el régimen de propiedad de la tierra y, por tanto, de la estructura urbana de la Ciudad de México. A partir de entonces es palpable un crecimiento gradual y contundente de su población, que no se había visto en la primera mitad del siglo XIX debido principalmente a los conflictos políticos y a las crisis económicas.<sup>36</sup> El

<sup>35</sup> María Gayón Córdova, 1848. *Una ciudad de grandes contrastes I. La vivienda en el censo de población levantado durante la ocupación militar norteamericana*, México, INAH, 2013. p. 26.

<sup>36</sup> Sonia Pérez Toledo, “Formas de gobierno local, modelos constitucionales y cuerpo electoral, 1824-1867”, en Ariel Rodríguez Kuri (coord.), *Historia política de la Ciu-*

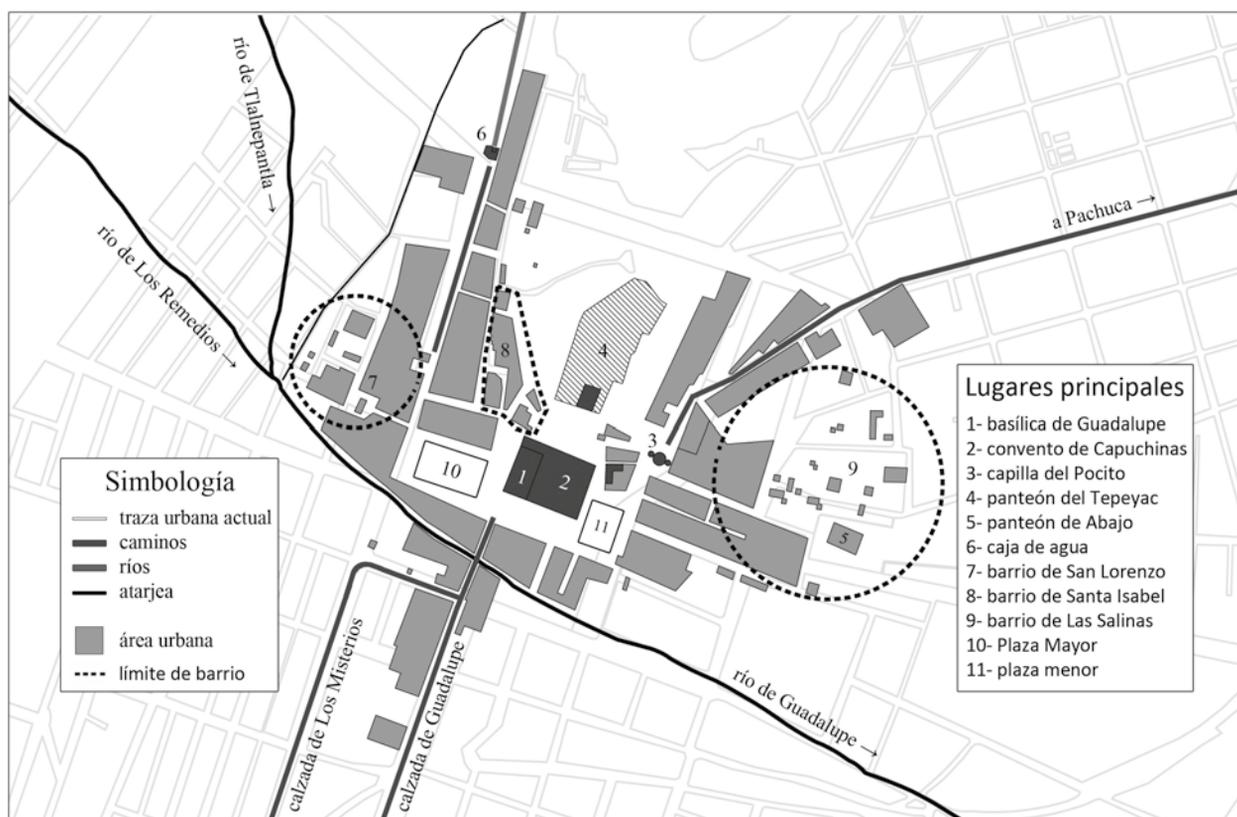


Figura 4. Plano urbano de la municipalidad de Guadalupe Hidalgo en la primera mitad del siglo XIX. Fuente: Daniel Chargoy Ruiz a partir de: autor desconocido, *Plano topográfico del Distrito Federal*; Juan Nepomuceno Almonte, *Croquis del plano del Distrito Federal*; Comisión del Valle de México, *Plano topográfico del Distrito de México y Plano de Guadalupe Hidalgo*; autor desconocido, *Plano mostrando los ríos de Guadalupe, Consulado, Lago de Texcoco y cerros de Santa Isabel, de los Gachupines, Peñón Cruz y Guerrero*, Mapoteca Manuel Orozco y Berra. Servicio de Información Agroalimentaria y Pesquera, Sagarpa.

aumento del valor del suelo desató el mercado inmobiliario, que al no estar regulado, propició una expansión desordenada y distinta a la traza reticular de la época colonial.<sup>37</sup> Durante el porfiriato comenzó a notarse algunos cambios sobresalientes como consecuencia de la modifi-

cación de los usos del suelo.<sup>38</sup> En poco menos de 50 años, la ciudad de Guadalupe Hidalgo había sobrepasado el río Guadalupe, encontrando su nuevo límite hasta las vías del ferrocarril. Su expansión se registró del centro a la periferia. Y lo que constituyeron los alrededores de la ciudad, compuesta por jacales y viviendas de bajo costo, para 1895 se había transformado en manzanas de un trazo perfecto. Este desarrollo tuvo lugar sobre avenidas importantes: las

*dad de México: desde su fundación hasta el año 2000*, México, El Colegio de México, 2012, pp. 227-228. Al respecto, Dolores Morales considera un periodo de estancamiento para la Ciudad de México entre 1821 a 1855, *op. cit.*, p. 115.

<sup>37</sup> Jeannette Porras Padilla, *Condesa-Hipódromo*, México, Clío, 2001, p. 31.

<sup>38</sup> Berta Tello Peón, *Santa María la Ribera*, México, Clío, 1998, p. 29.

calzadas de Los Misterios y de Guadalupe, y el camino a Atzacolco y Pachuca.

Durante el primer bloque del siglo XX, la Ciudad de México experimentó un rápido crecimiento económico y demográfico; además fue testiga de innovaciones tecnológicas y científicas, cosmopolitismo, acumulación de capital, consumismo y educación.<sup>39</sup> El desarrollo urbano de la capital se propagó hasta los municipios y se proyectaron ensanches urbanos, como la colonia Martín Carrera. Este asentamiento incrementó las dimensiones del núcleo urbano de Guadalupe Hidalgo hacia el oriente. Se delinearon nuevas calles, como la que conduce al pueblo de Aragón, la cual terminaba en el Gran Canal del Desagüe. El río Guadalupe cambió completamente de curso hasta encontrarse con el río Unido (hoy del Consulado), para luego desembocar en el Gran Canal, quedando la zanja de su antiguo cauce (figura 5).

La modificación del espacio urbano de Guadalupe Hidalgo en este periodo obedece a la política centralizadora y administrativa del gobierno porfirista, así como a la reorganización del Distrito Federal, entidad que se expandió a las poblaciones vecinas, sobrepasando los bordes de la ciudad. En 1899 se había emitido un decreto que regresaba a la forma de gobierno regida por ayuntamientos y municipios, como en la época de Juárez, salvo que se pretendía más precisión. Sin embargo, para el Ayuntamiento de México tuvo consecuencias particularmente negativas, ya que formalizó su desaparición como instancia gubernamental y de autoridad en la Ciudad de México. El decreto dividió el Distrito Federal en la municipalidad de México y los distritos de Guadalupe Hidalgo, Tacubaya, Tlalpan y Xochimilco, cada uno con sus respectivas municipalidades.<sup>40</sup> El objetivo de esa política era dotar de servicios urbanos atrayendo a inversionistas, y llevó a incrementar el área urbana para cum-

plir el propósito de convertirle en una metrópoli que seguía los criterios de la ciudad francesa.<sup>41</sup> Se comercializaron terrenos comunales, ríos, arroyos, potreros,<sup>42</sup> que quedaron bajo un nuevo grupo de empresarios: los fraccionadores de la tierra, los cuales no cumplieron los acuerdos pactados para mejorar los servicios públicos, o no fueron muy efectivos por la falta de supervisión. La centralización del poder y la aplicación de un nuevo sistema jurisdiccional en el Distrito Federal consolidaron el régimen porfirista. La expansión urbana fue el motivo principal para reformar las contribuciones. En 1895 se ordenó la formación de un catastro geométrico, parcelario, mixto, estable y por tarifa. El deslinde catastral permitió “considerar el estado de la propiedad en cuanto a su fijación exacta sobre el terreno, resolver mediante discusiones entre los poseedores los linderos y arreglar diferencias, hacer permutas equitativas, así como precisar sus derechos”.<sup>43</sup> El catastro incorporó a las municipalidades con el propósito de evitar la invasión de las vías públicas. Las medidas centralizadoras del gobierno promovieron, poco a poco, la adjudicación del espacio del Distrito Federal como su área jurisdiccional.

A finales del siglo XIX se registró un incremento de la población de la Ciudad de México y de sus localidades vecinas. Se comenzaron a fraccionar colonias como Santa María la Ribera, Roma, Juárez, Condesa, entre otras.<sup>44</sup> Estos fraccionamientos se ubicaron en la periferia del casco urbano, estableciéndose sobre terrenos de haciendas y ranchos, acentuando los negocios inmobiliarios en contraposición con las actividades agroganaderas. Su principal característica era que su traza seguía el de un tablero de ajedrez: calles cuadrículadas, rectas y bien ordenadas, elementos que se repiten en los fraccionamientos de la época.<sup>45</sup> El diseño reticular iba en

<sup>39</sup> Mauricio Tenorio Trillo, *El urbanista*, México, FCE, 2004, p. 211.

<sup>40</sup> Ariel Rodríguez Kuri, *La experiencia olvidada. El Ayuntamiento de México: política y gobierno, 1876-1912*, México, A-UAM / El Colegio de México, 1996, p. 115.

<sup>41</sup> Ariel Rodríguez Kuri (coord.), *op. cit.*, 2012, p. 366.

<sup>42</sup> Regina Hernández Franyuti, *op. cit.*, p. 137.

<sup>43</sup> Hira de Gortari Rabiela, *op. cit.*, pp. 31-34.

<sup>44</sup> María Dolores Morales, *op. cit.*, pp. 239-241.

<sup>45</sup> Alfonso Pallares, “Lo que significa el fraccionamiento del hipódromo de La Condesa”, en Enrique X. de Anda Ala-

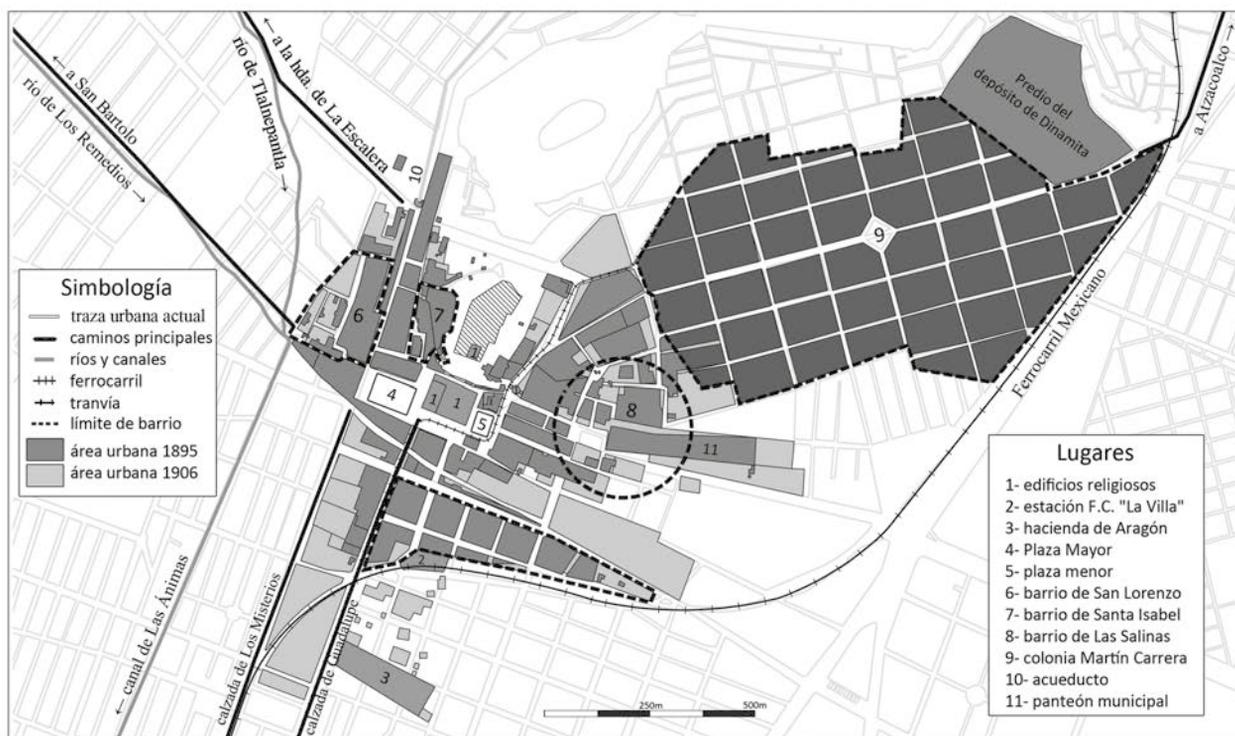


Figura 5. Plano urbano de la municipalidad de Guadalupe Hidalgo entre 1895 y 1906. Fuente: Daniel Chargoy Ruiz a partir de: Dirección General de Obras Públicas, *Plano de las municipalidades de Atzacualco y Guadalupe* (1904); Dirección General del Catastro, *Croquis de la municipalidad de Guadalupe Hidalgo y Municipalidad de Guadalupe Hidalgo, plano del conjunto de las secciones* (1906); Israel Gutiérrez, *Municipalidad de Guadalupe Hidalgo*; Manuel Fernández Leal, *Carta corográfica del Distrito Federal* (1899); F. García Franco, *Plano de la ciudad de Guadalupe Hidalgo* (1895); autor desconocido, *Plano de Guadalupe Hidalgo*; Alberto Gómez Llata, *Depósito de dinamita en Guadalupe Hidalgo* (1899); José Ortega y Espinoza González I, *Plano de las municipalidades Azcapozalco y Guadalupe* tomado de los planos hechos por la oficina del catastro, 1906; Carlos Sellerier, *Nueva colonia "Carrera Lardizábal" en la Villa de Guadalupe. Primer fraccionamiento*; y Comisión Hidrográfica del Valle de México, José Salazar Ibarregui, *Desviación del río Guadalupe*, Mapoteca Manuel Orozco y Berra. Servicio de Información Agroalimentaria y Pesquera, Sagarpa, 1895 y 1906.

dirección de alguna avenida significativa. Las manzanas cuadrangulares hicieron contraste con la traza original de la Villa de Guadalupe, lo cual obedeció a un ánimo lucrativo que buscaba obtener el mayor volumen de utilidades en el menor tiempo posible, y no al arduo problema de construir ciudades.<sup>46</sup> Se mezclaba la idea de

un espacio nuevo y diferente añadido al beneficio económico de los empresarios.

La colonia Martín Carrera se crea como parte del negocio de bienes raíces. El dueño de esas tierras, Martín Carrera, vislumbró fructíferas ganancias en el mercado inmobiliario. La colonia es un ensanche que formaba parte del casco urbano de Guadalupe, y su diseño permitía mantener una cercanía con la localidad sin perder de vista los criterios urbanísticos de la época. Se ubica al oriente de la localidad, sobre el camino que comunica a la Villa de Guadalupe

nís, *Cultura arquitectónica de la modernidad mexicana*, México, IIE-UNAM, 2010, p. 42.

<sup>46</sup> *Idem*.

con el pueblo de Atzacolco. Pese a su ubicación sobre la ladera del cerro de Gachupines, se logró proyectar la retícula ortogonal sin variaciones, ya que el terreno es plano, pero sólo sus límites interrumpían la trayectoria de las calles rectas y las cuadras con ángulos de 90 grados (figura 6). Su lejanía con la Ciudad de México, la oferta de vivienda en diferentes zonas de la ciudad y la falta de servicios públicos retardaron su crecimiento, debiendo pasar un par de décadas para su completa urbanización. El uso del suelo estaba destinado a la vivienda y a la agricultura<sup>47</sup> y se dirigió a una clase económica de bajos recursos, por su costo y posibilidades de arrendamiento.

La colonia Martín Carrera es resultado de la expansión de la Ciudad de México. Este ensanche constituiría un ejemplo a seguir para otros fraccionamientos, en los que el principal objetivo consistía en ofrecer viviendas acordes a un nuevo estilo de vida, junto con la mayor cantidad de ganancias posibles.

### **El deterioro del antiguo casco urbano como efecto de la transición administrativa del Distrito Federal (1929-1942)**

En el año de 1929 dio comienzo una etapa de transición para la demarcación del Distrito Federal. El sistema municipal fue sustituido por una entidad gubernamental que reguló el crecimiento urbano y, tan sólo a 13 años de su creación, el área urbana de la Villa de Guadalupe se había incrementado considerablemente, estableciéndose nuevas colonias a su alrededor. Pero este cambio disminuyó el valor del suelo del histórico casco urbano. El modelo de urbanización de la época condujo a trazar extensas colonias en

<sup>47</sup> Carlos Sellerier, *Nueva colonia "Carrera Lardizabal" en la Villa de Guadalupe. Primer fraccionamiento*, Mapoteca Manuel Orozco y Berra. Servicio de Información Agroalimentaria y Pesquera, Sagarpa. Colección Orozco y Berra, Distrito Federal, varilla OYBDF10, número clasificador: 2611-OYB-725, litografía en papel marca, sin fecha, medidas 29 × 45 cm.

la periferia de la ciudad de Guadalupe, las cuales representaban un nuevo modo de vivir. Lo nuevo se impuso sobre lo antiguo. El histórico casco urbano fue relegado y eventualmente cayó en el abandono, insalubridad y hacinamiento.

La población de la Ciudad de México aumentó de 542 000 habitantes en 1900 a más de un millón hacia 1930.<sup>48</sup> Comenzó una expansión hacia el exterior del área central<sup>49</sup> hasta que sobrepasó sus límites urbanos ocupando parte de los municipios de Guadalupe Hidalgo, Tacuba, Tacubaya, Mixcoac y Azcapotzalco. Los beneficiarios inmediatos del crecimiento demográfico fueron los fraccionadores que desde el porfiriato habían conformado un grupo. La expansión urbana generó problemas característicos de una ciudad en crecimiento. Había escasez de agua y de servicios públicos, una red vial deficiente y una administración presupuestaria que no cumplía con las necesidades de cada municipio. Los ayuntamientos demostraron ser poco competentes para enfrentar los problemas de una ciudad en rápido crecimiento y proporcionar los servicios urbanos indispensables.<sup>50</sup> Los habitantes pedían un programa de obras que respondiera a sus necesidades y un manejo "transparente" de los recursos; sobretodo, se quería "detener la especulación de las tierras, controlar la desaforada venta de terrenos que se había desatado en la periferia, al margen de las reglas urbanas y de la más elemental norma jurídica, dando lugar a una ciudad generalizadamente precaria".<sup>51</sup>

Al promulgarse la Constitución de 1917, el Distrito Federal continuó siendo la capital de los poderes de la nación y se estableció el municipio como su sistema de gobierno. No obstante, este sistema representaba un obstáculo para la

<sup>48</sup> INEGI, "Censo general de población y vivienda, 1930", disponible en: <<https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/1930/>>, consultada en marzo de 2018.

<sup>49</sup> Peter M. Ward, *México: una megaciudad. Producción y reproducción de un medio ambiente urbano*, México, Conaculta / Alianza, 1991, p. 65.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>51</sup> Armando Cisneros Sosa, *La ciudad que construimos. Registro de la expansión de la Ciudad de México (1920-1976)*, México, UAM-I, 1993, p. 22.

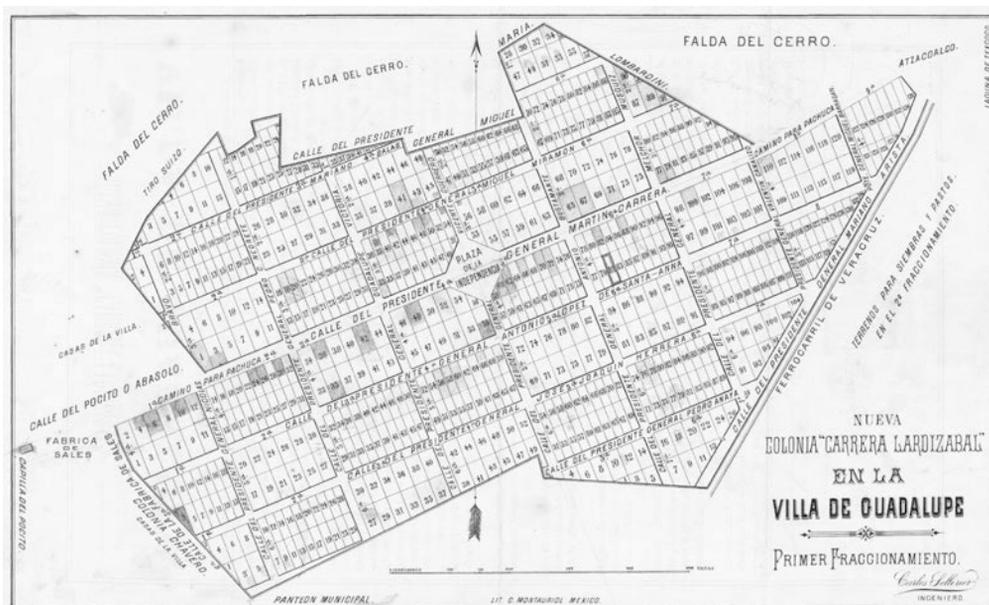


Figura 6. Carlos Sellerier, *Nueva colonia "Carrera Lardizabal" en la Villa de Guadalupe. Primer fraccionamiento*, Matpoteca Manuel Orozco y Berra, Colección Orozco y Berra, Distrito Federal, varilla OYBDF10, número clasificador: 2611-OYB-725-A-01, litografía en papel marca, año: sin fecha, escala: gráfica 500 varas, medidas: 45 × 29 cm.

centralización de los poderes federales. La idea de fondo era que el poder federal necesitaba el control absoluto de la capital sin la interferencia de los ayuntamientos. La Ley Orgánica de 1917 decretaba que todos los municipios se regirían por un ayuntamiento y sus gobernantes serían elegidos por los habitantes de su respectiva localidad. Sin embargo, la incapacidad de las autoridades municipales de actuar frente a las demandas de servicios urbanos que ocasionaba el incremento demográfico de la Ciudad de México causó su remoción. El sistema municipal comenzó un proceso de transformación que lo llevó a su desaparición.

La *Ley Orgánica del Distrito y de los Territorios Federales* de 1928 muestra la transición del sistema municipal a la centralización del gobierno del Distrito Federal, bajo una dependencia federal. La capital se dividió en un Departamento Central<sup>52</sup> compuesto por la Ciudad

de México, Tacuba, Tacubaya y Mixcoac, más 13 delegaciones.<sup>53</sup> El Distrito Federal ahora quedaba a cargo del presidente de la República, quien lo gobernaba por conducto de un jefe del Departamento.<sup>54</sup> Sería auxiliado por el Consejo Consultivo y los consejos de cada delegación.<sup>55</sup> A partir de entonces dio inicio un proceso que

que definió la geografía política y administrativa del Distrito Federal hasta 1970. Por otra parte, el término "Departamento Central" fracasó al sustituirse por "ciudad de México". El Departamento Central era una expresión técnica que "pretendía transmitir una suerte de modernidad urbanística", Ariel Rodríguez Kuri (coord.), *op. cit.*, 2012, p. 423.

<sup>53</sup> General Anaya, Atzacotalco, Ixtacalco, Guadalupe Hidalgo, Coyoacán, San Ángel, La Magdalena Contreras, Cuajimalpa, Tlalpan, Iztapalapa, Xochimilco, Milpa Alta y Tláhuac.

<sup>54</sup> Sergio Miranda Pacheco, *La creación del Departamento del Distrito Federal. Urbanización, política y cambio institucional, 1929-1934*, México, IHH-UNAM, 2008.

<sup>55</sup> Sergio Miranda Pacheco, *op. cit.*, 2008, p. 23; Arturo Sánchez Gutiérrez, "Organización y participación ciudadana en el Distrito Federal", en Isabel Tovar de Archederra y Magdalena Mas, *Ensayos sobre la Ciudad*

<sup>52</sup> Hubo tres divisiones territoriales más durante el lapso de 1931 a 1941. La más importante fue la de 1934

modificó la estructura urbana de la capital del país y de las poblaciones aledañas. Sin ayuntamientos, la reorganización del territorio tuvo como resultado una excesiva expansión que contrastó con los antiguos cascos urbanos.

Durante las décadas de 1920, 1930 y 1940, la Villa de Guadalupe experimentó un crecimiento significativo en su área urbana en comparación con épocas anteriores. En la figura 7 se muestra el crecimiento hasta 1942. El nuevo jefe del Departamento del Distrito Federal (DDF), José María Puig Casauranc, dispuso el trazado de planos y mapas de la Ciudad de México con sus delegaciones. Entre ellos, el *Plano de la ciudad de Guadalupe Hidalgo*, que contiene información precisa y actualizada (para la época) de los nombres de las calles y la representación de las manzanas urbanizadas, donde se proyecta la colonia Industrial como un nuevo ensanche situado al sur de la cabecera, entre la Calzada de Los Misterios e Insurgentes Norte, que sirvió de límite con la Ciudad de México. A diferencia de la Martín Carrera, la Industrial estaba diseñada para el autoabasto, destinándose para el mercado el espacio de una manzana completa en el centro de la colonia. Los ríos Los Remedios y Tlalnepantla están en desuso, pero se siguen representando. Se pueden identificar varios ensanches destinados a la vivienda, los cuales corresponden a las colonias Martín Carrera, Industrial, Constitución de la República, Aragón y Tepeyac. Se ha delineado ya la carretera México-Pachuca (Insurgentes). El panteón municipal se ha extendido hacia el oriente. La retícula, tanto de los ensanches como de la cabecera, mantiene unificada su traza y se crean nuevas manzanas. Se han delineado los caminos La Escalera, San Bartolo (que lleva a Azcapotzalco) y el acueducto. El cauce del río Tlalnepantla se convierte en la avenida Ticomán; la Calzada de Los Misterios se prolonga hasta el pueblo Santa Isabel Tola, pasando entre los cerros Guerrero y Santa Isabel. El mercado Hidalgo se sitúa a un costado

*de México: macrópolis mexicana*, vol. IV, México, DDF / Conaculta / UIA, 1994, p. 105.

del ex convento de Capuchinas, en la plaza menor, recortándose dos manzanas para edificarlo. Se crea el Parque del Mestizaje. El camino y el pueblo de San Juan de Aragón están plenamente delimitados y urbanizados en su mayor parte. Se puede percibir que las zonas agropecuarias cambiaron a zonas habitacionales e industriales, como ocurrió con el lote de la Ford Motor Company. En mayo de 1931, con motivo del IV Centenario Guadalupano se presentó un proyecto que consistió en ensanchar la Calzada de Guadalupe y el embellecimiento de la plaza principal. Podríamos decir que el plano contiene una buena parte de la morfología que habría de caracterizar a la localidad durante el siglo XX.

Los documentos cartográficos más antiguos revelan que sobre extensas tierras de labor alrededor de la localidad se fueron levantando colonias, evidenciando el diseño de los ensanches con calles rectas proyectadas sobre áreas que superaban la superficie total de la ciudad de Guadalupe Hidalgo. La consolidación del DDF dio lugar a una expansión urbana significativa y regulada que fue deteriorando el antiguo casco urbano.

### Renovación del espacio de la Villa de Guadalupe (1952)

El presidente Miguel Alemán inauguró la Plaza de la Basílica de Guadalupe el 25 de noviembre de 1952. El arzobispo Luis María Martínez expresó que la inauguración había tenido doble mérito, ya que fue realizada por el gobierno mexicano y el pueblo católico.<sup>56</sup> El proyecto urbanístico consistió en la construcción de una plaza-atrio con sus pórticos de elaborada herrería, fuentes, monumentos, enrejado, pavimentación de la plaza, arquería, “planificación esencial y obras de urbanización necesarias”.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> *El Universal*, 26 de noviembre de 1952, p. 8; *Novedades*, 26 de noviembre de 1952.

<sup>57</sup> Se levantaron 28 arcos por cada lado. “Los de la derecha, [tenían] los escudos de los Arzobispados de México; los de la izquierda, los de las entidades federativas”, *El Universal*, México, 26 de noviembre de 1952. Primera sección p. 8.



Figura 7. Plano urbano de la delegación Villa Gustavo A. Madero entre 1929 y 1942. Fuente: Daniel Chargoy Ruiz a partir de: García Franco, *Plano de la ciudad de Guadalupe Hidalgo, D.F.* (1929a, 1929b, 1929c); DDF, *Plano de la Ciudad de México, provisional* (1939) y *Plano de la Ciudad de México* (1942); Alberto Gómez Llata, *Depósito de dinamita en Guadalupe Hidalgo*; Carlos Sellerier, *Nueva colonia "Carrera Lardizabal" en la Villa de Guadalupe. Primer fraccionamiento*, Mapoteca Manuel Orozco y Berra. Servicio de Información Agroalimentaria y Pesquera, Sagarpa.

Se destinaron 50 000 metros cuadrados del área urbana para albergar a la multitud de peregrinos que arribaban al Santuario Guadalupano cada año. Se le denominó Plaza de las Américas porque en el atrio se colocaron 22 astas con las banderas de los países latinoamericanos (figura 8). El proyecto estuvo a cargo de la Dirección de Obras Públicas del DDF. Se invirtieron más de 100 millones de pesos, destacando las obras de saneamiento con un costo de 47 millones,<sup>58</sup> que consistieron en ampliar y mejorar la red de distribución de agua potable.<sup>59</sup> Las obras de urbanización costaron seis millones de

pesos. El presidente Miguel Alemán comparó el atrio como una obra de romanos, debido a su elevado costo.<sup>60</sup>

El arquitecto Manuel Ortiz Monasterio, director de las obras, manifestó que se demolieron 240 casas, que comprendían unas diez manzanas del antiguo casco urbano. En los trabajos complementarios se construyeron dos grandes arbolados en los lados de la plaza, para encuadrarla

<sup>58</sup> *1952\_253/Sexto\_Informe\_de\_Gobierno\_del\_presidente\_Miguel\_Al\_1255.shtml*, o en: <http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/>

<sup>59</sup> *1952\_253/Sexto\_Informe\_de\_Gobierno\_del\_presidente\_Miguel\_Al\_1255.shtml*.

<sup>60</sup> *El Universal*, 25 de noviembre de 1952. Primera plana.

<sup>58</sup> *El Universal*, 25 de noviembre de 1952. Primera plana.

<sup>59</sup> Sexto informe de gobierno de Miguel Alemán Valdés, disponible en: <http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/>

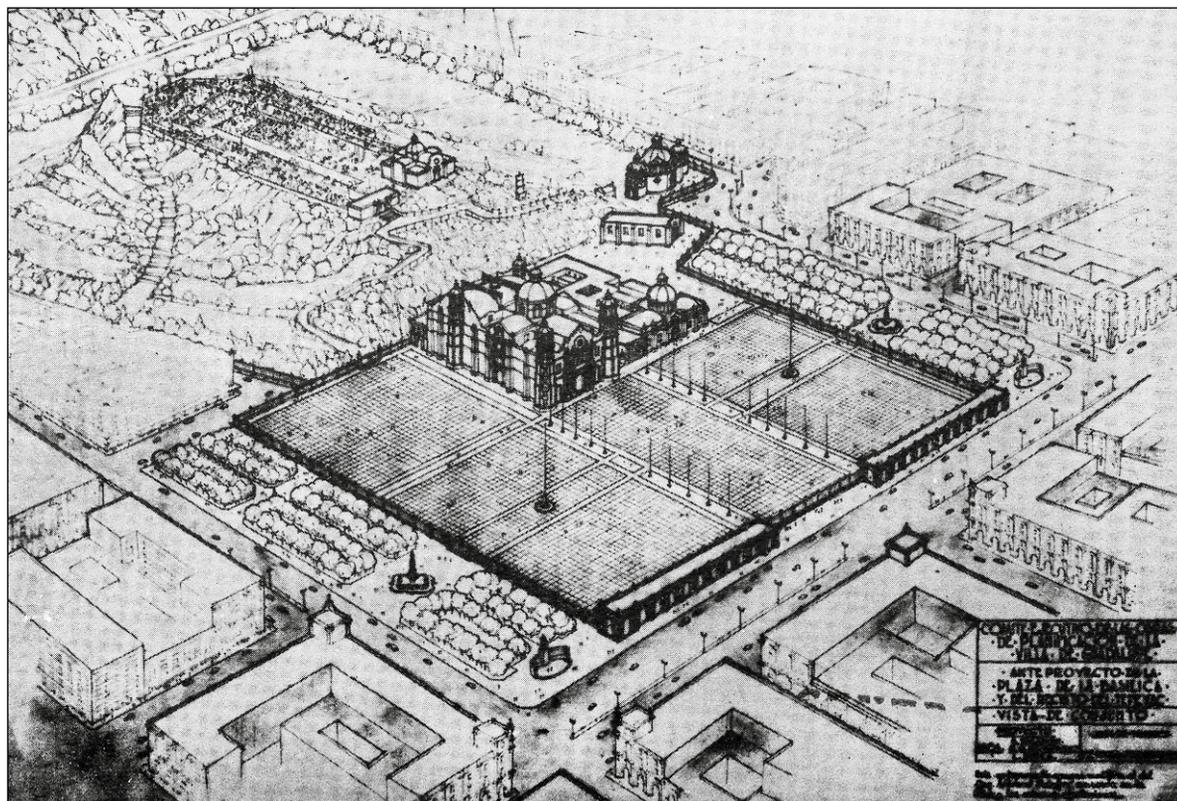


Figura 8. Dibujo del proyecto de la Plaza Las Américas, Gustavo Casasola y Piedad Casasola, *op cit.*, p. 97.

y separarla del ruido vehicular.<sup>61</sup> Explicó que el proyecto intentaba enaltecer la belleza arquitectónica del conjunto de edificios que rodeaban al Santuario Guadalupano. Las rejas, calles y arcos de la Plaza de las Américas delimitaron un lugar no sólo para celebrar fiestas religiosas sino también para propagar y sustentar el culto católico. El área de los predios demolidos comprendía a la Plaza Mayor con la fuente colonial, el mercado (la Plaza Menor), el palacio municipal, algunas manzanas al sur de la basílica, terrenos aledaños a la Capilla del Pocito, predios ubicados en las escalinatas del Tepeyac y frente

a la casa de Juan Diego, por mencionar las más importantes (figura 9).

Se pensaría que la Plaza de las Américas se construyó en un momento en que los adeptos al mundo católico iban decreciendo; sin embargo, los censos de población de 1940 y 1950 demuestran que casi la totalidad de la población en México profesaba el catolicismo.<sup>62</sup> El proyecto urbanístico obedeció a factores como la reorganización administrativa del Distrito Federal en 1929 y el ambiente de planificación urbana que promovió

<sup>61</sup> *Novedades*, 26 de noviembre de 1952. Primera sección, p. 8.

<sup>62</sup> Los censos de 1940 y 1950 muestran que 96.5 y 98.2% de la población de México, alrededor de 20 millones de habitantes, seguían el culto católico, INEGI, “Sexto censo general de población” y “Séptimo censo general de población” disponible en: <<https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/1940/>>, consultada en marzo de 2018.

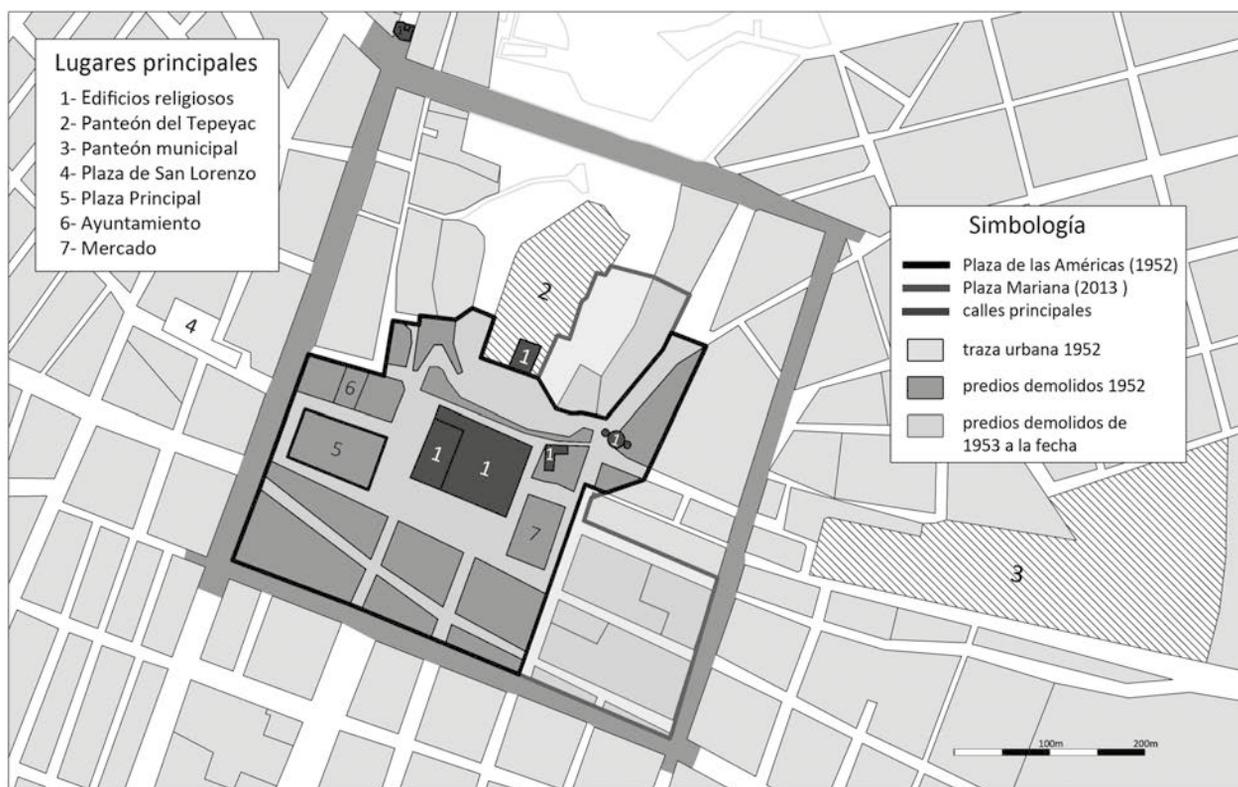


Figura 9. Plano de la adquisición de predios para el proyecto Plaza de las Américas. Fuente: Daniel Chargoy Ruiz a partir de: Centro de Información y documentación (CID), Alberto Beltrán, Museo de Culturas Populares, Colección fotográfica *La Guadalupeana*; Departamento de Catastro, Tesorería Federal del Distrito Federal, *Plano de la ciudad de México (1952)*, Mapoteca Manuel Orozco y Berra. Servicio de Información Agroalimentaria y Pesquera, Sagarpa.

la edificación del atrio sobre el deteriorado casco urbano de la Villa de Guadalupe. Este proyecto introdujo modificaciones urbanas que eran del interés de la Iglesia católica ya que fortalecían el culto guadalupano.

Para acabar con los males del antiguo casco urbano, que para la década de 1930 se encontraba severamente deteriorado, una asociación vecinal postuló varias demandas para su mejoramiento.<sup>63</sup> La Villa de Guadalupe reunía los requisitos para convertir el Santuario Guadalupano en una atracción turística.

Por ello, fue solicitado que fuera mejorado el deplorable aspecto de la localidad y de los lugares aledaños a la basílica, y se acondicionaran los espacios a los que se deseaba llevar turistas y visitantes. El Concejo Consultivo y la Primera Convención Pro-Población aprobaron varias demandas, quedando claro que el objetivo era convertir el adoratorio en un centro turístico. Para ello se declaró Zona Típica Nacional a la Villa de Guadalupe Hidalgo y lugares cercanos, para su cuidado, conservación y mejoramiento.<sup>64</sup> Sin embargo, las demandas sólo comprendían los edificios religiosos. Por

<sup>63</sup> *La Sociedad "Amigos de la Villa de Guadalupe Hidalgo"*, Guadalupe Hidalgo, D. F., 1938.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 17.

tanto, los vecinos expusieron su inconformidad por el estropeado aspecto que ofrecía el centro de la localidad respecto de las colonias cercanas como Lindavista, Industrial o Tepeyac, que fueron concebidas a partir de un ambiente de planificación modernista. En sus demandas se refleja el deterioro paulatino que venía registrando el Santuario, precedente sin duda del proyecto urbanístico de la Plaza de las Américas. La modificación del entorno urbano de la Villa de Guadalupe guarda relación con las demandas de los grupos sociales que sirvieron para la conformar un proyecto que beneficiara al Santuario guadalupano. La asociación vecinal aprovechó las circunstancias políticas para materializar sus peticiones a través de un organismo gubernamental y conforme a la ley.

Un factor más que promovió la construcción de la Plaza de las Américas fue el ambiente de planificación de la época.<sup>65</sup> Las nuevas ideas rechazaban lo antiguo y se imponía lo nuevo. Los núcleos urbanos primigenios eran lugares deteriorados que ocupaban las clases más humildes. En la Villa de Guadalupe, las colonias trazadas en las primeras décadas del siglo XX observaban una marcada influencia moderna. En ese periodo, la modernidad se entendió como una ruptura con las tradiciones que constituyeron los vínculos de distintos procesos históricos durante los últimos cinco siglos.<sup>66</sup> La modernidad mexicana de principios del siglo

<sup>65</sup> Uno de los resultados del primer Congreso Nacional de Planificación de 1930 fue acuñar el término “planificación” en lugar de “planeación”. Durante dicho congreso, el gobierno federal expuso su postura respecto a una planeación económica, ligando el urbanismo con la política, Alejandrina Escudero, “Carlos Contreras, la planificación y la traza de la Ciudad de México, 1927-1938”, en María del Carmen Collado (coord.), *op. cit.*, pp. 354-355. Cabe aclarar que la planificación inició antes de la instauración del DDF, ya que Carlos Contreras había utilizado el concepto desde 1922 para la Ciudad de México, Gerardo G. Sánchez Ruiz (coord.), *Planificación y urbanismo visionarios de Carlos Contreras: escritos de 1925 a 1938*, México, UNAM / UAM-A / UASLP, 2003. p. 24.

<sup>66</sup> Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin (coord.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Siglo XXI Editores / Instituto Mora, 2009, p. 179.

XX se distinguía por el desarrollo de la técnica y la ciencia, así como por una adaptación del sistema capitalista a la sociedad. La organización y sistematización de las actividades productivas sociales en general eran realizadas por el Estado, las cuales permeaban en la realidad social.<sup>67</sup> Estas condiciones influenciaron el urbanismo modernista de tal manera que se comenzó a entender la ciudad desde la óptica de una generación que vivió una “ciudad desparramada por la proliferación de urbanizaciones dispersas en los alrededores, que daba la impresión de un gran crecimiento urbano”; en este sentido, la intención de los urbanistas modernos fue racionalizar el ensanchamiento de las localidades, sanearlo y embellecerlo.<sup>68</sup> La planificación en Guadalupe Hidalgo se distinguió por la estimulación del desarrollo horizontal de las construcciones: se proponía un tipo de casa con jardín propio y/o una casa de departamentos con jardín común.<sup>69</sup>

Los conflictos que generaba el Distrito Federal, propios de una urbe en crecimiento, eran preocupación del gobierno, y su solución corría a cargo del DDF. Cabe mencionar que en esta época se convirtió en el polo del desarrollo de la nación el Distrito Federal.<sup>70</sup> Se concentraron las actividades económicas, el mejoramiento de la estructura urbana y un significativo crecimiento demográfico. La mayoría de la población del Distrito Federal residía en la Ciudad de México. La expansión urbana y la integración de las poblaciones circunvecinas tuvieron lugar por el incremento demográfico, la industrialización, la demanda de viviendas y el bajo precio de las propiedades. La generalización del automóvil y la creación de una red viaria facilitó la integración de espacios públicos y rurales. La ciudad moderna parecía estar hecha para el automóvil

<sup>67</sup> Andrea Revueltas, *México: Estado y modernidad*, México, Departamento de Relaciones Sociales-UAM-X, 1992, p. 20.

<sup>68</sup> Silvia Arango Cardinal, *Ciudad y arquitectura: seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*, México, FCE, 2012, p. 243.

<sup>69</sup> Regina Hernández Franyuti, *op. cit.*, p. 193.

<sup>70</sup> *Ibidem*, pp. 189 y 190.

y, en general, para el transporte público. Las inversiones se dirigieron hacia donde se ubicaban las grandes demandas sociales y en la infraestructura básica para las nuevas colonias de la capital. El *Plano Regulador del Distrito Federal* de Carlos Contreras establecía normas para el desenvolvimiento de la Ciudad de México y abarcaba al menos 50 años.<sup>71</sup> En 1938 se creó un reglamento para las avenidas principales, y se estableció la Comisión de Planificación del Distrito Federal, organismo encargado de conducir el ordenamiento urbano.<sup>72</sup> Claro, entre otros puntos, figuraban las mejoras a los sistemas viales y de transporte.<sup>73</sup>

El contexto de la planificación y la conformación de la traza del Distrito Federal influyeron en la creación de la Plaza de las Américas. La solución a las demandas de servicios públicos para la ciudad facilitó la apropiación del espacio y el cambio en el uso del suelo, propiciando la demolición de gran parte de las edificaciones del antiguo y deteriorado casco urbano de Guadalupe Hidalgo, el cual sería destinado para explotar el culto religioso. Pero crear un enorme

<sup>71</sup> En México, la nueva corriente de planificación se debe al arquitecto Carlos Contreras, quien impulsó novedosas corrientes urbanísticas y la relación entre el gobierno y los planificadores académicos. En sus propuestas se pretendía organizar armónicamente el espacio del Distrito Federal para ordenar y regular su crecimiento, Hira de Gortari Rabiela y Regina Hernández Franyuti, *La Ciudad de México y el Distrito Federal, una historia compartida*, México, Instituto Mora, 1988, p. 72. Alejandrina Escudero manifiesta, por otro lado, que en los últimos años de la década de 1920 se implementaron las primeras acciones tendientes a practicar una planificación nacional y profesional. Los gobiernos del Maximato mostraron interés por elaborar un programa de desarrollo urbano ordenado del país, el cual coincidió con los trabajos de algunos profesionistas apoyados por empresarios, banqueros, artistas e intelectuales que formaban parte de la Asociación Nacional para la Planificación de la República Mexicana (ANPRM). Dicha asociación fungió como enlace entre autoridades, profesionistas y habitantes de la República, Alejandrina Escudero, *op. cit.*, pp. 349-351.

<sup>72</sup> Bajo la supervisión de la Comisión de Planificación del Distrito Federal se estudiaron las propuestas a la traza y el sistema de circulación, entre las que figuraba la Calzada de Guadalupe y la de Los Misterios, *ibidem*, p. 367.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 362.

atrio no sólo significó edificar una zona que albergara a los peregrinos en las procesiones, sino que erigió un lugar donde no intervendrían distintos agentes sociales. La Villa de Guadalupe que requería de un sitio donde realizar las celebraciones litúrgicas, se apropió y reorganizó el espacio, y estableció límites territoriales fijados por la inserción de elementos urbanos y arquitectónicos, ámbito donde impusieron su control las autoridades religiosas. Los agentes sociales que modificaron la planta urbana en esta época obedeció a una etapa de reordenación para el Distrito Federal.

## Conclusiones

La presencia de la Colegiata de Guadalupe en la localidad contribuyó a la modificación del entorno urbano de la Villa de Guadalupe por el interés de asegurar el culto religioso. Si en el siglo XVIII la devoción guadalupana desembocó en la puesta en práctica de una serie de acciones que llevaron a implementar una traza regular, en el siglo XX se requirió de un espacio propio que la afianzara a futuro, y llevó a remodelar su antiguo y deteriorado casco urbano. Se puede decir que la estructura actual de la Villa de Guadalupe es reflejo de actividades políticas, sociales y urbanas, siendo la Plaza de las Américas el resultado de la confluencia de intereses del gobierno y la Iglesia, de una política conciliadora y de un ambiente de planificación modernista para la ciudad.

Los documentos histórico-cartográficos constituyen una invaluable fuente de información para indagar en el pasado de la Villa de Guadalupe, pues permitieron reconstruir la imagen de la traza urbana que ha desaparecido casi en su totalidad. El estudio de mapas antiguos me facilitó reconocer las etapas de cambio, de evolución, pero correspondió a los documentos históricos establecer la relación de los agentes sociales con su espacio. Esta investigación, puedo afirmar, constituye una propuesta para abordar el pasado de las distintas poblaciones que integraron el Distrito Federal.

## Tipos de prisioneros mexicanos: tablas fotográficas de detenidos de la penitenciaría de Guadalajara (1899-1900) en la Colección Etnográfica Mexicana de Léon Diguét\*

Álvaro Rodríguez Luévano\*\*

*Resumen:* Artículo que establece un vínculo material y archivístico entre la colección del etnógrafo francés Léon Diguét y algunos materiales de instituciones penitenciarias mexicanas. La muestra, no sólo fotográfica, puede ser leída a partir de dos polos contextuales del trabajo antropológico de Diguét: por un lado, México con sus lugares de importancia, como las cárceles y sus prisioneros, y por el otro, Francia, particularmente París, donde se resguardan los restos de su archivo etnográfico. Esta investigación reflexiona además sobre el devenir de un repertorio fotográfico predominantemente judicial, que perteneció en algún momento a la administración carcelaria de Escobedo en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, cuyo destino completa un periplo visual que ayuda a entender cómo se construyó la mirada objetivante de la etnografía francesa de esa época.

*Palabras clave:* tipos, fotografía, cárcel, retrato, etnografía, estereotipos, antropología, criminales.

*Abstract:* The article establishes a material and archival connection between the collection of French ethnographer Léon Diguét and some materials belonging to Mexican penitentiary institutions. The sample, which is not solely photographic, can be read from two contextual poles of his anthropological work: on the one hand, Mexico, with its places of importance, such as jails and their prisoners, and the other, France, particularly Paris, where what is left of his ethnographic archive are held. This research also reflects on the future of a predominantly legal archive that at one time belonged to the Escobedo prison system in the city of Guadalajara, Jalisco, and whose fate completes a visual journey that helps us to understand how objectively the gaze of French ethnography of the time was constructed.

*Keywords:* Types, photography, prison, portrait, ethnography, stereotypes, anthropology, criminals.

Fecha de recepción: 15 de marzo de 2018.

Fecha de aprobación: 9 de mayo de 2018.

La colección fotográfica de Léon Diguét<sup>1</sup> es una de las más representativas de la produc-

ción etnográfica de investigadores y exploradores extranjeros y nacionales del siglo XIX en

\* Agradezco a la Dra. Rebeca Monroy Nasr, responsable del proyecto académico, y al colegio académico que acogió mi estancia en el posgrado de historia y etnohistoria en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Esta investigación contó con el apoyo del Programa de Becas Posdoctorales Nacionales del Programa Nacional de Posgrados de Calidad del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (PNPV-Conacyt).

\*\* Escuela Nacional de Antropología e Historia.

<sup>1</sup> El etnógrafo francés Léon Diguét (1859-1926) viajó por México entre 1890 y 1905. Una bibliografía extendida

del autor puede revisarse en Jesús Jáuregui, Beatriz Rojas, Phil C. Weigand y Jean Meyer. Precisamente con Meyer, Jáuregui preparó algunos cuadernos que fueron publicados por el entonces Instituto Nacional Indigenista (INI) y el Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos (CEMCA) de la Embajada de Francia en México. Me basé en un libro de Diguét que establece con precisión su biografía y la prospectiva y prosopografía de su poco estudiada obra. Véase Léon Diguét, *Fotografías del Nayar y de California: 1893-1900*, México, INI/CEMCA, 1991, 100 pp.

México.<sup>2</sup> El resguardo de los materiales fotográficos y etnográficos tuvo lugar un tiempo en la fototeca del Museo del Hombre en París, y más tarde, como muchos otros, fueron trasladados al Museo du Quai Branly en la misma ciudad.<sup>3</sup> Léon Diguët formó parte de varias misiones científicas en México que transcurrieron entre los años de 1890-1905,<sup>4</sup> publicando los resultados para el Ministerio de la Instrucción Pública francés como “Misiones científicas en México”, comprendidas entre 1893-1894 para Baja California; 1896-1898 para Jalisco y Tepic; 1899-1900 para San Luis Potosí, Jalisco, Colima y Baja California; 1901-1904 para Puebla, Oaxaca, Baja California, Michoacán y Toluca; y finalmente 1911-1913 para Jalisco y Baja California. Entre los materiales fotográficos Diguët registró haciendas, parajes, montañas, valles, lugares de trabajo, habitacionales y mineros.<sup>5</sup>

El objeto del presente ensayo consiste en mostrar una porción de la colección etnográfica,<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Algunos viajeros contemporáneos a Diguët fueron Carl Lumholtz, Frederick Starr, Karl Kaerger, Fortunato Hernández, Ricardo E. Cicero y Konrad T. Preuss. Véase Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, “Antropólogos y agrónomos viajeros. Una aproximación”, *Alquimia*, núm. 5, enero-abril de 1999, p. 20.

<sup>3</sup> “La fotografía de Diguët aborda el retrato de los tipos físicos de cochimíes, yaquis, coras, huicholes, nahuas, tephuas, otomíes y mestizos. Registra flora y fauna, sitios arqueológicos, pinturas rupestres, cerámica, cestería y tejidos, en un proceder metodológico semejante al de Lumholtz”, *ibidem*, p. 21.

<sup>4</sup> “Léon Diguët llegó a la ciudad minera de Santa Rosalía en 1889 como ingeniero químico contratado por la mina de cobre El Boleo, propiedad de la compañía francesa Rothschild. Se quedó trabajando cuatro años utilizando su tiempo libre para satisfacer su curiosidad enciclopédica. Regresó a Francia en 1892 con colecciones de minerales, animales y materiales etnográficos y arqueológicos”, Léon Diguët, *op. cit.*, nota 2, p. 10.

<sup>5</sup> “Son relevantes sus imágenes sobre industrias tradicionales, donde fotografía procesos completos del tejido de fibras, la explotación de los agaves y la elaboración de instrumentos musicales”, Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, *op. cit.*, nota 1, p. 21.

<sup>6</sup> “Diguët procedió técnicamente con una cámara de formato de 4 × 5 pulgadas, y en menor cantidad hizo fotografías con una cámara de 8 × 10 pulgadas. La primera le permitió un proceso técnico más fácil pues sus dimensiones le facilitaban la operación”, *idem*.

un repertorio atípico de la producción visual de Diguët que descansa hoy en el Museo du Quai Branly.<sup>7</sup> Se trata de nueve planchas fotográficas de retratos de individuos construidas expresamente por el etnógrafo y que no pertenecen a sus tirajes. Están formadas por retratos, que como explicaremos más adelante, proceden de la institución penitenciaria del estado de Jalisco y fueron tomados por los fotógrafos de la penitenciaría de Escobedo en turno, en un rango de registros que va de entre el registro 8700 y el 9200 en forma alternada y desordenada, y que probablemente comprende el periodo de 1900-1910.<sup>8</sup>

Diguët pudo obtener el material descrito a través de las autoridades carcelarias. Ignoramos la forma de su adquisición, pero inferimos la dificultad de las instituciones de justicia mexicanas de la época para custodiar y dar cabal utilidad a los registros penitenciarios, en una época de crisis social para la procuración de justicia en el estado de Jalisco y en el resto del país.

Una señal que distingue la producción personal de Léon Diguët de las planchas fotográficas son anotadas al reverso entre ellas: “Tipos de detenidos mexicanos, penitenciaría de

<sup>7</sup> Agradezco al personal del Museo du Quai Branly, especialmente a Christine Barthe, responsable de la oficina de Fonds Précieux, por su amabilidad y disposición para mostrarme los repertorios originales de Léon Diguët, Roland Bonaparte, E. Thiesson y Jacques-Philippe Potteau.

<sup>8</sup> Es probable que en la penitenciaría de Escobedo, haya ejercido el oficio de fotógrafo el coronel Muñoz, pionero en fotografía carcelaria en México en la década de los años sesenta del siglo XIX, quien entregó la plaza a Juan N. Nieto. Para 1889, J. A. Trujillo registra el contrato de Carlos H. Barriere en el gabinete de fotografía de la penitenciaría, y para 1894, “el gabinete de fotografía conducido por el mismo Barriere tenía entre su equipo una cámara con objetivo Derogy, triples, mesas, bastidores, sillas, caballetes, cajas ranuradas para negativos y 1 659 vidrios para negativos tamaño 3 3/4 × 4 1/4 pulgadas, Jorge Alberto Trujillo Bretón, *Entre la celda y el muro: rehabilitación social y prácticas carcelarias en la penitenciaría jalisciense “Antonio Escobedo”, 1844-1912*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 2011, p. 130.

Aunque no se especifica la nacionalidad de Barriere, inferimos que se trata de un fotógrafo francés por sus compromisos con las exposiciones en París, que pudo tener contacto directo con Léon Diguët, facilitándole quizás algunos retratos de presos que pertenecían a los libros de registro de la penitenciaría de Escobedo. *Cfr.* nota 93 de este libro.

Guadalajara, 1900-1905”, que hacen suponer que, aunque mantienen más o menos el formato de las plantillas para sus fotografías en positivos, anotadas y marcadas con etiquetas llamadas “pastillas” y diferenciadas por colores (raciales) según la región, así como marcos en una suerte de marialuisa o paspartú,<sup>9</sup> fueron confeccionadas con el objeto de establecer un manejo visual de golpe. Los retratos, pequeñas albúminas en positivo, fueron pegados en los cartoncillos como se explicará a continuación ya sin etiquetas de color.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> “Cada tiraje fotográfico presentado al público está pegado sobre soportes de papel rígido de un formato predefinido de 22.5 × 29.5 cm. Hemos escogido para estos soportes un color gris, que si no pone en valor la imagen, resiste manipulaciones múltiples. El soporte es dividido por zonas de líneas impresas. Encontramos en la parte superior las referencias geográficas, declinadas de lo más general a lo más preciso. Inmediatamente después de esta línea, aparece el recordatorio de la rúbrica de clasificación, posteriormente y escrita en letra roja el grupo de la población. Esta zona se completa con una pastilla de color que tiene dos significados: el primero recuerda el continente y el segundo el dominio. Aquí comprobaremos el principio mnemotécnico que obedece a una simplificación radical que mucho se debe a la antropología racial de los años treinta: etiqueta negra para África, amarilla para Asia, azul para Oceanía, roja para América del sur, rosa para América del norte, curiosamente verde para Europa y blanca para Madagascar. Como en toda clasificación, las marcas combinadas dan problemas: entonces se adopta una etiqueta bicolor. Las Antillas son negro y rojas, el Ártico amarillo y rosa, la Indonesia amarillo y azul. El rectángulo central del soporte contiene una fotografía pegada y en caso de ser necesario, la leyenda de la imagen. La parte derecha del soporte indica los números de referencia de la imagen, y el nombre del autor. El conjunto de información es registrado a mano al principio y después mecanografiado, ofreciendo una gran regularidad de apariencia. A veces, el nombre de los autores fue disimulado por un número de código ubicado al final del número de referencia de la imagen”, Christine Barthe, “De l'échantillon au corpus, du type à la personne”, *Journal des anthropologues*, núms. 80–81, 1 de junio de 2000, p. 5. Un estudio amplio sobre el origen y funcionamiento de la iconoteca del Museo del Hombre y su transformación, puede verse en Céline Scaringi, “Le difficile statut de la photographie ethnographique: étude du fonds photographique du musée du quai Branly”, Texto para obtener el certificado de fin de estudios, ENS Louis-Lumière, París, junio de 2009, 116 pp, disponible en: <[http://nachez.org/multimedia/le\\_difficile\\_statut\\_de\\_la\\_photographie\\_ethnographiquequai\\_branly-memoire.pdf](http://nachez.org/multimedia/le_difficile_statut_de_la_photographie_ethnographiquequai_branly-memoire.pdf)>.

<sup>10</sup> No sólo la división kantiana de las cuatro razas condujo a la fabricación de imaginarios raciales por color de

## La aparición de unos cuerpos, la aparición de unos rostros

En la colección particular de Léon Diguët del Museo du Quai Branly, en un fondo documental etnográfico se haya una serie de fotografías judiciales con información suplementaria a los retratos, su localización geográfica en el estado de Jalisco, y que fueron tomadas aproximadamente en 1900 (según datos de la colección), sin que se proporcione mayores datos sobre su adquisición y procedencia. Para cualquier investigador que se enfrenta al fondo iconográfico de Léon Diguët, esta incorporación a la colección etnográfica representa una veta invaluable que tendría para estudiar detenidamente la construcción de la mirada del etnógrafo. Además del material presentado en planchas de cartoncillo en forma de plantillas de 40 cm de alto y 70 cm de largo, se agrupan los retratos de 7 × 4 cm en modo lineal y reticular. Estas imágenes frontales fueron tomados a reos de la penitenciaría de Escobedo en el estado de Jalisco.<sup>11</sup>

Nueve planchas parecen haber sido dispuestas en forma de paneles visuales, que pueden manejarse fácilmente y cumplen una función de álbum fotográfico comparativo, cuyas láminas montables y desmontables operan como un diorama visual. El Fondo Diguët se completa con estas fotografías, de su propia producción etnográfica, que a fuerza de denominarlas antropométricas, mejor les llamaremos antropeópticas. Además, pude constatar de qué serie fotográfica fueron extraídas y para que fines fueron utilizadas originalmente. A los ojos del investigador, estas planchas se presentan como retratos que contextualizan sus viajes, su paso por el estado de Jalisco, sus trueques científicos, intereses y negocios escópicos. En las mismas cajas don-

piel, la misma construcción del imaginario racial estuvo atravesada por atribuciones arbitrarias de coloración y de enormes prejuicios que se institucionalizaron como “verdades científicas” incuestionables. Véase Michael Keevak, *Becoming Yellow: A Short History of Racial Thinking*, Princeton, Princeton University Press, 2011, 240 pp.

<sup>11</sup> Véase el apartado “Identificación de criminales” en Jorge Alberto Trujillo Bretón, *op. cit.*, nota 9, pp. 127-129.

de pueden estudiarse y manipular las láminas o planchas fotográficas de tipos criminales de cerca de 1900, también observamos algunas litografías, dibujos e ilustraciones de cerámica, así como tomas arquitectónicas de Jalisco y de distintos estados de la República Mexicana, de las que se nutrieron sus comentarios. La información de la base de datos del fondo etnográfico va completándose con datos dispersos que se suman o agregan. Léon Diguét desarrolló un sistema de marcas para diferenciar datos de población, fisionomía y hasta una suerte de “pantone” visual, que utilizó en sus fichas de registro etnográfico.<sup>12</sup> Con algunas etiquetas redondas y por tipo de color, Diguét estableció un sistema de identificación de tipos físicos que le permitía acceder al índice o tema sustancial de su archivo por los bordes de las fichas de registro: un sistema indexal que Alphonse Bertillon hubiera envidiado dado el manejo de atajos y recursos visuales. Muy aparte del sistema de indexación y clasificación descrito se encuentran las planchas de tipos criminales que sirvieron a Diguét para completar sus observaciones y funcionaron como dioramas panópticos comparativos y de paneles totales. Algo así como los módulos sinópticos que había utilizado Bertillon para impartir sus cursos de retrato hablado y retrato sinaléctico, de efecto mnemotécnico en la educación visual de la policía de proximidad en el París previo a 1900. Las planchas fotográficas de Diguét demuestran una intención selectiva, no aleatoria de tipos étnicos, carecen de una secuencia estricta de la temporalidad de entrada a la penitenciaría, los retratos de los reos se alinean horizontal y verticalmente sin mayor razón que la serialización sistemática de la toma frontal, y presentan algunos datos desordenados inscritos en el retrato, entre ellos el número de la causa penal, el aspecto que impone el uniforme de sayal del penal que por momentos se diferencia en escasos retratos de aquellos que visten manta, una chaqueta o una levita, estableciendo una distinción de clase y oficio. Estas fotografías, positivos en papel albúmina,

se distinguen en sus colores sepías, estableciendo patrones muy notorios de una selección que pretende mirar las señas indígenas y las características epiteliales, en su mayoría trigueñas, como versan las descripciones de los fotógrafos de cárceles de la época refiriéndose al color de piel y a los rasgos físicos y fisiognómicos de sus retratados. Muy difícilmente Diguét pudo haber extraído datos e información exclusiva de los casos penales y del historial delictivo de los retratados, sólo a partir de estas láminas. No especularemos sobre la información sinaléctica, judicial o filial que Diguét pudo conocer de los retratados, pero ni las láminas ni la base de datos da cuenta de la procedencia exacta de estos documentos de carácter judicial, que tuvieron un uso y una aplicación específica en la identificación de presos y en su registro de filiación.

Llama la atención cómo estas láminas fueron parte importante del repertorio etnográfico de Diguét, y aunque podemos suponer que ciertos formatos visuales podían dar cuenta de un procedimiento de análisis y estudio como lo propuso años antes Bertillon, la construcción de la mirada judicial y criminológica mexicana no alcanzó a vislumbrar el resultado de una mirada etnográfica sistematizada y estandarizada. La construcción de un naturalismo criminal dependía poderosamente de una creencia racista y fuertemente anclada en las ideas de la degeneración racial, a la que algunos grupos indígenas tenían supuestamente una fuerte proclividad. Las técnicas que se pronunciaban por un modernismo feroz, eran el resultado de una implementación de metodologías métricas al retrato y no al revés, la antropometría tornándose en un procedimiento de experimentación de la toma, la pose y la improvisación de los formatos fotográficos. La aparición de estos retratos en medio de los dispositivos de registro etnográfico indican un gesto investigativo que Deborah Dorotinsky describió en las prácticas de registro fotográfico en la antropología de la época como: “el arresto, la intención de congelar a los sujetos, objetivarlos y con la intención de salvar aquello que nos parecerá en extinción [...] coleccionarlo como seres de gabinete de museo,

<sup>12</sup> Véase Christine Barthe, *op. cit.*, nota 7.

como especímenes de una mirada colonial”.<sup>13</sup> La idea del arresto de Dorotinsky no es anacrónica ni deliberada, puesto que las tomas de Diguet ya operaban en poblaciones indígenas y nómadas en Europa por medio de brigadas móviles de detención migratoria.<sup>14</sup> En las misiones coloniales no se construían muestrarios descontextualizados para establecer una caracterización del otro, se conformaban repertorios y dioramas visuales que pudieran asir la variabilidad étnica de una población que pese a las tipologías raciales del momento, captaran la multiculturalidad de un poblado, un pueblo y una ciudad en sus diversas dimensiones. Las planchas fotográficas de Diguet y aunque muy probablemente él no haya sido el autor de las tomas, sí cumplen con la intención de coleccionar a los arrestados para encasillarlos en los dioramas de comparación y en el álbum de la obvedad social, la de agrupar a tipos con el único rasgo de identidad: el delictivo.

La primera plancha (P1) que figura en la serie fotográfica tiene el número de registro PP0196923, advirtiéndose en ella diferentes tomas, con diversas distancias, por tanto, tamaños distintos, con la particularidad de tratarse en su mayoría de retratos frontales, penitenciarios y casi todos refiriéndose a una causa delictiva específica, según lo consigna el número de entrada, y gestualidades únicas que muestran la apariencia del reo y la condición material del retrato. La plancha está compuesta de seis retratos alineados horizontalmente en una línea; la hoja contiene tres líneas, lo que hace 18 retratos en total. En la primera línea, de izquierda a derecha, aparece el reo 9034 Emeterio Navarro, cabello corto, bigote y barba recortada y porta el uniforme de la penitenciaría. Sigue el reo

9181, Fortino Huerta, un menor de edad, cuya pose impide ver su oído izquierdo. El reo 8896, Pedro Atilano, de barba y bigotes crecidos, su mirada parece desvanecerse en el tiempo de la toma. El reo 9044, Tomás Hernández, usa barba, el escribano parece haberle dejado una lágrima como adenda. El reo 9245, Ciapriano Neri, cuya calvicie describe su rostro: usa una barba cana y larga, y su manta registra los jirones del tiempo. El reo 9126, Crispín Vázquez, parece inclinarse negándose a la métrica del marco. En la segunda línea, el reo 9131, Ignacio Rivera, frunce el ceño: una marca de su aflicción. El reo 9276, Francisco Madrigal García, en el momento de la toma cierra los ojos, evade el objetivo de la cámara, la mirada del fotógrafo. El reo 9147, Norberto Flores Hernández, de su cuello parecen pender un par de escapularios. El reo 9324, Gregorio Gutiérrez, barba y bigotes crecidos, tez clara, cuyo retrato parece haberse accidentado en tinta negra. El reo 9215, Trinidad Estrada, cabello rapado, denota en su rostro la dureza del infortunio. El reo 8916, Juan Jaime, fija con sus ojos claros la seriedad de la toma. En la tercera línea, el reo 9142, Apolinar Muñoz, levanta la cara, desafía al fotógrafo. El reo 9187, Teófilo Hernández, acepta el uso del gorro penitenciario, dirige su mirada hacia afuera del campo del fotógrafo, su barba luce algunos claros de canas. El reo 9318, Primitivo Carlos, el más joven del grupo, sostiene una mirada y expresión de perplejidad. El reo 9152, Luis Gutiérrez, cruzado de brazos, parece acudir a una toma de estudio en tres cuartos; posa sereno. El reo 9102, Marciano Andrade, se ha movido ligeramente de la toma, su expresión es severa, dijera su rostro paciente. Finalmente, el reo 9112, Crescencio Bravo, asoma una expresión de extrañeza que parece indicar su triste encuentro con el retratista, en cuya toma esconde el brazo izquierdo tras la camisa del penal; el retrato está perforado. En general, el tono de algunos fondos revela cierta nitidez y contemporaneidad de la toma, entre ellos los registros 9215, 9276, 9318 y 9324; el resto se trata de fotografías de fondo ligeramente más claro producto del revelado y el tratamiento fotográfico.

<sup>13</sup> Véase Deborah Dorotinsky Alperstein, “La vida de un archivo. ‘México Indígena’ y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México”, tesis de doctorado en historia del arte, UNAM, México, 2003, pp. 139-140.

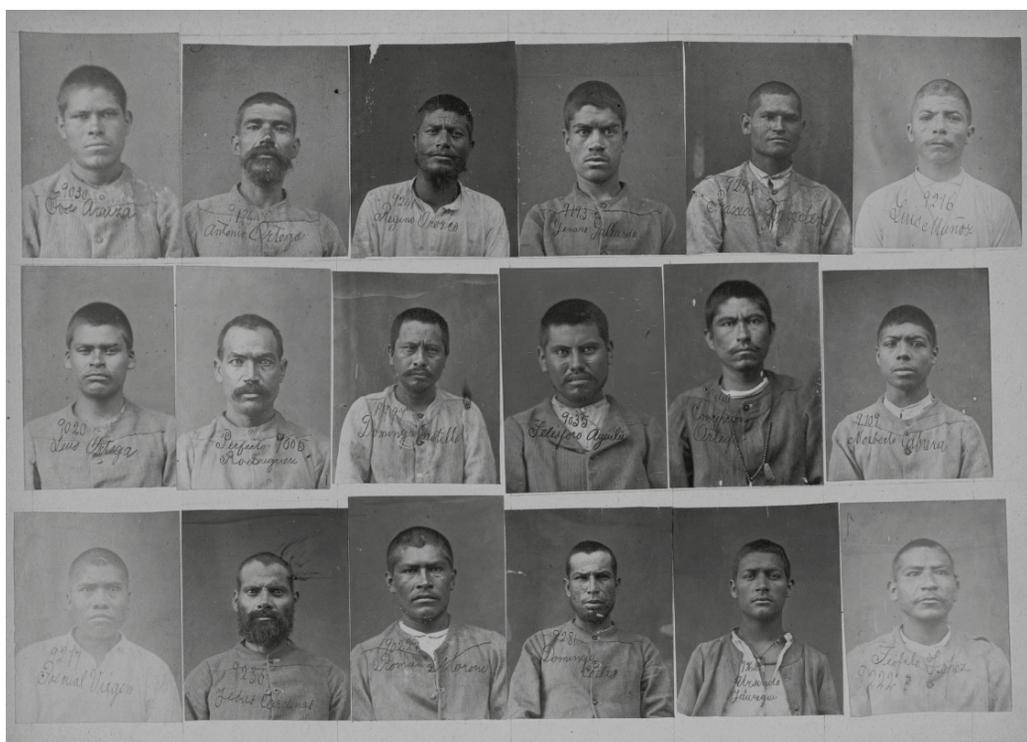
<sup>14</sup> Ilsen About, “De la libre circulation au contrôle permanent. Les autorités françaises face aux mobilités tziganes transfrontalières, 1860-1930”, *Cultures & Conflits*, núm. 76, invierno de 2009, pp. 15-38.



P1. Détenus du Pénitencier de Guadalajara. Types de prisonniers mexicains, Col. LD, MQB, PP0196923.

La P2 muestra en la primera línea al reo 9030, José Araíza, cabello corto, no reposa su expresión. El reo 9136, Antonio Ortega, levanta su rostro y mira fijamente al fotógrafo, luce bigote y barba. El reo 9241, Regino Orozco, cabello corto, de barba y bigote, luce inclinado hacia su izquierda. El reo 9193, Genaro Gallardo, frunce el entrecejo, mira fuera de la línea del fotógrafo. El reo 9298, Práxedes González, con el sayal hecho jirones. El reo 9216, Luis Muñoz, rapado, parece tener una enfermedad en el ojo derecho, usa bigote. En la segunda línea tenemos al reo 9020, Luis Ortega, que desconfía desde su mirada del fotógrafo. El reo 9005, Perfecto Rodríguez, parece tener una expresión viva de la cercanía a la cámara, su retrato es más cercano y capta las imperfecciones de su nariz, a la que falta un pedazo de la punta. El reo 9997, Domingo Castillo, usa barba y bigote es-

caso, mira con un ojo desviado, el soporte de su retrato observa algunas imperfecciones. El reo 9035, Telésforo Águila, mira fijamente la instrucción del fotógrafo. El reo 8840, Concepción Ortega, queda su retrato en el desamparo de la nitidez, aunque aún se captan algunos ajuares, entre ellos sus escapularios. El reo 9109, Norberto Cabrera, presenta un retrato regular, semifrontal y serenamente el entrecejo lo delata. Finalmente, en la tercera línea se observa al reo 9217, Pascual Virgen, de cabello rapado, presenta una cicatriz en la frente, y entreabre sus ojos. El reo 9230, Jesús Cárdenas, usa barba, tiene el cabello corto, manchas de tinta emergen de su cabeza. El reo 9022, Román Moreno, mira decididamente al fotógrafo. El reo 9281, Domingo Cortés, presenta una pigmentación en ambas mejillas, usa cabello corto, barba sin bigote y parece ver fuera del campo del fotógrafo. El reo



P2. Détenus du Pénitencier de Guadalajara. Types de prisonniers mexicains, Col. LD, MQB, PP0196924.

9262, Ursindo Jáuregui, observa directamente la lente de su retratista, con cierta tristeza deja ver a camisa abierta sus amuletos, sus rosarios y sus cruces. El reo 9222, Teófilo López, de escaso bigote, levanta el rostro y mira hacia un punto indefinido, semifrontal, la expresión alude al orgullo personal.

La P3 sólo tiene dos líneas incompletas de fotografías; de arriba a abajo y de izquierda a derecha se presenta al reo 9305, Pedro Arias, joven y lampiño, el infortunio de su mirada lo estereotipa en aquellos humildes que sólo presentan su camisa como única pertenencia y la cierra al cuello con un retrato del Niño Jesús de la Misericordia. El reo 9068, Ygnacio Bobadilla, de barba y bigote escaso, tuerce sus labios, su camisa es atravesada por una correa de cuero. El reo 8978, Juan Silva, el retrato más degradado de toda la serie, hace que parezca que des-

aparece el reo entre las arrugas de su rostro y las enmendaduras de su retrato. El reo 9291, Dámaso Silva, de rostro afilado y bigote fino, da apertura al cuello de su camisola, parece tener una mirada extraviada y de retoque fotográfico. El reo 9089, Dionisio Rivas, expresa una maldad lavateriana en su rostro, sin descansar la boca, de bigote y piocha delgada, pero un gesto en la mejilla derecha hace que se descomponga la simetría de sus cejas, como en una actitud de gruñido y ferocidad. El reo 9278, Julio Cruz, contrariamente parece no alcanzarle la camisola que apenas lo cubre en una expresión serena. El reo 9129, Rafael Becerra, su retrato se desvanece en tonos claros. El reo 9994, Luis Pérez, su ceño advierte una severidad que acompaña una dramática vista de su camisa hecha jirones. El reo 9165, Celso Valladolid, levanta su rostro con unos bigotes relamidos y un ojal que porta



P3. Détenus du Pénitencier de Guadalajara. Types de prisonniers mexicains, Col. LD, MQB, PP0196925.

seguramente un retrato. El reo 9286, Gregorio Ávalos, de su retrato parecen caer gotas de lluvia, ni las enmendaduras y ralladuras le restan a su retrato una elegancia expresiva en la fuerza de su mirada.

La P4 presenta tomas distintas por sus distancias focales, diferentes coloraciones del papel debido al revelado y la nitidez de las imágenes; los tonos claros parecen adjudicarse a una serie fotográfica particular, así como los más oscuros a otro tiraje. La primera línea la compone el reo 9115, Cenobrio López, que presenta una camisola a cuadros. El reo 8914, Pedro Jacobo, viste una camisola a rayas. El reo 9215, Francisco Juan Pedro, aunque su retrato está manchado, es claro que la rasurada craneal se convirtió en un ritual reglamentario para los procesados. El reo 9271, Anastacio Virgen, parece serenarse en la toma. El reo 9263, Concep-

ción Rosales, aparenta afligirse en la imagen, su aspecto barbado y de tonos oscuros nos remiten a los retratos de detenidos anarquistas de finales del siglo XIX en Francia. El reo 9164, González Torres, se distingue por su elegante moño improvisado al cuello. En la segunda línea, el reo 9206, Bernabé Ruiz, frunce el entrecejo afligido por la toma. El reo 9078, Ascención Facalo, resistiendo su propia mirada, se asoma un amuleto de su cuello. El reo 9264, Pascual Ruiz, parece inclinar su cara hacia la derecha. El reo 9026, Clemente López, porta una camisola sencilla y elegante. El reo 9179, Aniceto Martínez, parece estar muy molesto. El reo 9150, J. Antonio Evangelista, su rostro está manchado por la tinta y el pegamento. En la tercera línea, el reo 9322, Ramón Corona, en un retrato de tres cuartos, porta un escapulario al cuello. El reo 9086, Acacio Serrano, descubre



P4. Détenus du Pénitencier de Guadalajara. Types de prisonniers mexicains, Col. LD, MQB, PP0196926.

algunas roturas de cuello. El reo 9281, Nazario Martínez, se conforma con una toma sencilla y una duda en la mirada. El reo 9035, Telésforo Águila, que ya vimos en la segunda plancha (PP01969264), aparece aquí en una expresión de evasión, su mirada se dirige a la izquierda, sus hábitos lo visten relajadamente y el fondo ha sufrido una distorsión de coloración, tal vez por la manipulación del soporte fotográfico. El reo 9242, Leandro Martínez, se muestra sereno portando una chaqueta abierta, su mirada la dirige por el costado izquierdo. El reo 9227, Amado González, mira melancólicamente al operador de la cámara, su retrato resulta extremadamente pulcro y altivo.

En la P5, en la primera línea se presenta la figura del reo 9232, Juan Saravia, quien fija su mirada a la lente, aunque su rostro barbado hace una ligera inclinación. El reo 9231, Feliciano Medina, mantiene una estrecha pero firme posición frontal, típica de un retrato de cárcel, en la que su serenidad diluye una cicatriz de lado izquierdo del rostro, y de su cuello pende un escapulario atado a un lazo. El reo 8982, Román Gómez, que parece desvanecerse en un claro fotográfico, frunce el entrecejo y se perciben sus desvelos en su mirada. El reo 9301, Asunción Ruiz Marcado, simula obedecer las indicaciones del fotógrafo, dirigir la mirada a su izquierda y una seria expresión al no parpadear. El reo



P5. Détenus du Pénitencier de Guadalajara. Types de prisonniers mexicains, Col. LD, MQB, PP0196927.

9116, Nazareno Cruz, parece asentir la toma portando un collar y una camisa desecha por la manga izquierda. El reo 9258, Feliciano Franco, aparece erguido como si la pose fuese una orden militar. En la segunda línea se observa al reo 9996, Dario Modena, retratado de brazos cruzados, porta una casaca inhabitual en la que el escribano prefiere no inscribir en ella el nombre del procesado. El reo 9327, Serapio García, de barba y bigote abundante, dirige su mirada por fuera. El reo 9043, Concepción Oliva, usa bigote y piocha, parece reposar en una mirada extraviada. El reo 9153, Apolinar Esqueda, sostiene su mirada frente al fotógrafo, de piocha y bigote; el estereotipo guarda continuidad. El reo 9156,

Juan Gallardo, no se sorprende de la toma y su mirada es cómplice de su presentación. El reo 9302, Valentín Díaz, muestra una neutralidad gestual en su retrato. Finalmente, en la tercera línea tenemos al reo 9232, Juan Contreras, quien soslaya la lente del fotógrafo. El reo 9103, Romualdo Larios, descansa ligeramente su cabeza y mira fijamente a la lente. El reo 8948, Bernardino Guzmán, frunce el entrecejo, establece una frialdad con el objetivo de la cámara. El reo 9107, Crecencio Barajas, opta por una mirada huidiza. El reo 9048, Margarito Almaraz o Ramos, prefiere una postura contemplativa. El reo 9040, Esteban Amaya o Rolón, bajo su mirada profunda advierte una herida en



P6. Détenus du Pénitencier de Guadalajara. Types de prisonniers mexicains, Col. LD, MQB, PP0196928.

la mejilla izquierda, pero no se puede adivinar comunicación entre él y el objetivo fotográfico debido a una inclinación de tres cuartos.

En la P6, en la primera línea, el retrato del reo 9273, Ventura Meregildo, es mucho más promisorio que el del resto, puesto que en un gesto inapagable subyace cierta alegría de retratarse para la posteridad. El reo 9143, Sixto Reyes, parece contrastar con el resto de los retratados por la calidad del revelado, la claridad en su retrato contrasta con el azabache de su alaciado cabello. El reo 9246, León Nolasco, sostiene su mirada profunda frente al fotógrafo. En cambio, al reo 9300, Ramón Ortiz, se le aso-

man algunas cicatrices en el fleco de su cabeza. Del reo 9128, Magdaleno Escobar, un retoque parece falsear todo su rostro; es tal vez el único que en vez de sayal usa un chaleco a rayas y una corbata; su rostro parece una máscara de barro. Del reo 9143, Yreneo Valle, asoman algunas canas, su retrato lo atraviesa un traspaso de pegamento que lo ha manchado. En la segunda línea, el reo 9018, Claro Carranza, en una postura semifrontal, se alumbra el tono de sus ojos, que con cierta malicia salta una ceja sobre la otra, destacando su cicatriz en la cabeza. Del reo 9119, Ascención Hernández, mantiene una mirada profunda, seria, diríamos silen-

ciosa, en tanto que su camisa en jirones define su modo de vivir el encierro. El reo 9326, Fabricio Martínez, es uno más de los retratados que por la naturalidad en el gesto parece asentir la toma; es decir, no expresa resistencia alguna. Del reo 8950, Benito Moreno, la inclinación de su tronco deja ver una inconformidad en la toma. El reo 9238, Andrés Hernández, permanece firme y digno. Del reo 9189, Domingo Hernández, su retrato igualmente parece desaparecer; una banda de pegamento ha dañado un cuarto de la fotografía. En la tercera línea, del reo 8956, Jesús Romo (1°), resulta un retrato como tantos otros porque su fenotipo es distinto, pero no por ello extraño o atípico; el mestizaje en las poblaciones penitenciarias es amplio y Jesús como muchos más completan un cuadro etnográfico complejo para la vista del antropólogo. El reo 9146, Isabel Ramírez, guarda una postura casi de tres cuartos, detalle que brinda a su retrato una distinción social que se separa de los retratos frontales. El reo 9113, Petronilo Hernández, comparece de frente al fotógrafo. Lo mismo ocurre con el reo 9074, Hilario León. El gesto del reo 9072, Ambrocio Ezquivel, establece un desacuerdo en la toma; su retrato punteado y manchado de tinta sugiere detalles del nada fácil manejo de su expediente. El reo 9287, Eduardo Blas, completa la serie mostrando un sayal desecho; al respecto, debemos imaginar cómo estas prendas se rasgan del mismo lado, además, su apariencia expresa una condición que han acordado el fotógrafo y el reo.

La P7 constituye una serie de individuos jóvenes y algunos adultos de edad avanzada. En la primera línea se observa al reo 9067, Wenceslao Ruiz Gaetan, que muestra firmeza en el porte. El reo 9314, Miguel Barrios, mantiene una mirada profunda frente al objetivo de la cámara. El reo 9133, Santiago Ornelas, en sayal blanco, es representado fuera de foco. El reo 9095, Miguel Rodríguez, mira de frente a la cámara, con su camisa movida, se muestra tranquilo; el retrato está rasgado y manchado de tinta. El reo 9064, Gumesindo Pallares, desvía su mirada por la izquierda. El reo 9127, Emiliano Becerra repite la fórmula fotográfica. En

la segunda línea tenemos al reo 9012, Modesto García, quien inclina su cuerpo a la derecha, enfrentando al fotógrafo. El reo 9282, Francisco Rodríguez, presenta una deformación en el cuello que lo postra rígidamente frente a la cámara; su camisa ya presenta señales de rasgaduras. El reo 9058, Juan Ortiz, posa sereno frente al fotógrafo mientras apenas está abotonado el cuello para lucir su camisa a rayas. En el reo 9174, Procopio Macías, asoman algunas ojeras en su rostro perfilado por la alopecia y barba. El reo 9248, Paulino López, muestra en las líneas de expresión de su rostro su lugar entre los reos de experiencia. El reo 9006, Encarnación Topete, luce como una estampa con su bigote recortado y su cuello alto, fija la mirada frente a la cámara y parece que nada lo perturba. Finalmente, en la tercera línea, el reo 9148, Tomás Moreno, parece hundido en la honda tristeza que expresa su mirada. En el reo 9311, Cecilio de Ávila, de su rostro parece caer una lágrima negra de tinta; de cabellos blanco y de camisa roída, parecen delinear en el rostro las líneas del final de su vida. El reo 9157, Luciano Soto, aparenta perderse en una mirada que no se fija en nada ni nadie. El reo 9280, Eduardo González, tiene sólo dos botones abrochados, mismos que le permiten desarreglar el retrato y enchuecar la expresión. Del reo 9110, Donaciano Valdominos, sale su mirada del eje del objetivo de la cámara; además, su fotografía esta perforada. El reo 9169, Blas Lara, asiente la toma con una mirada que suaviza el momento y serena el rostro.

En la P8 se notan algunas imprecisiones de las tomas, el grupo seleccionado es variado étnicamente y las vestimentas, en su mayoría, guardan uniformidad penitenciaria. En la primera línea se presenta al reo 8862, Benjamín Vega, quien inclina ligeramente su cabeza por el lado izquierdo, de una treintena de años; porta una camisa negra y un saco a cuadros que le hace lucir socialmente distinto del resto de los retratos de la plancha; sin embargo, algunos pequeños trazos de tinta marcan su rostro. El reo 8907, Teodocio Vivanco, fija la mirada frente al fotógrafo, usa un bigote en punta. El reo 9257, José Becerra, entierra su mirada



P7. Détenus du Pénitencier de Guadalajara. Types de prisonniers mexicains, Col. LD, MQB, PP0196929.

hacia la parte inferior izquierda, sin conceder la toma frontal. El reo 9099, Agustín Basalto, asoma una despigmentación en su rostro, usa bigote escaso y luce una cicatriz en la parte superior de la cabeza. El reo 9138, Epitacio Delgado, confronta la mirada del fotógrafo, luce una expresión de extrañamiento y su nariz con tan solo una fosa lo integra en la variabilidad de individuos penitenciarios. El reo 9167, Nicolás Rivas, muestra una expresión serena, y dirige su mirada fuera del eje del objetivo de la cámara. En la segunda línea se observa al reo 9202, Longinos Delgado, quien mira severamente al fotógrafo, distinguiéndose por su barba poblada

de aquellos que refinadamente la han afeitado. El reo 9114, Crescencio Casares, no regala voluntariamente ninguna expresión: en su neutralidad sólo muestra tensión e incomodidad. El reo 9000, Juan Navarro, frunce el ceño y el entrecejo; se advierte extrema seguridad en su pose frontal; se ha arreglado la barba y el bigote para la toma. El reo 9098, Juan Ramírez, se inclina ligeramente hacia atrás; en una actitud neutra, luce una escasa barba de candado. El reo 9170, Bernardo Ortiz, ha quedado despojado de su cabello, e inclina ligeramente su cabeza; se ha velado una cuarta parte de su retrato. El reo 9265, J. Cruz Zuñiga, es el segundo indi-



P8. Détenus du Pénitencier de Guadalajara. Types de prisonniers mexicains, Col. LD, MQB, PP0196930.

viduo de la serie que usa un moño sobre su camisa y abrigo penitenciario; esconde los labios y apaga su mirada. Por último, en la tercera línea vemos al reo 9077, José Marcos Bautista, tiene una apariencia de cansancio; es un viejo con carácter, que confronta a la cámara. El reo 9135, Dionicio Barajas, no se ha quedado quieto en la obturación; su retrato movido produce una mirada extraviada. El reo 9194, Rafael Flores, dirige su vista hacia la izquierda. El reo 9028, Secundino Mejía, fue amonestado para que bajara la cabeza y mirara de frente. El reo 9186, José Cruz Méndez, se muestra relajado con un sayal desgastado y una barba de candado creci-

da. El reo 9235, Canuto Serrano, se movió en el último segundo, su retrato borroso apenas asoma una expresión evaluativa en el entrecejo de resistencia a la toma.

En la P9, como en las anteriores, se muestran tomas que se diferencian por la edad, origen, clase social y apariencia física de los retratados. En la primera línea se observa al reo 8888, Elfidio García, tal vez el más joven de los niños fotografiados; porta el gorro del uniforme, su postura corporal es de tres cuartos, su cabeza frontal y se muestra atento a la toma. El reo 9038, Jesús Zamora, tiene una expresión seria y deja ver una soltura en su camisa. El reo 9274,



P9. Détenus du Pénitencier de Guadalajara. Types de prisonniers mexicains, Col. LD, MQB, PP0196931.

Hilario Flores, exhibe una despigmentación en el rostro, aunque posa relajadamente y luce una camisa desabotonada por el cuello. El reo 9166, Atanacio Briseño, muestra una tez clara, una tersura del propio reo y del revelado de albúmina. En el reo 9056, Sabino Landa, se perciben algunas cicatrices y su tez contrasta con la de Briseño. El reo 9325, Feliciano Rivas, yergue la cabeza, la mirada, la actitud. En la segunda línea, el reo 4032, Atanasio Martínez, penetra en la mirada del fotógrafo, y ostenta un collar con un pendiente atravesado. El reo 9804, Tri-

nidad Gómez, deja ver cierta complejión física en el torso, la cicatriz derecha del rostro define la severidad de su retrato. El reo 8975, Manuel Tejada, guarda una expresión desafiante y segura, frontal; su atuendo abierto lo pone fuera de la regla doméstica. El reo 8850, Florentino Villalpando, se muestra relajado y mantiene una mirada de resignación. El reo 8889, Rodrigo Zavala, inclina el rostro y porta el gorro del uniforme; proyecta una prestancia que permite intuir el habitual infortunio del encierro. El reo 8908, Juan Zúñiga, cierra ligeramente la

mirada, aceptando medianamente la toma. En la tercera línea, el reo 9316, Demetrio Nava, un menor que viste andrajos fuera de su talla. El reo 9162, José Inés Arredondo, muestra la pulcritud del encierro. El reo 9052, Hilario Martínez, cierra ligeramente su mirada para atravesar la del fotógrafo. El reo 9043, Concepción Oliva, su retrato ya apareció en la quinta plancha (PP0196927). El reo 9076, Jacinto Bautista, se niega a firmar su identidad con su mirada, la aterriza por debajo en un dejo reflexivo y de resistencia. Finalmente, el reo 8979, Gerardo Reyes, alza el cuello de su camisa, frunce el entrecejo y saca su mirada por un lado del objetivo de la cámara.

La antropología visual de los sentimientos que se desprenden de las tomas de estos reos, estructura variadas formas, casi tipológicas, de los rostros desvencijados. Así, sin querer determinar o psicologizar los retratos como “rostros del infortunio”, tal y como los llamaron Tomás Calvo, Laura Benítez y Alejandro Solís,<sup>15</sup> de las planchas aquí descritas, desde la observación y la descripción formal de la imagen, se desprende una apariencia visual que nos ofrece un diorama de sentimientos, y muestran en general tres modos de posar frente a la cámara del registro penitenciario en lo particular, tres estados de apariencia de los rostros conmovidos, que van desde la *severidad*, como aquel que alcanza las formas rígidas de los gestos, tales como el orgullo, enojo, indignación, o bien, el humor, consentimiento o sonrisa tímida y contenida.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Laura Benítez Barba, Thomas Calvo y Alejandro Solís Matías (coords.), *Tras el estigma del infortunio. Fotografía carcelaria en el primer cantón de Jalisco, 1872-1873*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara / El Colegio de Michoacán, 2012, 278 pp.

<sup>16</sup> Para el tema de la fisiognomía y las expresiones del rostro, véanse los siguientes estudios: Guillaume Benjamin Duchenne y R. Andrew Cuthbertson, *The Mechanism of Human Facial Expression*, Nueva York, Cambridge University Press, 1990, 312 pp.; Guillaume Benjamin Duchenne y George Vivian Poore, *Selections from the Clinical Works of Dr. Duchenne (de Boulogne)*, Londres, The New Sydenham Society, 1883, 514 pp., disponible en: <<https://archive.org/details/selectionsfromcl00duchiala>>; Álvaro Rodríguez Luévano, “Du dispositif physiognomique à la photographie anthropométrique du XIXème siècle: Trans-

Por otro lado, los rostros *neutros* o indiferentes a la gestualidad fisiognómica, que ocultan y no permiten observar los gestos o los movimientos característicos del lenguaje del rostro: un rostro enmudecido y silencioso. Finalmente, los semblantes de la *denegación*, sin nitidez, roídos y obliterados, tachados o manchados, abatidos o derrumbados de imagen; aquellos que se han desvanecido del soporte por el tiempo o por la acción de la humedad, oxidación y rotura del papel; incluso, fracturas del vidrio; en suma, destruidos.<sup>17</sup> Las historias que acompañan estos rostros son diversas y complejas, a veces simples casos de reos que fueron sentenciados por delitos comunes o lesiones leves; algunos más por faltas graves, como robo, robo en grupo, abigeato, plagio, secuestro, estupro, violación

ferts France-Mexique”, memoria de la maestría en historia, IHEAL-CREDA, Université Paris III Nouvelle Sorbonne, París, 2010, disponible en: <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-01100140/document>>, consultada el 6 de enero de 2015; Charles Lebrun, *Le Système de Lebrun sur la Physionomie. L.J.M. Morel d'Arleux (d'après Charles Lebrun). Dissertation sur un Traité de Charles Lebrun concernant le Rapport de la Physionomie Humaine avec Celle des Animaux*, París, Chalcographie du Musée Napoléon, 1806, disponible en: <<http://www.maîtres-des-arts-graphiques.com/-EXBArchivef.Physionomie1.html>>; Giovan Battista Della Porta, *Io. Baptistae Portae Neapolitani De humana physiognomonia*. Libri III, Vici Aequensis [Vico Equense], apud Iosephum Cacchium, 1586, 4 p. WZ 240 P839dh, 1586, disponible en: <[http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/porta\\_home.html](http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/porta_home.html)>; Johann Caspar Lavater, Philipp Erasmus Reich, Heinrich Steiner y Weidmann, Héritiers de Georg Moritz, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, von Johann Caspar Lavater, 1-4, Versuch..., Leipzig und Winterthur, Bey Weidmanns Erben und Reich, und Heinrich Steiner und Compagnie, 1775-1778, Alemania, Suiza, Université de Strasbourg, 2006 (4); Lucy Hartley, *Physiognomy and the Meaning of Expression in Nineteenth-Century Culture*, Nueva York, Cambridge University Press, 2006, 264 pp.; Davide Stimilli, *The Face of Immortality: Physiognomy and Criticism*, New York, State University of New York Press, 2005, 226 pp.

<sup>17</sup> Sobre el tema de la denegación, véase Álvaro Rodríguez Luévano, *Miradas y rostros: transferencias técnicas y culturales de la fotografía judicial entre Francia y México 1880-1910*, tesis de doctorado en historia moderna y contemporánea, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, 2014, 604 pp.; Christian Phéline, *L'image accusatrice*, París, ACCP-Les Cahiers de la Photographie núm. 17, 1985, 169 pp.

y homicidio. Para determinar su justa dimensión, tendría que realizarse un estudio de casos particulares, representativos, o una microhistoria de caso que abrace al resto de los reos, como un modelo que descifre el universo delictivo y criminal para reinterpretar el uso etnográfico y, por tanto, antropológico que le dio Diguet a estas fotografías.

Christine Barthe, la responsable del fondo fotográfico del Museo du Quai Branly, además de haber problematizado la razón documental de las múltiples colecciones que conforman la iconoteca y el archivo fotográfico del repositorio, logró que se diera un giro a un aspecto sumamente importante en la naturaleza de los objetos y los materiales de los que disponen: “el carácter teatral de la etnografía a través de la fotografía y el carácter de demostración de la acción fotográfica. Con los usos fotográficos también el museo apostó a la publicación de sus fondos por la digitalización y su visualización a través de plataformas públicas”.<sup>18</sup> Ello produjo que el fondo pueda extenderse y conocerse más allá de los ojos y de las miradas de los investigadores europeos, y que el reconocimiento de un ingente número de objetos de procedencia externa al Museo du Quai Branly pueda ser efectuada de manera amplia y retroactiva por los investigadores extranjeros, generalmente mucho más familiarizados con la procedencia de las piezas.<sup>19</sup>

### **La desaparición de unos cuerpos, la desaparición de unos rostros**

El periodo de producción fotográfica en la penitenciaría de Jalisco fue longevo, tal y cómo se constata en los fondos documentales del Archivo Histórico de la entidad (AHJ), mismos que pude consultar y que se produjeron entre 1867, año de registro del primer volumen del libro de Procesados del Departamento de Hombres de la Penitenciaría de Jalisco, hasta 1963, año con el

que concluye el fondo del AHJ para el registro de libros de presos y presas en un Álbum de Sentenciadas para el Departamento de Mujeres.

Para establecer las fechas de aparición de los rostros de la penitenciaría de Jalisco en el periodo 1900-1905 en los fondos de León Diguet en el Museo du Quai Branly, consulté cinco libros fechados entre 1881 y 1905 de los fondos del AHJ en Guadalajara, los cuales representan un indicio de la producción fotográfica anterior y durante el periodo del que disponía Diguet para integrarlos a sus fondos etnográficos con la leyenda: “Détenus du Pénitencier de Guadalajara, Types de prisonniers mexicains, don de León Diguet”.

Al revisar el libro 11 del periodo 1881-1885 correspondiente al libro del Departamento de Hombres, ya irrumpía desde la primera foja de registros la ausencia de retrato, la rotura de fichas de registro penitenciario y el desvanecimiento sistemático por humedad de algunas fotografías de presos en los álbumes. Inicia con los registros 6164 y 6165 (figura 1). El primero pertenece a la ficha de Crescencio Mora, todavía legible, quien había entrado a la penitenciaría un 19 de abril de 1873 y que fue sentenciado por el Consejo de Gobierno a 3 años, 2 meses, 2 días de prisión, por plagio en conmutación de la pena capital, de 20 años de edad, casado con Francisca Ortega, de Tizapan, hijo de Práxedes y Vicenta Rodríguez. Crescencio medía 1.58 metros, de pelo y cejas negros, ojos cafés, trigueño, nariz ancha, boca grande, barba rala, dos señales en el cuello y en la parte de atrás. En la suma de su sentencia se parte del 1 de mayo de 1873. Salió libre por cumplimiento de 10 años. Orden del jefe de la penitenciaría, abril 12 de 1883.

Del segundo, registro 6165, casi ilegible (véase la misma figura 1), aún subsisten los restos del retrato de Ascención Aguilar, que muestra su cuerpo y rostro desvanecido, espectral, fantasmagórico, imagen escurrida por el agua, algunas perforaciones y rastros de humedad muestran la coloración escarlata de los microorganismos en la fotografía. El retrato de Aguilar devino en manchas en la ficha de entrada, de la que se lee de modo fragmentario: que

<sup>18</sup> Christine Barthe, *op. cit.*, (nota 10).

<sup>19</sup> “El propósito de conjunto y dar nombre a los rostros que figuran en las colecciones”, *ibidem*, p. 18.

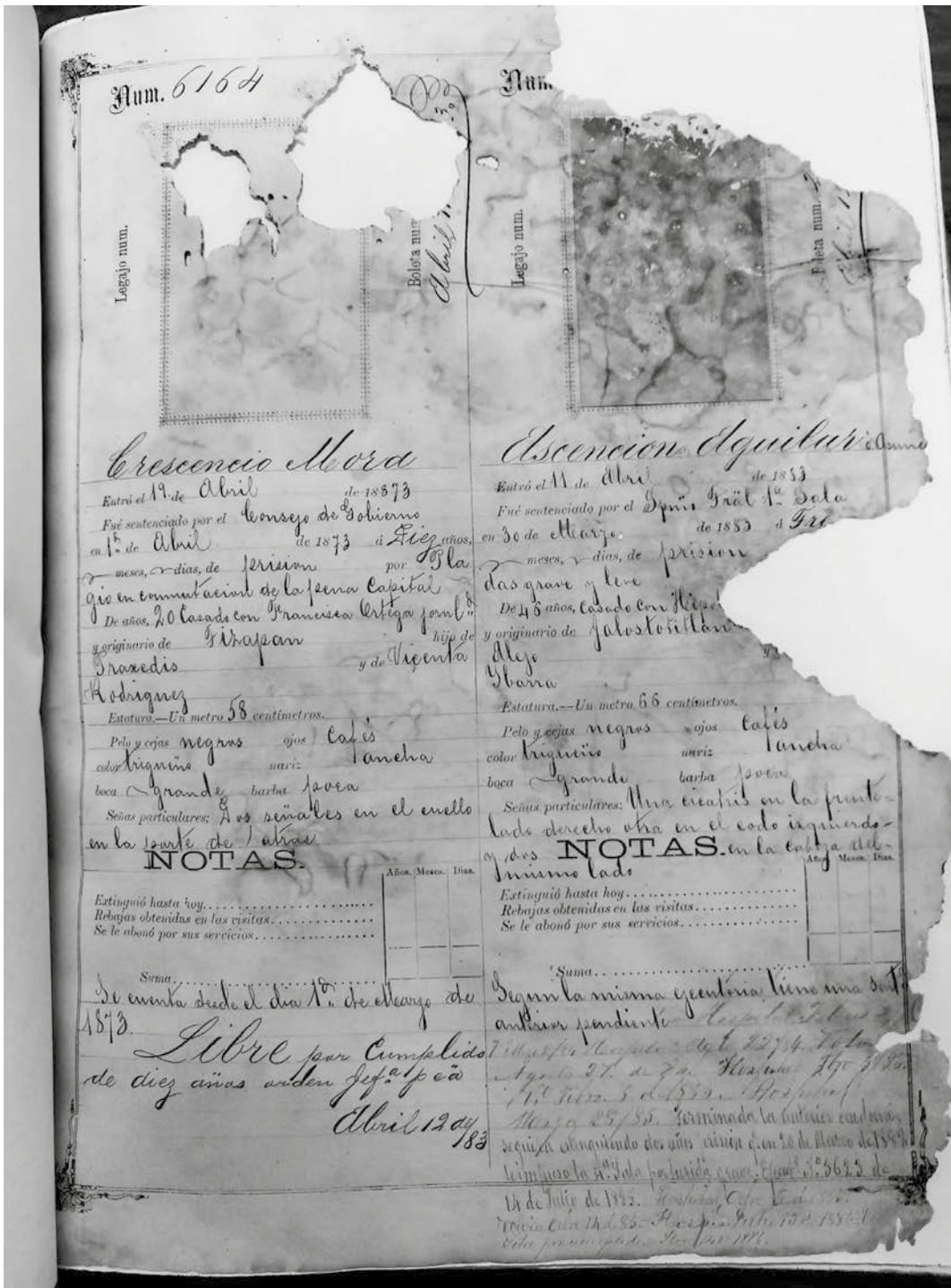


Figura 1. Crescencio Mora (6164) y Ascención Aguilar (6165), Foja destruida, Registros de media filiación. Libro núm. 11, Departamento de Hombres 1881-1885, Penitenciaría de Guadalajara, AHJ.

entró el 11 de abril de 1883 y fue sentenciado a prisión por delitos de lesiones graves y leves por la 1ra. Sala del Supremo Tribunal de Justicia el 30 de mayo del mismo año. De 46 años, casado y de Jalostotitlán, hijo de Alejo Ibarra, de 1.66 centímetros de estatura, de pelo y cejas negros, ojos cafés, color trigueño, nariz ancha, boca grande, barba rala, con una cicatriz en el cuerpo y una segunda en el codo izquierdo. Según la misma penitenciaría, tenía una sentencia pendiente.

Ambos registros sirven para ilustrar las condiciones en las que permanecen algunos libros de la penitenciaría de Jalisco que integran la colección Diguet del Museo du Quai Branly, en los que la filiación del reo, formatos y gestualidades se confrontan entre sí. En el libro 12 del Departamento de Hombres del AHJ, encontramos los retratos de Modesto Zermeño (1888) cuya mirada barrida y la mano roída vemos en el número de registro 8029 (figura 2); Manuel Miramontes (1891), inmortalizado con una desventurosa mirada con el número de registro 8492 (figura 3); el rostro cancelado de Pablo Camacho (1889) con registro número 8366, que muestra la vehemencia de los escribanos (figura 4); el rostro desgarrado de Ascensión Morales (1889), registro 8382, que ya conmuta en los libros de esta manera su sentencia por el delito de asalto en camino público (figura 5), y finalmente en el libro 17 del Departamento de Hombres (1904-1905) se conserva el retrato enmendado y la ficha de una escritura superpuesta de Francisco Medina (1904), registro 17808, del que se ocupó hasta el retrato como espacio del discurso judicial, como conceptualismo de un código de escritura, que es en sí misma imagen (figura 6).<sup>20</sup>

<sup>20</sup> “La naturaleza alegórica de la escritura conceptual se complica y se interconecta aún más porque en la escritura alegórica la palabra escrita tiende hacia las imágenes visuales, creando así imágenes escritas u objetos, mientras que en algunas escrituras conceptuales muy miméticas (i. e., altamente replicativas) la palabra escrita es la imagen”, Robert Fitterman y Vanessa Place, *Notas sobre conceptualismos*, trad. Cristina Rivera Garza, México, DGP-Conaculta, 2013, p. 14.



Figura 2. Modesto Zermeño (8029), Libro12 (H), AHJ.

La revisión de estos cinco libros de presos de la penitenciaría de Escobedo en el Estado de Jalisco<sup>21</sup> permitió establecer una serie de observaciones para determinar la procedencia de las fotografías que componen las nueve planchas del Museo du Quai Branly, y cómo se integraron en 1902 a las colecciones del Museo del Hombre en París, y más tarde al repertorio etnográfico y al material fotográfico de la Colección de Léon Diguet. También se logró establecer el grado de conservación, la calidad documental y las aportaciones visuales de los libros de reos que sistematizaron y organizaron la gestión docu-

<sup>21</sup> *Cfr.*, Los libros de la penitenciaría de Jalisco, núm. 10 bis B Departamento de mujeres 1880-1905, núm. 11 Hombres 1881-1885, núm. 12 Hombres 1888-1889, núm. 16 bis Mujeres 1903-1913, núm. 17 Hombres 1904-1905.



Figura 3. Manuel Miramontes (8492), Libro 12 (H), AHJ.



Figura 4. Pablo Camacho (8366), Libro 12 (H), AHJ.

mental y visual en los archivos judiciales de la entidad federativa.

Es muy significativo que el libro 10 que abarca los años 1880-1905, en su primera página sorprende la ausencia de retratos en las hojas membretadas y las fichas de filiación donde se consignan, además de las *generales*, algunas características señaléticas de los presos, incluyendo los motivos de detención, algunos datos fisiognómicos, así como señas particulares.

En lo general, los retratos se componen de una *frontalización* propia de retrato etnográfico, y en algunos casos los gestos de estudio irrumpen con posturas de tres cuartos que obedecen a una tradición más formal del retrato clásico.

En la obliteración por humedad de algunas fichas de filiación, algunos retratos perdieron to-

da nitidez por la disolución de la imagen, por el desvanecimiento del rostro y del cuerpo. Distintos son los casos en los que los retratos fueron intencionalmente arrancados, rasgados, tachados y enmendados. De algunos marcos previstos para el retrato sólo quedan las viñetas del contorno. En ellas, algunas anotaciones adyacentes establecen el acto escritural del escribano con la ausencia del retrato: “libre”, “duplicado”, “entregado”, vacío o “fallecido” y “se entregó al jefe de la estación de policía”. Estos libros indican un importante cambio visual en la tardía práctica antropométrica de la penitenciaría de Jalisco. En el caso de Escobedo, el método antropométrico será practicado paulatinamente después de 1900 con procedimientos que intentarán estabilizar el dispositivo bifacial como se consigna en los retratos producidos a partir de ese método,



Figura 5. Ascención Morales (8382), Libro 12 (H), AHJ.

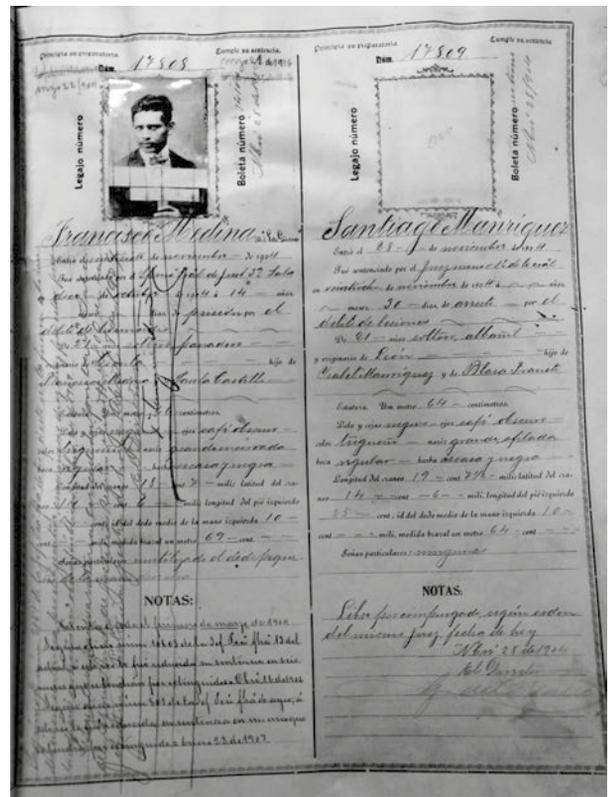


Figura 6. Francisco Medina (17808), Libro 17 (H), AHJ.

entre 1908 y 1910, en el Libro 16 del Departamento de Mujeres de 1903-1910.<sup>22</sup> El carácter documental y etnográfico de los retratos pone de manifiesto una circularidad policéntrica entre la fotografía etnográfica y judicial, que aún no llegan a erigirse en este momento completamente métricas y por consiguiente antropométricas, gran utopía visual de los métodos antropológicos de la época.

Esta investigación también es una forma de contribuir al diálogo y al debate sobre el estatus patrimonial de los objetos y los documentos

<sup>22</sup> Para ver este cambio técnico remito a Álvaro Rodríguez Luévano, *op. cit.*, 2014, nota 17, quien explica puntualmente en qué consistió dicha transferencia técnica practicada en Francia por Alphonse Bertillon.

históricos que conforman la colección de León Diguët, mismos que dan luz sobre la riqueza documental de la que se dispuso para desarrollar misiones científicas, tipologías y categorías raciales, pero también, la imperante necesidad de pensar la aparición de documentos mexicanos en los fondos de museos extranjeros, que les representaron una enorme fuente de conocimiento, pero también, un gran costo en la identificación debido al desprendimiento de sus fondos originales. Todo lo anterior como parte de una lógica de dominación en la voluntad del saber, y un viejo programa de colonización de la mirada que continúa ejerciendo sus formas, sus desequilibrios y sus relaciones de poder asimétricas con los países en emergencia emancipatoria del pasado.

# Waldemar Melchert en el catálogo comercial Hugo Brehme

Arturo Guevara Escobar\*

*Dedicado a Susan Toomey Frost, John Mraz  
y Miguel Ángel Berumen*

*Resumen:* El fotógrafo estadounidense Sumner W. Matteson comparte ciertas semejanzas con su colega alemán Waldemar Melchert, fuera de la obviedad de su actividad profesional: ambos murieron solteros, solos y en la Ciudad de México —uno vivió dos años más que el otro—. Ambos heredaron parte de sus archivos fotográficos, por alguna suerte del destino, a la misma persona, y ambos se mimetizaron bajo la sombra de Hugo Brehme.

*Palabras clave:* Waldemar Melchert, fotógrafo, México, Revolución, Hugo Brehme.

*Abstract:* The American photographer Sumner W. Matteson has certain aspects in common with the German photographer Waldemar Melchert, beyond obviously sharing the same profession: both died single, both died alone, and both died in Mexico City, although one lived two years longer than the other. Both bequeathed part of their photographic archives by some twist of fate to the same person, and both were imitated under the shadow of Hugo Brehme.

*Keywords:* Waldemar Melchert, photographer, Mexico, Revolution, Hugo Brehme.

Fecha de recepción: 24 de enero de 2018.

Fecha de aprobación: 1 de abril de 2018.

## Una sombra, un hombre, una cámara fotográfica

“**E**n la Ciudad de México a las 10 diez y 30 treinta minutos de la mañana del día 16 diez y seis de febrero de 1918 mil novecientos diez y ocho, ante mí Hilario Villareal, Juez auxiliar del Registro Civil, compareció el ciudadano Praxedis García, de México, de 30 treinta años, soltero, empleado, vive en la avenida de los Hombres Ylustres número 10 diez y presentó un certificado que se concluya con las constataciones de ley suscrito por el médico G. (ilegible) en el que consta: que el día 15 quince del actual a las 12 doce y 30 treinta minutos de la tarde en el Hospital Juárez falleció por apoplejía el

señor Waldemar Melchert. El compareciente declaró que el finado era de Alemania, de nacionalidad alemana, de 54 cincuenta y cuatro años, soltero, fotógrafo, hijo se ignora de quien. Se dio boleto para 2ª segunda clase lote alemán del Panteón de Dolores.”<sup>1</sup>

A finales del siglo XIX y principios del XX, México había logrado establecer cierta estabilidad social y económica gracias a la puesta en práctica de una política positivista enarbolada por el porfiriato; bajo el lema de “orden y progreso”, el país era campo fértil para la integración

<sup>1</sup> Transcripción de datos originales: Academia Mexicana de Genealogía y Heráldica, “Registro Civil del Distrito Federal”, México, disponible en: <Ancestry.com>; mal interpretado en el registro electrónico como Waldemaro Melchert, página 47 del libro sin mayor información de localización original.

\* Investigador independiente.

de ideas, tecnologías e inversiones de la época, ello junto a los hombres que las portaban. La actividad fotográfica no fue una excepción: desde 1840 se tiene constancia del uso del daguerrotipo, y de ahí en adelante se vivió un auge de los procesos fotográficos entre aficionados y profesionales parecido al de algunas naciones mejor industrializadas. En este ámbito, en el que algunos personajes buscaron la fama y la fortuna por medio de la cámara fotográfica, descolla la presencia de Waldemar Melchert —por mérito propio vale la pena dedicarle un espacio—, y su relación con un personaje de notable trascendencia en la historiografía de la fotografía en México, nos referimos a Hugo Brehme. Cabe precisar que dado que tuvimos numerosas dificultades para encontrar información documental reveladora de la presencia de Melchert, quedaron muchos huecos de su vida a la mera especulación.

Hijo de Victor Melchert y Elisabeth Friederike Eleonore Glocksien, oriundo de Lübeck, nació el 13 de septiembre de 1863; su primera infancia la vivió en la Confederación Alemana del Norte, posteriormente Unión Aduanera del Norte, integrada en 1871 al Imperio alemán. No sabemos cuándo llegó a México, pero conforme al censo de población de ese año sabemos que en 1880 seguía viviendo en su ciudad natal; con la intención de emigrar, visitó Estados Unidos por primera vez en 1892. Ya radicado en México, el diario capitalino *The Mexican Herald* lo enlistó como miembro de la sociedad alemana de la Ciudad de México el 27 de enero de 1903. No queda muy claro cuál fue su actividad económica preponderante —él mismo se ostenta a veces como comerciante o fotógrafo—, pero tuvo un establecimiento comercial o vivienda en la primera calle de Ciprés 25, interior 38, colonia Santa María la Ribera, Distrito Federal.<sup>2</sup> Viajaba con frecuencia fuera del país —cuan-

<sup>2</sup> La calle de Ciprés es actualmente Jaime Torres Bodet, en la colonia Santa María la Ribera, Ciudad de México. Al parecer, el sitio se trata de un multifamiliar construido durante el Porfiriato cerca del Instituto Geológico Nacional, que llegó a contar con 66 unidades en la década de 1920.

do menos lo hizo en 1912, 1915 y 1917—. Solo y soltero murió de apoplejía el 15 de febrero de 1918, y como homenaje a su origen se le enterró en el lote alemán del Panteón Civil de Dolores.<sup>3</sup>

En relación a su actividad como fotógrafo, publicó el álbum “Recuerdos de Teotihuacan”, resultado de la visita que realizaron el presidente Porfirio Díaz Mori y su comitiva a la zona arqueológica el 8 de abril de 1906.<sup>4</sup> Se pudo constatar que por su trayectoria era considerado persona predilecta de la pudiente sociedad porfiriana. En ese sentido, Mauricio Tenorio Trillo, en su obra sobre la participación de México en las ferias mundiales (1996), menciona el nombre de Melchert junto a dos fotógrafos de indudable trayectoria y reputación: Guillermo Kahlo y Charles Betts Waite. Los tres fueron invitados por la comisión encabezada por Albino R. Nuncio a presentar ejemplos de sus trabajos con la intención de conformar la muestra mexicana que participaría en la Exposición Universal de San Francisco (1915), evento en el que México no tomaría parte finalmente a consecuencia de la efervescencia social que se originó por las elecciones presidenciales de 1910.<sup>5</sup> Se localiza-

<sup>3</sup> Los datos documentales sobre algunos acontecimientos biográficos se obtuvieron en dos portales electrónicos especializados en Genealogía: Véase *Ancestry.com*, disponible en: <<https://www.ancestry.mx/>> (recopilaciones: inmigración y viajes, censos y padrones electorales, nacimiento, matrimonio y defunción), consultada el 2 de noviembre de 2017; y The Church of Jesus Christ of Latter-Day Saints, *Family Search*, disponible en: <<https://www.familysearch.org/>> (records), consultada el 3 de noviembre de 2017.

<sup>4</sup> Una copia del álbum *Recuerdos de Teotihuacan* se encuentra registrada en el grupo documental “Felipe Teixidor” del Archivo General de la Nación (AGN), mientras que una reseña del mismo álbum la escribió Carlos Contreras Servín, “Imágenes del AGN, Grupo documental 274, Colección Felipe Teixidor”, en *Boletín Archivo General de la Nación* (México), núm. 6, cuarta serie, diciembre de 1995-marzo de 1996, pp. 191-232. Dos imágenes de Teotihuacan acreditadas a Melchert fueron utilizadas por Alfred Jeremias en *Das Alte Testament im Lichte Des Alten Orients*, editado en Leipzig por J. C. Hinrichs, 1916, p. 178; en los pies de foto se acredita que originalmente habían sido publicadas en la revista *Die Bergstadt*, 1914, p. 120.

<sup>5</sup> Mauricio Tenorio Trillo, *Mexico at the World's Fairs Crafting a Modern Nation*, Berkeley, California, University of California, 1996, p. 197.

ron originales del trabajo fotográfico de Melchert: positivos en papel marcados con un sello entintado indicando sus generales en diversas colecciones públicas y privadas.<sup>6</sup> El hecho de ser mencionado junto a Kahlo y Waite, más los ejemplos de su labor profesional, podrían sugerir su inclinación por registrar el desarrollo económico del país, ya fuere como memoria o herramienta para aseguradoras e inversionistas; como producción de material para guías turísticas, libros, y tarjetas postales; como atención de comisiones gubernamentales, entre otros, y no tanto el trabajo en un estudio de retratista; sin olvidar sus gustos particulares: documentó algunos episodios de la Revolución Mexicana, pero sobre todo, viajó por el país, interesándose por las condiciones laborales y económicas de las clases menos favorecidas, en especial de los niños, por las tradiciones populares y por los hermosos paisajes llenos de exotismo que se desplegaban ante sus ojos.

La relación de Melchert con Hugo Brehme tiene un carácter diferente a la que habría sostenido con Kahlo y Waite; para introducirnos me remito a Michael Nungesser y Benigno Casas, quienes reúnen los nombres de Hugo Brehme y Waldemar Melchert —mal interpretado como Meldrert—, especulando una relación laboral: el primero “pudo” haber trabajado para el segundo.<sup>7</sup> Esta idea nace y hace lógica cuando se encuentra un sello de tinta con el nombre “W. Melchert” y la dirección de “1a Ciprés 25/38 México D. F. en algunos ejemplares de impresiones formato aproximado 5 × 7 pulgadas acreditadas a Brehme”, amén de las identificaciones propias de Brehme; de esta forma, mientras el recuerdo de Waldemar Melchert desaparece,

algunas de las imágenes que él creó perduran hasta nuestros días bajo el lema “propiedad asegurada” (copyright) de Hugo Brehme.

No es el único caso de una doble representación encontrada en las obras comúnmente acreditadas a Brehme; esto podría implicar intercambios o compras de negativos y positivos relacionados a una actividad editorial y comercial, sumado al quehacer fotográfico puro; conocemos ejemplos que apuntan hacia una producción o creación intelectual de Brehme, que al mismo tiempo sugieren reproductores o concesionarios, distribuidores o revendedores autorizados; así, encontramos casos que relacionan a Brehme con Foto Mantel, Foto Mex, The Aztec Land, Escritorio Público, Foto Regis, Cosas Mexicanas, J. L. Legorreta, Somolinos y Montesinos, Martoagin Anders, por citar algunos; los hay también que nos hacen pensar en una procedencia autoral o con derechos registrados diferentes a los de Hugo Brehme. Al respecto, se localizaron originales con periodos de producción previos a la incursión de Brehme en el mercado mexicano, y/o con características atípicas en su *modus operandi*; también se detectó la participación laboral de Arno Brehme, Max Brehme y Luis Quintero (hijo, hermano, y empleado de Hugo Brehme), incluso el uso de fotografías acreditadas a personajes externos al estudio Brehme, entre ellos Heliodoro J. Gutiérrez, Sabino Osuna, Juan D. Vasallo, Paul Waitz, Alberto L. Godoy, Percy S. Cox, La Rochester, Foto Munn, Sumner Warren Matteson Jr., etc.<sup>8</sup> Por analogía, en cuanto a la presente investigación y su pertinencia, me apoyo en el conocimiento relativo a “Sumner W. Matteson”, y luego retomo el caso Melchert.

El fotógrafo norteamericano Sumner Warren Matteson visitó México en los años de 1907 y 1920; desde 1898 había viajado por el oeste norteamericano documentando la vida y costumbres de la pujante sociedad industrializada, de

<sup>6</sup> En las siguientes instituciones: Fototeca Nacional, Museo Nacional de la Revolución y Museo Franz Mayer, se encontró material acreditado a Waldemar Melchert en sus colecciones.

<sup>7</sup> Michael Nungesser, *1882 Hugo Brehme 1954: Fotograf: Mexiko zwischen Revolution und Romantik*, Berlín, Ibero-Amerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz, Verlag Willmuth Arenhövel, 2004, p. 197; Benigno Casas, “Hugo Brehme: el paisaje romántico y su visión sobre lo mexicano”, *Dimensión Antropológica*, vol. 41, septiembre-diciembre de 2007, p. 177.

<sup>8</sup> Para consultar otros resultados en relación del análisis del catálogo comercial de Hugo Brehme, véase: Arturo Guevara Escobar en “Fotógrafos de la Revolución”, disponible en: <<http://fotografosdelarevolucion.blogspot.com/>>.

sus contradicciones y de los remanentes de los pueblos autóctonos; a partir de 1901, acompañó como fotógrafo al etnólogo George Dorsey, afinando su mirada entre las necesidades profesionales y las libertades de la experiencia personal. Algo similar haría recorriendo en bicicleta 1000 km de la geografía cubana, durante cuatro meses de 1904, abordando la temática social de la isla sin prejuicios étnicos ni económicos.<sup>9</sup> Matteson adquiere renombre al publicar, en revistas especializadas, artículos de su autoría, y al vender sus fotografías para libros y tarjetas postales; sin embargo, dado que no lograba alcanzar estabilidad económica se ayudaba efectuando distintas actividades comerciales, incluso abandonando el oficio de la fotografía por un tiempo. Por desgracia, en su segunda visita a México la tragedia lo alcanzó: por un descuido ascenso al Popocatepetl, sin familia en México y soltero, muere en el cuarto de un hotel, perdiéndose paulatinamente su figura en el olvido; sin embargo al poco tiempo gran parte de sus fotografías referentes a México reaparecieron catalogadas bajo la propiedad o derechos comerciales de Hugo Brehme. En 1927, el geógrafo alemán Germann B. Hagen, por comisión del ministro prusiano para las Ciencias, adquiere de Hugo Brehme algunos negativos e impresiones pertenecientes a Matteson, dejando clara constancia de la transacción; este acontecimiento permanecería tan inadvertido que no se sospechó la presencia de obra de Matteson en las imágenes acreditadas a Brehme hasta mucho tiempo después.<sup>10</sup> Por otra parte, en 1922, por 300 dólares el Museo Público de Milwaukee, Wisconsin, adquirió una colección conformada por más de 4000 ne-

<sup>9</sup> Para un análisis de la presencia de Sumner W. Matteson en Cuba, consúltese a Raúl C. Galván, "Photographs of Early Twentieth-Century Cuba by Sumner W. Matteson", *Hispanic Research Journal*, vol. 12, núm. 5, octubre de 2011, pp. 417-437.

<sup>10</sup> Para la referencia completa, consúltese Anja Müller y Gudrun Schumacher, "Adventurer with Bike and Camera: Sumner W. Matteson (1867-1920)", en Gregor Wolff (ed.), *Explorers and Entrepreneurs Behind the Camera: The Stories Behind The Pictures and Photographs from the Image Archive of the Ibero-American Institute*, Berlín, Ibero-Amerikanisches Institut, 2015, p. 140.

gativos, 8000 positivos, 1 269 transparencias y algunas ampliaciones en papel bromuro, capturados o recopilados por Matteson —227 imágenes correspondientes a su presencia en México—; años más tarde, Louis B. Casagrande y Phillips Bourns, por encargo del mismo museo, se abocaron a la investigación tanto de la colección como del autor, dando a la luz en 1983 el libro *Side Trips: The photography of Sumner W. Matteson 1898-1908*. De acuerdo con Bourns, durante 10 meses de intenso trabajo se recopilaron en 1907 alrededor de 2000 imágenes, que en palabras de Olivier Debroyse (2005): "Las imágenes que realizó Matteson en México —retratos de niños en los mercados, escenas callejeras, tipos populares— pretenden ser científicas pero no a la manera de Diguët, Starr o Lumholtz, sino que son producto de divulgación en el límite estricto entre el interés científico y la curiosidad turística".<sup>11</sup>

Mismas características que veremos en la obra de Waldemar Melchert, quien difiere un tanto de las puestas en escena y recreaciones, muchas veces cargadas del interés comercial que se aprecia en Brehme.

En 2002, la investigadora Mayra Mendoza Avilés —entonces asistente del Sistema Nacional de Fototecas (Sinafo)— publica el artículo "La Colección Hugo Brehme",<sup>12</sup> un primer esbozo de la presencia de Matteson en la colección acreditada a Brehme, que resguarda la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), que deja a la imaginación una serie de preguntas para que alguien las responda a futuro: "¿Será posible que Brehme le comprara algunos negativos a este autor? ¿se trata de algún intercambio de material fotográfico entre ambos, resultado del interés que compartieron por los volcanes? De ser así, ¿Brehme intercambió o compró material fotográfico a otros autores?" Ésta y otras preguntas aún esperan respuestas.

<sup>11</sup> Olivier Debroyse, "Sumner W. Matteson", en *Fuga Mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, pp. 193-195.

<sup>12</sup> Véase revista *Alquimia*, núm. 16.

El número referido de *Alquimia* tuvo carácter monográfico (“Hugo Brehme, los prototipos mexicanistas”); se incluyeron 10 artículos y una pequeña nota en la página 48 que justificaba el homenaje: el 20 de noviembre del 2002, la citada colección obtuvo el reconocimiento *Memoria de América Latina y el Caribe* dentro del *Programa Memoria del Mundo de la UNESCO*, distinción que solamente da crédito a la actividad creativa de Hugo Brehme; la portada de la publicación-homenaje, paradójicamente, se ilustra con una imagen de la bailarina Hellene Saxova, ataviada de china poblana, misma que fue registrada el 13 de agosto de 1919 en Propiedad Artística y Literaria de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes por el fotógrafo y empresario Sabino Osuna, concesionario de la Germán Camus y Cía.

Una década después, para dar forma a sus inquietudes y transformar dudas en certezas, la maestra Mendoza, ya entonces subdirectora de la Fototeca Nacional, publica el artículo “Mitos y realidades en *México Pintoresco*”, texto dedicado a Phillips Bourns. La deferencia se explica durante la lectura del escrito: la maestra Mendoza agradece la colaboración de Bourns al aclararle documentalmente la autoría de algunas de las imágenes previamente adjudicadas a Brehme, pero de la autoría de Matteson. Es bueno hacer hincapié en que Bourns es un ferviente defensor de Matteson, quien no duda en calificar públicamente la ambivalencia autoral incluso con la expresión “plagio”;<sup>13</sup> por cierto, la maestra Mendoza hizo una pequeña anotación en ese sentido cuando postula: “Más bien apunta a una transacción de compra-venta o plagio,

<sup>13</sup> Phillips Bourns dejó el siguiente mensaje el 31 de marzo del 2013: “In many instances in his postal cards, and two major books of photogravures on Mexico, Hugo Brehme plagiarizes the photographs of photographer Sumner W. Matteson. Did he plagiarize other photographers of Mexico, also?”, en el blog que mantiene Arturo Guevara Escobar, *Fotógrafos de la Revolución*, disponible en: <<http://fotografosdelarevolucion.blogspot.com/2011/04/hugo-brehme-1930.html>>.

pero no se sabe con exactitud”;<sup>14</sup> ante la ausencia de información documental —probablemente una situación permanente—, las hipótesis y duda permanecerán, si bien algunos datos circunstanciales pueden apuntalar la idea de que todas las opciones ocurrieron.

Es relevante la influencia de Matteson en el imaginario Brehme, tanto por el volumen del material involucrado como por su trascendencia; en opinión de Bourns, hasta 6 000 imágenes usadas por el alemán podrían ser en realidad del estadounidense.<sup>15</sup> En la carrera profesional de Brehme existe un año parteaguas (1930), cuando su estudio fotográfico y la mayor parte de su archivo se quemaron; pese a todo, la década de 1930 fue la de su mayor éxito económico, ya que sería elegido para formar parte del selecto grupo de intelectuales y profesionales abocados a participar en una monumental campaña gubernamental por reeducar una nación y darla a conocer mundialmente.<sup>16</sup> Dicha

<sup>14</sup> Mayra Mendoza Avilés, “Mitos y realidades en *México Pintoresco*”, *Alquimia*, núm. 49, Horizonte y territorios, septiembre-diciembre de 2013, p. 38.

<sup>15</sup> Phillips Bourns fundamenta su opinión en la correspondencia que sostenía Matteson con su hermana, en la que relata una gran cantidad de material recopilado por Sumner durante su estancia en México (1920), pero no se sabe el destino de dicho acervo. Ahora, para consultar este asunto en extenso, véase Louis B. Casagrande y Phillips Bourns, *op. cit.*

Aunque Brehme reunió un catálogo comercial con miles de fotografías, en su mayoría reproducidas con alguna leyenda reclamando una protección legal, en la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes (a partir de 1921 Secretaría de Educación Pública) sólo registró la propiedad de alrededor de 181. Cabe señalar que los registros, aportándose fechas, no de solicitud, sino cuando se otorgó la Propiedad Artística y Literaria, son las siguientes: 40 fotografías del 23 de febrero de 1916; 24 del 15 de julio de 1918; 40 del 28 de octubre de 1919; 60 del 24 de febrero de 1924; y probablemente 20 del 9 de mayo de 1924. El Catálogo Comercial Hugo Brehme emplea una numeración universal; algunos de los ejemplares registrados llevan el número de catálogo Brehme, siendo el 6743 el mayor, que de ser cierta la propuesta de Bourns, más de 50% de las tomas acreditadas a Brehme serían de Matteson. Al respecto, consúltese a Arturo Guevara Escobar en “Hugo Brehme, 1930”, disponible en: <<http://fotografosdelarevolucion.blogspot.com/2011/04/hugo-brehme-1930.html>>.

<sup>16</sup> Hugo Brehme se vio favorecido por las políticas gubernamentales a finales de la década de 1920 y sobre todo

tarea implicó reconstruir el imaginario Brehme, sí bien algunos materiales sobrevivieron al siniestro y perduran en el repertorio de prototipos; incluso, en muchos casos se actualizan y recrean, amén de que surgen nuevos tópicos. La división en dos periodos del acervo acreditado a Brehme, deja al primero de ellos marcado determinadamente por la presencia de Matteson. Para encontrar un fundamento crítico, la maestra Mendoza estudia varios casos relacionados con la publicación paradigmática de Brehme (*México Pintoresco*): la colección Brehme de la Fototeca Nacional y la trayectoria profesional de Matteson;<sup>17</sup> además de comparar diferentes tipos de materiales —impresiones vintage, negativos, libros y revistas de época— y, especialmente, analizando los contenidos visuales de las imágenes en cuestión, sacando con ello las siguientes conclusiones:

1) En 2007, al efectuar la revisión del expediente de la compra de la colección Matteson por parte del Museo de Ciencia de Minnesota, se corroboró que la mayoría de las imágenes adquiridas habían circulado bajo la autoría de Hugo Brehme.: “el indicio de un estrecha relación entre ambos fotógrafos se volvió incuestionable”;<sup>18</sup> 2) es posible rastrear las diversas imágenes de Matteson que circulan con el apellido Brehme,

---

en la de 1930; su participación en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929) no debe interpretarse como la presencia de la vieja escuela pictorialista, en contraste con el proyecto revolucionario de transformación social de las corrientes modernistas; al contrario, la revolución requiere de la antigua semilla para renacer. Durante el cardenismo, la cercanía ideológica con Brehme —por lo menos por una razón económica— sería evidente: colaboró íntimamente con el Departamento de Turismo y el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP). Para ahondar en el tema, se puede consultar: Priscila Pilatowsky Goñi, *Para dirigir la acción y unificar el pensamiento: propaganda y revolución en México, 1936-1942*, tesis de doctorado en historia, El Colegio de México, México, 2014.

<sup>17</sup> Mayra Mendoza Avilés empleó el tema *México Pintoresco. Atribuciones y contribuciones* para desarrollar su tesis de la maestría en estudios de arte en la Universidad Iberoamericana, México, 2012.

<sup>18</sup> La cita se tomó del texto alterno “México pintoresco. Atribuciones y contribuciones”, extracto de la tesis citada que amablemente la maestra Mayra Mendoza Avilés me permitió consultar.

no con la finalidad de enjuiciar al fotógrafo alemán sino, más bien, para evidenciar los terrenos pantanosos de la autoría de las mismas hasta la primera mitad del siglo XX; 3) se ha probado que algunos negativos considerados de Brehme son en realidad obra intelectual de un estadounidense inadvertido en casi todas las historias de la fotografía en México; 4) el fotógrafo Sumner W. Matteson tuvo la mala fortuna de fallecer inesperada y solitariamente en un país ajeno, y 5) ¿cuántas son las imágenes de Matteson consideradas hoy de Brehme? Esto último no se sabrá con certeza hasta efectuar un nuevo estudio de los negativos, pero estimo que podrían constituir una cuarta parte del acervo de negativos en la colección Hugo Brehme de la Fototeca Nacional; es decir, alrededor de 600, algunas ampliamente difundidas.

Definir el valor específico de la participación de Matteson es un trabajo arduo y a veces subjetivo; sin embargo, caminando en el sentido de la objetividad, lo más probable, tomando en cuenta las implicaciones inherentes a la estadística, sería considerar un término medio entre la postura de Phillips Bourns y la de la maestra Mendoza. Respecto al lado subjetivo de la trascendencia, es necesario comprender el papel de Brehme, editor-publicista en igualdad de condiciones a su capacidad creativa como fotógrafo, y reconocer y apreciar la importancia de diferentes trabajadores de la imagen en la creación de un imaginario patrimonio cultural de los mexicanos, reconocido mundialmente no sólo por sus características estéticas, sino por su influencia para conformar la visión actual de lo mexicano.

La mala fortuna, pasar inadvertidos por los especialistas en la historia de la fotografía en México, no haber formado familia y vincularse con Brehme, serían algunas de las coincidencias que emparejan a Matteson y Melchert; si he atendido de modo un tanto extenso las peculiaridades de Summer W., ha sido porque existen indicios para pensar que Melchert guarda una relevancia similar en el mismo contexto y circunstancias, estimándose en cientos o miles las imágenes de Melchert usadas por Brehme. Sin embargo, las condiciones son más azarosas,

tanto que no se puede echar mano de un corpus especializado en Waldemar para cotejarlo con las colecciones públicas y privadas referentes a Hugo Brehme, ni de investigaciones previas en la materia a no ser por analogía. Un examen detallado es lo que corresponde para defender o rechazar la hipótesis planteada.

### Análisis del caso

En cualquier estudio, entre más amplio se realice, mejor construidas serán sus conclusiones. Para el presente artículo, hubo precedentes y diversas opciones de análisis aparte de las presentadas a continuación: dos conjuntos aparentemente sin conexión temporal ni física, aunque al final demostrarán ser los dos extremos de un mismo hilo que se anuda.

En 2009, el INAH adquirió la colección integrada en el Fondo Hoffman-Brehme, en que se incluían seis imágenes marcadas por un sello de tinta de Waldemar Melchert, catalogadas al mismo tiempo por Brehme;<sup>19</sup> en la misma condición se encuentran tres tomas en el Museo Franz Mayer, 14 en la Colección Dawid Forsberg, incorporada en el 2014 al Museo Nacional de la Revolución (MNR); a este número habría que sumar 40 imágenes del álbum *Recuerdos de Teotihuacan* del Fondo Documental Felipe Texidor del Archivo General de la Nación (AGN) (algunas copias se localizan en la Fundación Acervo Leopoldo Batres); dos empleadas por Alfred Jeremias (1916);<sup>20</sup> y algunas resguardadas en colecciones privadas o que fueron puestas en subasta mientras tenía lugar la investigación; todo esto conforma el corpus sobre el cual se trabajó. La presencia de Melchert en la obra comercializada por Brehme es incuestionable,

<sup>19</sup> En el material de las colecciones privadas que fue consultado se encontraron impresiones sobre papel similares a las de la colección Brehme-Hoffman, pero con 12.2% más de información visual; posiblemente, las copias del acervo citado fueron recortadas para quitar la poco cuidada zona perimetral.

<sup>20</sup> Véase Alfred Jeremias, *Das Alte Testament im Lichte Des Alten Orients*.

y el propósito del presente análisis es determinar su alcance.

El corpus Brehme, sobre el cual se cotejan las tomas de Melchert, está constituido de la siguiente forma: tomando como base el trabajo iniciado en 2008 por la investigadora y coleccionista Susan Toomey Frost,<sup>21</sup> Arturo Guevara Escobar, autor del presente artículo, ha estado revisando base de datos en colecciones públicas con fotografías acreditadas a Brehme, poniendo especial interés en los materiales que se ofrecen en circuitos de compra-venta y subastas. Al 16 de agosto del 2018, se dispone de 5 040 imágenes marcadas por un “rótulo” de catálogo empleado por Brehme (Br.), 3 183 con tema único y el resto con variantes temáticas; adicionalmente, 761 tomas se han acreditado al fotógrafo alemán sin que se haya asignado el número correspondiente del catálogo o bloque temático (entre éstas también hay imágenes únicas y variantes), ya que no siempre el “rótulo Br.” fue colocado o es visible en la impresión fotográfica o mecánica. También se revisaron colecciones de diferentes autores o editores con fines comparativos y apoyo cronológico.

Para 1918, Brehme llevaba dos años instalado en la calle Cinco de Mayo, número 27, despacho 34, en la Ciudad de México; contaba con cierta aceptación en el público capitalino y sobre todo de los turistas extranjeros que visitaban el país; existe constancia del reconocimiento que extendían a sus fotografías algunos impresos internacionales, sobre todo de corte científico; también había tramitado sus primeros registros en Propiedad Artística y Literaria. Poco después, en 1919, cambia su despacho al número 36 del mismo edificio, y contrata una línea telefónica “Ericsson 77-55”. Entre 1919 y 1920 manda imprimir por lo menos siete ediciones de tarjetas postales fotográficas y otras tantas

<sup>21</sup> Susan Toomey Frost ha dedicado gran parte de su vida a coleccionar tarjetas postales mexicanas: alrededor de 15 años le llevó reunir 1 900 postales, fotografías y distintos objetos relacionados con Hugo Brehme, que fueron donadas en 2009 a las Colecciones Wittliff de la Universidad de Texas, Estados Unidos.

mecánicamente,<sup>22</sup> indicando en el reverso el número de catálogo de la imagen, los datos de protección legal y los generales del editor: nombre y dirección —física o postal—, etc.; las características de las impresiones permiten posicionar los materiales en una línea de tiempo, aun cuando no se cuente con un indicativo claro de su antigüedad (textos, sellos postales, matasellos, entre otros); previamente, Brehme había mandado imprimir diversas series de postales con las direcciones de sus dos anteriores locales comerciales.

### Teotihuacan

Cuando las zonas arqueológicas son intervenidas por profesionales dejan peculiarmente buenas o malas constancias de la labor efectuada, sobre todo en aquellas que han sido visitada reiteradamente por arqueólogos y científicos afines: dibujantes, fotógrafos, por citar algunos. Un buen ejemplo de ellos es Teotihuacan, motivo de una amplia bibliografía y numerosos registros gráficos. Leopoldo Batres, inspector general de Monumentos Arqueológicos de la República, con la clara intención de dar lustre al gobierno del presidente Porfirio Díaz durante las festividades del Centenario de la Independencia de 1910, emprende la apresurada exploración y reconstrucción de la Pirámide del Sol entre 1905 y 1910, uno de los trabajos más criticados de la arqueología mexicana.

<sup>22</sup> Se trata de material fotográfico formato tarjeta postal con marca del fabricante, en el cual se imprimió tipográficamente una leyenda específica a su reverso; esto se podía hacer una vez terminado el proceso fotográfico de impresión con una imprenta tradicional; para la década de 1920, en México existían dos empresas con máquinas Graber para prestar el servicio de impresión por volumen: American Photo Supply Co., y Francisco I. Ferrando; estos aparatos podían imprimir entre 3000 y 4000 tarjetas por hora; con este sistema, usando papel virgen sin marca del fabricante Brehme mandó imprimir entre 1922 y 1927 por lo menos siete series con variantes en cinco tonos; antes de ello manda imprimir una serie de postales sobre cartón ácido en tres variantes de tonos con el método de impresión por anilina (flexografía), proceso barato y de poca calidad que se popularizó a partir de 1914.

Apenas a un año de iniciado el rescate, el 8 de abril de 1906, Porfirio Díaz y una selecta comitiva observan los avances; por este motivo, Melchert edita un álbum conmemorativo con 40 imágenes, dos de las cuales corresponden puntualmente a las comercializadas por Brehme: la primera, “Pirámide de la Luna”, y la segunda, una vista aérea desde la Pirámide de la Luna hacia la Pirámide del Sol.<sup>23</sup> El 14 de junio de 1907,<sup>24</sup> Batres inicia la construcción de un museo de sitio para gozo de los turistas cuyo número aumentó de forma notable desde entonces; de ese periodo existe una toma empleada por Brehme: vista de la Pirámide del Sol y campamento de Batres (Br. 1189) (CCVS, reprografía vintage), misma donde se aprecia el edificio del futuro museo aún sin tragaluz; a mediados de 1908 el edificio estaba terminado. Una de las dos fotografías acreditadas a Melchert sobre Teotihuacan, que apareció en 1914 en la revista *Die Bergstadt* y recicladas para 1916 por Alfred Jeremias, corresponde a Br.4324: en ella se aprecia lo inconcluso del trabajo en la escalinata del segundo cuerpo, mientras los cuatro niveles de talud de la pirámide ya han sido intervenidos; en el avance de 1906, sólo los dos primeros taludes se estaban interviniendo y no es visible aún la escalinata por lo informe del monte; en ambas tomas es notable la abundante vegetación al pie de la pirámide. Por otro lado, la imagen Br.4324, que retrata el estado puntual de los trabajos arqueológicos, vegetación, y disposición del material de remoción, corresponde a una toma muy similar catalogada como Br.223. Hugo Brehme colocó la toma Br.4324

<sup>23</sup> La primera es “Pirámide de la Luna”, que forma parte de la Colección Felipe Teixidor (núm. de inv. Th 015), y que a su vez aparece en el Catálogo Brehme con registro Br.1062, y está resguardada en el Museo Franz Mayer (núm. de inv. AFA-1390); la segunda es una vista aérea desde la Pirámide de la Luna hacia la Pirámide del Sol, sin registro Br. (colección privada, cortesía de Carlos Villasana Suverza; CCVS), que corresponde a “Vista panorámica de San Juan Teotihuacan”, que forma parte de la Colección Felipe Teixidor (núm. de inv. Th 012)

<sup>24</sup> De acuerdo con Sonia Lombardo de Ruiz, *El pasado prehispánico en la cultura nacional (memoria hemerográfica 1877-1911)*, México, INAH, 1994.

como parte de un conjunto temático de 21 imágenes destinado a la representación escénica “Creación del Quinto Sol y sacrificio gladiatorio”, obra montada durante el año de 1935 en el recinto arqueológico, por lo cual puede inferirse que se clasificó para completar el contexto a pesar del anacronismo; en relación con la segunda imagen empleada por Jeremias, no se encontró relación con Brehme. Para la edición del libro *México Pintoresco* (1923), el fotógrafo alemán usa una imagen diferente de la fachada poniente de la Pirámide del Sol (Br.859); la consolidación y restauración de la escalinata del segundo cuerpo se ve terminada, junto con un amplio desmonte al pie de estructura.

Posteriores a la muerte de Melchert fueron las excavaciones del arqueólogo Manuel Gamio, llevadas a cabo entre 1918 y 1922, que revelaron la famosa fachada esculpida del Templo de Quetzalcóatl. Con este motivo se acreditan a Brehme por lo menos 10 tomas (Br.260 al 269), algunas de ellas incluidas en *México Pintoresco* y en el albuncillo de tarjetas postales “Recuerdo núm. III”.<sup>25</sup> Comparando las imágenes de Brehme con las editadas en tarjetas postales por el empresario Félix Martin, se deduce que las tomas se capturaron alrededor de 1920 y 1923, pues Martin emplea por lo menos dos fotos donde aparece Manuel Gamio, constatada su circulación en 1920 por los matasellos.<sup>26</sup> En una de las fotografías utilizadas por Martin se ve el entibamiento de las cabezas de las serpientes emplumadas, previo y diferente al visible en las tomas de Brehme. Precisamente hasta 1920, Brehme emplea cuatro imágenes diferentes, todas reprografías vintage de turistas visitando Teotihuacan, además de una vista

<sup>25</sup> Entre 1919 y 1925, Hugo Brehme editó al menos 12 albuncillos temáticos en formato tarjeta postal, con el título “Recuerdo”, cada uno con entre 10 y 12 postales perforadas de su lado izquierdo para ser desprendidas; algunos fueron impresos con variantes en tono azul, negro, café, marrón; o con diferencias tipográficas.

<sup>26</sup> Félix Martin editó varias series de tarjetas postales durante los primeros 30 años del siglo XX, empleando cerca de 500 imágenes diferentes.

aérea desde la Pirámide del Sol mirando hacia el museo de sitio ya terminado (CCVS).

Esta aparente confusión de fechas y acontecimientos podría señalar que las imágenes acreditadas a Melchert fueron incluidas en el Catálogo Brehme después de 1930, remplazando imágenes previas de tema similar que se habían perdido durante el incendio del estudio fotográfico del alemán; pero se encontraron tres ejemplares de tarjetas postales con la imagen Br.223 y con los generales de Cinco de Mayo, número 27, y una de Francisco I. Madero, número 1, lo cual sugiere que la imagen era empleada con esa clasificación antes de 1929, y posteriormente, incluso, una de las postales pertenece a una serie producida *circa* 1919.

¿Hugo Brehme empezó a comercializar las imágenes de Waldemar Melchert en cuanto éste murió o antes?

### Tiempo de guerra

Las fotografías con identificaciones simultáneas Brehme-Melchert en la colección Brehme-Hoffman de la Fototeca Nacional retratan acontecimientos ocurridos durante los dramáticos días de la Revolución mexicana.

El temperamento del individuo dice mucho sobre sus capacidades y forma de percibir el mundo; por eso, no todos los fotógrafos inmersos circunstancialmente en un conflicto armado terminan por accionar el obturador.

Waldemar Melchert muere mientras México y Alemania se encuentran enfrascadas en una inmensa etapa conflictiva; por una parte, la llamada Revolución Mexicana, y por la otra, la Gran Guerra;<sup>27</sup> muy acertadamente, Heribert Von Feilitzsch (2014)<sup>28</sup> califica al movimiento armado como “el Frente Mexicano” en el contexto de la Gran Guerra —por la relevante par-

<sup>27</sup> La Gran Guerra o Primera Guerra Mundial; Melchert no llegará a ver la derrota militar de su nación.

<sup>28</sup> Heribert Von Feilitzsch, *Felix A. Sommerfeld and the Mexican Front in the Great War*, Estados Unidos, Henseltone Verlag, 2014, pp. 346.

ticipación de alemanes en el conflicto mexicano y sus implicaciones internacionales—. Melchert visita dos veces Estados Unidos mientras se desarrollaba “la guerra que daría fin a todas las guerras”; durante la primera, en 1915, viaja de Salina Cruz, Oaxaca, a San Francisco, California, identificándose como fotógrafo; en la segunda, el 20 de marzo de 1917, cruza la frontera mexicana por Laredo, Texas, rumbo a San Antonio, área de influencia alemana y centro de conspiraciones..., mexicanas y teutonas —la intriga descubierta en el telegrama Zimmerman, que confirma que se fraguaba una alianza para agredir a Estados Unidos, fue la gota que derramó el vaso de la paciencia estadounidense—. El 2 de abril de 1917, el presidente Woodrow Wilson se dirige al Congreso en asamblea conjunta de las Cámaras para solicitar que se declare “estado de guerra” contra de Alemania. Por su edad, Melchert no fue llamado a la movilización ordenada por el káiser el 31 de julio de 1914, pero sus viajes hablan del temperamento que profesaba y los motivos de sus visitas al norte despiertan la curiosidad. Muchos jóvenes alemanes radicados o nacidos en el continente americano regresaron a Europa para cumplir con su deber patrio, muriendo en las fangosas trincheras o terminando en campos de internamiento en su intento por llegar al Viejo Continente, al tiempo que sus comunidades, en especial en Estados Unidos —donde radicaban cerca de 6 millones de alemanes—, poco a poco fueron discriminadas, afectándose su identidad cultural, y en 1917 declarados “alien enemies”. Hugo Brehme, nacido en 1882, debió regresar a su país cuando fueron llamados los reservistas de las generaciones de 1880 a 1896; no sólo no lo hizo, previo al inicio de hostilidades entre el Imperio alemán y la Entente (Inglaterra, Francia, Rusia, y otros países) cancela su emigración hacia Estados Unidos y reside indefinidamente en México; es importante recordar que en 1914, Brehme pensaba vivir en el país del norte, no en México.<sup>29</sup> Las razones de su comportamien-

to son una incógnita. Dennis Brehme —nieto e historiador de Hugo Brehme— explica el cambio de opinión por el robo de las pertenencias de la familia, lo cual les impidió continuar con sus planes; incluso, una conciencia apolítica que habría mantenido al fotógrafo alejado de las trincheras europeas y de las ideologías nacionalistas resultantes de la derrota alemana; el amor a su familia fue seguramente el fiel de la balanza.

En este momento se abren varias vías para entender la relación entre dos hombres muy diferentes: en la primera, Brehme efectivamente trabajó para Melchert, y como su pupilo, heredó su patrimonio profesional. Hasta donde sabemos, Brehme se establece independientemente en la primera calle de San Juan de Letrán, número 3, en 1912; antes, bien pudo haber trabajado con Melchert temporalmente o de forma simultánea, probable hipótesis pues algunas de las imágenes aludidas en la Colección Brehme-Hoffman corresponden al periodo 1911-1914. En contra de dicha tesis, no se han localizado ejemplares con marcas del establecimiento de la calle de San Juan de Letrán, o de la de Gante —establecimientos donde Brehme trabajó de mediados de 1912 a mediados de 1916—, así como una alusión sobre Melchert, pero sí se han encontrado muestras de trabajo relacionadas con la dirección Cinco de Mayo, número 27, donde se ubicó Fotografía Artística Hugo Brehme entre 1916 y 1929; un problema adicional reside en la existencia de reprografías vintage de imágenes de Melchert comercializadas por Brehme.

En la segunda vía, Brehme tomó posesión de una colección de impresiones a la muerte de Melchert, haciendo pleno uso de ella sin que se haya precisado la relación autoral, pese a que pudo haber utilizado dicho material, incluso con el consentimiento de Melchert; al final, queda en especulación el aspecto laboral de Brehme bajo la tutela de Melchert. Las imágenes de origen compartido Brehme-Melchert aparecen en el Catálogo Brehme consistentemente entre

<sup>29</sup> Hugo Brehme regresa a Alemania hasta mediados de 1923, para volver a México en octubre de 1924; Max Brehme

—su hermano y también fotógrafo— viene a México para hacerse cargo de la Fotografía Artística Hugo Brehme.

1919 y 1920. Cabe mencionar que una tercera vía sería la combinación de las dos primeras.

La Colección Brehme-Hoffman contiene seis imágenes que serán la fuente básica del análisis que se desarrolla a continuación. La primera pista proviene de la imagen con número de inventario del Sinafo 830646, impresión por contacto en papel, plata sobre gelatina, formato aproximado de 5 × 7 pulgadas, que en su reverso se escribió a lápiz las claves “3477” e “IE-6” y en tinta aparece el sello “W. Melchert”; por último, se describe la escena como: “Tropa de revolucionarios frente a una iglesia, Estado de México” (figuras 1 y 2).

Respecto de la localidad, la toma capta la capilla de San José Tomacoco, en las cercanías de Amecameca, y parte de la hacienda del mismo nombre. Además del atractivo natural, con la vista de los volcanes Ixtacíhuatl y Popocatepetl y su entonces extensa zona boscosa, se percibe la promoción económica de la zona agrícola, un antiguo molino de harina, y una fábrica textil propiedad del señor Ayala y Rubira —que operaban gracias a la energía producida por el río Tomacoco—; se disponía del servicio del ferrocarril, con una estación propia, para comunicar la hacienda con la ciudades de México y Cuernavaca, pasando por Cuautla; por desgracia, en la actualidad la hacienda se encuentra en ruinas y la capilla totalmente abandonada.

La clave escrita a lápiz corresponde a la numeración colocada en los materiales provenientes del catálogo comercial de Brehme, indicación original de la época de comercialización y probablemente del puño y letra del suizo Wilhelm Weber, socio y entrañable amigo del fotógrafo alemán, quien llegó a México en 1914. Se dispuso de suficientes ejemplares originales con la clave escrita a lápiz para hacer un análisis comparativo: caligráfico, y de cotejo de la numeración de las imágenes correspondientes en diversos soportes, haciendo posible identificar un gran porcentaje de imágenes como provenientes del estudio de Brehme con tan sólo la clave. La segunda clasificación (letras/numeral) pertenecería a un coleccionista (¿Hoffman?) o un comerciante secundario (figura 3).

Los personajes y eventos plasmados en la imagen Br.3477 la relacionan inequívocamente a una serie identificada en el catálogo con la clave Br., y los números 3162, 3467, 3469, 3476, 3477, 3483, 3484, y una imagen sin clave ni número; las ocho tomas se subdividen en dos episodios secuenciales. Para conformar la serie se encontraron seis ejemplares de la Fototeca Nacional —no necesariamente acreditadas a Melchert, pero sí a Brehme— y algunas más en colecciones privadas; de tal forma, de una imagen con acreditación en común obtenemos una cadena por concomitancia y un patrón de características semejantes (figuras 4 y 5).

Para ir aunando información, pasamos a la imagen Br.3162 —secuencial de Br.3483 (Sinafo, núm. de inv. 830647)—, un ejemplar editado en tarjeta postal fotográfica marca Artura,<sup>30</sup> con una leyenda de tres líneas impresa en el lado izquierdo del reverso: “No. 3162- Amecameca con el Ixtaccíhuatl./ Propiedad asegurada de Hugo Brehme Copyright./ Av. 5 de Mayo 27. Apartado Postal 5253-México, D. F.”, datos que nos indican que la postal fue producida entre 1919 y 1920.<sup>31</sup> Es de hacer notar dos detalles: si bien geográficamente Tomacoco corresponde al área Chalco-Amecameca, dicha localidad deja de tener relevancia para el editor; de esta forma, el acontecimiento humano ocurrido durante la Revolución Mexicana desaparece para dar prioridad al imponente Ixtaccíhuatl: una imagen del conflicto armado emanado en 1910 se convierte en una bucólica representación del imaginario alpino tan predilecto de Brehme (figura 6).

<sup>30</sup> La marca comercial de papeles fotográficos Artura, junto con las patentes de los productos producidos por la misma, fueron comprados por Kodak en 1909, que fabricaba tres tipos de tarjetas postales; Hugo Brehme empleó dos de forma intensiva hasta su discontinuación en 1921 y posterior desaparición del mercado: Carbon Green y Carbon Black.

<sup>31</sup> Con la información estadística recopilada en la base de datos se pudo establecer el parámetro temporal para la creación de ciertos materiales; diferenciado el texto de la leyenda impresa, número de líneas empleadas, modelos tipográficos, ubicación dentro de la postal, y las fechas previstas por los usuarios de las tarjetas postales, sellos postales y matasellos.



Figura 1. © 830646 Waldemar Melchert, *Tropa de revolucionarios frente a una iglesia, Estado de México, ca. 1910*, Estado de México, México, Colección Hoffman, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.



Figura 2. © 830646 Waldemar Melchert, *Tropa de revolucionarios frente a una iglesia, Estado de México, ca. 1910* (reverso), Estado de México, México, Colección Hoffman, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.

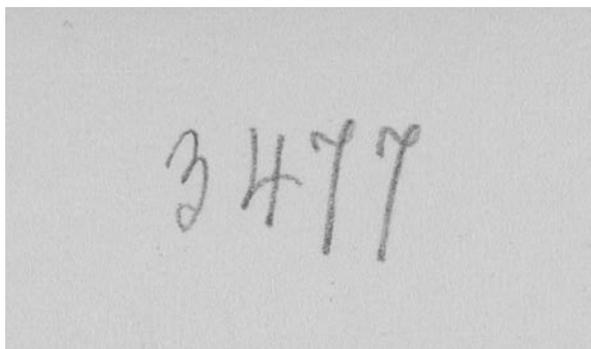


Figura 3. © 830646 Waldemar Melchert, *Tropa de revolucionarios frente a una iglesia, Estado de México, ca. 1910* (reverso), Estado de México, México, Colección Hoffman, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX.



Figura 4. Br.3162, tarjeta postal fotográfica marca ARTURA, colección privada. Impreso en su reverso: “No. 3162- Amecameca con el Ixtaccihuatl.”

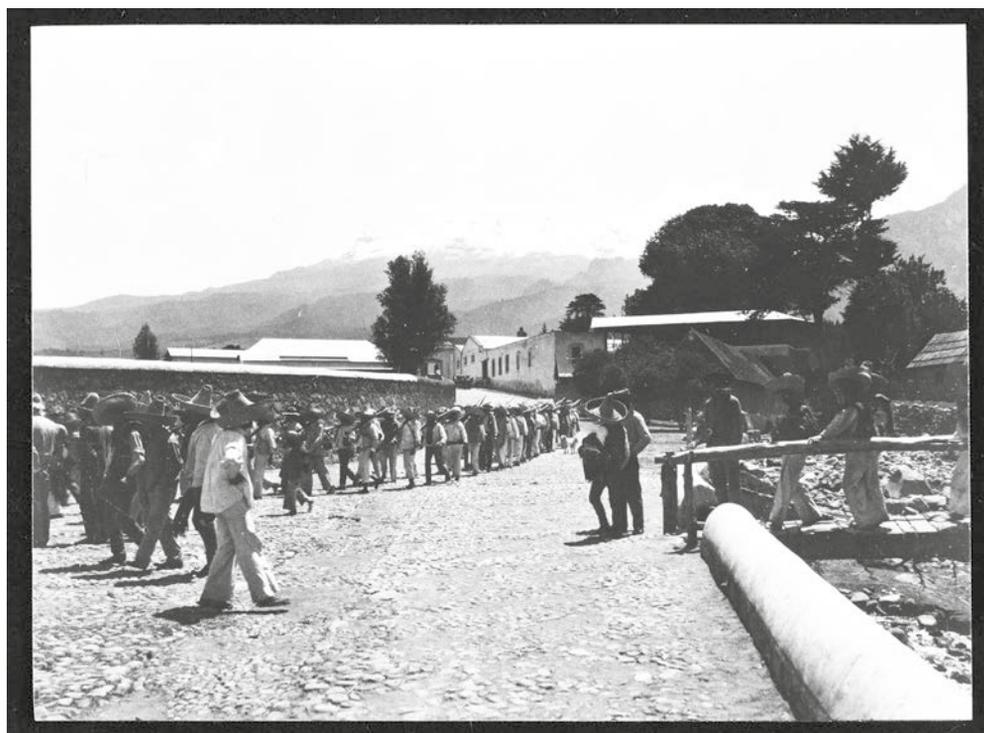


Figura 5. © 830647 Hugo Brehme, *Tropa de revolucionarios transitan sobre una calle de un poblado en Estado de México, ca. 1910*, Estado de México, México, Colección Hoffman, Secretaría de Cultura- INAH-Sinafo-FN-MX. Br.3483 impreso en papel plata sobre gelatina 5 × 7 aproximadamente.

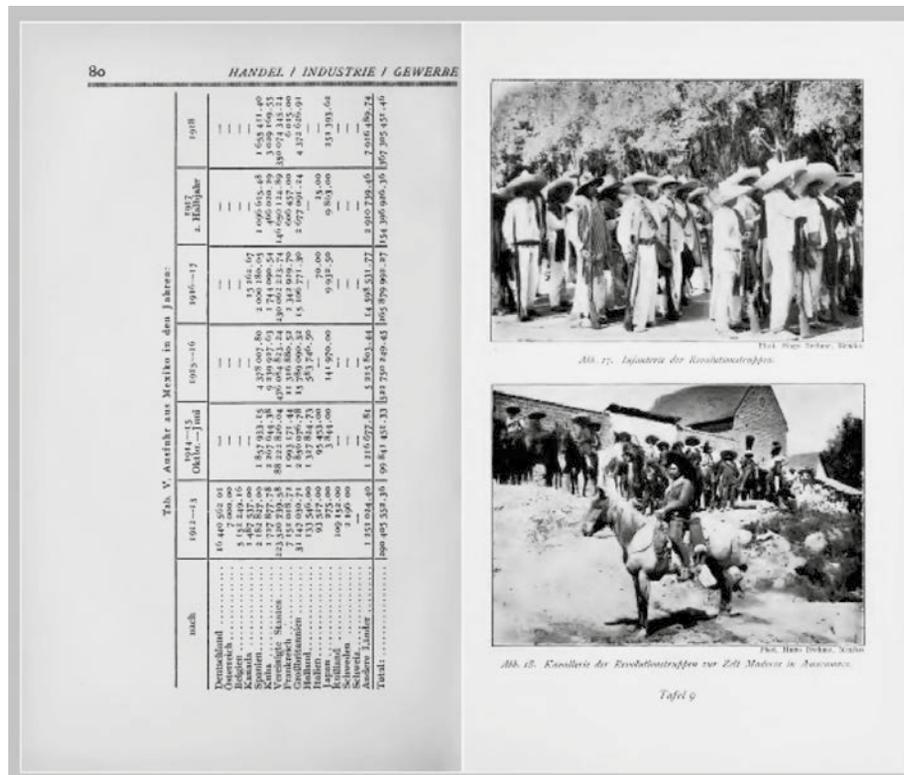


Figura 6. *Mexiko*, 1921, editado por Geo. A. Schmidt e ilustrado con fotografías de Hugo Brehme.

Antes de ahondar en la acción imbuida en las imágenes, sumemos un dato más: la imagen referida anteriormente sin clave “Br.” se empleó en el libro *Mexiko*, de Geo. A. Schmidt, 1921, ilustrado con fotografías de Hugo Brehme, acreditadas todas de la siguiente forma: “Phot. Hugo Brehme, Mexiko”. Entre las páginas 80 y 81 se incluyó la tabla de ilustraciones 9, y en ella aparece la número 18 con el siguiente rótulo: “Kavallerie der Revolutiostruppen zur Zeit Maderos in Amecameca.”, misma que resulta secuencial de la imagen con clave Br. y números 3467, 3469, 3476, 3477 y 3484 (figura 7).

Prestemos atención a los hechos históricos visibles en la serie fotográfica: se habla de tropas de caballería maderistas en el Estado de México, lo cual reduce el marco temporal a los años de 1910 y 1913; en cuanto a los personajes

retratados, éstos forman tres grupos: 1) un cuerpo de policía montada conocido como “rurales”, vestidos con traje de charro para faena de color oscuro y una identificación metálica en la carrillera o solapa de su saco, algunos con una camisola de faena color claro sobre la chaqueta;<sup>32</sup> 2) un cuerpo de milicia popular montada y de a pie, probablemente zapatistas; 3) dos grupos de paisanos: a) trabajadores de la industria, algunos vestidos con sus petos de mezclilla y portando un estandarte tricolor con la leyenda “Colonia Industrial de Tomacoco”, y una banda de guerra llevando el lábaro patrio, b) campesinos de zarape, camisa y calzón de manta, grupo de paisanos que para algunas escenificaciones

<sup>32</sup> Los cuerpos de la Policía Rural se disolvieron en 1914.



Figura 7. Sin número de catálogo comercial, impreso en papel plata sobre gelatina 5 × 7 aproximadamente, Hugo Brehme editor, reprografía de época, colección privada.

tomaban prestadas las armas de quienes no participan protagónicamente de la escena. Muchos, sin importar el grupo al que se les adscribe, llevan escarapelas tricolores en sus trajes.

Estos datos nos harían suponer que se trata de los días posteriores al triunfo de la revolución maderista, un momento de alegre convivencia del pueblo, los zapatistas y las tropas rurales —cuerpo que acogió a algunos revolucionarios maderistas al ser licenciados de los grupos paramilitares— o, específicamente, una de las diversas paradas —en su caso poco documentada— que realizó Francisco I. Madero durante su estancia por los estados de Morelos y Guerrero en junio de 1911; interpretación esta última por la que se inclina el autor del presente artículo.

A Brehme se le ha relacionado con la revolución maderista por las fotografías que comercializa, lo mismo ocurre con Melchert. Sabemos por evidencia documental —crónicas, fotografías y películas— que en 1911, durante su periplo por los estados de Morelos y Guerrero, acompañaron a Francisco I. Madero los fotógrafos Agustín Víctor Casasola, Manuel Ramos, Víctor León, Aurelio y Enrique Escobar, Eugenio B. Downing, Miguel Uribe, Antonio Garduño, tres de

los cineastas Alva, y el socio de Salvador Toscano, Antonio F. Ocañas; cualquiera de ellos pudo realizar una toma fija aunque llevaban cámaras de diferentes características. La lista de hipotéticos profesionales de la lente presentes en la gira la formaríamos con los nombres de F. Wray o Fred Miller; la de los fotógrafos reales, pero de vinculación circunstancial, estaría compuesta por Sabino Osuna y W. E. Hadsell; incluso, existen registros fotográficos de individuos portando cámaras, pero de quienes desconocemos todo.

Este mar de confusiones y horizontes ilusorios nos lleva a un escenario contemporáneo: ciudad de Cuernavaca, Estado de Morelos; imagen con número de inventario del Sinafo 830666, Br.3555, I-D-1, sello Melchert; y en la parte posterior inferior derecha también se lee a lápiz: “Cuartel C”, con la leyenda: “Zapatistas armados en Cuernavaca”. Lo que atrae la atención de quien esto argumenta es, en primera instancia, la presencia de un niño, espigado, cercano a la adolescencia, que viste traje de pantaloncillo corto, de apariencia caucásica; se encuentra en medio de un grupo mayoritariamente de campesinos, de grandes sombreros de paja, ropa de

manta, guaraches, y la piel endurecida por el trabajo y el sol. El muchacho luce cargando carrilleras y armado con un rifle Winchester; en su mayoría, la tropa muestra sus armas a la cámara; al parecer el fotógrafo se sentó en el suelo. La escena parece tomada fuera del patio-claustro de una casona, quizá de las caballerizas, pues el pavimento está recubierto de paja. Para dar continuidad a la secuencia, en una tarjeta postal se presenta el mismo escenario pero visto desde la parte alta del patio;<sup>33</sup> en esa toma, el mismo niño, sin armas, se encuentra sentado en el lugar del copiloto de un coche descapotado marca Protos, los revolucionarios y sus cabalgaduras se alinean en el patio mirando hacia el fotógrafo en lo alto; en una versión distinta de la imagen Br.3557<sup>34</sup> se amplía el campo visual, volviéndose clara la aguzada distorsión de las verticales en una perspectiva de cuatro puntos con una composición oblicua levemente inclinada a la izquierda (figuras 8, 9 y 10).

Aún hay dos tomas más de ese enigmático joven que relaciona a Melchert y Brehme, y que vincula a ambos fotógrafos con la visita que hizo Francisco I. Madero a Cuernavaca en junio de 1911. Siguiendo escenario: Jardín Borda, Cuernavaca; entrando por la calle Morelos se accede al patio interior de planta rectangular de una construcción, circundado por un corredor techado, fuente lobulada en su centro; de forma longitudinal a la entrada principal, comunica una entrada distinta con un corredor techado y abierto a una arquería; siguiendo por ese camino, en una barda se abre una reja de hierro en dos hojas permitiendo el paso al jardín por medio de una escalinata de nueve peldaños. Precisamente sobre la escalinata, mirando del jardín hacia el exterior se desarrolla la escena de una fotografía acreditada a Brehme.<sup>35</sup> Nuestro pequeño personaje se encarama junto al muro, a la siniestra de Francisco I. Madero, siendo visible

<sup>33</sup> Número de clave: Br.3557 “Cuernavaca Mor./ Durante la Revolución”, colección particular.

<sup>34</sup> Impresa en papel plata sobre gelatina, formato de 5 × 7.

<sup>35</sup> Sinafo 830672, Br.3567, IF-4, “J de B C”, “Madero a la entrada del jardín Borda”.

apenas su rostro detrás de una dama de vestido claro. Se trata de una toma ordenada que deja espacio para el caudillo; la mayoría de los presentes presta atención a la cámara; es importante resaltar el término “cámara”, pues unos minutos después las cosas son diferentes (figura 11).

Exactamente en el mismo lugar se apelotona una multitud de civiles y revolucionarios: se mueven, platican entre ellos, se reordenan; con este motivo tenemos por lo menos seis tomas diferentes: una de la Colección Brehme-Hoffman;<sup>36</sup> tres acreditados a Casasola, y dos a la casa comercial “H. J. Gutiérrez Foto”; dos de las tomas son sincrónicas, pero con ángulo de visión diferente; el resto se suceden en unos cuantos minutos.

Tratemos de reconstruir el acontecimiento: en un espacio pequeño, abigarrado de personajes y pocos elementos arquitectónicos sobre los cuales referenciar, se dificulta el análisis espacial; más o menos al centro de las tomas se encuentra la escalinata y en su parte superior una puerta con reja; por medio de este vano se observa un tramo del techado inclinado del corredor posterior, y las filas y columnas de tejas como un pequeño indicativo de las líneas de fuga en la perspectiva, aunque no permite reconstruirla en exactitud. El fotógrafo de la “H. J. Gutiérrez” se coloca en el extremo derecho mirando hacia la escena y sus dos tomas son exactamente desde el mismo punto de vista; usa una cámara formato 8 × 10 pulgadas con trípode, aunque los documentos consultados son recortes formato tarjeta postal.<sup>37</sup> En el extremo izquierdo, A. V.

<sup>36</sup> Sinafo 830671 (Br.3569. IF-3, “J de B C”, sello Melchert, “oficiales maderistas a la entrada del jardín Borda”.

<sup>37</sup> Las imágenes acreditadas a “H. J. Gutiérrez Foto” son: “No 216/ OFICIALES DEL EJERCITO LIBERTADOR./ ES PROP 1911. MEX. H.J.GUTIERREZ, FOTO.”, consultada en Universidad Panamericana Campus México, Archivo Roque González Garza. Fondo gráfico. Colección de Fotografías: F000119, disponible en: <<http://biblio.upmx.mx/library/index.php?title=281955&lang=&query=@title=Special:GSMSearchPage@process=@field1=clasificacion@value1=03.042@mode=advanced&recnum=1&ode=advanced>>; “No 229/ ES PROP. 1911. MEX./ H.J.GUTIERREZ, FOTO/ GRUPO DE OFICIALES EN EL JARDIN BORDA DE CUERNAVACA”, imagen empleada en la museografía de la muestra “Francisco I. Madero. Entre imagen pública y acción política 1901-1913”, curada por la



Figura 8. © 830666 Waldemar Melchert, *Zapatistas armados en Cuernavaca, ca. 1911*, Morelos, México. Colección Hoffman, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX. Br.3555, impreso en papel plata sobre gelatina, formato 5 × 7 aproximadamente.



Figura 9. Br.3557, tarjeta postal fotográfica marca Artura, colección privada.



Figura 10. Br.3557, impreso en papel plata sobre gelatina, formato  $5 \times 7$  aproximadamente, colección privada. Cortesía de Carlos Villasana Suverza.



Figura 11. © 830672 Hugo Brehme, *Francisco I Madero es recibido en Cuernavaca*, retrato de grupo, ca. 1911, Morelos, México, Colección Hoffman, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX. Br.3567, impreso en papel plata sobre gelatina, formato  $5 \times 7$  aproximadamente, comercializada por Hugo Brehme.

Casasola hace dos disparos;<sup>38</sup> al emplear una cámara réflex 5 × 7 pulgadas apoyada sobre el ángulo de sus codos con los antebrazos se percibe un ligero cambio del punto de vista —brinco—; posteriormente se coloca hasta el extremo derecho, adelantándose un poco al fotógrafo de “Gutiérrez”; al centro se colocan hipotéticamente Melchert y Brehme (figura 12).

La toma atribuida a Brehme (Br.3567) tiene dos peculiaridades; la primera: se trata de lo que podríamos llamar la escena principal del evento: retrato de Francisco I. Madero y allegados, de la cual sólo disponemos de una versión —probablemente resultado de los avatares del tiempo—; en cambio, de la escena secundaria existen seis tomas diferentes. Segundo: el horizonte visual en función del suelo y la arquitectura visible es muy bajo; mientras el horizonte en relación a la cámara está en el pecho de Francisco I. Madero, plano contrapicado que busca al Apóstol de la Democracia en el centro, efecto sin corrección, generando distorsión de las líneas paralelas; el horizonte real coincide con la pendiente de las tejas; en palabras simples, el fotógrafo pone la cámara muy cerca del suelo y la inclina hacia arriba. Lo más común en una cámara de fuelle *view* —de medio o gran formato— era emplear el visor de vidrio esmerilado dentro de la cámara fotográfica; el operador se cubría con un paño junto con parte de la cámara para generar un contraste oscuro y ver la imagen reflejada; por lo tanto, su trípode se ajustaba más o menos a la altura de los ojos del fotógrafo, o un poco abajo para inclinarse sobre la sombra. Sabemos que Brehme prefería esta postura y tipo de cámara; en cambio Aurelio Escobar o Manuel Ramos la colocaban un poco más arriba. La toma atribuida a Brehme tiene su punto de vista en función del suelo tan bajo, que incluso es inferior al de Casasola, quien apoyaba su cámara a la altura de sus codos. Víctor León era una persona de baja estatura, podríamos especular

menor a la de Jerónimo Hernández —fotógrafo reconocido por su punto de vista bajo y uso del plano contrapicado— y llevaba una cámara con trípode y su punto de vista debería ser parecido al de Casasola dada la diferencia de estaturas entre ambos; la toma acreditada a Melchert también tiene una visión baja.

En el Archivo Casasola encontramos dos fotografías anónimas sobre la llegada de Madero a la estación del ferrocarril en Cuernavaca (1911). Son secuenciales y capturadas al parecer por la misma persona en el mismo lugar: en la primera (Sinafo, núm. de inv. 33177) vemos a un fotógrafo entre las vías retratando al líder revolucionario y acompañantes en el mirador del carro del ferrocarril; tiene una mano levantada y paño de tela al hombro, indicando que busca la atención de los concurrentes o, al parecer, del historiador Daniel Escorza; podría ser la actitud cuando se acciona una cámara de cine; el cineasta Ocañas se encuentra en el carro del ferrocarril a un extremo de Madero mirando hacia el fotógrafo. En la segunda toma (Sinafo, núm. de inv. 5873), el mismo fotógrafo, que podría ser Manuel Ramos —en una imagen un tanto borrosa— se retira cargando sobre el hombro cámara y trípode, pasando casi de frente a la visual de A. V. Casasola, quien da la espalda mientras acciona su cámara; más al fondo, en el extremo opuesto, un profesional de la lente se retira con una cámara réflex entre las manos. Ambas imágenes están llenas de: “posiblemente”, “probablemente”, “parece”, “podría ser” y otros condicionantes, debido a la pobre profundidad focal en la mayor parte del plano, que reduce la imagen a un estado nebuloso; en la segunda imagen se puede identificar claramente que se trata de una reprografía: se aprecia la punta de un lápiz utilizado como sujetador entre otros indicadores. El hecho de que sean reprografías es la causa de la poca nitidez, y no un mal o extraño enfoque del fotógrafo original; sin embargo, un detalle como una cámara réflex roba la atención cuando sabíamos hasta este punto que Casasola era el único que empleaba ese tipo de cámara; definitivamente: en la comitiva de fotógrafos, dos operan con cámaras réflex (figuras 13 y 14).

Maestra Rosa Casanova, y montada en el Castillo de Chapultepec, diciembre de 2011 a abril de 2012.

<sup>38</sup> Las imágenes acreditadas por Agustín V. Casasola pertenecen a la Fototeca Nacional, núms. de inv. 36274 y 36275.



Figura 12. © 830671 Waldemar Melchert, *Revolucionarios en espera de Francisco I Madero en Cuernavaca, retrato de grupo, ca. 1911*, Morelos, México, Colección Hoffman, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX. Br.3569, impreso en papel plata sobre gelatina, formato 5 × 7 aproximadamente, sellada por Melchert.



Figura 13. © 5873, *Bienvenida a Francisco I. Madero en la estación de ferrocarril de Cuernavaca, ca. 1911*, Morelos, México, Colección Hoffman, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX. Impreso en papel plata sobre gelatina, formato 5 × 7 aproximadamente; reprografía, nótese el lápiz en el extremo inferior derecho.



Figura 14. ¿Se puede especular entonces la baja estatura de Melchert o que usara cámara réflex?

Antes de aseverar que Melchert era pequeño y usaba cámara réflex, es menester realizar adicionales análisis a sus imágenes. Por el Registro de Extranjeros núm. 20355 emitido el 10 de mayo de 1930 a favor de Hugo Brehme, sabemos que tenía una estatura de 1.70 metros; por tanto, se tendría que esperar un horizonte visual de pie de entre 1.50-1.70 metros en relación con el suelo; ahora, si consideramos el estándar de estatura de los mexicanos para 1914 (156.8 metros), debe pensarse en Brehme como un sujeto alto, pero de talla media para Alemania.<sup>39</sup> En el corpus del catálogo comercial Brehme encontramos imágenes con un horizonte visual bajo, algunas al ras del suelo. A principios del siglo XX, entre los fotógrafos de prensa mexicanos, quizá por condiciones socioeconómicas, se registraba una estatura superior a la media nacional: Armando Morales, los hermanos Casasola, Antonio Garduño, Manuel Ramos, Miguel Uri-

<sup>39</sup> Documento que se consultó por medio de la Secretaría de Relaciones Exteriores, pero que no se puede publicar para no infringir la Ley de Protección de Datos Personales. Para hacer referencia al estándar de estatura en 1914 se consultó el siguiente link: <<https://elifesciences.org/articles/13410>>.

be, Ezequiel A. Tostado, por citar algunos, eran altos en su marco geo-temporal. Por otra parte, se tiene registro de las prácticas conductuales de cada fotógrafo, influidas por las cámaras de su elección; de tal forma, no todas las tomas estarían condicionadas a una estatura sino más bien a sus hábitos. En el viaje de Melchert a Estados Unidos en 1915, por fortuna para nosotros fue detenido en las instalaciones sanitarias y se recabaron algunos datos personales: tenía ojos azules, cabello gris, complejión media y 1.68 metros de altura; estatura bien acorde con el personaje anónimo de la estación de Cuernavaca. Si Melchert hubiera utilizado una cámara tipo réflex, su horizonte visual estaría entre 90 y 112 centímetros del suelo, si tomamos en consideración que los codos quedan a dos tercios de la estatura una proporción de siete cabezas, a cuatro del suelo.

Si tomas en cuenta el posible uso de una cámara réflex en las imágenes acreditadas a Hugo Brehme, prestemos atención a la foto con clave Br.3590 (Sinafo dispone una copia con núm. de inv. 465662): “escenario en un patio de ferrocarril, Ciudad de México, durante diciembre de 1914”. Imagen a la que se debe prestar atención por la información visual que aporta. Probablemente se trata de las primeras horas de la mañana, las sombras se aprecian casi rasantes a los elementos que las producen; se ven dos filas de carros cargueros de ferrocarril; al fondo, el perfil de edificios febriles; en los techos un campamento de revolucionarios: armas, trebejos de cocina, sarapes, rebosos y petates emulando tiendas de campaña, hombres dormidos, mujeres que se levantan a preparar algo de comer, etc. Ahora tratemos observar lo que no se ve, pero está ahí: la primera fila de carros visibles —con dos de tipo caja y diferente altura— aparecen oblicuos a la cámara, quedando remarcado un espacio triangular entre la puerta de uno y la del otro, así como los techos de ambos, abajo y a la izquierda de la toma; una rendija de luz en el carro más lejano se cuele por la puerta y se aprecia a una mujer de pie mirando hacia arriba, quizás en dirección del fotógrafo; una sombra cubre la mayor parte del carro pro-

ducida tal vez por un vehículo similar; aunque se observan dos filas de carros, en realidad son tres. De ellos, por las sombras se observa un segundo de tipo plataforma y un tercero tipo caja, y sobre este último se colocó el fotógrafo. Dado que la luz procede de la izquierda y de la espalda del fotógrafo, debería verse su sombra; efectivamente, en la parte inferior derecha de la toma, sobre una improvisada tienda de campaña de ondulantes contrastes en matices, materiales y claros oscuros, se descubre la sombra de un hombre de pie, distorsionada por lo irregular del plano sobre el que se proyecta y por el ángulo de visión hacia la cámara; parecería que carga algo sobre la espalda o que un brazo flexionado se proyecta hacia atrás; precisamente la sombra a la que aludimos es la de un fotógrafo accionando una cámara réflex en el centro del plano visual y en posición de tres cuartos hacia el sol; es la sombra del autor (figuras 15 y 16).

Remitamos un ejemplo más vinculado técnica, cronológica y temporalmente para afianzar las hipótesis: en el portal adjunto al arco de San Sebastián de Aparicio, Amecameca, se capturaron dos imágenes: la primera (Br.166), un grupo de policías rurales en una composición de siete hombres alineados. Uno de los ejemplares consultado corresponde a 1916: al frente se pegó una estampilla postal de 1 centavo (emisión de 1910) y una sobreimpresión de 10 centavos (conocida como de barril y del año 1916); en la parte posterior lleva impresa la siguiente dirección: Cinco de Mayo, número 27; pese a la ilegibilidad del matasellos, se pudo corroborar la fecha aproximada por medios diferentes: en el Museo Franz Mayer se conservan algunas notas y facturas emitidas por Hugo Brehme en favor de Franz Mayer; una de ellas, con papel membretado del local comercial de Gante 12 se recicla el 1 de mayo de 1916 con la dirección Cinco de Mayo, número 27; por tanto, la existencia de una postal con la última dirección referida es perfectamente probable en 1916. Se puede comparar con una muestra de la misma imagen, posiblemente de 1911, al parecer parte de una colección editada por Jacobo Kalb, presunción fundada en el hallazgo de un reverso impreso

exactamente igual al empleado por Kalb en sus tarjetas postales y del que no se ha encontrado copia en alguna de las tarjetas editadas por Brehme (figura 17).

Precisamente en la imagen editada por Brehme, sobre una columna del lado derecho se notan los restos de dos carteles: en el primero se lee “1810-1911”, en el segundo “Manifiesto del pueblo”; abajo de ellos aparece un diminuto policía rural, que lleva su sable desenvainado y se apoya en el suelo como el resto de sus compañeros, cuya empuñadura llega a la altura del codo; en la muestra de Kalb, como está impresa más hacia la izquierda, desaparece esa parte de la imagen y se hace visible al extremo contrario un rural corneta en mano.

Suponiendo que las impresiones se hubieran hecho por contacto, y haciendo el montaje de las dos versiones se puede ver la posible existencia de un formato nativo 5 × 7 pulgadas; y dado que la perspectiva es un fenómeno óptico ligado a la geometría y las matemáticas, es patente la distorsión de la realidad por medios mecánicos; es decir, por la acción de una cámara fotográfica. En la fila de policías rurales, el primero de la izquierda pierde su posición vertical, adquiriendo una inclinación que dificulta el equilibrio o de plano lo hace imposible de mantener en la realidad; con más detenimiento es posible extraer las líneas de fuga en el plano de profundidad, y en el horizonte visual no existen líneas verticales, sino que se quiebran creando una perspectiva cónica de cuatro puntos de fuga. El fotógrafo, sintiendo empatía con el rural menos favorecido en estatura, busca una composición con la finalidad de hacerlo ver más alto; lo coloca en el plano inmediato a la cámara: tanto la fila de rurales como el edificio de fondo se perciben oblicuos en relación al plano focal, aumentando la fuga de la perspectiva hacia la izquierda y, al mismo tiempo, inclinando levemente el lado izquierdo sobre la vertical para compensar el horizonte y se balancea contrapicando; el horizonte visual se encuentra a unos 80 centímetros del suelo, y la composición resulta familiar al estilo detectado en la obra de Melchert. La segunda imagen es una toma individual del tercer



Figuras 15 y 16. © 465662 Hugo Brehme, *Campamento villista en la estación central, ca. 1914*, Ciudad de México, Colección Felipe Teixidor, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX. Br.3590, impreso en papel plata sobre gelatina, formato 5 × 7 aproximadamente. Imagen de trabajo abajo: se superpusieron diagonales para marcar el centro geométrico del plano focal, y se realzan algunas sombras para hacerlas notorias.



Figura 17. Tarjeta postal editada probablemente por Jacobo Kalb (J.K.), con la misma imagen empleada por Hugo Brehme, Br.166.

policía rural de derecha a izquierda, catalogada Br.168; en ese caso se respeta el paralelismo de las verticales y el horizonte visual es acorde a la estatura del personaje, creando una imagen equilibrada y plácida, conforme a los cánones de una fotografía de estudio.

Es importante deducir en la medida de lo posible las intenciones del fotógrafo: en 1911, la mayor parte de los profesionales de la cámara, vinculados a revistas ilustradas o periódicos, no eran empleados de planta, como hoy se dice *freelances*, sino empresarios independientes con un interés económico por delante de la crónica gráfica. Como el fotógrafo de planta en un salón de fiestas, su prioridad era congraciarse con los asistentes por medio de la compra-venta de las tomas, no busca el registro pormenorizado de los hechos para preservarlos. Se olvida con frecuencia que la economía fue el motor que ayudó a capturar las imágenes que en la actualidad se consideran documentos históricos; el tópico de la Policía Rural fue muy popular en las tarjetas postales que circularon a principios del siglo XX y potencialmente *valuable*s. El sargento de los rurales con el arco de San Sebastián de Aparicio al fondo no pasó a la historia por sus relevantes actos o la alcurnia de su familia, de hecho es un desconocido, sino porque pagó para que se le retratara cuando un fotógrafo visitó su acuartelamiento en Amecameca. Para 1914, su porte se volvió representativo de

los defensores del orden público y de una era de progreso que se desvanecía; en 1916, quizá ya había muerto como consecuencia del movimiento armado (figura 18).

La historia sobre las dos imágenes descritas es más extensa: el cónsul estadounidense en Nogales, Frederick Simpich, publica el artículo “A Mexican Land of Canaan”,<sup>40</sup> ilustrando la página 328 con la toma Br.166 acreditándola de la siguiente forma: “© Hugo Brehme”; junto aparece una segunda imagen con la leyenda “Photograph from Frederick Simpich”, fórmula empleada en el mismo artículo para certificar que las fotografías son de Harry A. Lowton, Dan Coolidge, G. M. Ker, y Ruseell Hastings Millward. ¿Se trata de fórmulas literarias o de una implicación legal? Queda claro que “© Copyright” establece una declaración de carácter legal, invocando una protección sobre los derechos de publicación exclusiva; en México, Hugo Brehme no registró la imagen aludida (Br.166) y no se pudo constatar si lo había hecho en Estados Unidos; bien sabido es el uso disuasorio de esta leyenda por parte de Brehme, en la mayoría de los casos sin sustento jurídico; ¿podemos afirmar que Brehme sólo intenta reclamar un derecho de reproducción y no el de creación intelectual? (figura 19).

<sup>40</sup> Véase *National Geographic*, octubre de 1919.

La imagen Br.168 también aparece en la página 637 del *National Geographic Magazine* de junio 1914 con el crédito “Photo from Alberto L. Godoy”; simultáneamente, se establecen los derechos de Godoy sobre 18 fotografías en el mismo fascículo, todas posteriormente comercializadas por Brehme, además de una atribuida en la actualidad a Sumner W. Matteson,<sup>41</sup> y dos sobre Teotihuacan, emparentadas temporalmente con las de Melchert.<sup>42</sup> En la sección donde se publica a Godoy se emplearon tres fórmulas para acreditar derechos: “Photo from”, “Copyright by” y “Photo by”.<sup>43</sup> Analizando las publicaciones ilustradas de la época, se entiende el interés por diferenciar el origen del material gráfico y su estatus legal. En febrero de 1917, Brehme había colaborado con *National Geographic Magazine* empleando la leyenda “Photograph by”; posteriormente, en agosto de 1922, recurre a “Photo by”. Las tres categorías encontradas en esta publicación las podemos traducir de la siguiente forma: *Copyright by*: “derechos exclusivos de”—literalmente *copyright*: derecho de reproducción—; *Photo from*: “fotografía proporcionada por”, y *Photo by*: “fotografía de/ fotografía realizada por”. Por cierto, en 1919 Brehme no reclama la autoría intelectual de Br.166. Su ambivalencia

<sup>41</sup> Vista del Acueducto de los Remedios.

<sup>42</sup> La imagen Br.221 se publica en la página 619 del fascículo núm. 6, vol. XXV, junio 1914 de *National Geographic*, vista de la pirámide del Sol, Teotihuacan; en ella se ve a un niño indígena y un hombre vistiendo traje; Susan Toomey Frost con la ayuda de Dennis Brehme lo identifican como Hugo Brehme (*Timeless Mexico: the photographs of Hugo Brehme*, 2011), idea que he refutado pues en 1914 Brehme era un hombre joven, delgado, y usaba un bigote estilo káiser; ninguna de las características del personaje en la fotografía dan parecido a Hugo Brehme en la década de 1930. La otra imagen sobre Teotihuacan, en el mismo fascículo, página 636, pertenece a la misma serie, Br.219; se vuelve a ver al niño indígena; una toma secuencial de la misma había aparecido en el fascículo de febrero (Photo from Alberto L. Godoy) 1914 —“Mexico and the Mexicans” por William Joseph Showalter—, la serie se compone de: Br.219, Br.220, Br.221, y Br.224.

<sup>43</sup> De los fotógrafos H. Ravel, A. H. Blackiston, Carl Bergmann en el primer caso; de Underwood & Underwood en el segundo, y de B. F. Langland, Charles Jeckinson, Charles F. Holder, A. H. Blackiston, Basil W. Alexander, A. W. Cutler, C. M. Tozzer y John H. Hall en el tercero.

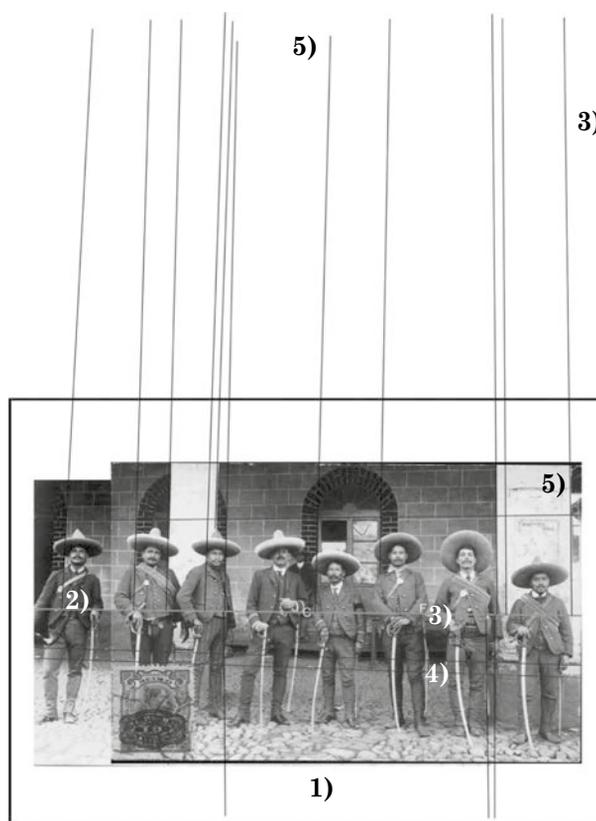


Figura 18. Montaje de un ejemplar Brehme (Br.166) sobre la postal probable de Kalb, en el que se agregaron: 1) recuadro: formato de 5 × 7 pulgadas; 2) horizonte visual del fotógrafo; 3) fuga sobre la profundidad; 4) fuga en el plano vertical oblicuo a la cámara; y 5) distorsión de las paralelas verticales con quiebre en el horizonte visual, que se extendieron más allá del área de la imagen para acentuar visualmente la distorsión del paralelismo. El policía rural del extremo derecho es notoriamente más bajo que el colocado al centro, pese a una apariencia similar. Tanto en la versión de Kalb como en la de Brehme se busca acentuar un efecto visual: a favor de un elemento pequeño en la primera o de corrección de la vertical en la segunda.

para proteger los derechos de publicación y reclamar la autoría intelectual fue muy clara en Br.758, a veces publicada como “foto del Dr. P. Waitz, Oct. 1920”, como “Propiedad registrada H B”, o como “Photo Brehme”. En muy contados casos, el fotógrafo alemán firmó su obra antes de 1930, pero después de haber pasado dicho año se vuelve un hecho recurrente, incluso sobre imá-



Figura 19. *National Geographic Magazine*, octubre de 1919, p. 328, abajo: Br.166.

genes de autores ajenos al Estudio Brehme, haciendo muy difícil discernir si la firma era entendida como marca comercial o una atribución de creación intelectual, si Brehme se concebía como un producto comercial o abiertamente incurría en el plagio.

Se dio por sentado a lo largo del tiempo que las fotografías cuyos derechos se acreditaban a Alberto L. Godoy en *National Geographic* pertenecían a Brehme; ¿eso es así? La función de Godoy es fácilmente explicable: Alberto era hijo del diplomático y periodista José F. Godoy —hombre fiel al porfiriato, que tomó partido por el gobierno

de Victoriano Huerta; durante la mayor parte de 1914 fungió como cónsul en Washington D. C.—; joven abogado que se integró al Servicio Exterior como cónsul honorario en la capital estadounidense; a finales de 1914 se interesó por el teatro y el cine, y fue concesionario para la edición de los fotogramas de algunas películas; por ello, tanto en Estados Unidos como en México realizó el trámite de algunos derechos; incluso fue intermediario en la colocación de fotografías en *National Geographic*: ¿intermediario de quién y para qué? Existe un documento que arroja claridad a esa interrogante: el 17 de junio de 1914, Alberto escribe a Arturo M. Elías urgiendo al gobierno de Victoriano Huerta para que emprendiera una enérgica campaña mediática en Estados Unidos, con la finalidad de moldear la opinión pública más en favor hacia el gobierno mexicano, como lo estaba haciendo el movimiento constitucionalista en manos de Sherburne G. Hopkins y diversos agentes a lo largo de la frontera mexicana y puntos sensibles.<sup>44</sup> El movimiento revolucionario encabezado por Venustiano Carranza no escatimaba recursos económicos en la guerra mediática al proporcionar noticias —reales, adulteradas y falsas—, fotografías y textos, ensalzando las victorias de sus seguidores o notificando de las atrocidades del régimen ilegal de Huerta. Entre mayo y junio de 1914, Godoy proveyó 21 imágenes para ilustrar *National Geographic*, en las que se pondera la riqueza mexicana, se minimizan los efectos de la Revolución y se añora la estabilidad del viejo régimen. Todas, provistas por Godoy, posteriormente fueron comercializadas por Brehme, precisamente cuando la mala fortuna empujaba a la familia del alemán para que hiciera maletas y abandonara México.<sup>45</sup> Se

<sup>44</sup> Para consultar en extenso, sugerimos remitirse a Michael M. Smith, "Carrancista Propaganda and the Print Media in the United States: An Overview of Institutions", *The Americas*, vol. 52, núm. 2, octubre de 1995, pp. 155-174.

<sup>45</sup> Cuando se publican las fotografías en el *National Geographic* por intermediación de Alberto L. Godoy, la familia Brehme, que vivía una difícil situación económica, esperaba en un tercer intento la llegada de un hijo, quien nació el 4 de diciembre de 1914. Para ese entonces, Hugo Brehme se había asociado con el comerciante suizo Guillermo Weber, quien llegó a México el 21 de abril de 1914 viajando en

puede colegir la participación de la publicación estadounidense en un contexto orquestado por las fuerzas conservadoras del porfiriato, que añoraban el restablecimiento del México próspero y ordenado, recuerdo que con una cara rejuvenecida la retomaría la política mexicanista de la pos-revolución.<sup>46</sup> Pero nos queda la duda, ¿quién fue el autor intelectual de las imágenes? (figura 20).

Finalmente llegamos a la última toma que conocemos del enigmático jovencito: una de las imágenes icónicas de la Revolución Mexicana, reproducida hasta la saciedad: Emiliano Zapata, Eufemio Zapata y sus mujeres. El cuadro se capturó en junio de 1911, en el patio secundario del Hotel Moctezuma de Cuernavaca; detrás de la familia Zapata, sobre la balaustrada perimetral, en una esquina junto a la columna, de forma ostensible aparece de pie nuestro joven personaje (Br.3564), toma cuya autoría difícilmente podría acreditarse a Hugo Brehme pese a estar incluida en el Catálogo y muchos la consideran una obra indiscutible de su factura.

Hasta donde sabemos, Brehme no imprimió postales de corte “Revolución Mexicana” durante los años de la contienda armada, o no lo hizo de forma explícita ni empleando sus medios habituales; por lo cual, no pueden identificarse como parte de su obra. En este caso específico, existen ejemplares en los que se emplearon tarjetas postales fotográficas marca “AZO”, con sellos que no corresponden a Brehme (figura 21).

---

tercera clase en el célebre vapor *Ypiranga*, y junto a Robert Hitz Lender fungieron como testigos en el Registro Civil al ser presentado el primogénito Hugo Arno Brehme. Weber ostentó la misma dirección que la familia Brehme en la 4ª calle de la Civilización, número 1600, en Tacubaya; el resto de su vida lo compartiría con los Brehme. El 27 de octubre de 1914 se presentó en el Registro Civil el recién nacido Peter Hitz, hijo de Robert Hitz, atestiguando el hecho Hugo Brehme y Guillermo Weber. El material más antiguo con la dirección de 1ª de Gante, número 16, para el Estudio Brehme, es del 1 de julio de 1914. Por tanto, Hugo Brehme cerraría su estudio fotográfico para intentar emigrar a Estados Unidos en una fecha previa.

<sup>46</sup> Se puede consultar una visión distinta sobre *National Geographic* y la Revolución Mexicana en Laura Muñoz, “*National Geographic* y el México de la revolución (1910-1920)”, *Signos Históricos*, vol.15 núm. 30, julio-diciembre de 2013, pp. 8-31.

Una vez más se requiere de un breve paréntesis para explicar la importancia del dato; de las más de 5 800 imágenes analizadas relativas a Brehme, sólo dos son tarjetas postales marca “AZO”; una imagen igual a la usada por Brehme (Br.1520, “China poblana”), sin rótulo ni sello pero con la siguiente leyenda impresa en el reverso en dos líneas (*Reproduccion Prohibida./ Modale exclusivo de “La Casa Osuna”*), fue incluida en la solicitud de registro realizado ante Propiedad Artística y Literaria por Sabino Osuna el 19 de octubre 1919; el recuadro para la estampilla postal formado con cuatro triángulos mirando hacia arriba los superiores y hacia abajo los inferiores, alternados con la palabra AZO, sugieren que la producción del soporte tuvo lugar entre 1910 y 1930; no se trata de una postal editada por Hugo Brehme. La segunda es una tarjeta sellada por Brehme con características muy peculiares: no lleva rótulo ni leyenda impresa mecánicamente, el recuadro para la estampilla postal consta de cuatro triángulos mirando hacia arriba, sugiriendo que la producción del soporte se realizó entre 1904 y 1918; en el reverso, en la esquina superior izquierda fue anotado con lápiz el número 2767,<sup>47</sup> forma de apuntar que se encuentra en numerosas impresiones en formato de 5 × 7 pulgadas, pero atípica en una postal; junto aparece en cuatro líneas el texto de un sello en color magenta: PROPIEDAD ARTISTICA/-de-/Hugo Brehme, Fotógrafo./ México D.F. -Ap. 5253

Al respecto, se pudo reunir suficiente material en el que se empleó dicho sello para determinar que se utilizó entre 1918 y 1928, y como se trataba de uno de goma, con el uso se fue deteriorando, cambiando su fisionomía. Ahora, tras cotejar el deterioro del sello con muestras fechadas por el usuario o en las que se observan matasellos, se creó una línea del tiempo, con la cual puede asegurarse que se selló antes de 1922, probablemente 1918, cuando se adquirió el sello. Esto no implica que Brehme haya usado una tarjeta postal marca AZO una vez, sino que

<sup>47</sup> Imagen secuencial de Br.2768, vendedores de juguetes, Guadalajara.

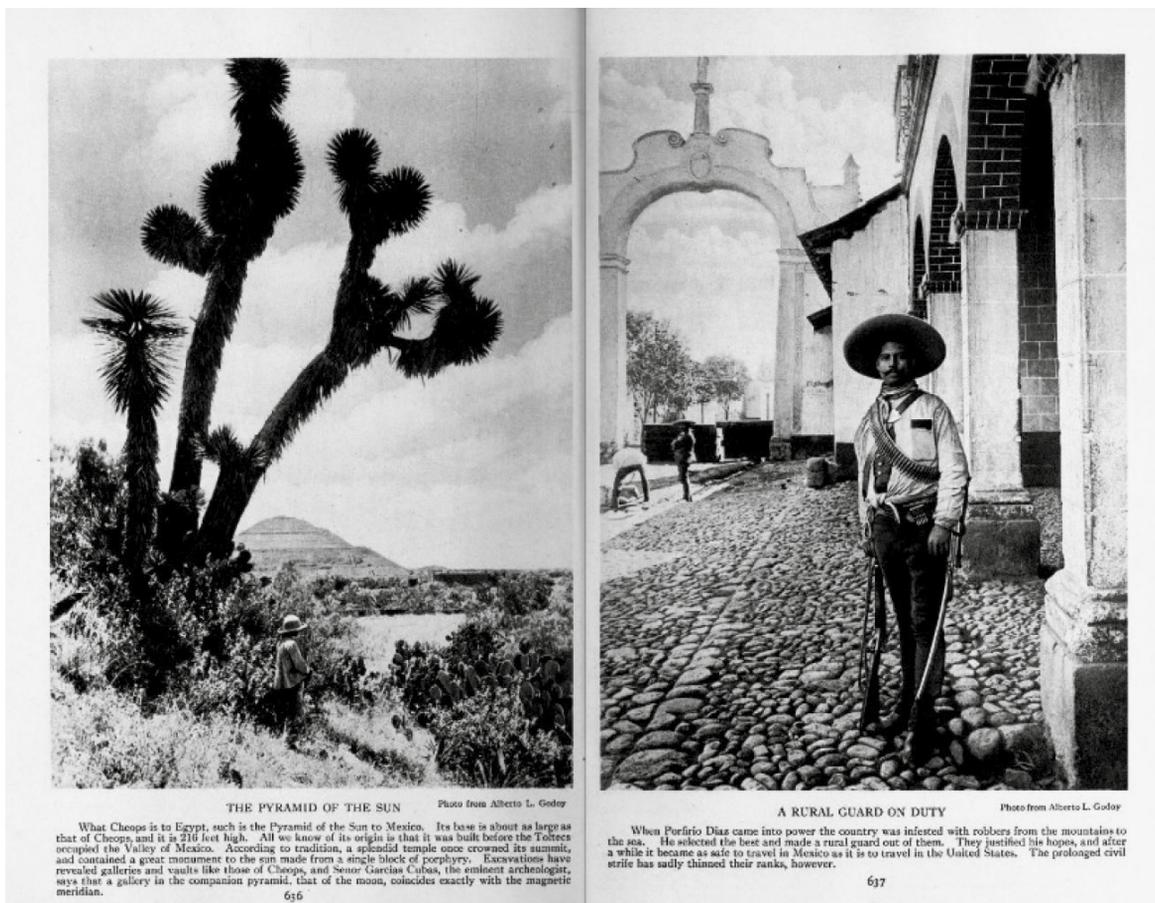


Figura 20. *National Geographic*, junio de 1914, pp. 636-637. Photo from Alberto L. Godoy, Br.219 y Br.168.



Figura 21. Tarjeta postal marca "AZO" de autor anónimo, que ensambló una colección empleando letras en lugar de números, colección privada.

probablemente la postal era de un autor distinto, y que fue reciclada por Brehme.<sup>48</sup>

Uno de los materiales consultado en el Fondo Casasola del Sinafo (núm. de inv. 5672), es una evidente reprografía de una tarjeta postal que lleva el siguiente rótulo en la parte superior: “EMILIANO ZAPATA, EUFAMIO ZAPATA 3890”, que podría confundirse con un trabajo de Brehme por la semejanza en el número de clasificación, pero se trata de una postal fotográfica editada alrededor de 1914 por Walter Elías Hadsell.

Ingeniero en minas, inventor y fotógrafo estadounidense que vivió y trabajó varios años en México;<sup>49</sup> en su última etapa Hadsell se dedicó en exclusiva a la fotografía mientras radicaba en el puerto de Veracruz entre los años 1909 y 1915, localidad donde tenía un negocio llamado “La Kodak”, donde retrató varios tópicos de la vida nacional y, en especial, reunió un amplio repositorio sobre la ocupación estadounidense del puerto en 1914. Hadsell también recopilaría materiales sobre la revolución maderista y la Decena Trágica; en este sentido, algunos editores llegarían a falsear burdamente las imágenes de esos acontecimientos para hacerlas contemporáneas a la ocupación; además, la mala interpretación por los rótulos es frecuente motivo de controversia.<sup>50</sup> Así, la toma de los hermanos Zapata se incluye por temática y numeración correctamente en el catálogo de Hadsell de 1914. No todas las fotografías editadas por el estadounidense eran de su autoría, ya que Hadsell reconoce que algunas provenían de F. Wray, y C. M. Maigne. De hecho, todas las tomas sobre la

visita de Madero al estado de Morelos en 1911, empleadas por Hadsell en 1914, se acreditan también a F. Wray, que no era fotógrafo sino un agente viajero que se dedicaba a la compra-venta de fotografías, involucrado con varias casas amplificadoras de retratos, en especial con los señores Boli y sobre todo con Henry Kalb, hermano de Jacobo Kalb.<sup>51</sup> En el complicado mercado de la fotografía, Hadsell proveyó materiales a la agencia fotográfica “La Rochester Photo Stock House, S. A”, cuyo presidente era el también estadounidense y fotógrafo Charles C. Harris. Con el paso de los años, algunas imágenes de La Rochester encontrarían cobijo en el catálogo comercial de Brehme, circunstancia similar a la que experimentó la Mexican View Co., que encabezaba Eugenio B. Downing. La toma de los hermanos Zapata y sus mujeres circuló por varios caminos desde una fecha muy próxima a su creación (figuras 22 y 23).

En 2016, por medio del portal de subastas electrónicas *eBay*, Antik & Buch pusieron a la venta desde Dresden, Alemania, una colección de imágenes impresas en papel de 5 × 7 pulgadas de la manufactura de Hugo Brehme, entre ellas una reprografía de la foto de los hermanos Zapata que estamos examinando, que en el reverso lleva anotado con lápiz el número 3564 y con tinta la leyenda manuscrita: “Zapata con Don Eufemio en Cuernavaca”. Cabe mencionar que es frecuente que de este tipo de impresiones de época comercializadas por Brehme se encuentren reprografías —del propio Brehme o que él reutilizó—, en las que no se tuvo el menor cuidado para disimular u omitir los detalles delatores.<sup>52</sup>

<sup>48</sup> Uno de los mejores trabajos para identificar y fechar tarjetas postales fotográficas a través del recuadro para la estampilla postal (stamp box) es el coordinado por Playle.com, disponible en: <<https://www.playle.com/realphoto/>>.

<sup>49</sup> Se encuentra indistintamente como W. H. Hadsell o W. E. Hadsell, bien se escriba Helias o Elías; también se reconoce que por algunos errores tipográficos se reemplaza la “H” por “P”.

<sup>50</sup> Arturo Guevara Escobar escribió sobre la situación de los fotógrafos en el puerto de Veracruz durante la ocupación norteamericana de 1914, en “Y se hizo la censura”, *Fotógrafos de la Revolución*, Blogger.com, disponible en: <<http://fotografosdelarevolucion.blogspot.mx/2010/12/y-se-hizo-la-censura.html>>.

<sup>51</sup> Para entender la actividad equiparable de las agencias fotográficas, de las casas amplificadoras de retratos y de los agentes fotográficos, véase Arturo Guevara Escobar, “Al pan, pan y al vino, vino. Casa Amplificadora de retratos”, *Fotógrafos de la Revolución*, Blogger.com, disponible en: <<http://fotografosdelarevolucion.blogspot.mx/2012/09/al-pan-pan-y-al-vino-vino-casa.html>>.

<sup>52</sup> En el material de Hugo Brehme que se preserva en el Museo Franz Mayer, es notoria la presencia de reprografías; se tuvo acceso a las colecciones relacionadas con el fotógrafo alemán para su consulta *in situ* el 30 de marzo, 13 y 29 abril de 2016.



Figura 22. © 830667 Hugo Brehme, *Emiliano y Eufemio Zapata acompañados por dos mujeres, Cuernavaca, ca. 1911*, Cuernavaca, Morelos, México, Colección Hoffman, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX. Br.3564, impreso en papel plata sobre gelatina, formato de 5 × 7 pulgadas aproximadamente.



Figura 23. © 5672 Casasola, *Emiliano y Eufemio Zapata acompañados por sus esposas, retrato de grupo, ca. 1940*, México, D.F., Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura-INAH-Sinafo-FN-MX. Hadsell 3890, reprografía de tarjeta postal.

En algunas de las copias de Br.3564, hacia la derecha se ha podido detectar la presencia de una escalinata de tres pisadas, pero en la actualidad, el diferencial entre el patio y el corredor es de un solo escalón, mientras la barandilla de la escalinata desapareció. El horizonte visual se encuentra a la altura de la vista de Emiliano Zapata, y el plano visual está contrapicado e inclinado hacia la izquierda (figura 24).

¿Todo esto nos haría suponer que Melchert también es el autor de esta fotografía?

Antes de pasar a las conclusiones se hace referencia a un último detalle que debe tomarse en cuenta sobre la intención de la figura 8 del presente artículo (Br.3555): el niño de traje con pantaloncillo corto no es una presencia fortuita; más bien es el actor principal y la razón de la fotografía, pues alguien con capacidad económica pagó por ello, con probabilidad sus padres. En la toma Br.3542 (Sinafo, núm. de inv. 830661), en el patio de una casona con un grupo de zapatistas enarbolando la bandera, se retratan éstos junto a un hombre y una mujer elegantemente vestidos; en ese mismo lugar, con el mismo grupo exceptuando el posible matrimonio, se realizaron dos tomas más y secuenciales (Br.3540 y Br.3541); de la última se conserva un ejemplar en el Sinafo (núm. de inv. 830660) sellada por Waldemar Melchert.

De las seis fotografías acreditadas a Melchert en la Colección Brehme-Hoffman, cinco corresponden al viaje de Madero a Morelos y Guerrero, y la restante corresponde a las manifestaciones en la Ciudad de México previas a la llegada de Madero el 7 de junio de 1911.

## Conclusiones

El trabajo pionero de la maestra Mayra Mendoza Ávilés para entender el papel editorial de Hugo Brehme ha recorrido el camino correcto, no para condenar ni emitiendo juicios de valor, sino para formular elementos críticos de ponderación en el paradigma representado por Hugo Brehme Wick, facilitando a otros el mismo andar. La capacidad editorial de Brehme

logró que “Fotografía Artística Hugo Brehme” sea considerado uno de los acervos en la materia de mayor trascendencia para el imaginario de la mexicanidad.

Se debe aceptar a Waldemar Melchert como autor y/o editor de un corpus incluido en el catálogo comercial de Hugo Brehme por mérito propio, no por un caso aislado. Si tomamos en cuenta la recurrencia de los elementos comunes y características propias de un estilo se puede reconocer una filiación por los que Brehme se apropió del trabajo de Melchert y de distintos fotógrafos más, pero sí puede distinguirse el proceso de asimilación. En el caso de las imágenes concernientes a la visita de Madero a los estados de Morelos y Guerrero en junio de 1911, se distingue una secuencia de acontecimientos ligados a personajes públicos de trascendencia histórica y a ciudadanos anónimos, con Waldemar Melchert como factor en común. Para el filósofo italiano Juan Bautista Vico, conocer no es simplemente constatar, sino explicar; y la explicación de algo se hace apelando a sus causas.

Toda imagen fotográfica conlleva cierta distorsión gráfica de la realidad, consecuencia del sistema óptico empleado, de su relación con el entorno y de la manipulación del operador; bajo ciertas circunstancias, es posible diferenciar algunas de esas distorsiones, apuntando a que Waldemar Melchert empleaba una cámara réflex Graflex y lente angular; en contraste, Hugo Brehme empleaba un equipo distinto. Melchert estaba predispuesto a inclinar la cámara, en especial hacia la izquierda. La flexibilidad para componer sus planos espaciales lo llevaba a tomar imágenes sentado en el suelo, de rodillas, trepándose en todo tipo de elementos y variedad de alturas, quizá cargando una escalerilla como en ocasiones lo hacía Agustín V. Casasola, sin que se haya establecido una dominante regular, sino más bien adaptándose a las necesidades de cada circunstancia; no era un fotógrafo educado en la academia. Es frecuente observar un gusto particular en la composición en planos contrapicados a baja altura visual, aplicando con conciencia y habilidad las distorsiones por



Figura 24. Fotografía de los hermanos Zapata, en Pinterest.com, originalmente fotolamm.blogspot.com, blog en la actualidad eliminado.

paralelismo y angularidad, efectos ópticos empleados con sensibilidad artística y psicológica.

En las impresiones de formato  $5 \times 8$  o  $5 \times 7$  pulgadas comercializadas por Brehme, con frecuencia se encuentran reprografías de negativos, de impresiones, e incluso de reprografías; entre los detalles que las delatan se aprecian tachuelas, cintas, perforaciones, roturas en el original, sombras y distorsiones del soporte original mal sujetado, entre otros. En un grupo en especial se encuentra un defecto del cierre del cliché, que en vez de generar una marca rectangular a 90 grados en su lado derecho, de abajo hacia arriba, forma una diagonal por la intrusión de la luz; al parecer un rasgo característico de las fotografías de Melchert, defecto que se hace más evidente con el paso del tiempo; como característica personal en las imágenes de Matteson se detecta un cliché con las esquinas redondeadas, consecuencia directa de la cámara Kodak 5 sin adaptador de placa, que se sabe usaba el fotógrafo estadounidense. Probablemente Brehme no tuvo acceso a los negativos de Melchert sino a un lote de impresiones —papel formato de

$5 \times 7$  pulgadas y tarjetas postales—, a suficientes reproducciones para revenderlas y eventualmente se vio en la necesidad de reprografiar.

Hasta el momento, el material de Waldemar Melchert identificado en el catálogo comercial Hugo Brehme se encuentra mayoritariamente en el rango de las claves Br.2000 al Br.4000; en cuanto al de Sumner W. Matteson, el material se encuentra entre las claves Br.5000 y el Br.7000, aunque suelen encontrarse en rangos más bajos o altos, incluso en el de cientos, lo cual no se ha podido explicar; eventualmente, podría demostrarse que corresponden a un reordenamiento posterior a 1930 o a material incluido antes de 1919 bajo parámetros diferentes al del resto.

Después de la muerte de Melchert en 1918 y de Matteson en 1920, la obra de ambos se encuentra de forma regular en el catálogo comercial Brehme; por tanto, ello fue la razón principal de la asimilación por Brehme, amén a una comunión de intereses profesionales lo que facilitó su desarrollo empresarial, amasando en poco tiempo una colección amplia de induda-

ble calidad en variedad de tópicos, locaciones y acontecimientos históricos, a los cuales Brehme no tuvo acceso o participación. Brehme no es sólo el heredero intelectual de los fotógrafos viajeros de finales del siglo XIX y principios del XX, también es heredero material de la obra de un conjunto de fotógrafos que lo precedieron. Nunca se debe olvidar la existencia de imágenes que recorrieron un tortuoso camino, implicando en su derrotero lo más variado de personajes y circunstancias.

Se han encontrado tarjetas postales e impresos editados en Inglaterra, Estados Unidos, Alemania y México, material relacionado con Matteson o Melchert, con características propias, deslindadas de las producidas por Brehme. Algunos ejemplares, anteriores al establecimiento definitivo de Brehme en México, brindan sustento a la idea de que éste empezó a interesarse por ellos cuando aún vivían. Algunas imágenes atribuidas a Brehme y relacionadas con Melchert tuvieron difusión mundial, incluso llegando a Alemania cuando Waldemar aún vivía; por ejemplo, la revista de circulación masiva *Berli-*

*ner Illustrierte Zeitung* (BIZ), acreditadas con la enigmática fórmula “Phot. Schuppenhaufen” (fotografía de la escala). Lo más probable es que Alberto L. Godoy habría colocado en *National Geographic* fotografías de Melcher, no de Brehme.

Durante los primeros años de su estancia en México, Brehme sufrió carencias económicas, la desilusión y la pérdida de dos hijos. Al parecer trabajó de forma marginal con diversos fotógrafos, con el Instituto Geológico Nacional, o haciendo el revelado e impresión para terceros; se dedicó a la reproducción y venta de tarjetas postales de diversos autores como un paliativo; posteriormente asimiló el material que fue reuniendo en su propio trabajo; la fortuna le dio la espalada por un tiempo, pero también lo favoreció ampliamente. De ser correcto el planteamiento del presente artículo, Waldemar Melchert Glocksien fue uno más de los fotógrafos desconocidos, merecedor del estrellato y de un justo reconocimiento, en gran medida opacado por la sombra de Brehme, sombra que por muchos años ha generado una pictorealista realidad.

## Los museos en tiempo inmediato

Salvador Rueda Smithers\*

*Para María Teresa Franco*

*Resumen:* El presente artículo es una reflexión crítica de los museos en México, especialmente del Museo Nacional de Historia. Para dar cuerpo a esta preocupación, se contextualiza el devenir histórico de este repositorio, reestructurado durante el gobierno de Venustiano Carranza, con la finalidad de identificar tanto su importancia como parte del Instituto Nacional de Antropología e Historia, como de su significación en la historia de México.

*Palabras clave:* Museos, Museo Nacional de Historia, discurso museográfico.

*Abstract:* This article is a critical reflection on Mexican museums, especially the National Museum of History. To illustrate this concern, the author contextualizes the historical development of this collection, restructured during the administration of Venustiano Carranza, in order to identify its importance as part of the National Institute of Anthropology and History (INAH), as well as its significance in Mexican history.

*Keywords:* Museums, National Museum of History, museographic discourse.

Fecha de recepción: 17 de diciembre de 2018.

Fecha de aprobación: 20 de enero de 2019.

### Prólogo

Hace poco más de un siglo, el 21 de mayo de 1917, el presidente Venustiano Carranza aprobó el proyecto de reestructuración de varias oficinas del gobierno federal, entre las que incluyó la creación del Museo Nacional de Historia y Artes Menores, en sustitución del Museo de Arqueología, Historia y Etnología. Por falta de recursos no se creó la nueva entidad, pero sí comenzó la reorganización del que había abierto Porfirio Díaz en 1910. Y esta larga planeación terminaría 21 años después.

Luis Castillo Ledón fue el responsable de encabezar el proyecto carrancista. De acuerdo

con las ideas del antropólogo y arqueólogo Manuel Gamio, el museo debía dar una renovada orientación a los propósitos de la institución y procurar su funcionamiento como herramienta de cuidado de los objetos heredados y de su divulgación. La intención era acercar el tiempo de la historia, desde los orígenes remotos hasta la revolución maderista de 1911. Ya para 1917, Gamio pensaba que la Revolución Mexicana era una segunda Independencia nacional, y que su impacto en la historia debía quedar marcado entre los contemporáneos como hito de la memoria colectiva. El museo no sería depósito de antigüedades ni exhibidor inerte, sino instrumento de reconstrucción del país a partir de la educación elemental y la enseñanza de los sucesos pasados.

\* Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, INAH.

Castillo Ledón organizó varios departamentos: Antropología, Etnología, Arqueología, Historia y Artes Menores, Auxiliares, Folklore Nacional, Inspección de Edificios Históricos, Traducción de Lenguas Indígenas Antiguas y Modernas, Publicaciones, Biblioteca, Salón de Conferencias, Expendio de Publicaciones, Fotografía, Fotograbado, Moldeado, Vaciado en Yeso, Talleres, Imprenta, Encuadernación, Dibujo y Reparación de Objetos Exhibidos.

Unos años más tarde, en 1925, el equipo de Castillo Ledón redactó el reglamento para la sección de historia, en el que se especificaba el tipo de objetos artísticos que serían susceptibles de constituir la colección histórica. Sin embargo, las limitaciones de espacio eran frontera a la actividad del Museo en los estrechos muros del edificio de Moneda, tanto como los proyectos puntuales y acotados. Con todo, la reorganización que hace un siglo pensaron Gamio, Castillo Ledón y los intelectuales del Museo de Arqueología (pues conservó el nombre), llegaría a desdoblarse con esa misma generación, durante el llamado *Terminador de la Revolución*, cuando el gobierno de Lázaro Cárdenas institucionalizó las tareas marcadas por la Ley y por el espíritu de la Ley. Los mismos nombres del Museo estuvieron detrás tanto de la fundación del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) como de la reorientación de sus museos y tareas. El 22 de diciembre de 1938, el presidente Cárdenas mandó al Congreso la iniciativa de creación del Instituto. El 3 de febrero de 1939 nacería formalmente y comenzaría a ramificarse intelectual, política y geográficamente. Permítaseme hacer algunas reflexiones con este punto de partida.

1) *En 1939, el año que vio nacer al INAH como instrumento del gobierno federal.* Para el conocimiento y protección de los tesoros culturales colectivos, el polígrafo Alfonso Reyes elaboró un balance de la vida intelectual mexicana desde los últimos años del porfiriato —se acababa de acuñar la palabra “porfiriato”, que el regiomontano calificó de “pintoresca”— para tratar de explicarse el estallido revolucionario y su

fuerza en los ambientes literarios. Planteó un estado de la cuestión. También marcó una distancia: escribió que nada hay más impopular que el pasado inmediato, al que se suele culpar de todos los males. Es “el enemigo”. Pero resulta también el tiempo más modesto del verbo. Esta breve reflexión de Reyes siempre me aparece cuando hay que hacer recuentos del pasado inmediato. Y como él, hacerlo permite saber que los balances son indispensables para entender lo que se tiene exactamente enfrente, el futuro inmediato.

2) *El INAH cobijó, desde su origen, al Museo Nacional de Historia.* Se le pensó y ha sido una enorme y noble institución. Lo es en los sentidos literales de ambas palabras: extensa, inmensa, con geografías superpuestas por la historia remota y por la ronda de las generaciones, y con la generosidad a que le urge el cuidado de los tesoros colectivos. Instrumento de política pública pensado para conocer los caminos a seguir en la modernización, cuando se fundó pudo imaginarse su función social pero no se le diseñó como cuerpo integrado. Grandes pensadores frente a los retos de una historia todavía constituida por la suma de narraciones heroicas y una arqueología que no sospechaba siquiera el enorme abanico civilizatorio que habría de descubrir y explicar con cronologías que dejaran de ser fantásticas para ingresar a los tiempos de los hombres. El INAH y su brote paralelo, el Museo de Historia, según lo veo a casi 80 años de distancia, se fueron definiendo sobre la marcha; fueron entendiendo sus límites reales, sus fronteras y sus alcances al mismo ritmo de ir delineando especialidades, reglas, intereses y vida interna propia. No son vidas paralelas: el brote en el Castillo de Chapultepec fue la joya mayor durante un par de décadas, hasta su ramificación en 1964, cuando las colecciones del Museo de Historia dieron origen a un museo nacional diferente y la institución se mostró frondosa con la siembra del contundente Museo Nacional de Antropología.

Creció mucho a la mitad de su vida —como la de Dante en la *Comedia*: a los 35 años—. No de-

masiado pero sí con irregularidades y desequilibrios. Algunos se volvieron extensiones sanas de sus atribuciones; otros, quistes y llagas, muestra de que, como cualquier organismo vivo, se es propenso a las enfermedades y parasitismos. Pero no es un cuerpo insano. Nada de eso. Muestra es que su herencia más clara ha sido la de haber conformado nuestra idea y nuestras imágenes de la historia. Sí, la memoria mexicana formada de las imágenes que se exponen en los museos: los rasgos de sus personajes son los que aceptamos sin mucho reparo. Es decir, la manera como pensamos gráficamente a los mayas o el final del imperio de Moctezuma y de su portentosa ciudad, a los dioses muertos de la antigüedad remota o a los santos ya sin devociones del virreinato, es porque los hemos visto guardados en los museos o dormidos en vitrinas y ya no en los nichos de las iglesias virreinales; imaginamos a los mexicanos de antes y sus hazañas, a las figuras de los fundadores de la República, a los libertadores, pero también a sus oponentes —a quienes mucho ha costado quitarles villanías y regresarles su proporción humana—, lo que implica destituir a los museos de su papel de sala de juicio y espacio de descalificación de culpables. Viajamos a nostálgicas edades mejores, a los tiempos del mito, o con mayor simpleza, a las de nuestros ancestros, y las espantamos del olvido por pensarlas poco menos que doradas; con un parpadeo y un gesto despachamos a otras, a las que no queremos regresar... En los museos está todo nuestro universo, ajustado a un ángulo del edificio y a pocas vitrinas. Ahí están los rostros, modos y formas, las voces antiguas y las palabras de hombres y mujeres de las épocas y las etnias que han vivido, las que viven y las que han desaparecido en esta geografía que llamamos México y entre cuyos espíritus vivimos todos.

A través de los museos de historia, etnología y arqueología —y los de arte— hemos dado forma al tiempo, a ese concepto que rodea al presente y da sentido a las cosas y a las mentalidades, a los gustos y a las tradiciones, a lo nuevo y a lo que ansiamos conservar. Hemos, lo digo en primera persona del plural, los que

trabajamos en el INAH desde hace años, a veces sin darnos cuenta cabal de esa titánica responsabilidad. Los rostros y los corazones de los que consideramos héroes, sus leyendas y sus objetos personales —en general apenas unas cuantas cosas—, lo mismo que de los hombres y mujeres comunes, sus costumbres y rutinas... Tan sólo resisten la incuria y el uso de objetos atesorados por su belleza o por su fuerza espiritual en los densos cosmos repletos de santos, dioses y energías; en sus gustos plásticos, musicales y culinarios... En fin, todo aquello que demuestra que los hombres hemos sido y somos seres incalculables, pero que en conjunto moldearon las identidades de generaciones de mexicanos de todas las latitudes, ha pasado por el tamiz del INAH, por óleos, accesorios, herramientas y trajes que se muestran en sus salas de exposiciones o que se guardan en sus depósitos de colecciones. Los museos, como las zonas arqueológicas y los edificios patrimoniales, son vehículo de ideas, pero también lenguajes, con sus vocabularios. Escribió Italo Calvino al visitar Palenque que el “lenguaje (todo lenguaje) construye una mitología, y este modo de ser mitológico compromete también lo que se creía existente con independencia del lenguaje. En cuanto el lenguaje hace su aparición en el universo, el universo asume el modo de ser del lenguaje y no puede manifestarse sino según sus reglas”. De ahí, por ejemplo, la eficacia de la imaginada frontera mesoamericana, inventada como concepto en el seno de la Escuela Nacional de Antropología y delineada en el proyecto del Museo Nacional de Antropología y los museos regionales; o las fronteras abiertas y cerradas violentamente del paso de la Nueva España a México, que dan tonos al Museo Nacional del Virreinato y son emblema de los de Historia y de las Intervenciones, o nuestra más entrañable leyenda patria: el sacrificio del cadete envuelto en la bandera en septiembre de 1847.

Sin embargo, hemos dado forma al tiempo también con ligereza: el INAH se mueve, a veces, como un sonámbulo, que aparenta seguridad en sus movimientos, aunque es en realidad

errático. Por eso a veces le han crecido apéndices inútiles; pero como contraparte, también ha dejado legados externos —como los restauradores, bibliotecarios, museógrafos, arquitectos, historiadores y antropólogos que se formaron en sus escuelas y campos pero que ya no son partes de su cuerpo—. Y aprendimos, con la cabeza dura que enfrenta a la realidad, que no somos monopolio: ni la arqueología ni la antropología ni la historia ni la restauración son patrimonio exclusivo de nuestra competencia; aunque todavía quedan algunos principistas entre nosotros, la tendencia a compartir tareas y dialogar con gobiernos y sociedad es ya irreversible. Seguimos aprendiendo, ciertamente, pero ahora con la seriedad y la medida de quien tiene razones y leyes a la mano para no decidir contingentemente, discrecionalmente. Y defendemos puntos de vista y acotamos intereses con la letra de la Ley en la mano y en la boca. Ya tampoco nos toca en los museos la tarea de llenar los huecos de la ignorancia con historias épicas y leyendas cívicas. Este aprendizaje no es aceptable ni en las publicaciones ni en las exposiciones de los museos. Ahora damos su lugar al peso simbólico de la historia: a lo que sabemos que sucedió, lo que hemos creído que sucedió, lo que quisiéramos que hubiese sucedido, lo que imaginamos, lo que hemos decidido aceptar como pasado...

3) *Como sonámbulos*. A veces da la impresión de que nos movemos apenas. Como un gran animal al que se le ha descuidado y menospreciado. Tanto, que sus movimientos lentos denotan falta de nutrición. Ha sido así, por épocas, sin duda. Pero también ha habido florecimientos. Y nos ha tocado heredarlos y disfrutarlos tanto como construirlos o padecerlos. Pero la realidad, siempre terca, nos confronta: en los museos, por ejemplo, tenemos tareas definidas que cumplir, dirigidas básicamente al universo del patrimonio histórico y artístico propio, siguiendo las inercias iniciadas en los museos de otras partes, recintos que admiramos y a veces de soslayo emulamos, pero cuyo efecto es universal. Los conceptos de arte e historia —lo mis-

mo que de resguardo, embalaje, conservación y restauración o los de iluminación y montaje museográfico— fluyen como torrentes apenas posibles de seguir entre nosotros, pero que obligan a estar al día.

En cuanto a la divulgación, creo que es la loca de la casa. Se mueve con las horas del día con entusiasmo; y cambia, inventa, ajusta, debate y ensaya entre el amanecer y el anochecer. Tenemos que ajustar cuentas y respirar con lo mínimo, tenemos que mirar para atrás, para los lados y para adelante antes de dar un paso seguro: tal es ya el enorme peso político de nuestras tareas. Y también cuidar y cuidarnos: no todos los ojos que miran al patrimonio lo hacen para conservarlo; Joseph Campbell ya advirtió que la depredación es el motor oscuro del universo.

4) *Los problemas y fortalezas de hoy no son recientes*. Tal vez ninguno en general ni tampoco en sus partes. Desde la atalaya del Museo somos testigos de que el INAH tiene una disfunción mecánica que hace de algunos de sus segmentos muy dinámicos y revolucionados, mientras otros son lentos y conservadores. Las áreas de asuntos jurídicos y de recursos financieros tienen, pese a todas las críticas, la sangre en alta presión, tan al día como la de rescate arqueológico y de medios de comunicación. Otros, como los mismos museos, permiten todavía la audacia y aun la excentricidad, posibles cuando hay tiempo para la reflexión y entre las horas muertas; y arrinconadas, la audacia y la medida persisten en las áreas seguras de la comodidad, casi siempre adormecidas. Como a todos los del orbe, a nuestros museos les son necesarios numerosos ojos para estar al frente de sus contrapartes de otros países, no pocos de ellos con enormes ventajas económicas y legales. Ello es asumido de manera natural en sociedades en las que la custodia de las herencias pretéritas da pábulo a manejos precisos pero atendidos de los recursos financieros.

5) *Girar en torno al patrimonio*. El rostro de los museos mexicanos como instrumentos de la me-

moria general se ha ido definiendo en la última generación, al asumirse socios de una familia internacional. Esta definición se ha hecho sin apelación, con firmeza. El cuidado del patrimonio construido, conseguido, revalorado con el rescate en tierra y mar, la restauración cuidadosa de cada cosa, dinámicamente, atendiendo lo mismo objetos diminutos o enormes. Sus labores que van del minimalismo al macrocosmos—desde una pequeña pieza, una pluma, un papel o una reproducción, hasta toda una ciudad antigua, un conjunto conventual del virreinato o un centro histórico vivo—. Esta labor, no siempre ruidosa, ha dado presencia al INAH y a las vitrinas de sus museos

Pero no respondemos así con todo ni en todas partes. Por ejemplo, la historia que se estudia en la escuela adolece de especificidad patrimonial, esto es, de que como especie se dibuje en torno al patrimonio material e inmaterial. Se requerirán, en los próximos años, eruditos en historia de las cosas, de su catalogación, de sus materiales, de sus tecnologías, de sus funciones en otras épocas y en relación a los usos del cuerpo humano. Serían la diferencia con otras corrientes historiográficas, pero sobre todo, anudarían la relación de la antropología, la arqueología de las ideas y saberes, las medidas, las ingenierías y las imagerías. La aproximación sería, finalmente, entre el hombre y la geometría.

Hay que construir la especificidad y vivir la singularidad. Los museos serán sus espacios laborales naturales. Los museos son los referentes de la prosa del mundo—esa heterotopía de la que habló confusamente Foucault hace tres décadas—, y su primera obligación se resume en la palabra “actualidad”; y en el caso de los de historia, en la palabra “verosimilitud”—no sólo en la narración historiográfica sino también en terrenos como el de la restauración—. En este horizonte, por ejemplo, habrá que tocar las mecánicas e ingenierías de las piezas deterioradas en las colecciones de los museos. Tal hay que hacer contrapeso a ciertos ideales esteticistas que predominan en las decisiones sobre los museos y sus colecciones con aquella

dura frase de Edgar Allan Poe de que el arte es una operación de la inteligencia y no un don del espíritu. Los museos son, como los libros, “máquinas de pensar”: se disfrutan cabalmente si se despliega el esfuerzo intelectual entre sus visitantes.

6) *Los museos son la síntesis de la realidad.* Son abreviatura, no tautología. Se mueven para seleccionar lo que quedará en la memoria. Y se hace con criterios universales—básicamente los de la valoración como reliquia, religiosa o patriótica, personal o colectiva— y como obra de arte. Los años y la rueda de investigadores y curadores han acopiado para nuestros museos (y bibliotecas, fonotecas y fototecas) tesoros que recorren milenios de huellas de la presencia creativa del habitante de la geografía que hoy es México. Sin embargo, el horizonte patrimonial no es fácil de conocer en sus detalles.

En cuanto a los museos, por ejemplo. Uno de sus obstáculos es su propia dinámica, su movimiento disforme. Y sus muchas facetas se inscriben entre interrogaciones: ¿cómo conjuntar un catálogo serio y firme de sus colecciones cuando se echa mano de ellas para hacer nacer y ver languidecer museos que nacen por prescripción política? Nada nuevo, en efecto, enfrentamos; pero habrá que echar mano de la imaginación para reformular esa tarea de acopio, custodia y exhibición con colecciones históricas (las arqueológicas son parte de la naturaleza institucional), que crezcan y se conserven como partes de un concepto intelectual, para que sean “una” abreviatura del mundo, de las muchas posibles. Hasta hoy, se vive del legado de un coleccionismo histórico antañón en su concepción y, ya sin fortuna, en su exposición. Coleccionismo firme, pero sin crecimiento en sus áreas de historia vistas con conceptos menos inclinados a la explicación del heroísmo militar decimonónico y más de la riquísima vida civil, siempre tomando en cuenta la convención que separa al pasado de los conflictos de conjugar en presente. Y el respeto a las direcciones y líneas particulares de los museos debe fomentarse—hasta hace muy poco se fue perdiendo—, de manera que no haya decisiones

desde fuera de los museos sobre actividades y destinos de sus espacios.

Esta empresa, no tan ensayada en nuestros museos, implica un cambio en la mirada en todas las áreas, desde nutrir los acervos hasta el ejercicio de narrativas museográficas mucho más cercanas a las profundidades del alma humana, o más atentas a las rutinas que a los gestos arrojados y las decisiones políticas y decisiones en los campos de batalla. Vida civil, que es la mayor parte del tiempo humano. No es casual: Leonardo Sciascia habría escrito razonablemente que los “tiempos felices de la humanidad son las páginas vacías de la historia”.

7) *Sería inútil, para este balance, hablar de los flujos presupuestales.* Siempre han sido contingentes. Desde 1939. Pero habrá que buscar maneras de allegarse fondos para la adquisición de equipos, para laboratorios, para acrecentar colecciones. No sustituir la función del gobierno federal, sino apoyarse con mecenazgos. La experiencia reciente, aunque eficaz, muestra aristas y dificultades; la primera, la de los principios de administración que deberán ser rediscutidos

En este terreno, la sospecha —para no hablar de las aún peores conductas de la condición humana—, la falta de transparencia y la animadversión personal existen y no pocas veces influyen en las decisiones a tomar. El antídoto, lo aprendimos otras veces, está en la discusión abierta y el diálogo —ese acontecimiento capital de nuestra historia, según dijo Borges— de los criterios de conservación para establecer protocolos que eviten las decisiones discrecionales y las bocas amargas. No se trata de extravagancias armadas de declaraciones de principios sin más autoridad que la que le otorga la jerarquía burocrática. En pocas palabras, hay que plantear con serenidad las reglas del mecenazgo tanto como las de los criterios sobre la custodia de los objetos de los museos.

8) *El área de investigación gozó, durante décadas, de un prestigio bien ganado.* Hoy, sin haber renovado cuadros académicos y con el peso

muerto de los discursos cerrados, parece difícil prever la existencia de una siguiente generación. El prestigio se gastó. Hay que ajustarse a los tiempos: las reglas del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología y la competencia abierta de los logros intelectuales expuestos en foros académicos internos y externos, pueden ser una de las vías. Una diferente, la de reforzar la búsqueda de temas modernos, acordes a las necesidades del país y de la institución. Una rama dirigida sin escalas a la atención al patrimonio: especialistas en textiles, en artes aplicadas, en tecnologías, en asuntos forenses, en archivos y documentos, en leyes... y otros en estudios de sociedades y sus procesos históricos, en problemas actuales —como el estudio de la delincuencia y de conductas sociales marginales— como la emigración, las políticas exteriores de esta parte del continente, por citar algunos, donde se extrañan las voces de los antropólogos y de los historiadores, pero sí abundan las de grupos sociales no gubernamentales en su abanico no pocas veces antiintelectual, que va desde la caridad cristiana hasta los anarquistas y el franco racismo... Nuevamente se inscriben entre signos de interrogación: ¿dónde están nuestras voces, nuestras opiniones? ¿Es más fácil guiarse por un fascistoide, por un periodista abusivo, que por una voz especializada?

9) Creo que resulta terreno fértil mirar al futuro —y por ello ya es un lugar común—, hablar de las posibilidades de difusión y aprendizaje que brindan las tecnologías siempre en evolución, novedosas, pero ya no nuevas. Hace cuando menos tres décadas se han usado para facilitar la apropiación de la información y la atracción lúdica en los museos.

Pues bien, yo las suscribo todas. Cambiantes con mayor velocidad que lo permitido para nuestros presupuestos, resultan por ello en realidad apuestas precarias. Es por eso que yo quisiera ensayar una ruta diferente, quizá más conservadora y de movimientos más lentos, que usa de las tecnologías como lo que son, instrumentos que alargan nuestros brazos, nuestros sentidos y nuestras mentes, al servicio de la función prin-

cial de los museos de historia: el ejercicio de la inteligencia y fortalecimiento de la memoria.

Ello implica mirar hacia su esencia original, hacia su primer motor. Para ello, y a manera simplemente de provocación, me atreveré a hacer un breve recuento de que lo que pienso es la entraña museística, tocar fibras y nervio, abundar en las normas básicas que miran hacia atrás, a la biografía de los museos —para atender finalmente al tema que hoy nos reúne.

Comencemos por eso que llamé el primer motor. Los museos de historia exigen de sus trabajadores, pero también de sus visitantes, un esfuerzo intelectual. No son, a pesar de algunos intentos que, con nobleza o con ingenuidad, quisieron quitar la pesada solemnidad de los museos-altares desdoblándolos a museos-parques de diversiones. No tienen que ser aburridos, pero no pueden resolver con el juego lo que requiere concentración y tiempo. Son máquinas de pensar —igual que Alfonso Reyes había propuesto para los libros— cuyo mecanismo requiere de una condición que, en mi experiencia ante el público, es un verdadero tesoro: la atención paciente. La lectura de las cosas, la “luz de la mirada” que exigía Italo Calvino al visitar los museos europeos, debe ser lo que hace medio siglo entendíamos como “lectura de comprensión”. Y lo ensayan los museos de arte: para proponer el disfrute de la experiencia estética, hay que tomar en cuenta que los artistas trabajaron, literalmente, en sus obras, su bagaje propio, en primera persona, los contextos y circunstancias de la vida social.

10) *La búsqueda de la verdad.* Éste es el propósito de las máquinas de pensar que es el museo, “esa curiosa cosa” según escribió Borges, asientos de la memoria que paradójicamente olvidan las palabras íntimas de sus cosas para recordar actos a veces lejanos. Aproximarse a la verdad histórica a través del discurso de los museos de historia implica una recuperación de la memoria, del lenguaje de los objetos. Una generación más atrás de la nuestra, cuando se asentaba como dogma la cientificidad

—blanda, pero imperturbable— del conocimiento histórico, cuando por sus procedimientos de investigación hicieron que la historia tuviera la apariencia de una “ciencia exacta”. Esta preocupación era un sinsentido; no lo debe ser ahora que aceptamos que, en última instancia, los hechos históricos conocidos son una decisión de los historiadores y su aceptación es convencional. Georges Duby escribió, 20 años atrás, que “el acontecimiento no existe sino por el relato que de él hacemos”...<sup>1</sup> Pero su mecanismo está hecho de cosas, de objetos que accionan en la mente a la manera de huellas, de indicios, de referentes a veces trazados a modo de líneas tenues, apenas insinuadas. El propósito, al volverse tarea política y práctica profesional, se desdobra en funciones básicas, reguladas, tangibles, ordenadas.

11) *Tal vez la primera función, la función definitoria de un museo sea la de la custodia.* En mi opinión, es la custodia y sus espacios, a despecho de corrientes y gestiones que relumbran de tiempo en tiempo, el costo de la civilización actual por cargar con el *virus de la historia*, para usar la frase de Steiner.<sup>2</sup> En el INAH, los museos son su artificio público más elaborado y prestigioso —el otro es el coleccionismo privado—. El resguardo y la exhibición eventual en espacios públicos de objetos de épocas pasadas comenzó hace siglos por el gusto de coleccionar, por la curiosidad, pero también por el sentimiento de culpa de no reconocer las raíces propias. Se resguardan *cosas* por no poder conservar intacta una memoria que se escurre de las manos.

<sup>1</sup> Georges Duby, *La historia continúa*, Madrid, Debate, 1992, p. 125.

<sup>2</sup> George Steiner, “Los archivos del Edén”, en *Pasión intacta*, Madrid, Siruela, p. 298. Steiner propone aquí, dicho sea de paso, la diferencia entre los museos norteamericanos y los “otros” (como los mexicanos, habría que agregar): no son mausoleos sino focos de divulgación, enseñanza y solidaridad cívica que despliegan inusitada energía. “El sueño de Schiller, la educación político-moral por medio de la experiencia estética, parece cobrar sentido en la Norteamérica moderna”, *loc. cit.* p. 311.

Los museos cuidan objetos físicos en un mundo físico. No es una actividad menor, sobre todo entre los de artes, los históricos y los tecnológicos. Los museos son depósito de lo humano, no a la manera imposible de la *Memoria del mundo y otras cosmicómicas* de Italo Calvino,<sup>3</sup> sino con las raras y por ello singulares y poco cuantiosas herencias que nos vienen del pasado; sin embargo, sólo sobreviven algunos objetos del enorme inventario de cosas del mundo. Piezas que formaban parte integral de un conjunto de símbolos, que al paso del huracán del progreso se vuelven fragmentos muchas veces mudos, “casi siempre un fragmento desgajado por azar de un todo, al que esa sustracción priva además de buena parte de su significado”.<sup>4</sup>

12) *Pero esto no significa que el Museo sea un enorme depósito de objetos sin ánimo.* No es el archivo muerto de la memoria del mundo. De hecho, es su estudio, interpretación y divulgación —por medio de diversos medios, desde las exposiciones hasta las imágenes digitales—. Despojos del progreso, los objetos que recuperan los museos tienen que custodiarse y proponer su estudio; en conjunto, vastos rompecabezas, tienen que decodificarse para volver a armarse. Así se ha hecho por generaciones. Sorprende que el resultado sea diferente cada vez: a lo largo del tiempo, las mismas piezas son interpretadas de maneras distintas, ajustadas a explicaciones desiguales. Permítaseme hacer una puntualización, a manera de notas para la reflexión:

*El Museo Nacional de Historia:* el primer valor es emblemático, que en este particular caso lo carga el edificio que contiene al Museo: el Castillo de Chapultepec. El segundo valor lo dan sus acervos. En la actualidad resguarda casi 96 000 piezas en 58 000 registros. Por otra parte, cuatro variables fueron el eje de un debate, que condicionaron la elaboración del proyecto museográfico:

<sup>3</sup> Italo Calvino, *Memoria del mundo y otras cosmicómicas*, Madrid, Siruela, 1994.

<sup>4</sup> DUBY, *op.cit.*, p. 107.

a) Las expectativas de un público que visita el Castillo de Chapultepec con el doble objeto de informarse sobre nuestra historia y de pasear por un edificio histórico. El discurso del museo debía ser ágil, actualizado, con lenguaje preciso, a la altura de las exigencias modernas según los resultados arrojados por el estudio de su público asistente.

b) Aceptar, como fuerza y limitación, que las colecciones de objetos eran principalmente de los siglos XVIII y XIX, conjuntadas bajo criterios estéticos y de valores históricos basados en la “reliquia patriótica” decimonónicas y del primer tramo del siglo XX.

c) El espacio real disponible para la exhibición permanente era el mismo que fue asignado en 1939.

d) Cronograma de elaboración de guiones y cédulas, montaje e inauguración, determinado tanto por los ritmos del trabajo museal —curaduría, restauración, museografía— como por los llamados “tiempos políticos”.

13) En estas condiciones se llegó a las siguientes conclusiones:

a) El discurso museográfico debía ser novedoso y recoger e incluir la pluralidad de enfoques y puntos de vista que han construido nuestra memoria histórica, con la finalidad de ganar una dimensión más amplia y de mayor riqueza en las concepciones de la historia, sin dejar de lado la información básica sobre los hechos más trascendentes del devenir. Ello implicaba dejar de lado discursos convencionales con visiones restringidas o únicas de la historia a la manera del positivismo y de sus derivados.

b) Se señaló que la solución estaba en los contenidos. Surgió entonces la propuesta de cuatro vertientes de la noción de historia que debían incluirse tanto en el discurso implícito como en las cédulas explicativas: la historia como hecho concreto, como memoria, como mitografía y como distintas construcciones de opiniones sobre los acontecimientos del pasado. La nuestra es una historia que se mira con ojos del presente. Se mira apasionadamente incluso a los hechos y los protagonistas más remotos. Se sigue juz-

gando a Hernán Cortés y a Moctezuma como si sus voces no se hubiesen apagado medio milenio atrás. Cualquiera de estos aspectos de la historia ha apuntado a filiaciones e identidades políticas, sociales y nacionales que orientaron tanto las explicaciones sobre el pasado a lo largo de los dos últimos siglos, como el origen y enriquecimiento de las colecciones del Museo Nacional de Historia. El enfoque representacional de la historia es, pues, el que más posibilidades de novedad ofreció, al desplegar las diversas dimensiones de un fenómeno, de un discurso y de un objeto histórico, poniendo en evidencia los valores en juego en toda identidad, su construcción, sus juicios subyacentes —muchas veces encontrados, espejos de conflictos políticos y sociales que se resolverían en el presente de cada proceso— a lo largo de dos centurias.

c) Además de los sucesos o hechos históricos, estarían presentes las maneras como éstos han sido recuperados del pasado y vistos posteriormente; esto es, se pondrían de manifiesto los valores que participan y han participado en la construcción de la memoria del país. En este sentido, se podría decir que para esta reestructuración se estaría planteando una “historia de la historia” nacional, además de la recuperación de la historia mínima de su patrimonio, la microhistoria de sus piezas. De esta manera, los objetos expuestos y el guion historiográfico serían dos discursos realmente complementarios, que a la vez estarían estrecha y dinámicamente vinculados en el mensaje museográfico con sus muy diversas posibilidades.

d) Los temas específicos serían planteados por historiadores especialistas en temáticas cronológicamente determinadas (procesos que han sido considerados básicos en la historia nacional), quienes trabajamos como curadores, conocedores de las colecciones.

e) La exposición debe ser sobria y selectiva a partir de los trabajos conjuntos, con relativamente pocas cédulas. El reto estaba planteado: se trata de la confrontación de la palabra escrita y aceptada de una historia contada infinidad de veces a lo largo de tres generaciones, contra

el objeto de colección, escogido y custodiado por criterios estéticos y patrióticos distintos a los que exige la difusión de la historia como aproximación a la verdad. Sin duda, éste es uno de los problemas de principio que enfrentan todos los museos de historia.

f) El cambio obliga a la actualización de las lecturas. Y no sólo se trata de tecnificar como sinónimo de modernizar el discurso, sino también de entender que la identidad ya no se engloba en la homogeneización de “lo mexicano”, sino que pasa por el reconocimiento de la pluralidad y multiplicidad cultural.

g) Asimismo, vislumbro una vertiente más de la “identidad” en el léxico del Museo en el futuro próximo: la de la conciencia individual. Esto es, el de la conjunción de las miradas de los antropólogos —físicos y sociales, lingüistas y arqueólogos— y los historiadores —de las sociedades y mentalidades, de la medicina y la salud-enfermedad, de la economía y las tecnologías, del arte y del gusto...

h) Si bien un propósito didáctico histórico-cívico ha marcado las pautas de sus exposiciones permanentes y de las actividades de servicios educativos y al público estudiantil fundamentalmente desde que abrió hace siete décadas, hoy las lecturas de los objetos tienden a ser muy diferentes a aquéllas dirigidas a fortalecer la identidad nacional. En este sentido, un cambio de perspectiva puede ensayarse: ya no la historia como el desfile de quebrantos sociales y luchas armadas, como se nota en las salas de exposiciones permanentes, sino el de la reconstrucción histórica de la vida civil. Ya no las guerras y los tonos militares, sino la vida civil y el debate hacia el perfil ciudadano a lo largo de los tres últimos siglos. Asimismo, leer los objetos individualmente, sin que deban corresponderse por fuerza. Las pinturas y sus ausencias —a la manera de Pascal Quignard—; los códigos narrativos de los artistas; los usos y funciones (políticos, religiosos, ornamentales); los símbolos; la vecindad y “el estar fuera de lugar” en el museo como lugar de las cosas posibles, por mencionar sólo algunas ideas...

## De museos

1) Los museos tienen un propósito final: unir, con relatos y objetos las ideas que tenemos del pasado y el espíritu de los muertos con el presente y con quienes miran hacia la historia para descifrar y entender los antiguos rostros que alguna vez poblaron este mismo mundo.

Ajenos a la tristeza, los museos celebran la vida. Paran los relojes, detienen el tiempo. Pero a diferencia del poema de Auden, no lo hacen en señal de duelo. Celebran la vida aun en las guerras o en los peores momentos de la humanidad.

2) En los museos se da forma al tiempo. Los rostros de los héroes y los villanos, de los prohombres y de los audaces, de los constructores e incluso de los violentos, se guardan con sus rasgos en la memoria de cada uno de los visitantes porque el museo les da proporciones humanas. A veces se les adivinan sus gestos con un solo momento de sus vidas, quedan amonedados en anécdotas, como sentenció duramente Borges en torno a los destinos recordados de hombres famosos.

3) Otras veces, más de las que quisiéramos, los museos son paseos entre batallas determinantes y guerras cuyas contundencias se miden en políticas administrativas. Se glorifica a la guerra y al guerrero. No pensamos que Leonardo Sciascia, razonablemente, afirmó que los momentos más oscuros de la historia resultan los más felices de la humanidad.

4) Los museos también son para aventurarse. Se trata de laberintos contruidos con reglas geométricas de simetría, pero que permiten perderse entre los rincones de las vitrinas y en los ángulos menos sospechados de la fantasía que esconden sus piezas. En esas incursiones se descubre el secreto del gusto de sus habitantes vivos: alejados de las presiones de los protocolos, de las señalizaciones

## Epílogo

Se inició este ensayo con una reflexión de Alfonso Reyes sobre el pasado inmediato. No para juzgar, sino para hacer balances. El del INAH y sus museos nos dejan lecciones. Vayamos a las más importantes, que no siempre son las más evidentes.

Quiero comenzar por la que me parece fundamental. En los museos hablan las voces antiguas entre los objetos de los muertos. Pero no son mausoleos. Ajenos a la tristeza, los museos parecen repetir las palabras de Auden: ordenan parar los relojes. Detienen estacionalmente, con regularidad, pero bruscamente, el fluir de historias y biografías. Pero a diferencia del poeta, las voces de los muertos no remiten al luto, sino que celebran la vida. Lo hacen en todos los ángulos del mundo posibles. Vayamos a la segunda conclusión.

Tal vez ahora los museos ya no buscan dejar lecciones cívicas ni ejemplos morales. Pero sí resumir las distintas caras de la realidad social y de la memoria colectiva. Falta quizá acercarnos más a los silencios de la historia y encontrar maneras de narrarlos desde fuera con objetos y pocas palabras. Quizá no sea banal: nos acercaríamos a los momentos felices de la humanidad. Con una ventaja por encima de otras maneras de comunicar: la que da la proporción humana que nos impida olvidar que la historia es parte de la vida, y que sin justo equilibrio no hay estabilidad. Y ello con una regla inflexible: rescatar lo que el tiempo había tragado, acopio como forma de conjuntar y dar coherencia en su nuevo entorno museístico, custodia, conservación y estudio como principal tarea. Porque al final, como todos lo sabemos, aunque las cosas se rebelan contra su destino y adquieren vecindades nuevas que les eran extrañas, la Naturaleza tiene la última palabra.

## De los padrones de confesión y comunión

De la razón de ser de los padrones o matrículas para la constatación del cumplimiento anual de la confesión y de la comunión pascual que levantaba la Iglesia Católica, nos da cuenta el documento que en esta oportunidad reproducimos. Nos habla de la factura y de los usos con los que, a lo largo del tiempo, se interpretó la pormenorizada memoria anual de la vigilancia eclesiástica de dichos preceptos de rigor.

En la tradición del “buen pastor”, los obispos, los curas, en fin, la “Iglesia”, buscaba estar pendiente de la piedad de todos y de cada uno de sus feligreses en la totalidad de las parroquias, en cada una de sus viviendas. Su intención les era muy clara: vigilar la salud espiritual del rebaño del que eran pastores. Al mismo tiempo, llamar al cumplimiento anual del precepto y evitar el que, con disimulo y aprovechando la aglomeración urbana, al interior del susodicho rebaño —afirma el prelado autor de este documento— “se oculte algún lobo”.

En suma, en este escrito de finales del siglo XVIII, el arzobispo de México, Núñez de Haro (1772-1800), profundiza en la naturaleza de dichos “padrones”: nos acerca a reconocer su importancia, su intención, su larga historia, el porqué de

la obligatoriedad de su factura, la manera y fechas en que debía levantarse la información, cuál tenía que ser su contenido. El empadronamiento, para estas fechas, ya comprendía a “todas las personas que hubieren llegado a los años de la discreción”, con cada vez menos excepciones. La mecánica de su levantamiento acumulaba reglas estrictas: al momento del cumplimiento de la obligatoria confesión anual se entregaba al feligrés una cédula impresa. Sólo con ella en mano le iba a ser posible recibir la también obligatoria Comunión Pascual en fecha precisa, en la parroquia que habitaba cada quien. En ese momento se recibía una cédula más, la del cumplimiento del sacramento, la que, en fecha posterior, debía entregarse al cura empadronador. Quien, una vez precisadas las características relevantes y la ubicación espacial del feligrés, asentaba el cumplimiento, o en su caso, el incumplimiento, de ambos preceptos. Los curas debían cuidarse mucho de los fraudes (por ejemplo, las cédulas apócrifas) con los que los “transgresores” intentaron evitar las “formidables penas fulminadas contra ellos. [Decretadas] porque es mejor [...] que los rebeldes a los preceptos de nuestra Santa Madre Iglesia, compelidos se salven, que dexándoles en su libertad se condenen”. Los padrones que se han preservado contienen, pues, retazos de las características de los habitantes de aquel intolerante mundo católico.

Una extensa colección de estos padrones con información de los vecinos de la Ciudad de México, reunidos a lo largo de la época virreinal y conservados en los archivos de la Catedral Metropolitana, fue descubierta no hace mucho, y posteriormente reproducida y publicada con toda fidelidad. La intención de la publicación fue poner dicho acervo al alcance tanto de la investigación especializada como de la curiosidad general: transcribiendo los padrones sin interpretarlos, facilitando su consulta con mecanismos digitales. En la misma publicación, junto con los padrones que fue posible rescatar,

se anexa una serie de tanteos a su caracterización: ensayos que exploran lo que del material se sabía y algunos ejercicios de consultas posibles.<sup>1</sup> Pero ciertamente, estos primeros esfuerzos no los agota, vamos, ni siquiera los termina de definir. El presente documento que ahora transcribimos es, pues, una inesperada ayuda al propósito original de su esclarecimiento.

Resalta, por ejemplo, el hecho de que en aquellos ensayos no se exploró el hecho de que, al dar cuenta de una secuencia de más de cien años, los padrones escriben una larga historia: la historia de una vigilancia que se intensifica, se diversifica y que constata el incesante avance del Estado moderno. Avance de la búsqueda (algo inasequible para la constitución de aquel orden) de un gobierno general, ejecutivo, que aquel Estado siempre apeteció y del que la Iglesia fue precursora. Al no poder ocultar su inopinado valor estadístico, una copia de los padrones fue respetuosamente requerida a las autoridades eclesiásticas de finales del siglo XVIII por las oficinas de la Secretaría Virreinal, repentinamente interesada en la información residual.

El documento que aquí transcribimos fue rescatado por el reconocido historiador William Taylor. En su inagotable, continua pesquisa, lo encontró en la Henry Albert Monday collection relating to Mexico, en la Biblioteca del Congreso, en Washington, D. C. Una copia microfilmada y más tarde digitalizada se conserva, para consulta general, en la Biblioteca Manuel Orozco y Berra de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

*Esteban Sánchez de Tagle*  
Dirección de Estudios Históricos, INAH

<sup>1</sup> Óscar Mazín Gómez y Esteban Sánchez de Tagle (coords.), *Los "padrones" de confesión y comunión de la parroquia del Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México*, El Colegio de México / Red Columnaria, 2009.

*Que no se oculte algun Lobo entre su rebaño*

Nos el Doctor don Alonso Nuñez de Haro y Peralta por la Gracia de Dios, y de la Santa Sede Apostólica, Arzobispo de México, Caballero Gran Cruz Prelado de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos Tercero, del Consejo de S.M. &c.

A nuestros muy amados Venerables Hermanos y Dean y Cabildo de Nuestra Santa Iglesia Metropolitana, al Presidente y Cabildo de la Insigne y Real Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe a nuestros Vicarios Generales de Españoles é Indios á los Vicarios Foráneos: a todos los Curas Seculares y Regulares, Propios Internos y Coadjutores, Vicarios de Pie Fijo, Clérigos de qualquiera Orden: a los RR. PP. Prelados de las Ordenes Regulares, Superiores y Superiores de todos los Conventos, Colegios y Hospitales; y a todas las Personas de ambos sexos de la capital y Arzobispado, de qualquiera grado, dignidad, calidad, estado y condicion que sean, a quienes el contenido de este Edicto toque o tocar pueda en alguna manera, salud, paz y gracia en nuestro Señor Jesuchristo.

El venerable cuerpo de Curas de esta Capital, en representación que nos hizo á fines de Febrero último, solicitó que anticipásemos el tiempo

del cumplimiento de la Comunion anual, por los fundamentos y razones que expendió; y conformándonos con lo dispuesto por el Concilio Quarto Mexicano, tuvimos á bien mandar por Decreto de 3 de Marzo lo siguiente: Que provisionalmente, y hasta tanto que expidiesemos Edicto en que comprehendiesemos este punto y otros importantes trascendentales a todo el Arzobispado, comenzase el cumplimiento de Iglesia en esta Ciudad desde la Domínica segunda de Quaresma hasta la de Quasimodo inclusive; que pasada esta, practicasen los Curas lo prevenido en el Concilio Tercero Mexicano contra los rebeldes del cumplimiento de los preceptos de Nuestra Señora Madre Iglesia; que se pusiese Orden circular, como se hizo, para que lo noticiasen a sus respectivos Feligreses en los Púlpitos, Confesionarios, conversaciones familiares, y por medio de los Padres Misioneros del Colegio Apostólico de San Fernando, que se hallaban haciendo mision en sus Parroquias y otras Iglesias.

Los puntos que meditábamos comprender en el presente Edicto, á mas del indicado, son la ~~formación y remisión anuales de los Padrones o Matrículas del cumplimiento de Iglesia a las Secretarías de Cámara del Virreynato y la nuestra;~~ el Precepto de la Confesión anual, y el de la Comunion Pasqual; y la

Comunion que los Jueves Santo conviene se reciba de manos del Preste en la Misa mayor, no solo por el Clero, sino también por las Comunidades y otras Personas que se hará mencion.

Para proceder con algun órden y con la posible brevedad, diremos alguna cosa sobre todos y cada uno de los cinco puntos enunciados, y despues estableceremos las reglas prácticas que se han de observar para el puntual cumplimiento de ellos, y tiempos en que deben cumplirse.

Por lo que toca la primero que es la formacion de Padrones está expresamente mandado por nuestros Concilios Mexicanos, por el Quinto de Milan y otros, y por el Ritual Romano, que todos los Párrocos Seculares y Regulares formen anualmente desde el principio de la Quaresma, ó desde la Sepuagésima, ó ántes, si asi pareciere a los Obispos, Matrícula y Padron de todos sus Feligreses, Familias, Casados, Viudos, Viudas, Criados, Españoles, Indios, Negros, Mulatos, y de otra qualesquiera mezcla, expresando el estado, su calidad y la edad, á fin de que cumplan con los preceptos anuales de Confesion y Comunion, llegando a los años de la discrecion y al uso de razon y conocimiento de lo bueno y lo malo; y la remision de los mismos Padrones, con nota de los que no hubieren cumplido con los nominados preceptos, está asimismo

mandado por los propios Concilios, que disponen se haga ántes de la Pascua de Pentecostés, a fin de que los Obispos sepan el estado de las Parroquias, y estrechen a los que no hubieren cumplido con la obligacion de Christianos de confesar una vez al año y Comulgar por Pascua florida o tiempo señalado por este precepto; y también está mandado por la Ley 25. Tit. 13. Libro I, de la Recopilación de Indias que encarga a los Ministros de Doctrina envíen anualmente a los Virreyes, Presidentes y Gobernadores los Padrones que hicieren en la Semana Santa para las Confesiones.

El segundo punto comprehende el segundo Mandamiento de nuestra Santa Madre Iglesia, que manda confesar por lo menos una vez al año, ú antes si se espera peligro de muerte, ó se ha de comulgar. En este Mandamiento se incluyen tres preceptos, que obligan baxo pecado mortal á todos los Fieles que tienen uso de razon. El primero, que manda confe.... año es eclesiástico, pero expresivo de un pre.... Christianos estaban obli [...] conciencia [...] hasta que [...] Lateranense IV [...] con el [...] con licencia de él; lo que debe entenderse que qualquiera Confesor que este aprobado por el Obispo, conforme a la doctrina de Santo Tomás y San Buenaventura, y á lo declarado por el Pontifice Clemente VIII. El segundo, que manda confesar en artículo ó peligro de muerte, es

precepto Divino, que obliga a los que tienen enfermedad peligrosa, a los Reos condenados a muerte, y en otros casos semejantes. Y el tercero, de confesar ántes de la Comunión, también es Divino, intimado asimismo por el referido Concilio general Lateranense, y renovado por el Tridentino, que obliga baxo de pecado mortal á todos los que hubieren cometido falta grave; pero entre este precepto Divino y el Eclesiástico hay una diferencia, que el Divino no obliga a todos sino solo a aquellos que despues del Bautismo han cometido algun pecado mortal; mas el Eclesiástico a todos obliga, porque quiere la Iglesia, como dice Santo Tomás, que todos entiendan que son miserables pecadores; que participen todos con la mas profunda veneracion de la Santísima Eucaristía; y que los Pastores o Curas conozcan a sus Feligreses para que no se oculte algun Lobo entre su rebaño.

El tercero Mandamiento de nuestra Santa Madre Iglesia de comulgar por Pasqua de Resurreccion, que es el tercero punto, es asimismo expresivo del precepto Divino que intimó Jesuchristo de sus Fieles de recibir la Sagrada Eucaristía y de prepararse debidamente para recibirla. En el principio de la Iglesia comulgaban los primeros Christianos todos los dias; pero entibiado el fervor de

los Fieles, mandó la Iglesia que los Legos comulgasen tres veces al año en las Pasquas de la Natividad del Señor, Resurreccion y Pentecostés, y quando estuviesen en peligro de muerte cuya obligacion duró hasta los principios del siglo 13, en que desmayando mas y mas el fervor y espíritu del Christianismo, se varió esta disciplina, y se mandó por los Padres del citado Concilio general Lateranense, que todos los Fieles Christianos comulgaran cuando menos una vez al año en sus Parroquia por la Pasqua bajo la pena de entredicho en vida, y privación de entrar en la Iglesia y sepultura eclesiástica a los que no cumpliesen este precepto. El Santo Concilio Tridentino, aunque explicó su deseo de que todos los Fieles comulgasen sacramentalmente en las Misas que oyen, renovó lo dispuesto por el dicho Concilio Lateranense, y solamente impuso pena contra los que dixesen que no tienen obligación los Fieles de comulgar en la Pasqua, pronunciando excomunió contra ellos. El Papa Eugenio IV, declaró, que el tiempo de Pasqua en que debe cumplirse este precepto, es desde el Domingo de Ramos hasta el Quasimodo inclusive, y también que debe hacerse en la propia Parroquia de cada uno; porque aunque sea suficiente con cumplir con el precepto de la Confesion anual el confesarse con qualquiera Sacerdote aprobado,

no lo es para el de la Comunion el recibirla en qualquiera Iglesia, sino precisamente ha de ser en la propia Parroquia, al menos que el Obispo ó el Cura, con causa justa, dé licencia para hacerlo en otra como lo declaró asimismo el Papa Inocencio XI, y la sagrada Congregación del Concilio. A mas de este precepto Eclesiástico hay otro Divino, que obliga á comulgar a todos los que están en articulo ó peligro de muerte, por mando de Viático, ordenado asi por Jesuchristo para que sus Fieles partan de esta vida unidos á su Magestad como á su Cabeza, no solo por el vinculo de caridad, sino también con la especial, íntima y perfecta unión que causa la sagrada Eucaristía.

La anticipación del precepto anual de comulgar, que es cuarto punto, esta expresada en el Concilio Quarto Mexicano, que al párrafo 10. Del lib. 3. Tit. 3 de las cosas que pertenecen a los Párrocos de las Indias, dispuso lo siguiente: “el precepto de la Comunion anual se entiende ser con propiedad desde el Domingo de Ramos hasta el Quasimodo; mas siendo impracticable en estas Provincias por le extensión de los Curatos, distancia de los Pueblos, falta de Instrucción en los Indios y de otras castas en la Doctrina Christiana, el dar cumplimiento en este tiempo al precepto y a que es menor inconveniente el anticiparle que al posponerle: manda este

Concilio que empieze generalmente en esta Provincia desde el tiempo de la Quaresma, según se ha practicado de inmemorial tiempo en muchos Pueblos de estas Provincias, y por indulto en la otra America; y que se añade el ser tiempo mas oportuno para disponerse a recibir dignamente la sagrada Eucaristía hasta la Dominica de Quasimodo, y pasada esta practicasen los Curas que se les ha encargado en los capítulos antecedentes”. En esta se previene lo mismo que por Orden circular de 23 de Marzo ultimo noticiamos á nuestros Amados Curas, y que tendrán copiada en el Libro de Providencias como se les ordenó. La sagrada Congregacion del Concilio resolvió que los Obispos podian extender el tiempo del cumplimiento de la Comunion anual desde el Miércoles de Ceniza hasta la Dominica de Quasimodo ha.... por costumbre el tiempo de este precepto de extiende desde el principio de Quaresma hasta quince dias después de la Pasqua; y en las Islas Filipinas, por Indulto Apostólico, se permitió que en qualquiera dia del año se pueda satisfacer a este precepto de la Iglesia.

El último punto es la Comunion en el Jueves Santo. Según la antigua disciplina de la Iglesia, explicada en un capítulo Canónico y en el Sacramentario de S. Gregorio el Grande, comulgaba todo el Pueblo

en este dia de mano del Preste en la Misa mayor, y también el Viernes Santo, guardando a este fin las Partículas consagradas en el dia anterior; y aun hoy mismo comulga todo el Clero de algunas Iglesias en el Jueves y Viernes Santo. Mas la practica universal, de que testifica el Grande Pontifice Benedicto XIV, se reduce a comulgar en la Misa cantada del Jueves Santo todo el Clero que se halla aligado a las Iglesias Metropolitanas, Catedrales, Colegiales y unas Conventuales [...] Conforme a lo dispuesto por nuestros Concilios Mexicanos y por otros, cuya loable práctica y recomendable ceremonia estriban en el sólido fundamento de celebrar la Iglesia en este dia la Institución del Santisimo Sacramento de la Eucaristía, que hizo Christo en la última Cena, dando también la facultad de hacerlo a los Apóstoles y Sacerdotes, como explica el Tridentino, y comulgándose á si mismo, y después á los Apóstoles, según la opinión común de los Santos Padres; y por otra razón luego que el Celebrante recibe la sagrada Eucaristía la distribuye conforme al Ceremonial de los obispos, primero al Diácono y Subdiácono, después a los individuos del Cabildo y mas Clero asignado á la Iglesia donde celebra. En cumplimiento de lo dispuesto por el Concilio Mexicano Tercero, comulgan en la Misa solemne de este

dia todos los Capitulares de nuestro M.I.V. Cabildo y sus Dependientes; y por costumbre muy laudable también lo hacen los Individuos de la N.C. y los Archicofrades del Santisimo Sacramento, y cuando lo han tenido á bien, han hecho lo mismo los Exmos. Señores Virreyes de este Reyno, habiéndolo ejecutado asi el actual con grande complacencia nuestra; y deseamos íntimamente restablecer este punto de disciplina Eclesiástica, y que esta edificante práctica se extienda a las Iglesias y Comunidades de que se hará mencion.

Y reduciendo y contrayendo todo lo que queda referido á las reglas prácticas que queremos y ordenamos se observen puntual y enteramente sobre todos y cada uno de los cinco puntos mencionados: mandamos en quanto al primero que es la formación y remisión anuales de los Padrones o Matrículas del cumplimiento de Iglesia á las Secretarias de Cámara del Virreynato y la nuestra, lo primero que todos los Curas propios, Interinos y Coadjutores, y Vicarios de Pie fixo, Seculares y Regulares, los formen anualmente por si mismos, y estando legítimamente impedidos por sus Vicarios ó Sacerdotes de notoria probidad y acreditada conducta, con la exactitud y puntualidad prevenidas por nuestros Concilios Mexicanos, y por el Ritual Romano en el Titulo *Forma describendi statum*

*animarum* expresando los que ya confiesan y comulgan y los que no; los que estan confirmados y los que aun no lo estuvieren, y comprendiendo en cada Padron todas la personas que hubieren llegado a los años de la discrecion, y sean capaces de conocer lo bueno y lo malo. Lo segundo, que la formación de los Padrones se ha de comenzar desde la Dominica de Septuagésima de cada año, para que haya tiempo de practicar lo que después se dirá. Lo tercero, que por ningún motivo ni pretexto dejen de empadronar, familia ni persona alguna de las indicadas, especificándolas con sus nombres propios, apellidos, estados, edades y calidades: y si algunos Sujetos se excusasen á dar estas noticias, nos lo participarán para proveer lo que convenga. Lo quarto que ántes de la Pasqua de Pentecostés nos remitan los Curas, y también a nuestros sucesores, un ejemplar del Padron, con notas de las personas que no hubieren cumplido con la Iglesia y con la expresion de las diligencias que hubieren practicado con cada uno de los transgresores, para tomar en su vista las providencias prescritas por derecho; y que dirijan otro ejemplar sin dichas notas, y con el Oficio correspondiente al Exmo. Señor Virrey que por tiempo fuere de este Reyno.

Sobre el cumplimiento del precepto de la Confesion anual, ~~que es el~~

~~segundo punto~~, dispuso el Concilio Quarto Mexicano lo conveniente; y en su conformidad mandamos lo primero, que todas las personas que tengan uso de razón y conocimiento de lo bueno y lo malo, precisen confesarse desde el principio de la Quaresma, ú ántes, para que dentro de ella, y hasta la Dominica de Quasimodo, puedan cumplir con este precepto y el de la Comunion anual, teniendo presente que a ninguno de ellos se satisface con la Confesion y Comunion sacrílegas, por estar condenadas las proposiciones que lo afirman. El segundo, que la cédula que se dé de Confesion sea impresa y matriculada por los Curas respectivos; y que llendo con ella a comulgar, se le admita á la Comunion y se le dé cédula también impresa y rubricada de los Curas, en que conste que han comulgado en su Parroquia. Lo tercero, que los Curas repartan a los Confesores Seculares y Religiosos, que sean de su satisfaccion, el número de cédulas de Confesion que estimen oportuno, para que durante el tiempo del cumplimiento de Iglesia las dén a los que confesaren, devolviendo a los Curas las que sobraren, para ocurrir asi a los inconvenientes que de lo contrario podrian resultar.

Acerca del precepto de la Comunion anual, ~~que es el tercer punto~~, mandamos lo primero, que se haga en el tiempo que después

expresaremos, y por todas las personas que hubiesen llegado a los años de la discrecion, segun lo dispuesto por los citados Concilios generales Lateranense Quarto y Tridentino, pudiendo dilatarse por la causa que aquel expresa. Lo segundo que no se admita a la Comunion Pasqual sino á aquellas personas que llevaren cédula de confesión á no ser que sean de tanta calidad y crédito segun el Concilio Primero Mexicano criedas [sic]. Lo tercero, que las cédulas de Comunion se repartan por los mismos Curas, ú al menos por los Sacerdotes de buenas costumbres, y no por otras, que recojan las mismas de la Confesion que llevaren las que van a comulgar, á fin de evitar con esta precaución los muchos fraudes que hasta ahora se han experimentado con las cédulas de Comunion. Lo quarto, que para cumplir con este precepto, comulguen todas las personas en sus propias Parroquias, por estar asi declarado por los Papas Eugenio IV y Inocencio XI, al menos que alguna tenga licencia expresa nuestra, o de nuestro Sucesores, ó de los Curas, las que deben concederse raras veces, y con justa causa. Lo quinto, que los Criados y Criadas, y mas Dependientes de Comunidades Religiosas que no habiten dentro de ellas, ni las sirvan de presente, ni estén baxo su obediencia, que son las tres circunstancias justas

que señala el Tridentino para que gozen de exencion, deben comulgar en la Parroquia de cada uno; pero no los Sacerdotes, a no ser que haya alguno de las circunstancias que expresa el señor Benedicto XIV, en su Instruccion 55.

Por lo relativo á la anticipacion del cumplimiento del precepto de la Comunion anual, ~~que es el quarto punto~~, nos conformamos enteramente con lo dispuesto por el Concilio Quarto Mexicano en el lugar referido: y mandamos ~~lo primero~~, que comience anualmente en esta Ciudad y Arzobispado el Miércoles de Ceniza y que dure hasta la Domínica de Quasimodo inclusive. Lo segundo, que en esta practiquen todos los Curas el tiempo del Ofertorio de la Misa mayor todo lo que les prevenimos en la referida Orden circular de 23 de Marzo último; y pasada dicha Domínica ejecutarán á la letra lo que asimismo contiene la enunciada Circular, que es lo resuelto por los Concilios III y IV Mexicanos. Lo tercero que los mismos Curas guarden y cumplan todo lo contenido en la Orden general expedida a nuestra solicitud por el Exmo. Señor Baylo Frey Don Antonio Maria Bucareli y Urzua, digno Virrey que fue de este Reyno, con fecha 18 de Agosto de 1773, y que á nuestra instancia ha sobrecartado el Exmo. Señor Virrey actual, mandando a todos los

Jueces Reales ayuden á los Curas, y hagan efectivas las providencias que expidieren dirigidas al bien espiritual de sus Feligreses, y que no tienen otro objeto que el loable de evitar á los transgresores que incurran en las formidables penas fulminadas contra ellos por los Concilios citados general Lateranense, nuestros Mexicanos y otros; porque es mejor, dice la Primero Mexicano, que los rebeldes a los preceptos de nuestra Santa Madre Iglesia, compelidos se salven, que dexándoles en su libertad se condenen. Lo quarto que en la intimacion que los Curas hagan a sus Feligreses contumaces en dicha Dominica de Quasimodo, les hagan ver que han pecado gravemente, si no han tenido justa causa; que han incurrido en la pena de entredicho personal y privacion de entrar en la Iglesia, y de sepultura eclesiástica, si muriesen en este estado; que serán declarados por tales; que si no cumplen con este precepto, y el de confesar en el tiempo señalado por dichos Concilios Mexicanos, serán publicados por excomulgados; y que si ligados por la excomunion se mantuvieren tercos y sordos á ella por un año, será preciso proceder contra ellos, como sospechosos de heregía, conforme al Tridentino. Lo quinto que concluido el tiempo del cumplimiento de los preceptos anuales pasen los mismos Curas, y por legítimo impedimento los Vicarios

ú otros Sacerdotes adornada de las circunstancias insinuadas, á recoger las cédulas de Comunion de sus respectivos Feligreses, cotejándolas con el Padron, y notando en él las personas que no hayan satisfecho a este precepto, á fin de que despues remitan los Padrones en la forma prevenida.

~~Para que se observe puntualmente el quinto y último punto, que es la Comunion en el Jueves Santo, mandamos lo primero que continúe en nuestra Santa Iglesia Metropolitana la loable práctica de comulgar de mano del Preste en la Misa mayor todos los Dignidades, Canónigos, Prebendados y Ministros aligados á ella, baxo la pena de perder las distribuciones de toda la Semana Santa, impuesta por los Concilios III y IV Mexicanos á los que se excusaren a hacerlo no estando legítimamente impedidos y declarándolo así el Prelado; y que comulguen [...] Conformidad todos los Individuos de la N.C. y los Archicófrades del Santísimo Sacramento. Lo segundo que en la Insigne y Real Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe se guarde la misma costumbre, y baxo la propia pena á los que no comulgaren sin justa causa. Lo tercero, que en todas las Parroquias de esta Ciudad y Arzobispado, y en todas las Iglesias de Regulares y Colegios de ambos sexos y Hospitales, y demas donde~~

se hagan los Oficios de Semana Santa, y se deposita el Santísimo en el Monumento, comulguen de manos del Preste que dixere la Misa mayor todos los Curas que no la celebrasen, los Sacerdotes y mas Eclesiásticos, incluso los de primera tonsura, (los Sacerdotes y Diáconos con Estola) todos los Religiosos, Religiosas, Colegiales y Colegialas, y mas Personas dependientes de las Parroquias, Conventos y Hospitales que no estén enfermas, y que pertenezcan a estas Comunidades, o por Eclesiásticos ó Regulares, ó porque concurren en ellas las tres circunstancias juntas que expresa el Tridentino, dando el debido aviso los Rectores de los Colegios y Hospitales a los Curas respectivos, de las Personas que aligadas á ellos en la forma dicha, han cumplido con dicho precepto, y á Nos y á nuestros Sucesores, el Capellán mayor de Nuestro Colegio de S. Miguel de Belén, y tambien el del Real de S. Ignacio, conforme a lo resuelto por el Papa Clemente XIII, en su Bula de 3 de Febrero de 1765, y por Real Cédula de 17 de Julio de 1766. Y siendo muy importante para excitar a los Indios y a otras gentes de la Plebe el puntual cumplimiento de los preceptos anuales, el loable ejemplo que darán los Corregidores, Subdelegados y mas encargados de la Real Jurisdiccion en este Arzobispado; y los Gobernadores

y Repúblicas de Indios, y los Oficiales de Mesa de las Cofradias del Santísimo, comulgando de mano del Preste en la Misa mayor que se celebrare el Jueves Santo en sus respectivas Parroquias, les exhortamos en el Señor á que lo hagan con cuanta vehemencia y encarecimiento; y mandamos que nuestros Curas les exciten y persuadan á un acto tan religioso y edificante, que estimulará como doctrina viva á que aun los mas rebeldes cumplan con los preceptos de nuestra Santa Madre Iglesia, ú al ménos se logrará que haya menos transgresores. Y respecto á que conforme á lo dispuesto por varios Decretos de la sagrada Congregacion de Ritos tenemos ordenado, y se repite anualmente en el Directorio del rezo del Oficio Divino, que no se celebren Misas rezadas en las Iglesias, Capillas y Oratorios de este Arzobispado en el Jueves Santo, queremos y mandamos que se haga lo mismo en los dias siguientes, segun lo resuelto por dicha Sagrado Congregacion; y cuando cayere en el Jueves Santo la fiesta de San Joseph o de la Anunciacion de nuestra Señora, lo que se verificará respecto de la primera en el año de 1818, se señalen las Iglesias en que se celebren las Misas rezadas que estime suficientes el Prelado que entonces fuere de esta Diócesis, para que los fieles puedan cumplir con

el precepto de oírlos en dichos días; pero con la calidad de que se celebren las privadas ántes de las mayores, y de que se queden los Sacerdotes suficientes para comulgar en estas de mano del Preste.

Excitamos el zelo de nuestros muy amados Curas, y les rogamos y encargamos estrechamente y por las entrañas de misericordia de nuestro amabilísimo Redentor Jesus, y tambien a todas la personas á quienes comprehende este Edicto que penetrados profundamente de la gravedad é importancia de todos los puntos que contiene, acrediten sus esmeros y eficacia en reducirlos á la mas estricta observancia y puntual práctica.

Y para que llegue a noticia de todos lo contenido en este Edicto, mandamos finalmente que se imprima y publique en un dia festivo de la Misa mayor de nuestra Santa

Iglesia, Metropolitana, en la Iglesia Real Colegiata de nuestra Señora de Guadalupe, en todas las Parroquias y Vicarías de Pie fixo, en las Iglesias de Regulares y Colegios de ambos sexos, y Hospitales de esta Ciudad y Arzobispado; que despues se fixe en los lugares acostumbrados, y pasado algun tiempo se quite y reserve en los Archivos respectivos para publicarle anualmente; que se remitan con Oficios y Circulares los exemplares necesarios y de estilo. Dado en la Ciudad de México, firmado por Nos, sellado con el Sello de nuestras Armas, y refrendado por el infraescrito nuestro Secretario de Cámara y Gobierno a diez y seis de Enero de mil setecientos noventa y tres años. Por mandato de S. E: el Arzobispo mi Sr.

Alonso Arzobispo de México  
Dr. Antonio Monteagudo.

## Al compás de un discurso historiográfico

Beatriz Lucía Cano Sánchez\*

Claudio de Jesús Vadillo López, *La historiografía política mexicana al diván del análisis: 1970-2000. Crítica del enfoque revisionista*, México, Ediciones Navarra, 2016, 303 pp.

**E**n el libro objeto de la presente reseña, Claudio de Jesús Vadillo busca realizar un balance de la historiografía política mexicana escrita entre los años de 1970 y 2000. Su intención es indagar en las condicionantes sociales, institucionales y teóricas que la hicieron posible. La elección del periodo, a decir del autor, fue consecuencia de dos factores: primero, es el lapso en el cual se empieza a configu-

rar una historiografía nacional y, segundo, por ser el momento de las transformaciones del modelo político y cultural predominante desde 1934, en el cual preveía una visión de carácter nacionalista. Vadillo Sánchez considera que la producción historiográfica del siglo XX se puede dividir en cuatro fases: la primera, de 1930 a 1947, estuvo determinada por su carácter nacionalista emanado del proceso y construcción del Estado posrevolucionario; la segunda, de 1947 a 1968, definida por el clímax y el desgaste de aquella cultura que imperaba; en ambos periodos se observa la profesionalización de la producción de los historiadores, quienes se formaban en la Academia y laboraban en instituciones financiadas por el Estado; en la tercera etapa, de 1968 a 1985, aparece la crítica cultural nacionalista y se extiende la idea de pluricultu-

ralidad como referente intelectual y, por último, en la cuarta, de 1985 a 2000, se observa la preponderancia de los elementos pluriculturales (revitalización de la presencia política y cultural de las comunidades indígenas y grupos sociales dominados) en un contexto de transición a la democracia. Para entender el fenómeno historiográfico, según el autor, debe tenerse en cuenta un par de aspectos: la producción de información por el historiador y la asignación de sentido social en su momento histórico.

Desde esta perspectiva debe analizarse la circunstancia histórica, social y cultural del observador que proporciona los datos, con la finalidad de comprender por qué le otorgó cierto sentido a los hechos que recopiló en sus fuentes. Así, su análisis se sitúa en tres planos: la relación de las instituciones con el contexto cultural; las

\* Dirección de Estudios Históricos, INAH.

preguntas de los historiadores de acuerdo al alcance temporal de sus hipótesis; y los enfoques teóricos que integra el marco conceptual, la interpretación historiográfica, la historia de la recepción de las teorías y las trayectorias de los autores. En las primeras páginas, la obra de Claudio Vadillo analiza las condiciones sociales y culturales que produjeron los escritos. La mayor parte de los textos analizados se editaron entre 1981 y 1990. La información muestra que la historiografía contemporánea se formuló en centros de investigación especializados en ciencias sociales y no en los que se dedican a la temática histórica propiamente dicha. La escritura de la historia se vio favorecida por la convergencia de elementos como el aumento del grado de escolaridad, el ingreso de mujeres al trabajo formal, la presencia de editoriales y revistas que hicieron posible la difusión de la producción en ciencias sociales e historiografía, la incorporación de corrientes intelectuales extranjeras y un escenario político en el que no predominaba una perspectiva cultural oficialista. La pluralidad en los enfoques muestra que existe una creciente democratización cultural, misma que fue producto del movimiento estudiantil de 1968.

En otro apartado, Vadillo López señala que en el siglo XX se fundaron instituciones especializadas dedicadas a la enseñanza, investigación y publicación de obras históricas, tales como el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) (1938), El Colegio de México (1940), el Instituto Francés de América Lati-

na (IFAL) (1944), el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIH-UNAM) (1945) y el Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana (INHERM) (1953), mismas que no sólo fungieron como un espacio social que mediaba las relaciones políticas del historiador con los círculos de poder y las fuerzas sociales, sino también como generadores de normas de conocimiento, prácticas de investigación y un tipo específico de producción. Los acontecimientos de 1968 marcaron un parteaguas en la historiografía, pues algunas instituciones rompieron con los estudios tradicionales que los aislaban de la actualidad política y asumieron los acontecimientos contemporáneos como objeto de estudio, mientras que otras se circunscribieron al análisis de aquellos sucesos que tenían una distancia temporal de, por los menos, 50 años. Ejemplo de ello es El Colegio de México, que recibió apoyo del gobierno de Luis Echeverría para elaborar una “historia de la Revolución Mexicana”, la que se inscribió en una interpretación pragmático positivista y que privilegió los trabajos realizados antes de 1960. Sin embargo, en la década de 1980 se observó un cambio en su producción historiográfica derivado de la incorporación de nuevos enfoques temáticos y disciplinares.

En el caso del Instituto de Investigaciones Sociales (IIS-UNAM), se buscaba conocer el desarrollo del país con énfasis en sus desequilibrios y puntos de fricción. La mayor parte de sus trabajos se realizaron desde el campo de la

sociología, pero se trató de incorporar la perspectiva histórica en la construcción y comprensión del objeto de estudio. Lo contrario sucedió con el Instituto de Investigaciones Históricas (IIH) de dicha universidad, mismo que se limitó a la indagación de los fenómenos de la segunda mitad del siglo XIX y la Revolución Mexicana. La Dirección de Estudios Históricos del INAH incorporó, en la década de 1970, los cánones multidisciplinarios de la escuela francesa de los Annales. Uno de sus principales frutos fue la obra *México en el siglo XIX*, coordinado por Ciro Cardoso, cuyo enfoque marxista lo diferenciaría de la historiografía tradicional pragmática y esencialista producida por otros organismos. Nuevos aportes a la renovación historiográfica fueron los simposios “Historia de las mentalidades” (1983) e “Historia contemporánea de México” (1985). Aunque en sus inicios el INEHRM tenía el objetivo de rescatar testimonios, documentos históricos, material gráfico y sonoro de la Revolución, al paso de los años también se dedicó a la investigación, la docencia y la difusión. El Instituto Mora se creó con la intención de divulgar los procesos sociohistóricos de México, América Latina, el Caribe y Estados Unidos. La divulgación del conocimiento histórico tiene un espacio privilegiado en revistas como *Historia y Sociedad* (1965), *Cuadernos Políticos* (1974), *Cuicuilco* (1980), *Historias* (1982), *Secuencia* (1985), *Historia y Gráfica* (1993). El autor concluye que en el IIS y en el INAH se gestaron las nuevas miradas historiográficas y de investigación de temas re-

cientes, en tanto que en el IHH y en El Colegio de México se continuó con las tradiciones vinculadas al oficialismo.

En un tercer apartado se analizan las fuentes, las preguntas y las hipótesis empleadas en diversas investigaciones, a efecto de entender cuál era el objetivo que se perseguía. La pregunta de investigación guía al historiador en la búsqueda de las fuentes necesarias para su trabajo. La posibilidad de tener acceso a esos cimientos es resultado de las siguientes circunstancias: 1) la reorganización de los archivos nacionales y estatales, 2) el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 3) el desarrollo de sistemas informáticos y 4) la creación de plazas de investigación. El trabajo de investigación histórica ha mejorado gracias a la infraestructura archivística, informática y financiera. Vadillo López considera que existe historiografía de corta, mediana y larga duración. La primera plantea preguntas que buscan exponer causas y efectos de comportamientos particulares, de sujetos, sucesos, rasgos, ideas e instituciones en periodos cortos de tiempo. Su objetivo es enunciar y demostrar, a partir de los hechos narrados, una operación distante del análisis conceptual, por lo que su informe está centrado en la narración puntual de acontecimientos. La dinámica histórica se explica por los rasgos morales y personales de los actores, los análisis políticos de coyunturas cortas y la reflexión sobre las correlaciones de fuerzas de los actores políticos. La historiografía de mediana duración se ocupa de amplios procesos

en cuyo trasfondo se encuentran los ciclos económicos, políticos y sociales. Y, por último, la de larga duración se caracteriza por constituir una ruptura de las tradicionales periodizaciones políticas y económicas que hegemonizaron la producción historiográfica del siglo XIX. Para cumplir con su objetivo, quienes emplean esta forma de historiar utilizan, en su análisis, conceptos provenientes de las ciencias sociales.

Por último, Vadillo López plantea que el historiador utiliza estrategias argumentativas para explicar los sucesos históricos. Asimismo, identifica cuatro tipos de argumentación: 1) el pragmático-positivista que tiene dos vertientes: a) el que busca la veracidad histórica con el apego a los datos de las fuentes, y b) el que construye sistemas de ordenamiento de la información que se denominan positivistas y neopositivistas, al que se adscribe la mayor parte de la obra historiográfica producida entre 1970 y 2000; cabe señalar que a esta última se advierten dos orientaciones: i) la de los historiadores que construyen su narración en una secuencia cronológica lineal; y ii) la visión propiamente positivista que se sustenta en la idea de que los hechos sociales conducen a leyes empíricas, y que el modelo más eficaz para llegar a la explicación es el de las ciencias naturales —la incorporación de conceptos de economía, sociología y ciencias políticas hicieron que la mirada pragmático-positivista se tornara neopositivista—; 2) el marxista, que por medio de la “totalidad concreta” busca dar sentido a los eventos históricos; al

respecto, el pasado sirve como un medio para analizar la dinámica de la sociedad, misma que es resultado de la lucha de clases articulada en los diversos modos de producción; 3) el historicista, que se caracteriza por entender la historia como una mutación entre entidades; por esto centra su interés en comprender las condiciones históricas de la invención de la nación como una esencia definida por la Revolución Mexicana; 4) la escuela francesa de los Annales, que realizó una aproximación de la historia con la economía, la política, la sociedad, las mentalidades y la historia cultural.

La citada corriente asume el significado del discurso historiográfico en el marco de las ciencias sociales y de la multidisciplinariedad. Vadillo López advierte que, de los cuatro enfoques referidos, el pragmático-positivista es el que se consideraba como “natural” al discurso historiográfico. Si bien es cierto que la mirada historiográfica revisionista no cuestiona la concepción esencialista de la historiografía política del siglo XIX, no se puede pasar por alto que ha asumido el uso del instrumental de las ciencias sociales para analizar las características de sus modelos de explicación, tipos de argumentación, conceptos y filosofías. Para finalizar, el autor menciona que la multiplicidad de los enfoques historiográficos actuales ha sido resultado de los acontecimientos políticos y culturales de la década de 1960, mismos que influyeron en el ejercicio profesional de los historiadores y de las instituciones en que laboraban. Aunque el análisis de Vadillo López podría resultar cuestionable,

sobre todo en la parte referente a la selección de las obras historiográficas o en la tipología argumentativa, considero que logra poner

en evidencia que las investigaciones históricas se encuentran determinadas por las circunstancias del momento, aspecto que con frecuen-

cia no se reconoce en aras de tratar de mostrar que la objetividad es la que guía nuestras acciones como científicos sociales.

## Garduño un fotógrafo: retratista, paisajista, revolucionario y estelar, seducido por el arte del desnudo

Rebeca Monroy Nasr\*

Laura Castañeda García y Daniel Escorza Rodríguez, *Antonio Garduño. Fotografía y periodismo en los inicios del siglo XX*, México, UAM-X, 2017, 151 pp.

**D**os grandes estudiosos de la fotografía del siglo XIX mexicano han dedicado largas horas de investigación a recuperar a uno de los más talentosos, pero también controvertidos fotógrafos de entre siglos. Un rescate más que sustancial para la fotohistoria, pues las plumas de Laura Castañeda, fotógrafa e investigadora que labora en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, junto con las labores

minuciosas de Daniel Escorza, investigador y fotohistoriador de larga y fecunda carrera, se reúnen para dar paso a un texto profundo, matizado y muy necesario de esta historia en la transición de un siglo y otro, que se plantea develar una de las figuras más emblemáticas de la fotografía mexicana.

Es Antonio Garduño Gutiérrez, conocido en la Academia de San Carlos como Antonio G. Garduño —quien usó la letra del apellido materno entre nombres a la usanza estadounidense—, justo merecedor de un estudio profundo de su obra, su devenir académico, su labor como fotógrafo y sus aportaciones en el ámbito del “arte fotográfico”, como solía llamarse, en su condición de uno de los más destacados artistas de la lente.

Es así que vemos un desarrollo temático suave, paulatino y

muy al estilo de sus autores porque debo comentar que, aunque conozco un poco más a Daniel Escorza que a Laura Castañeda, me parece que justamente tienen ese temple, esa suavidad en el trato de los materiales, su compenetración y un estilo muy particular de trabajo, que los lleva a ser prolijos en su análisis y al escudriñar al fotógrafo.

El libro aparenta iniciar con un desarrollo biográfico que en lo personal me encanta para comprender al personaje en cuestión, estableciendo la fecha de su nacimiento un 5 de abril de 1882 y su lugar de origen en Guadalajara, Jalisco. Garduño Gutiérrez con su familia y por razones aún desconocidas se trasladaron a la Ciudad de México: su padre Severo Garduño y su madre Benita Gutiérrez. Ambos procrearon siete

\* Dirección de Estudios Históricos, INAH.

hijos vivos, de los que se tiene noticia: primero los tres varones, dedicados todos de manera singular al arte. Antonio, Alberto y Alfonso entraron a la Academia de San Carlos, y fueron exitosos alumnos. Y después sus padres se dedicaron a procrear a cuatro mujeres, entre ellas Margarita, María Magdalena, María Bertha y Matilde.

Garduño Gutiérrez nace en esa prodigiosa entidad federativa en la que Octaviano de la Mora, Abraham Lupercio, Librado García “*Smart*” también iniciaron su labor como fotógrafos, y con los años puso su gabinete o estudio fotográfico, diversificando desde ahí sus formas de trabajo asalariado. Conocido como el fotógrafo de las novias, por su dedicación y entusiasmo al retratarlas, fue un personaje sustancial para el desarrollo de la fotografía en la Academia de San Carlos, como lo hace notar la misma Laura Castañeda, pues ni me cabe duda que es su pluma la que ejerce ese interés en el artista, dibujante, pintor y otra fotografía. Y la estancia en Academia 22 es de gran valía para él, pues abrió sus horizontes ya que, como analiza la autora, amplió su conocimiento de la composición áurea, de los tonos del blanco y negro que provenían del dibujo, del encuadre y de la composición pictórica, y de la luminosidad controlada, entre otros elementos que intervienen en la escena y que aprendió con profesores como el catalán Antonio Fabrés. Es importante su estancia ahí porque a diferencia de lo que establece Gisèle Freund en su ya clásico libro, no es un pintor fracasado como lo eran los franceses que ella estudia de la misma

época, sino todo lo contrario, pues Garduño Gutiérrez ganó concursos con premios y menciones honoríficas, al igual que su hermano Alberto; además, fue mencionado por la prensa como uno de los prodigiosos y prometedores artistas de principios del siglo XX.

Eso nos da una idea clara de que Garduño era de esos fotógrafos de elevada vocación y de una fuerza constructiva de la imagen. Un acierto el de este capítulo, notable por la consulta de materiales de archivo documentales y fotográficos de la misma Academia de San Carlos. Es un placer observar las imágenes que trazó, lo cual nos dota de una información de primera mano de las clases de dibujo que eran apoyadas con el método que introdujo Fabrés. Observamos a las modelos desnudas en la tarima giratoria, en los salones con el control de luz, de la pose, de las sombras. También podemos observar a los alumnos viéndolas desde lejos con miradas a veces desconcertadas, a veces incisivas, en sus poses, equilibrios incipientes y la interpretación del claroscuro de la fotografía, elemento que tanto peleaba Fabrés y que le llevó al despido de Efsio Caboni. En el texto queda la incertidumbre de su relevo, aunque ya lo he documentado con parte del intercambio epistolar del archivo de San Carlos, que resguarda la Facultad de Arquitectura, en donde se expresa el disgusto de Antonio Fabrés porque Caboni, el maestro italiano de acuarela encargado del laboratorio fotográfico, no lograba los medios tonos que requería, y tildaba sus tomas tanto de mal hechas por comerciales como mal factura-

das por desconocer la técnica fotográfica. Un chisme de la época sin desperdicio alguno.

Sea como fuere, es un capítulo delicioso al paladar exquisito de quien gusta saborear los aromas de la época, de sus formas de representación y de sus características estéticas y académicas. Baste ver las fotografías para notar la habilidad del maestro Garduño y su cámara fotográfica cuando tomaba los objetos que Fabrés, el maestro catalán, trajo consigo allende el mar, en esos legendarios baúles cuando vino de España. Con elementos claros del Medio Oriente, con un *arguil* de por medio, de paños y objetos varios de las culturas árabes que muestran el gusto por el arte de esos lejanos lugares, en ese momento más recónditos y misteriosos aún.

También analizan al Garduño fotógrafo de la Catedral, consignado en un álbum que se resguarda en el acervo de la Academia, prodigioso ejemplar. Las imágenes de gran calidad y fortuna visual, entre las que destacan unas *selfies* o autorretratos que muestran el interés del tapatío por identificarse y documentar su participación en este proyecto, de tal suerte que así brindó autenticidad a su autoría. Así, disparador en mano está el fotógrafo; presume su gran bigote y su característico porte suelto y seguro. De igual manera las fotografías con Fabrés y su grupo de compañeros de la Academia, entre ellos Diego Rivera y Saturnino Herrán, dan cuenta de esa actitud afable, pero también protagónica que ejercía Garduño al apostarse al frente de cada imagen y literal, “robar” cámara, incluso al propio

maestro Fabrés o al propio Diego Rivera, quien por grandote seguramente lo mandaban hasta atrás. De cualquier modo, ahí está mostrando sus habilidades sociales, política y artísticas en cada espacio de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Interesante también la faceta del fotoperiodista; en este caso me parece que responde a la pluma fina y delicada de Daniel Escorza, quien gusta de analizar con lupa los detalles finos de la imagen. Daniel ha desarrollado el método de trabajo que Ana María Mauad ha llamado “biografía la imagen”, y con éste puede establecer las fechas de creación, producción, publicación, así como identificar a los autores y sus publicaciones o fuentes de trabajo, entre otros datos muy relevantes de la ftohistoria. Es ahí cuando Escorza Rodríguez puede decantar toda su experiencia con el Archivo Casasola y sus numerosos años en los que ha detectado autorías o fechorías, como el robo de identidades entre fotógrafos, o las imágenes retomadas, retocadas, o con falsas apropiaciones. De tal suerte que Escorza pone en la palestra la manera de trabajo de Garduño y sus fuentes editoriales, por lo general revistas hebdomadarias, es decir semanales, y con ello logra identificar un cúmulo de imágenes que hemos adjudicado a diversos autores, por ejemplo: Manuel Ramos, los hermanos Casasola, Eduardo Melhado o Ezequiel Carrasco, por citar algunos.

En sus conocidas fotografías resultan objeto de análisis los sujetos, su forma de ejecución, sus metadatos, en fin...; que ese cráter

firmo de Daniel le permite acercarse para examinar la fotografía desde sus orillas, y de ese modo esclarece las autorías, a veces varias o multiautorías, como las llama el supuesto autor de este capítulo; también están las famosas fotos de Huerta acompañado de sus secueles después del golpe artero contra Madero en Palacio Nacional; o bien, aquella en la que aparecen sentados Zapata y Villa en la silla presidencial un 14 de diciembre de 1914, que cuenta la posibilidad de que uno de ellos la trabajara de a *deveras*.

Es en el último apartado, el clímax del libro, donde se muestra la obra de Garduño sobre el hermoso cuerpo de Nahui Ollin o Carmen Mondragón, hija del mismísimo general que diese el golpe de Estado a Madero y Pino Suárez al primer intento de democracia del siglo XX, el mismo alzado, exgeneral porfirista, que junto con Félix Díaz atizó el fuego de su muerte. Él era el padre de Nahui, por lo que al salir del país en 1914, ésta se fue a París; ahí la niña Carmen aprendió lo que era la vida moderna, rodeada de dibujos, pinturas y obra de excelsa vanguardia, quedando seguramente impregnada de todo ello. He ahí que después tuvo un matrimonio desastroso, porque se casó con Manuel Rodríguez Lozano, quien al tiempo hiciera clara su homosexualidad. Ahí, el fotógrafo de las novias como lo analizan los autores, da muestras claras de un gusto erotizado por el cuerpo hermoso y seductor de Nahui, a quien seguramente conocía y tuvo el privilegio de retratar en 1926 para la *Revista del automóvil*... Todavía

en traje de baño, según dan cuenta las páginas de dicha publicación, y luego algunos desnudos más en la intimidad. Seguramente ahí emprendió una obsesión que no cesó hasta encontrarla. Y luego le hizo varios desnudos en playas paradisíacas, donde el cuerpo desabrigoado de Nahui dio rienda suelta ante las olas, la arena, el mar; desnuda su alma y ella toda. La moderna chica sin tapujos posó para el fotógrafo. Han sido José Antonio Rodríguez y Carlos Córdova quienes comentan dicho romance con el ya entrado en años Garduño, cuarentón para entonces. Ella lo dibuja más bien gordo con un amplio cabúz, mientras a ella se le ve tersa, suave, absolutamente indecorosa frente a la lente, sensual, erotizada, seductora, y mucho más. Son retratos que crecen en intensidad, mucho más que los de Edward Weston, y ello es un gran decir, porque los retratos *westonianos* la muestran sólida, fuerte, atrevida, furiosa, con sus enormes ojos verdes, pero sólo el rostro, solo.

Es innegable la seducción de Nahui y su perfecto cuerpo, aún noventa años después; entendemos el malestar que pudo causar ese grupo documental, pese al amplio panorama cultural que se experimentaba, por muy “modernizado” que fuese. Es pues, este apartado, la cereza del pastel, porque los autores además presentan novedades gráficas que no se conocían, a manera de colofón de este maravilloso libro. (Es importante señalar el pudor que muestran ambos autores por el personaje: no insinúan ni declaran abiertamente ese amorío expuesto de Garduño-Ollin —incluso ante las evidencias

encarnadas, hay que señalarlo— ni su moral alterada y trastocada de los “fabulosos” años veinte ni la locura permanente que desarrolló posteriormente.) Algo de ello se entrevé en la invitación que convoca a la exposición de las fotografías-desnudo que tuvo lugar en su hogar ubicado en el número 15 de Isabel la Católica, en la azotea. A partir de ahí, años después comenzaría a deambular por la Alameda vendiendo copias de esos desnudos, rodeada de sus gatos según cuentan (1893-1978).

¿Por qué esas imágenes que recrea Garduño no son convencionales, son absolutamente novedosas, vanguardistas y salen de todos los cánones que él mismo profesaba?, pues así como lo señalan Castañeda y Escorza, se trata de un fotógrafo diversificado —como solían serlo en la época—: va del estudio al fotorreportaje; de la academia a la calle; paisajista y fotógrafo de vistas urbanas y arquitectónicas, de edificios coloniales y modernas avenidas; de poses y desnudos académicos a desnudos erotizados; de respuestas pictóricas a ruptura de los cánones establecidos. Más aún, su postura en los años treinta parece confrontar las modernidades de fotógrafos como Modotti, Weston, Álvarez Bravo (Manuel y Lola); en fin, que se esboza una vena muy conservadora. Pero hay que recordar a Garduño como uno de los autores que en 1911 realizó

una de las fotografías vanguardistas de aquella famosa exposición del Arte Fotográfico, la cual inauguró el presidente interino Francisco León de la Barra y clausuró el presidente Francisco I. Madero en diciembre. En ese evento, Garduño incluyó una fotografía de equinos, *Cabezas de caballo*, clara muestra de lo que se desarrollaría en los años veinte, con las nuevas tecnologías y formatos de cámaras: la estética del fragmento. Es, me parece, un fotógrafo de grandes impulsos en plena Revolución que, adelantado a su época, de vanguardista de la estética del fragmento devino en fotógrafo favorito de las novias de las clases media y alta, que le permitían llevar una buena vida y gozar momentos de fama en los años veinte.

Al caer en las redes de la bella Nahui, Garduño acabó por entrar en el paraíso de una belleza embriagante y locuaz que le dio vida y alegría, sin antecedente alguno en su obra. Desde entonces su destino cambió, seguramente, porque comprendió y vivió las mieles de la libertad. También fue editor de la revista *Helios*, y esgrimió duros comentarios sobre los fotógrafos contemporáneos. Su objeto del deseo no lo mutó totalmente, pues me parece que fue la modelo la que impuso su ritmo al fotógrafo en esos momentos. Garduño continúa en actividad hasta los años cincuenta, y muere al pa-

recer en 1958, quedando perfilada su obra dentro de los cánones que la Academia le enseñó: la perfección áurea y el punto de fuga, aunada a una amplia gama de medios tonos del blanco y negro; su obra destaca por su pulcritud y capacidad visual; aunque ya no se modernizó más allá del primer escaño del camino, sí tuvo un fuerte sabor a perfección y dedicación, conocimiento del oficio y calidad en impresión.

Me parece que apenas ahora se hace un digno tributo a su obra, espacio y tiempo. Antonio G. Garduño es un fotógrafo de grandes alcances que apenas le hace justicia la “revolución del arte”; el pictorialismo/pictoricismo también gestó una escuela especial, una generación de coetáneos y contemporáneos en el México de los años veinte y en ello estriba su importancia. *Córdoba dixit.*

La sede Xoxhimilco de la Universidad Autónoma Metropolitana, gracias a su editor David Gutiérrez y un gran equipo de trabajo, junto con Catalina Durán McKinster, coordinadora de Extensión Universitaria, dotan de sentido editorial a estos libros que ya forman una colección fotográfica firme, conducente y justiciera de aquellos fotógrafos que permanecían en el olvido y que ahora se les da un espacio en el cosmos estelar de la fotografía mexicana.

## De historias anarquistas

Gerardo Necochea Gracia\*

Miguel Orduña Carson y Alejandro de la Torre Hernández (eds. y coords.), *Historias de anarquistas. Ideas y rutas. Letras y escenas*, México, FFyL-UNAM / INAH, 2017, 341 pp.

**H**istorias de anarquistas consta de 341 páginas y entre tapa y contratapa se compilan 10 ensayos, además de la introducción. Con el título referido uno espera que las historias vayan de aquí para allá, versen sobre esto y lo otro sin organización ni jerarquía aparente. Y algo hay de eso, o dejarían de ser historias anarquistas. También presenta una inesperada simetría: el contenido está dividido en dos partes y cada una se compone de cinco textos, además de un cuidado orden: la primera es andariega: “Ideas y rutas”; la segunda es más estática y reflexiva: “Letras y escenas”.

La introducción al libro nos invita a leer el conjunto de artícu-

los como trayectorias individuales. Advierten los coordinadores, por cierto, que han preferido abordar por encima las discusiones ideológicas o los análisis estructurales e institucionales de organizaciones y movimientos. Aceptando la invitación, ¿qué tipo de trayectorias encontramos?

El texto que traza una trayectoria individual de manera más clásica, por decirlo así, es el de Aurelio Fernández Fuentes, que aborda a Abelardo Saavedra Toro. El autor, desde el título, anuncia que se trata de una crónica; y como nos enteramos hacia el final del texto, ciertos momentos son narrados desde la familiaridad con el protagonista del artículo. El lapso de vida de Saavedra (1860-1937) abarca, más exactamente que la periodización indicada en la introducción, el periodo histórico tratado por la mayor parte de los artículos. Y su recorrido por este mundo revela características que en general puntuaron las trayectorias de los anarquistas que aquí conocemos.

La primera es la migración. Saavedra nació en la provincia de Cádiz, en España, aunque Fer-

nández Fuentes escogió introducirlo cuando arribó a La Habana, Cuba, en 1907. La conexión entre España y Cuba aparece repetidamente en el texto. Alejandro de la Torre se ocupa del pequeño círculo de anarquistas hispano hablantes en Nueva York, que inmigraron de Cuba o de España. David Doyllon, por su parte, refiere el desplazamiento de dos anarquistas franceses a España, huyendo de la represión. Los traslados podían ser de igual manera dentro de un mismo país, como hizo primero Saavedra, que fue en Madrid donde se convirtió al anarquismo, o como hizo el joven Frank Tannenbaum, que migró a Nueva York (claro que sus padres habían ya emigrado de Europa a América). Las estancias en nuevos destinos podían sumar varios años, como la de Saavedra, o pocas semanas, como las que Agustín Souchy pasó en Cuba, invitado a conocer los experimentos cooperativistas emprendidos inmediatamente después de la revolución.

Ser anarquista en esos años parece haber obligado a llevar una vida itinerante; y eso recuerda lo que sugiere Raymond Williams

\* Dirección de Estudios Históricos, INAH.

respecto al modo como el extrañamiento que aqueja al de fuera, contribuye a la ruptura con los moldes heredados para interpretar la realidad; la migración como chispa que alimenta el fuego rebelde.

Para otros, que no eran dedicados militantes de la Idea, sino que eran lectores de periódicos, asistentes a centros culturales o participantes en conflictos específicos, la migración era producto de sus condiciones de trabajo. Tal era el caso de los trabajadores del tabaco que circulaban entre Cuba y Estados Unidos, o de los marineros gallegos que leían *Cultura proletaria* en Nueva York. También de los jornaleros agrícolas que seguían la demanda de brazos en el campo andaluz, como señala José Luis Gutiérrez Molina, o en plantaciones azucareras en el norte peruano, como detalla Steven Hirsch. Y con ellos obreros urbanos que actuaron en solidaridad, y militantes anarquistas que se desplazaron para encontrarlos, para agitar, fundar escuelas, centros culturales, organizaciones de resistencia. En el campo peruano, los anarquistas atravesaron las fronteras que dividían el campo de la ciudad y a un grupo étnico de otro. Es decir, los anarquistas se mueven porque el mundo está en constante circulación, y también porque el mundo está dividido.

Los anarquistas eran, como elegantemente se bautizó, un grupo, vagabundos cosmopolitas. Algo había en su visión de mundo que los hacía “pata de perro”: sin duda el ideal de un solo mundo, el de solidaridad a través de todo tipo de fronteras contribuía a practicar

la idea de pertenecer al mundo y a ninguna nación. Al mismo tiempo, la práctica de la propaganda con frecuencia resultaba en persecución y huida. El anarquista entraba y salía de la cárcel, así como entraba y salía de una ciudad, un país.

Represión y huida es una manera diferente de seguir las trayectorias de vida. Así lo hace Doillon, que sigue a dos anarquistas franceses en un ir y venir entre Francia y España, entre París, Lyon y Barcelona; los vagabundos cosmopolitas lo eran de Barcelona y Gracia, esta última en la periferia de Barcelona y sede de la acción directa. Doillon narra la vida de Octavio Jahn, quien nació en Cherburgo, después residió en París y de ahí fue a dar a Bélgica, donde estuvo preso por dos años; luego París nuevamente, y otros seis meses de prisión. De ahí a Lyon, con giras y visitas a distintas ciudades en el entretanto, y una nueva estancia en prisión. Un anarquista más de esta historia fue Pablo Bernard, quien nació cerca de Lyon y posteriormente residió en esa ciudad. Ahí se conocieron Jahn y Bernard, y de ahí se dirigieron hacia Barcelona, huyendo de cargos y una probable condena, similares a los enfrentados muchas veces: incitación al homicidio, pillaje e incendio.

Como ellos, Saavedra fue apresado por su participación en protestas públicas. En su caso fueron las huelgas de jornaleros en Andalucía. Salió rumbo a Madrid, donde nuevamente fue encarcelado. Ya en libertad, participó en giras de propaganda y eventualmente llegó hasta La Habana. En Cuba

sufrió cárcel en 1908 y expulsión en 1911, pero regresó en 1913 y vuelto a expulsar en 1915. Ernesto E. Guerra, también huyendo de la policía, en este caso la de Porfirio Díaz, dejó México en 1908, residió un tiempo en Londres y luego en Barcelona. Agustín Souchy, nacido en Silesia, emigró a Alemania, donde fue testigo de la fallida revolución de 1919; después estuvo en Rusia, en la fundación de la Tercera Internacional, y más adelante participó en la Guerra Civil española. Nosotros lo encontraremos, en la narración de Mario Castillo Santana, durante su breve visita a Cuba, en 1960. Represión y migración fueron para estos anarquistas sucesos tan inevitables como inseparables en el transcurso de sus vidas.

Al lugar que llegan y del que salen dejan un rastro de prensa, escuela, biblioteca. Prensa, escuela y biblioteca, considera Regis Debray, fueron pilares de una tradición común a todas las izquierdas formadas entre los años de la Ilustración y la segunda mitad del siglo XX. Gracias a este infaltable trío, aún efímeros sucesos, dejaron registro, como fue el caso de lo que Elisa Servín denomina: “El episodio anarquista de Frank Tannenbaum”. Éste es otro elemento que conforma las trayectorias anarquistas.

Mientras residió en Madrid, Saavedra aprendió, además del ideal anarquista, un oficio: el de formador y redactor en un periódico conservador. Combinó, como muchos más, el saber de la imprenta con la propensión a la agitación. Los hombres mencionados en el libro fueron tipógrafos y escritores,

la mayoría de ellos de propaganda en los periódicos anarquistas que editaban e imprimían. Algunos incursionaron en la ficción, como Guerra y su novela *Máximo*, un retrato autobiográfico de sus tiempos y lugares: desde el inicio de la oposición al dictador Díaz, en México, hasta las jornadas insurreccionales en Barcelona, que terminaron con el fusilamiento de Ferrer Guardia.

Por esa razón, claro, la prensa es una manera distinta de seguir las trayectorias vitales. Alejandro de la Torre hace precisamente eso, y narra las vicisitudes del periódico *El Despertar*, dirigido a la minoría anarquista hispano hablante en Nueva York. Uno de los editores era tabaquero y leía en voz alta para sus compañeros en las fábricas de cigarros; uno más era el infaltable tipógrafo. La mayor parte de sus lectores eran trabajadores del tabaco que recorrían el circuito La Habana, Nueva Orleans, Tampa, Nueva York, y buena cantidad eran españoles. *El Despertar* se convirtió en centro de distribución de publicaciones, y en espacio de encuentro y de construcción de identidad política.

Los desacuerdos que con frecuencia llevan a rupturas fueron comunes a la izquierda, y los anarquistas no fueron excepción. La guerra de Cuba dividió a los editores de *El Despertar*: los cubanos apoyaron la lucha por la Independencia porque consideraron la posibilidad de convertirla en revolución social, mientras que los españoles se opusieron a cualquier tipo de patriotismo. Surgió entonces *El Rebelde*, de corta ca-

rrera, cesando la publicación de *El Despertar* en 1902. Le siguió *Cultura proletaria*, que inició en 1910 y un año después cambió a *Cultura obrera*. Este periódico se difundía entre un público de inmigrantes gallegos que eran trabajadores portuarios, y en poco tiempo entabló relación duradera con el periódico *Regeneración* de los magonistas, y en adelante dirigió la mirada hacia la frontera con México y la revolución al sur. Hubo así un cambio de orientación que duró hasta el fin de la guerra europea y, poco después, cesó la publicación de *Cultura*.

No sólo los periódicos sino también los textos son las migajas que vamos recogiendo para conocer los caminos. Podemos seguir las trayectorias a través de los escritos de gran parte de estos personajes, unos que llamaban a la acción inmediata, otros orientados a la reflexión de largo aliento. La pasión y confianza en que la palabra impresa sería el medio para lograr la emancipación, compartida por quienes abogaban por la revolución o por el cambio gradual, hicieron que fuera promovida la educación, por ejemplo, las escuelas racionalistas que siguieron el modelo de Ferrer Guardia. Esa idea fue piedra de toque del proyecto anarquista, como se expone detalladamente en la novela de Guerra, como nos enteramos también gracias a la descripción y examen que hace Anna Ribera Carbó. Jahn o Saavedra, al lugar que llegaban, ayudaban a fundar periódicos y centros culturales; lo mismo hicieron los anarquistas andaluces y los peruanos para la población

rural. El trabajo de agitación oscilaba así entre la propaganda por el hecho y el convencimiento por la educación.

Éstas son pues las estaciones en los trayectos de vida dibujados en el libro. No hay paradas para describir aspectos distintos de la vida. Amores y desamores, por ejemplo. Uno puede suponer que cuando la periodista Severine escribió a Jahn pidiéndole que dejara la vida vagabunda, que regresara a París y ella le encontraría trabajo, quizás la motivara un sentimiento amoroso además de la solidaridad política. Tampoco familia, pues las de origen, en algunos casos eran humildes, en otros no; y suponemos experiencias infantiles distintas. También podemos especular acerca de parejas sentimentales y descendencia. La detallada crónica de Saavedra nos informa que se casó en 1886, el matrimonio tuvo tres hijas y un hijo, y Saavedra enviudó en 1897. Volvemos a saber de las hijas porque se unieron a su padre en una pequeña población cercana a La Habana, en 1907. Después nos enteramos que su hijo y una de las hijas permanecieron en Cuba, mientras que las dos restantes regresaron a España. Probablemente había una relación cálida, a juzgar por el hecho de que Saavedra, a los 70 años, se fue a vivir con su hija mayor, y murió en la casa familiar. ¿Cómo habrá sido la vida parental entre la agitación, la represión, los encarcelamientos y las mudanzas de ciudad y países? Pudiera ser que a los historiadores les interese poco estas cuestiones, pero es más probable que el silencio obedezca a

las escasas fuentes que nos dan pistas sobre estos asuntos, entre otras razones porque a los propios protagonistas les parecía poco importante hablar de sí mismos y de intimidad.

El lector interesado que dista de ser especialista, encontrará novedosas las refutaciones a ciertas verdades convencionales. Una de ellas tiene que ver con la imagen del terrorista anarquista actuando solo, sombra desaliñada que se escurre por la oscuridad cargando una esfera con mecha que en cualquier momento hará trizas a la persona o propiedad del poderoso. No es que las historias anarquistas desmientan el acto sigiloso y violento, sino que lo sitúan en complejos contextos históricos. El anarquismo no era monolítico; había variedad de posturas y prácticas, e incluso un mismo individuo transitaba entre ellas. Con frecuencia se creaba tensión, cuando no abierta controversia, entre abogar por la educación para la emancipación, organizar sindicatos y llevar a cabo un atentado. La discusión historiográfica de Gutiérrez Molina demuestra cómo la imagen

del terror, que dominó la historiografía del anarquismo español, combinada con la caracterización de rebeldes primitivos, invisibilizó algunas vigorosas prácticas anarquistas. Miguel Orduña emprende una discusión historiográfica en el mismo sentido para el anarquismo mexicano.

Una idea muy común es que el anarquismo, como el tren de mulitas, desapareció con la modernidad. Sus últimas batallas habrían corrido en las décadas de 1920 y 1930. Dos de los artículos apuntan su continuidad hacia la segunda mitad del siglo XX. Ulises Ortega Aguilar, en un sencillo bosquejo biográfico, refiere la vida de Efrén Castrejón Marín, nacido en Churumuco, Michoacán, en 1875. Participó en la Revolución, después hizo amistad con magonistas, estuvo en la Confederación General de Trabajadores, y estuvo entre los fundadores y asistentes al primer congreso de la Federación Anarquista Mexicana (FAM), en 1945. Castrejón murió en 1971, y la Federación no perduró mucho después de su fallecimiento. En un segundo texto se relata la breve

visita de Souchy a Cuba en 1960, y aprovecha la anécdota para describir la trayectoria de éste. Es importante conocer la trayectoria para aquilatar las observaciones críticas de Souchy, que advirtió que las políticas de el desarrollo, emitidas desde la dirección hacia las bases, mejorarían las condiciones materiales de vida, pero difícilmente conducirían a la emancipación de los trabajadores.

Para decirlo brevemente: la riqueza de *Historias de anarquistas* congregadas en este libro, yace en las trayectorias contextualizadas. Así podemos conocer de una manera distinta lo hecho, dicho y sentido por los anarquistas. Es posible, también, gracias a la reflexión historiográfica ofrecida y las numerosas vetas abiertas a la investigación y la reflexión, pensar en cómo entretener la historia del anarquismo con la de los trabajadores y los conflictos sociales, para romper con la noción convencional de que hubo alguna vez unos buenos y violentos hombres que inyectaron unas buenas y destructivas ideas a la masa expectante y ansiosa por despertar.

## Una ofrenda

Luis de la Barrera Solórzano\*

Rebeca Monroy Nasr, *María Teresa de Landa: una miss que no vio el universo*, México, INAH, 2018, 459 pp.

**E**ste libro es un festejo, un brindis, una ofrenda, una declaración de amor. Como sucedió con todos sus alumnos —yo el primero—, con el general Moisés Vidal desde el momento mismo en que le fue presentada, con todo el público que asistió a su juicio o lo siguió por radio, con todos los integrantes del jurado popular que la sentenció —el último jurado popular en nuestro país—, con los lectores de *Excélsior* que en votación directa la eligieron Señorita México, con todos los productores que en Galveston, Texas, le ofrecieron jugosos contratos para que actuara

en cine o teatro, también la autora de esta obra fue seducida por María Teresa Landa, uno de los personajes más apasionantes de la mitología mexicana.

Salvo las piedras, nadie que conociera a María Teresa Landa podía escapar a su poder hipnótico. En la “prepa 1”, entonces ubicada en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, los estudiantes que cursábamos con ella la asignatura de historia universal la escuchábamos embrujados.

Ella nos transportaba a los lugares y las épocas de los acontecimientos que nos narraba. Era una espléndida expositora. Tenía una voz grave, metálica, clara y potente, y una mirada profunda, en la que las luces y las sombras se mezclaban como en un ocaso que se resiste a dar lugar al anochecer.

La intensidad de sus relatos nos electrificaba. Cuando los personajes a los que se refería eran mujeres de sino trágico, la exposición de la maestra se hacía más intensa y su mirada se encendía como si los he-

chos que nos narraba estuvieran ocurriendo ante sus ojos.

Sobre todo, nos sobrecogían sus disquisiciones acerca de las características psicológicas de las protagonistas. Escucharla hablar de Juana de Arco, Ana Bolena o de María Antonieta era un banquete de reflexiones y de emociones.

Me recuerdo a mí mismo venciendo mi timidez para acercarme a la maestra a hacerle algún comentario, alguna pregunta, sobre el tema expuesto en clase, o corriendo a la librería Porrúa Hermanos, a unos pasos de la prepa, a comprar el libro que la profesora nos había recomendado.

Rebeca Monroy Nasr no tuvo la fortuna —que yo tuve— de ser su alumna, pero en cuanto supo de ella quedó atrapada en sus redes hechiceras, y ahora nos ofrece el producto de cinco años de investigación acuciosa, paciente, profesional, un trabajo cuyo impecable rigor académico va acompañado, página por página, de un aroma poético.

La doctora Monroy muestra no solamente su capacidad como in-

\* Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM.

investigadora y su alta calidad intelectual: son notorios asimismo el entusiasmo y el cariño con que escribió estas páginas.

La prodigiosa información que sustenta este libro manifiesta la pasión de la autora por el conocimiento del personaje. Los detalles y precisiones en que se ha esmerado para situar en su contexto histórico, social y cultural la trama trágica que aquí nos narra, dan fe de una investigadora excepcional. El estilo literario da cuenta de que, además, es una intensa narradora.

El libro tiene tanta fuerza narrativa y tanta carga dramática —lo cual solamente puede lograrse con un espléndido estilo literario— como las más apreciables novelas trágicas de la literatura universal. Su personaje, María Teresa Landa, embrujaba a cuantos le conocían; la autora, Rebeca Monroy, nos obsequia páginas hechiceras sobre esa figura mítica.

Las dos imágenes contrastantes de María Teresa Landa en dos momentos cruciales de su vida —por una parte, la triunfadora en el concurso Señorita México, sonriente, alegre, coqueta y complacida, y, por la otra, la uxoricida con una inflexión de angustia y dolor, cabizbaja, encorvada y adelga-

zada—, rescatadas por Mariana Yampolsky del acervo de Enrique Díaz Reyna, ejercieron sobre la doctora Monroy una atracción contundente.

Seducida por María Teresa Landa, dedicó años a satisfacer la necesidad de conocer y develar el caso que conmovió a la sociedad mexicana, comprender el origen y el contexto del concurso, conocer al hombre con el que se casó la Señorita México, analizar las motivaciones de ésta para privarlo de la vida, estudiar el juicio, descubrir qué fue de la vida de la reina de la belleza posteriormente.

Para poder transmitir todo aquello con la elocuencia y el vigor con que lo ha hecho, Rebeca Monroy debió al mismo tiempo vivirlo, es decir ser testigo de los hechos. Y lo logró estudiando esos hechos en todas las fuentes disponibles, y, sobre todo, zambulléndose en el alma de María Teresa Landa tan profundamente como María Teresa Landa se sumergía en el alma de las protagonistas de los episodios de historia universal que exponía en sus clases.

Eso sólo podía conseguirlo una mente perspicaz y un alma sensible, atributos de los que la autora hace gala en este trabajo. Por eso y por la forma en que está escrito,

este libro, no obstante que gira en torno a un hecho trágico, es una delicia.

Las páginas más seductoras son aquéllas en las que la autora busca entender y explicar los motivos que llevaron a María Teresa a vaciar la carga de la pistola en el cuerpo del hombre que amó, qué movimientos internos generaron los disparos, y qué sucedió con ella durante el juicio y después de ser absuelta.

Mención especial amerita la interpretación que la doctora Monroy hace de las numerosas fotografías que enriquecen el libro: desentraña las profundidades del corazón de la protagonista observando esas imágenes con imaginación, con intuición y con agudeza intelectual.

Un personaje tan imponente como María Teresa Landa requiere para ser biografiado de un investigador y escritor que esté a su altura. La autora de este libro lo confirma.

El libro de Rebeca Monroy conmoverá a los lectores como me ha sacudido a mí. Si María Teresa Landa pudiera leerlo, quedaría fascinada. Me imagino la expresión sonriente de su fantasma, si es que los fantasmas tienen expresión facial.

## Iconografía de Jaime Torres Bodet

Ángel Miquel\*

Adriana Konzevik y Francisco Montellano, *Jaime Torres Bodet. Iconografía*, México, FCE, 2018, 129 pp.

Es posible que Jaime Torres Bodet sea, junto con Salvador Novo, una de las personalidades más conocidas de la generación de los jóvenes que hicieron, a finales de los años veinte y principios de los treinta, la revista *Contemporáneos*. Un paseo por el catálogo de la Biblioteca Nacional e Internet da cuenta de la existencia de una buena cantidad de ensayos, textos académicos y periodísticos sobre Torres Bodet, dedicados fundamentalmente al estudio de aspectos de su obra política y educativa; también es fácil encontrar testimonios de la decantación de su nombre en escuelas, centros culturales, auditorios, librerías, calles y plazas. Paradójicamente, es posible también que la obra escrita de Torres Bodet sea una de las menos

leídas del “Grupo sin grupo”. Esta “iconografía”, publicada por el Fondo de Cultura Económica, con introducción y notas de Adriana Konzevik y selección de imágenes de Francisco Montellano, es una espléndida invitación para recordar de nuevo al hombre público y también para acercarse a los poemas, novelas y ensayos de una de las figuras más trascendentes de la cultura mexicana del siglo XX.

El libro muestra la trayectoria completa de Torres Bodet con imágenes y fichas informativas organizadas en una cronología que comienza en 1890, cuando contrajeron matrimonio sus padres en la ciudad de Lima, y finaliza en 1974, año de su muerte. Gracias a esos recursos complementarios nos enteramos, sobre todo, de los trabajos del poeta. En primer lugar, de los realizados en el campo de la educación, cuando ayudó a impulsar una gran campaña de alfabetización en un país con casi la mitad de sus habitantes analfabetas; al volver obligatoria y universal la instrucción primaria; al lograr la edición de los libros de texto gratuitos, así como la de 134 volúmenes de la Biblioteca Enciclopédica Popular, distribuidos

gratuitamente entre maestros rurales y en la red nacional de bibliotecas que había promovido el mismo Torres Bodet; al garantizar la extensión de la educación en el interior del país a través de la construcción de miles de aulas y casas para docentes, y al promover la profesionalización del magisterio con la fundación de las instalaciones de la Escuela Normal Superior.

Por otra parte, textos e imágenes dan información sobre las labores diplomáticas de Torres Bodet, primero en puestos secundarios en las embajadas mexicanas en España, Francia, Holanda, Bélgica y Argentina, y luego en cargos de mayor responsabilidad en la Cancillería, desde donde gestionó, por ejemplo, algunas de las complicadas circunstancias que derivaron de la nacionalización del petróleo y de la irrupción y el desarrollo de la Segunda Guerra mundial. En cuanto a la información relativa a la posguerra, en el libro se mencionan sus acciones para el reordenamiento de la Organización de las Naciones Unidas, con especial enfoque en la creación y constitución de su rama cultural, la UNESCO, así

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

como en el estímulo al cuidado y la difusión del patrimonio con la fundación de los museos Nacional de Antropología, Nacional del Virreinato y de Arte Moderno; la promoción del arte mexicano en el exterior; la postulación del país como sede de los Juegos Olímpicos de 1968; las primeras gestiones con ingenieros franceses para la construcción del Metro de la Ciudad de México y un largo etcétera.

La ingente labor en estos campos llevó a Torres Bodet a establecer vínculos con buena parte del mundo cultural y político de la época. Y así, junto a imágenes que lo muestran con figuras de México como José Vasconcelos, Antonio Caso, Salvador Novo, Dolores del Río, Frida Kahlo y José Clemente Orozco, en esta obra se reproducen otras en las que aparece con mandatarios, ministros, académicos y diplomáticos de Francia, Holanda, Estados Unidos, Japón e India. Del reconocimiento a su trayectoria por parte de ese mundo inmediato dan cuenta los doctorados *honoris causa* otorgados en México por la UNAM, la Universidad Michoacana y la Universidad de Sinaloa, y por instituciones extranjeras de educación superior de La Habana, Lima, Lyon y Bruselas, así como las distinciones otorgadas por gobiernos de distintos países, como la Gran Cruz de Francia, la Gran Cruz de la Orden de la República de Italia, la Orden del Libertador San Martín de Argentina y el Gran Cordón de la Orden de Estrella Brillante de China; en cuanto a México, Torres Bodet fue designado miembro de la Academia de la Lengua y de El Colegio Nacional, y sus restos des-

cansan en la Rotonda de las Personas Ilustres de nuestra capital.

Aunque este libro da cuenta también de los principales acontecimientos privados de Torres Bodet, como su noviazgo y matrimonio con Josefina Juárez Montañés, la depresión resultante de la pérdida de la visión en un ojo y su suicidio, se centra menos en su vida privada que en las actividades del hombre público. Lo que confirma, por cierto, la frase burlesca de su amigo Novo, según la cual Torres Bodet no tenía vida, sino biografía. En el mismo sentido, al terminar de leer sus memorias, Octavio Paz se preguntó, extrañado: “¿Cuáles fueron sus sentimientos reales frente a su mujer y sus amigos, sus jefes y sus subordinados? ¿No se emborrachó, no traicionó ni fue traicionado, no deseó el fruto prohibido, no tuvo celos, no lloró?”.<sup>1</sup> Esta pudorosa reticencia a mostrar su mundo íntimo se matiza o incluso desaparece en las secciones de su obra donde el autor puede disfrazarse tras los personajes de las novelas o la primera persona genérica de los poemas. En esos libros no son raras las manifestaciones de soledad, angustia, amor y deseo, como en estos versos de “Triunfo”, escogidos al azar de entre otros del poemario *Sin tregua* (1957):

Y comprendí que el premio  
mayor de la existencia no es el  
alba,  
sino el ansia del alba, el largo  
esfuerzo,

<sup>1</sup> Octavio Paz, “Poeta secreto y hombre público. Jaime Torres Bodet”, *Vuelta*, mayo de 1992, p. 13.

la noche ardiente y casta,  
¡el combate del hombre con el  
ángel  
sobre la cima oscura del deseo!

Más rasgos personales de Torres Bodet traslucen en los personajes y las tramas de sus novelas. Por ejemplo, *Estrella de día* (1934) da cuenta de su afición juvenil por el cine al recrear la construcción de la imagen estelar de Pilar Santelmo, personaje claramente inspirado en la figura real de Dolores del Río y de quien se enamora un intelectual, Enrique Salinas, que al final de la historia la convence de que abandone su carrera en Hollywood para regresar a México a casarse con él. No estoy implicando necesariamente que don Jaime ocultara tras ese personaje un enamoramiento juvenil por doña Dolores —que por otra parte hubiera sido por completo posible, pues tenía sólo dos años más que ella—. Pero sí implico que el joven Torres Bodet, como ocurrió con Novo, Villaurrutia y algunos más de sus amigos, había sido ganado por el cine, y también que se avergonzaba un poco de esa pasión que lo alejaba de la alta cultura, como ocurre justamente con el personaje Enrique Salinas en la novela. Una manifestación de ese afecto fue su paso por la crítica cinematográfica, al encargarse de la columna “La cinta de plata” en *Revista de Revistas* entre 1925 y 1926; para quienes se interesan por cine silente, esas notas, compiladas y prologadas por Luis Mario Schneider para un libro de la UNAM, son de lectura imprescindible.

Enfocando su vida personal o pública, los textos y las imágenes

de esta “iconografía” perfilan a un hombre formal, afable, dispuesto a la sonrisa pero no a la risa franca y a quien gustaba fumar cigarros Chesterfield; de forma derivada, se deduce de la misma información el complejo universo psicológico y moral de un hombre cultísimo, creativo, con gran energía para iniciar proyectos y llevarlos a buen puerto, y convencido de la utilidad e incluso de la trascendencia de sus actos.

A la pregunta de Emmanuel Carballo de si el servicio como diplomático y administrador no le había restado un tiempo precioso para la construcción de su obra como escritor, Torres Bodet respondió:

Cuanto más nos obliga la vida a un trabajo no literario, más nos incita [...] a ir depurando nuestra actitud frente a la existencia y a ensanchar las perspectivas de los géneros [...] en que pretendemos manifestar nuestra personalidad [...] A mí los deberes no literarios me han servido de mucho. Entre otras cosas, porque me han ayudado a sentir la inquietud de mis semejantes, a quererlos, compadecerlos y respetarlos más hondamente [...] y a comprender que, entre el mundo y la torre de marfil, lo que importa es el mundo, siempre.<sup>2</sup>

No podría decirse, en cualquier caso, que la obra literaria de Torres Bodet sea escasa, pues está

<sup>2</sup> Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, SEP / El Ermitaño, 1986, p. 279.

integrada por 16 poemarios, reunidos recientemente en un solo volumen de más de seiscientos cincuenta páginas; por seis novelas y un libro de relatos, y por ensayos sobre Balzac, Tolstoi, Darrío, Proust, Sthendal, Dostoievski y Pérez Galdós, además, claro, de sus textos y discursos publicados sobre educación y política internacional, y de los cinco tomos de sus memorias.

Seguramente, el ejemplo de Vasconcelos —de quien Torres Bodet fue secretario, muy joven— inspiró la escritura de su autobiografía. Descontando el primer volumen (*Tiempo de arena*, 1955), los otros cuatro fueron redactados después de su larguísima trayectoria como funcionario de primera línea: secretario de Educación Pública en la segunda mitad de la presidencia de Manuel Ávila Camacho y durante todo el sexenio de Adolfo López Mateos; canciller por dos años en la administración de Miguel Alemán; director general de la UNESCO por cuatro años y embajador en Francia durante un periodo de igual duración. Desde luego, el recuento de esos tiempos es en principio menos apasionante que el del periodo fundacional narrado por Vasconcelos en el *Ulises criollo* y los libros que lo continúan, pero aun así involucra la reseña de la creación o consolidación de instituciones de la vida política y cultural de México que siguen siendo cruciales en nuestros días, y también retrata una situación internacional, que por desgracia continúa en gran medida vigente, que el autor resumió así en entrevista con Elena Poniatowska:

Durante cuatro años [...] me esforcé por contribuir a que la UNESCO fomentara una alianza humana, merced al robustecimiento de la solidaridad intelectual y moral de comunidades sociales muy diferentes. Hice viajes a muchos países, hablé con los representantes de muchos gobiernos. Pero dominaba, en todas partes, la inquietud de la guerra fría.

[...] mediante millares de incandescentes promesas, consejos y exhortaciones, lo que advertí —en múltiples circunstancias— fue una trágica soledad. Los poderosos continuaban desarrollando su política de dominio, y los débiles dejaban que sus representantes hablasen de paz, sin asociarse valientemente, a fin de luchar para mantenerla.

[...] el problema esencial sigue en pie. Mientras no se construya una paz auténtica, sobre la base de una creciente confianza en los valores de la cultura, en el respeto de la justicia y en el de los derechos del hombre, cada conciencia libre continuará sintiendo a su alrededor [...] lo que yo sentí muy frecuentemente a lo largo de aquel periodo de mi vida: la angustia de estar clamando en mitad de un desierto inmenso.<sup>3</sup>

Algunos de los datos presentados por Adriana Konzevik en la cronología y las notas a las imágenes provienen de las memorias de Torres Bodet, pero se resumen, priorizan y contextualizan con el uso

<sup>3</sup> “Las enseñanzas de Torres Bodet”, *La Jornada*, 6 de mayo de 2002.

de fuentes diversas en su excelente introducción. La investigación iconográfica, a cargo de Francisco Montellano, reproduce documentos del Fondo Jaime Torres Bodet resguardado en el Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación de la UNAM, además de imágenes de los Fondos Secretaría de Educación Pública y Hermanos Mayo del Archivo General de la Nación, la Fototeca Nacional del INAH y los archivos privados de Héctor García y Foto Fija. El trabajo de estos investigadores agrega un capítulo a la trayectoria que los dos autores han recorrido, por separado, en el rescate de la memoria fotográfica mexicana: Adriana como impulsora del Sistema Nacional de Fototecas del INAH y de

su espléndido órgano de difusión, la revista *Alquimia*, así como a través de la compilación de libros y la edición de catálogos de importantes exposiciones, y Francisco, afanoso coleccionista de imágenes y autor de algunas obras clásicas sobre fotógrafos que trabajaron en México a finales del siglo XIX o la primera mitad del XX.

Como ya es costumbre, este volumen fue pulcramente editado por el Fondo de Cultura Económica. Se suma a la colección de iconografías personales publicadas por esta casa, en la que se incluyen las de los mexicanos Ignacio Manuel Altamirano, Daniel Cosío Villegas, Jaime García Terrés, Efraín Huerta, Ramón López Velarde, José Clemente Orozco, Carlos Pellicer,

José Revueltas, Diego Rivera, José Vasconcelos, Agustín Yáñez, y un tanto fuera del espíritu de la colección, Emiliano Zapata, así como sobre las de los españoles Max Aub, Luis Buñuel y José Moreno Villa, el guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, el argentino Julio Cortázar, el cubano Nicolás Guillén y el chileno Gonzalo Rojas. Aunque la selección de imágenes y la escritura de textos de buena parte de estos libros corre a cuenta de mujeres (trabajó en varios la querida e inolvidable Alba Rojo), esta colección aún no incluye en su nómina a intelectuales hispanoamericanas. Me parece obligado desear en esta librería que uno de los próximos volúmenes de la serie sea sobre Rosario Castellanos.

## Instrucciones para los colaboradores de la revista



1. Los autores enviarán sus colaboraciones al director o los editores de la revista, al correo electrónico revista\_historias@inah.gov.mx o historias.inah@gmail.com de la Dirección de Estudios Históricos del INAH.
2. En la primera página de la colaboración deberá incluirse el título (no mayor de 100 caracteres), el nombre del autor y la institución a la que está adscrito, o en su caso, indicará si es investigador independiente.
3. En el caso de las reseñas y las traducciones, además de los datos solicitados en el punto anterior, se incluirá la nota bibliográfica completa de la obra reseñada o traducida.
4. Además se incluirá en una hoja aparte el nombre del autor, la institución a la que está adscrito, su número de teléfono (con horarios en que se le puede localizar) y correo electrónico.
5. Todas las colaboraciones se acompañarán de un resumen de ocho líneas como máximo, en español y en inglés, así como cinco palabras clave.
6. Los trabajos deberán ser inéditos sobre historia mexicana y, excepcionalmente se aceptarán por su calidad académica o por la importancia del tema sobre historia latinoamericana o española.
7. Los artículos tendrán una extensión mínima de 20 cuartillas (de 1 800 caracteres) y máxima de 30. No deben presentar bibliografía al final, por lo que la primera vez que se cite una obra, la referencia o nota bibliográfica deberá presentarse completa.
8. Las reseñas tendrán una extensión de cuatro a ocho cuartillas y deberán tener título.
9. La bibliografía comentada que incluye la sección de “Andamio” no excederá las 30 cuartillas.
10. El documento inédito, para la sección de “Cartones y cosas vistas”, no excederá de 30 cuartillas y deberá contar con una pequeña presentación no mayor de dos cuartillas.
11. Todas las colaboraciones estarán escritas en letra Arial 12, con interlineado doble, y respetarán un margen de 3 cm por lado. Las referencias o pies de página deberán contener los siguientes datos:

### Libro:

Nombre del autor, apellidos, *título de la obra*, lugar de edición, editorial, año de publicación y páginas (p. 54 o bien pp. 54-45)

### Capítulo de libro:

Nombre del autor, apellidos, “título del capítulo”, nombre del coordinador o editor, *título del libro*, lugar de edición, editorial, año, página o páginas utilizadas (p. 54, o bien pp. 55-70).

### Artículo:

Nombre del autor, apellidos, “título del artículo”, *título de la publicación*, núm. (de la revista en su caso), año, página o páginas utilizadas (p. 54, o bien, pp. 55-70).

### Periódico:

Nombre del autor, apellidos, “título del artículo”, *nombre del diario*, lugar de edición, año, página o páginas utilizadas (p. 54, o bien pp. 55-70).

Otras fuentes: audiovisuales y sonoras en soporte DVD o CD: autor, *título*, lugar de edición, entidad que publica, fecha, y en su caso minuto o segundo de referencia.

En el caso de la mesografía o referencias al internet: autor, *título*, referencia o sitio consultado, fecha de consulta.

12. Las imágenes o fotografías que acompañen al texto deberán tener una resolución de 300 DPI en formato JPG o TIFF con una medida máxima de 29 cm y una mínima de 14 cm y el autor debe conseguir los derechos autorales para su posible publicación.
13. Cuando se utilicen siglas o iniciales, en la primera ocasión deberá escribirse en extenso el nombre referido; en las posteriores sólo se apuntarán las siglas.
14. Todas las colaboraciones se someterán a dictamen de dos especialistas, asegurándose el anonimato de los autores y de los dictaminadores.
15. Después de haber recibido los dictámenes, los editores determinarán sobre la publicación del texto y notificarán de inmediato la decisión al autor.
16. Los editores de *Historias* revisarán el estilo, redacción y correcciones pertinentes para mayor claridad del texto, en tanto no se altere el sentido original del mismo, y se sugerirán los cambios al autor, quien deberá expresar su visto bueno.
17. Al momento de recibir las colaboraciones se les comunicará al (los) autor(es) para que estén enterados de su recepción.
18. Cada autor recibirá cinco ejemplares del número en que aparezca su colaboración, en el caso de artículos y ensayos. En el caso de reseñas se entregan tres ejemplares.

*Historias*, Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Calle Allende núm. 172, esq. Juárez, Alcaldía Tlalpan, C.P. 14000, México D.F. Tel. 7090 0890 ext. 2004; correo electrónico: revista\_historias@inah.gov.mx o historias.inah@gmail.com

MAYO - AGOSTO 2018

# Historias 100

REVISTA DE LA DIRECCIÓN DE ESTUDIOS HISTÓRICOS

*Op. cit.*







# h

## ENTRADA LIBRE

- James Estrin
- Jason Willick
- Simon Schama
- Kevin Mims

## ENSAYOS

- Daniel Chargoy Ruiz  
*Evolución urbana de la Villa de Guadalupe durante los siglos XVIII al XX*
- Álvaro Rodríguez Luévano  
*Tipos de prisioneros mexicanos: tablas fotográficas de detenidos de la penitenciaría de Guadalajara (1899-1900) en la Colección Etnográfica Mexicana de Léon Diguët*
- Arturo Guevara Escobar  
*Waldemar Melchert en el catálogo comercial Hugo Brehme*
- Salvador Rueda Smithers  
*Los museos en tiempo inmediato*

## CARTONES Y COSAS VISTAS

- Esteban Sánchez de Tagle  
*De los padrones de confesión y comunión*

## RESEÑAS

- Beatriz Lucía Cano Sánchez, *Al compás de un discurso historiográfico*
- Rebeca Monroy Nasr, *Garduño un fotógrafo: retratista, paisajista, revolucionario y estelar, seducido por el arte del desnudo*
- Gerardo Necochea Gracia, *De historias anarquistas*
- Luis de la Barreda Solórzano, *Una ofrenda*
- Ángel Miquel, *Iconografía de Jaime Torres Bodet*

