

SEPTIEMBRE - DICIEMBRE 2020

H

istorias 107

REVISTA DE LA DIRECCIÓN DE ESTUDIOS HISTÓRICOS



Historias

Revista de la Dirección de Estudios Históricos

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Director General: Diego Prieto Hernández

Secretaria Técnica: Aída Castilleja González

Coordinadora Nacional de Difusión: Beatriz Quintanar Hinojosa

Directora de Estudios Históricos: Delia Salazar Anaya

Encargado de la Dirección de Publicaciones: Jaime Jaramillo

Subdirector de Publicaciones Periódicas: Benigno Casas



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INAH

publicaciones

DIRECCIÓN DE ESTUDIOS HISTÓRICOS

- **Consulado de México, año de 1809. Buques habaneros**, México, INAH (Historia, serie Génesis), 2015
Antonio Armando Alvarado Gómez
- **Intención franciscana de evangelizar entre los mayas rebeldes**, México, INAH (Historia, serie Logos), 2019
José Manuel A. Chávez Gómez
- **Recuerdos, añoranzas y vivencias. Testimonios de mujeres mexicanas en calidad de migrantes legales en los Estados Unidos**, México, INAH (Etnología y antropología social, serie Testimonios), 2019
María Concepción Lugo Olín
- **La osadía se viste de mujer. En el centenario de un año crucial, 1917**, México, INAH (Historia, serie Logos), 2019
Fernanda Núñez Becerra / Rina Ortiz (coords.)
- **Varias voces, una historia... 2. El otro exilio**, México, INAH (Historia, serie Testimonios), 2019
Enriqueta Tuñón Pablos
- **La plaza principal, su entorno y su historia**, México, INAH (Historia), 2019 Luis Barjau (coord.)
- **Manuscritos mexicanos perdidos y recuperados**, México, INAH (Historia, serie Memorias), 2019
Clementina Battcock / Rodrigo Martínez Baracs / Salvador Rueda Smithers (comps.)
- **La Dama de la Discordia. El conflicto entre mexicas y culúas**, México, INAH / El Tucán de Virginia, 2019
Luis Barjau
- **Desde qué mirada vieron los franceses a México. L'illustration Journal Universel (1843-1875)**, México, INAH (Historia, serie Logos), 2019
María Esther Acevedo Valdés

DIRECCIÓN DE ESTUDIOS HISTÓRICOS
Allende 172, col. Tlalpan,
14000, Ciudad de México,
Tel: 70900890 ext. 2004

DIRECCIÓN DE LA REVISTA
Rebeca Monroy Nasr

COMITÉ EDITORIAL

Rosa Casanova, Edgar O. Gutiérrez, Rodrigo Martínez Baracs,
Diego Pulido Esteva, Anna Ribera Carbó, Antonio Saborit

CONSEJO DE ASESORES

Alejandro Agüero (Universidad Nacional de Córdoba), Antonio Annino (Universidad de Florencia), Thomas Calvo (El Colegio de Michoacán), Brian Connaughton (Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa), Jaime Cuadriello (Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM), Enrique Florescano (Secretaría de Cultura), Clara García Ayuardo (Centro de Investigación y Docencia Económicas), Javier Garciadiego (El Colegio de México), Óscar Mazín (El Colegio de México), Jean Meyer (Centro de Investigación y Docencia Económicas), Juan Ortiz Escamilla (Universidad Veracruzana), Erika Pani (El Colegio de México), José Antonio Piqueras (Universitat Jaume I), José María Portillo (Universidad del País Vasco), Ricardo Pérez Montfort (Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social), Beatriz Rojas (Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora), Antonio Rubial García (Facultad de Filosofía y Letras-UNAM), José Javier Ruiz Ibáñez (Universidad de Murcia), Nelly Sigaut (El Colegio de Michoacán), Carmen Yuste (Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM).

Producción editorial: Benigno Casas

Cuidado de la edición: César Molar y Javier Ramos

Diseño de cubierta: Gustavo Amézaga y Mónica López

CORRESPONDENCIA

Allende 172, col. Tlalpan,
C.P. 14000, Ciudad de México.

Historias, Revista de la Dirección de Estudios Históricos, núm. 107, septiembre-diciembre de 2020, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura, Córdoba 45, col. Roma, C.P. 06700, alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México. Editor responsable: Benigno Casas de la Torre. Reservas de derechos al uso exclusivo: 04-2008-012114374100-102, ISSN: 1405-7794, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de licitud de título y contenido: 16125, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Domicilio de la publicación: Hamburgo 135, mezzanine, col. Juárez, C.P. 06600, alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México. Imprenta: Taller de impresión del INAH, av. Tláhuac 3428, col. Culhuacán, C.P. 09840, alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Hamburgo 135, mezzanine, col. Juárez, C.P. 06600, alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el 31 de mayo de 2022, con un tiraje de 150 ejemplares..

Historias

107

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

ENTRADA LIBRE

Sasha Frere-Jones	2
Theodore W. Cohen	9

ENSAYOS

Mónica Velázquez Sandoval <i>La hacienda y sus oficios. Trabajar para el campo en la Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVIII</i>	20
---	----

Marte González Ramírez <i>Un arco de triunfo efímero dedicado a Carmen Romero Rubio</i>	35
--	----

Aurelio de los Reyes García-Rojas <i>Una temporada de ópera en la Ciudad de México en 1917</i>	50
---	----

John Mraz <i>Fotohistorias de la Revolución Mexicana</i>	66
---	----

CARTONES Y COSAS VISTAS

Jorge Alejandro Díaz Barrera <i>El subdelegado de Chalco avisa hallarse ensolvada la Acequia Real que imposibilita el tránsito a las canoas trajineras... y medidas para su limpieza. 1806-1808</i>	95
--	----

RESEÑAS

Rodrigo Martínez Baracs, <i>La Utopía de Tomás Moro traducida por Vasco de Quiroga</i>	126
Salvador Rueda Smithers, <i>La benemérita labor de hacer archivos</i>	129
Luise Margarete Enkerlin Pauwells, <i>Manuscritos mexicanos perdidos y recuperados</i>	133
Rebeca Monroy Nasr, <i>Las revoluciones de la mujer</i>	136



Portada: Méndez Hermanos,
*Señorita no identificada disfrazada
como la música*, Col. Gustavo
Amézaga Heiras.

Entrada Libre

El hombre que veía a través de él mismo

Sasha Frere-Jones

Músico, crítico musical y escritor, Sasha Frere-Jones ha colaborado en numerosas publicaciones periódicas, como la revista *The New Yorker* (2004-2015) y el diario *L. A. Times* (2016). Esta nota sobre Michel Leiris (1901-1990) se asoma a la recepción en el mundo anglófono de un autor central de quien se conoce, en español, estos títulos: *África negra. La creación plástica* (traducción de Luis Hernández Alonso, Aguilar, 1967); *Joan Miró, litógrafo* (Polígrafa, 1972); *La literatura considerada como una tauromaquia* (traducción de Ana María Moix, Tusquets, 1976); *Edad de hombre* (traducción de Mauricio Vázquez, Labor, 1976); *Francis Bacon* (traducción de Ramón Ibero Iglesias, Polígrafa, 1983); *Poesía* (traducción de Juan Antonio Martínez Sarrión, Visor, 1984), *Huellas* (traducción de Miguel Ferreiro, Fondo de Cultura Económica, 1988); *El África fantasmal: de Dakar a Yibuti (1931-1933)* (traducción de Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar Barrena, Pre-Textos, 2007); *Espejo de tauromaquia* (traducción de Meritxell Martínez Fernández, Arena Libros, 2013), y *Noches sin noche y algunos días sin día* (traducción de David Martin Copé, Editorial Sexto Piso, 2017). Silvio Mattoni tradujo *Intercambios y correspondencia* entre George Bataille y Leiris (El Cuenco de Plata, 2008). Tomado de la revista *The New Yorker*, 9 de diciembre de 2020. Nota y traducción de Antonio Saborit.

EN 1990, A LA MUERTE DE MICHEL LEIRIS, a la edad de ochenta y nueve años, el antropólogo Claude Lévi-Strauss escribió en *Libération* que Leiris fue “indiscutiblemente uno de los grandes

escritores del siglo”. Semejante afirmación parecería sobrada sobre todo si el apellido Leiris no le decía mucho a uno. ¿Qué tuvo de grande? El antropólogo Aleksander Bošković escribió, en 2003, que “acaso no exista una sola figura que haya influido tanto en la etnología y la antropología francesas”. Éste fue Leiris. Sólo que, escribió Bošković, Leiris fue asimismo “artista, poeta, escritor, crítico, viajero, surrealista... un verdadero ‘hombre del Renacimiento’ entre cuyos amigos estaban Breton, Bataille, Giacometti, Picasso, Césaire y Métraux”. Esto nos acerca más.

Leiris fue, antes que nada, un testigo infatigable de la experiencia vivida. El término que prefirió por encima de los demás para la mayoría de su obra no fue el de “memoria” sino el de “ensayo autobiográfico”, y aplicó el rigor de un observador objetivo a su registro de lo subjetivo. Nacido en 1901, trabajó constantemente durante siete décadas, pero sus libros aún tienen que asegurarse un lugar con la mayoría de los lectores anglófonos. Al menos cinco de los libros traducidos son indispensables. Éstos incluyen dos recientes ediciones inglesas, cuya tardía aparición ayuda a explicar su bajo perfil: la edición de Semiotext(e) de 2019 de *The Ribbon at Olympia’s Throat*, el cual se publicó originalmente en 1981, y *Phantom Africa*, publicado por Seagull Books en 2019, ochenta y cinco años después de que saliera en francés. *The Rules of the Game*, una autobiografía en cuatro tomos, publicados entre 1948 y 1976, es la obra más extensa y esencial de Leiris, glacialmente lenta y ferozmente viva. No respondo por el cuarto y último título, *Frêle bruit*, porque aún no aparece en inglés, pero los tres primeros tomos —*Scratches*, *Scraps* y *Fibrils*, tal y como los tradujo Lydia Davis— están entre los libros más sorprendentes que yo haya leído.

Leiris fue un reservado y duro no creyente que valoraba la exactitud por encima de todo y que escribía largas frases de una página que hacía ovillo para crear “una serie de pantallas” entre él y sus ideas. Evitó la calcificación aferrándose a su curiosidad y construyó una fortaleza ética desde la observación del fuego lento de su conciencia. Para los noventa y cinco ya era un firme anticolonialista, antirracista y anticapitalista. En 1976, a los setenta y cuatro años, escribió que sus temas centrales eran una “inspiración hacia lo maravilloso, el deseo de comprometerse con la lucha contra las injusticias flagrantes de la sociedad, un deseo de universalismo, los cuales lo han llevado a tener contacto directo con culturas distintas a la suya”. En 2020, Leiris fue deliciosa compañía.



Leiris se topó con sus temas. Como estudiante universitario coqueteó con el jazz y la química antes de recibirse como filósofo. Los siguientes años los pasó trabajando en París y para 1929 ya estaba casado, había hecho prestigio como poeta y se había unido y había roto con el movimiento surrealista. (Siguíó comprometido con la “liberación psicológica y social definida en términos generales” que apoyaba el surrealismo.) Ese año se hizo editor de *Documents* de George Bataille, una revista heterodoxa que sirvió como taller para los escritores que gravitaban alrededor y se apartaban del epicentro del surrealismo. Según una de las portadas, la revista estaba dedicada a “doctrinas, arqueología, bellas artes y etnografía”. En ese entonces la etnografía era un campo definido pobremente en Francia, pero su promesa atrapó la atención de Leiris. Ansioso por salir de Europa aceptó, en 1931, ser el “secretario-archivista” de una expedición de dos años, organizada por el antropólogo Marcel Griaule, por el sub Sahara africano.

La crónica del viaje, *Phantom Africa*, sería su primera gran obra. Leiris no se acercó a lo que llamó la “circunstancia fortuita” de su viaje como un etnógrafo tradicional, en parte porque no tenía una formación en ese campo. En lugar de eso, llevó un diario y —según Brent Haye Edwards, quien tradujo la nueva edición— “fue inflexible en que, aparte de algunas correcciones menores”, las entradas “no fueran corregidas en función de los hechos”. El resultado es más de seiscientas páginas de entradas de diarios que dan cuenta de sueños, del comportamiento de los soldados, de una variedad de conflictos con Griaule, de proyecciones eróticas, de otros pesares y de la medida constante de su distanciamiento tanto de la gente a la que estudiaba como de la gente que lo había enviado a realizar tal estudio. (La primera traducción al inglés, obra de Robin Chancellor, se desechó en el momento en el que el editor del libro exigió amplios recortes a lo que él llamó “majaderías propias de los muros del baño de hombres de una escuela”. Leiris no aceptó los recortes.) En el viaje, Leiris usó tarjetas de archivo para documentar las cosas que su grupo se llevaría a Francia. El resto de su vida emplearía el mismo método para organizar las ideas para sus libros.

Leiris escribió que *Panthom Africa* era el agregado de lo que “resultó cuando me obligué a mí mismo a registrar prácticamente todo lo que pasaba a mí alrededor y todo lo que me pasaba por la cabeza”. Se siente que el autobiógrafo cobra forma en estas líneas, sólo que Leiris también halló espacio, en su mente, para plantear algo sobre la etnografía. *Phantom Afri-*



ca enfrentó el reclamo de objetividad del campo al señalar que el etnógrafo muchas veces sólo lleva un registro de sí mismo. También apareció otro desafío en la explícita crítica política del libro. En sus entradas, Leiris cuestionó la validez del pensamiento colonial francés y más específicamente de las implicaciones morales de reunir tal *butin* (botín) para los museos franceses. (Algo del *butin* descrito por Leiris lo está pensando devolver Macron.) Luego de que el libro saliera, en 1934, vino el rompimiento entre Griaule y Leiris. Cinco años después, en carta no enviada a Bataille, Leiris seguía advirtiendo contra la “imposición a los hechos de enfoques propios de nuestra mentalidad europea” de la etnografía. “Por más intensamente que imaginemos vivir la experiencia del indígena”, escribió, “no podemos entrar en su piel y seguimos viviendo nuestra experiencia”.

La mayoría de los lectores estadounidenses se toparon con un Leiris que poco tenía que ver con la etnografía. En 1939 Leiris publicó *Manhood*, una memoria que había empezado a escribir antes de su viaje con Griaule. Más de dos décadas después, Susan Sontag reseñó la traducción al inglés de Richard Howard para *The New York Review of Books*. El inicio tan citado de la reseña dice: “Descontado desde la traducción en el año de 1963, la brillante y repelente narración autobiográfica de Leiris *L’Age d’homme*, en principio resulta bastante intrigante”. (El ensayo se transformó en la introducción de una edición posterior del libro, sin la palabra “repelente”.) Sontag lee la honestidad de Leiris como “un ejemplo especialmente poderoso de la venerable preocupación con la sinceridad peculiar a las letras francesas”. Esta interpretación lleva a mencionar a Montaigne, un movimiento común en la crítica de Leiris, aunque por lo general Montaigne estaba más preocupado por salir bien librado. Leiris no tanto, quien abre *Manhood* con una lenta y disgustada radiografía de sí mismo. “Detesto verme a mí mismo inesperadamente en un espejo, pues a menos de haberme preparado para semejante confrontación, me parezco humillantemente feo cada vez”, escribe.

Para Leiris, aun la autoestima es sospechosa, otra trampa entre uno y la experiencia. En 1946, en un epílogo a *Manhood*, Leiris escribió que el libro era la “negación de una novela”. “En él”, escribió, “me propuse condensar, casi crudo, un conjunto de imágenes y hechos que me rehusé a explotar permitiéndole a mi imaginación trabajar en ellos”. Aun si la respuesta de Sontag fue parcialmente desdeñosa —“el libro

En sus entradas, Leiris cuestionó la validez del pensamiento colonial francés y más específicamente de las implicaciones morales de reunir tal butin (botín) para los museos franceses.

Davis, quien tradujo mucho de The Rules of the Game, me contó que le “encantaba reconstruir la compleja sintaxis” de tales frases, y que el “estilo de Leiris, si algo es, es más enredado o complejo que el de Proust”.

carece de movimiento o de rumbo”, escribió, y “no ofrece consumación o clímax”—, sí alcanzó a ver con claridad el proyecto más amplio de Leiris. “*Manhood* es otro de esos libros muy modernos que son completamente inteligibles sólo como una parte del proyecto de una vida”, escribió ella. “Un libro”, en otras palabras, “es una acción que da pie a otras acciones”.

Manhood era absolutamente parte de ese proyecto, pero bien pudo no ser la manera más feliz de presentar a Leiris a los lectores anglófonos. La “franqueza vehemente” que Leiris buscaba se ve embrollada por una concentración atípica en las heridas narcisistas de sus primeros años. Pero vendría más. A la mitad de sus treinta, Leiris empezó el estudio autobiográfico que se convirtió en *The Rules of the Game*, y que le llevó décadas. El primer tomo, *Scratches*, salió en 1948. Como *Manhood*, el libro fue una “acción”, sólo que Leiris parecía haber modificado su relación con el lenguaje. Según la introducción de Davis, Leiris decía que él “a duras penas alcanzaba a ver el uso literario del habla más que como un medio para aguzar la propia conciencia con el fin de estar más —y de menor manera— vivo”. Sus frases habían florecido en una variante nueva, la cual acercaba más al lector y empujaba al tiempo a un segundo plano. Leiris había encontrado la música de su conciencia, y obedecía a un *tempo* lento, minucioso.

Scratches da inicio con los primeros recuerdos de Leiris, con patrones de colchas y soldados de plomo y abecedarios. Empareja la lógica asociativa de *Documents* con la manera de Proust, y al fijar una idea en otra y en otra, las deja correr al pulso de la memoria. Este ritmo ascendente, bola de hule que recorre los sentidos, significa que el recuerdo del fonógrafo de su padre da inicio en la voz “Perséfone”, y emplea decenas de páginas para explayarse. “Perséfone” lleva a “gramófono” y luego a “diagrama”, que conduce a un examen de la “calidad ligeramente grasa” del ruido superficial que se escucha cuando una aguja recorre los surcos de un cilindro de cera y se amplifican por medio de un cuerno de metal, creando una “tempestad en una taza de té (o incluso en una taza para mezclar acuarelas), un temblor sísmico que recorre el grosor de una lente de cristal”. Davis, quien tradujo mucho de *The Rules of the Game*, me contó que le “encantaba reconstruir la compleja sintaxis” de tales frases, y que el “estilo de Leiris, si algo es, es más enredado o complejo que el de Proust”. Davis describió tanto a Leiris como a Proust en el uso de una “estructura hipotáctica”, con muchas cláusulas subordinadas, y el poeta Jean Laude llamó “fugal” al método de Leiris, en con-

versación consigo mismo. Éstas son síntesis precisas, pero sigue siendo difícil de atrapar, de manera cabal, lo que fue un modo nuevo para Leiris, una amplia y suelta cadencia que le permitió a su escritura dar cuerpo a su pensamiento.

En 1981, cinco años después de que saliera *Frêle bruit*, último tomo de *The Rules of the Game*, Leiris publicó *The Ribbon at Olympia's Throat*, que acaba de volver a traducir al inglés Christine Pichini. Menos que una coda a su obra maestra que su continuación, *The Ribbon at Olympia's Throat* es tal vez la mejor introducción a Leiris, a sus intereses y a la curva de sus ritmos. Su escepticismo es central a su proyecto, aquí se ve, al nivel de la estructura, en donde sus cláusulas subordinadas tardan y tardan, alejando el punto conforme uno lee.

Este libro es una memoria, de nuevo, con una orientación extrañamente específica. Uno de los ejes es una serie de veinticinco observaciones sobre la pintura *Olympia* de Édouard Manet, la cual muestra a una mujer blanca desnuda, en cuyo cuello porta un listón negro, a la que una sirvienta negra le lleva unas flores. Leiris no interpreta tanto la pintura sino que se estudia a sí mismo ante ella. El otro eje es una cadena de observaciones, cada cual una digresión de la anterior, sobre el barrio de Leiris. Dos chicas en un carro deportivo tratan de levantarlo (es lo que él desea), un mendigo discute con él, y los árboles cercanos a su casa son “tan altos, tan rectos y están tan juntos que dentro de ellos no se oye sonido alguno, como si hubieran colocado al sonido fuera de nuestro alcance al tiempo que se levantan —sin temor— hacia el cielo e impulsan el sonido a lo alto, fuera de la masa compacta de las ramas más altas, hacia un espacio de cuarentana”.

Olympia es el listón que une al libro. El padre de Leiris le contó al escritor que Manet había pintado “una figura sin vida cuya tiesura formal resultaba tan repelente como su casi cadavérica complexión”. Leiris no estuvo de acuerdo. Él creía que el “listón y otros accesorios solo enfatizan su desnudez”, y que el propio listón es el “detalle innecesario que nos engancha y que vuelve real a *Olympia*”. El tema central del libro es la atención fetichista. El listón, para Leiris, es “la sogá que impide que me hunda”. Sigue buscando la manera de conectar los hechos a tótems, “un detalle que pueda usar como palanca, como el listón”.

Toda vez que el detalle crucial puede estar en cualquier parte, esperando ser descubierto, Leiris no tiende a sopesar sus experiencias de manera distinta. Cada acontecimiento se



*Eventualmente,
luego de reflexionar sobre
la escritura, la muerte
y la ópera, vuelve la lente hacia sí,
al sostener que es un fracaso
—“el preocupado snob
y el hombre inquieto que
siempre he sido”—
en el momento del triunfo.*

presenta con la misma animación o de manera neutra, y las experiencias más pequeñas son algunas de las más ricas. “Al tiempo que fumo un cigarro y bebo té en mi habitación en París, con frecuencia me alcanza el deseo —irracional aunque muy sentido— de fumar un cigarro”, escribe Leiris. “Pero ya estoy fumando y por lo tanto es absurdo hacer algo que, muy sencillamente, estoy haciendo”. En cierto punto, Leiris discute consigo mismo durante siete páginas sobre cómo describir e interpretar la luz del sol en la Selva Negra: “Límpidos claros en cierta forma transforman el paisaje terrenal en una suerte de negativo del paisaje celeste, él mismo manchado de oscuras nubes gruesas”. Eventualmente, luego de reflexionar sobre la escritura, la muerte y la ópera, vuelve la lente hacia sí, al sostener que es un fracaso —“el preocupado snob y el hombre inquieto que siempre he sido”— en el momento del triunfo. “Mientras estamos en ello, quisiéramos que el libro, como una piedra que se arroja, hiciera algunas olas”, escribe. “Pero, sea cual sea el recibimiento que tenga, la fiesta habrá terminado ya, el hechizo se habrá roto”.

En *Scratches*, Leiris escribió que sentía una “irracional repugnancia ante la idea de ir directo al grano”. Varias décadas después, tres años antes de su muerte y tras haber escrito todos sus libros, dijo que “una persona en nuestro tiempo y edad que se respete se debe a ella misma el ser todo lo lúcida que pueda ser”. Estas ideas, en apariencia extrañas, son, de hecho, las dos caras de una misma creencia: que el lenguaje, manejado debidamente, es capaz de revelar el destello divino de la experiencia. Para Leiris, el lenguaje era capaz también de proveer algo como una ética. Leiris amaba el sonido de las palabras, sus accidentales cosas en común, la camaradería encontrada en una familia de escritores y la casa misma de la frase, la cual, de construirse con propiedad, contiene lo que nos ha sucedido y cómo lo hemos percibido, al mismo tiempo exactamente, una y otra vez.

La aventura mexicana de Katherine Dunham

Theodore W. Cohen

Miguel Covarrubias (1904-1957) supo reconocer en Katherine Dunham (1909-2006) a “una gran coreógrafa, con una amplia cultura y con sólidos conocimientos antropológicos, que ha sabido manejar el folklore de su raza con excelente propiedad, imaginación y sentido teatral, y que además cuenta con un numeroso grupo de bailarines dotados de una gran técnica moderna”. Dunham constituyó toda una época y creó una escuela. Covarrubias, desde luego, le hizo uno de sus escenarios. Dunham visitó México junto con su compañía en 1947, y en este episodio se demora Cohen, autor de *Finding Afro-Mexico. Race and Nation after the Revolution* (2020). “No puede decirse que la danza afro-americana de Katherine Dunham haya dejado huellas permanentes en la danza mexicana”, escribió Covarrubias en 1952, “aunque sí mostró a nuestros bailarines y aspirantes a coreógrafos el enorme partido que puede sacarse del folklore cuando se le maneja con inteligencia e integridad artística y siempre que se cuente con buenos bailarines que tengan proyección escénica y un alto sentido profesional”. Tomado de la revista *The Confluence. A Regional Studies Journal*, Lindenwood University Press, otoño-invierno de 2015. Nota y traducción de Antonio Saborit.

EN 1983, EL CENTER FOR AFRO-AMERICAN STUDIES de la Universidad de California, en su plantel en Los Angeles, publicó por primera vez en Estados Unidos *Dances of Haiti* de Katherine Dunham. En el “prefacio”, Dunham explicó que esta investigación, que nació como su tesis de maestría en la Universidad de Chicago, ya había circulado antes en inglés y español en la revista mexicana *Acta Antropológica*.¹ Desde su publicación original en 1947, la carrera de Dunham se había transformado de manera radical. La joven bailarina había alcanzado su plenitud como intelectual del New Negro, como activista política, como profesora y como intérprete de fama

¹ Katherine Dunham, *The Dances of Haiti*, Los Angeles, Center for Afro-American Studies, 1983, p. ix.



Katherine Dunham, foto autografiada a Miguel Covarrubias (sin fecha): “To Miguel, who must always have a special invitation. Katherine Dunham”. Archivo Miguel Covarrubias, Sala del Archivo y Colecciones Especiales, Biblioteca de la Universidad de las Américas, Cholula, Puebla, México.

mundial. Pionera en el estudio etnográfico de la danza en los novecientos treinta, estudió con Robert Redfield, un sociólogo mexicanista de la Universidad de Chicago, y su colega, el principal antropólogo de los pueblos de origen africano en el continente de América, Melville Herskovits de Northwestern University. En 1964, Dunham empezó a trabajar en el área metropolitana de San Louis como artista invitada en la Universidad del Sur de Illinois en Carbondale (SIU). Al mudarse al este de San Luis en 1969, introdujo una dimensión de la diáspora africana entre la población negra empobrecida. Como lo señalara la amiga y biógrafa de Dunham, Joyce Aschenbrenner, trazó paralelismos entre los residentes de la ciudad y las aisladas comunidades negras del Caribe. Al rechazar los legados de la segregación de Jim Crow, Dunham desarrolló iniciativas culturales, primero en el campus de la SIU en Alton y luego en toda el área metropolitana de San Louis, incluida la Maurice Joyce House en el este de San Louis que convirtió en el Katherine Dunham Museum en 1977.²

A lo largo de su vida, instituciones locales, nacionales e internacionales celebraron los logros de Dunham. En 1967 recibió las llaves de la ciudad de Alton. Numerosas universidades, incluida Washington University en San Louis, le confirieron títulos honoríficos en artes y letras. Y en 1989 se le consagró en el Walk of Fame de San Louis. Aun hoy su bella coreografía se exhibe en el Missouri History Museum. En el Continente Americano, los gobiernos de Haití y Brasil le confirieron premios tan prestigiados, si no es que más prestigiados, que los que recibió en Estados Unidos, y en 1993 recibió la ciudadanía haitiana. Con posesiones en el Caribe como Martinica, Francia la nombró miembro de la Orden de Artes y Letras en 1988, el mismo año en que Haití le confiriera a Dunham la misma distinción.³

México ha permanecido al margen de la biografía de Dunham, al que con frecuencia se le reconoce tan sólo en la lista de países en los que ella se presentó. Sin embargo, ocupa un lugar especial en la historia personal de Dunham. País prominentemente indígena, México interpeló su infatigable pesquisa para encontrar, documentar y realizar coreografías de



² Joyce Aschenbrenner, *Katherine Dunham: Dancing A Life*, Urbana, University of Illinois Press, 2002, pp. 173-174, y Vèvè A. Clark, "Performing the Memory of Difference in Afro-Caribbean Dance: Katherine Dunham's Choreography. 1938-87", en *History and Memory in African-American Culture*, editado por Geneviève Fabre y Robert O'Meally, Nueva York, Oxford University Press, 1994, pp. 188-204.

³ Para la biografía de Dunham, véase Aschenbrenner, *Katherine Dunham...*

las danzas originarias de África en América. Llegó por primera vez en el verano de 1947, cuando se programó que su compañía de baile se presentara por toda la Ciudad de México. Poco sabía ella que habría de encontrar una nueva inspiración musical, la música del estado costero de Veracruz, la cual para 1948 se convertiría en parte de su *oeuvre*.

Antes de llegar a México, Katherine Dunham ya era consciente de la presencia de África en América Latina y el Caribe. El 8 de marzo de 1932 le escribió a Melville Herskovits, sin haber realizado antes ninguna investigación etnográfica. El interés de Dunham en la danza era bastante claro, pero su proyecto etnográfico de resucitar culturas de la diáspora africana en América aún estaba verde. Se presentó diciendo que Fay Cooper-Cole, antropóloga de la Universidad de Chicago, la había animado para que le escribiera. Dunham se interesaba en un “estudio comparativo de la danza primitiva”, en particular la de los “indios americanos y los grupos primitivos de los negros en América”.⁴ Tres años después, y con cartas de presentación de Herskovits, Dunham viajó a las islas caribeñas de Jamaica, Martinica y Trinidad para iniciar su investigación etnográfica.

Al escribirle a Herskovits desde Martinica, en septiembre de 1935, Dunham expresaba las frustraciones típicas de los antropólogos novicios movidos por el deseo de engendrar una mejora social. En pleito con las minucias de la observación objetiva de la comunidad, se lamentaba: “Éste es un país muy difícil. Es pequeño y la gente está muy amalgamada. Tal vez me repita, pero aquí hay más que hacer en términos psicológicos que artísticos o antropológicos. El país está en lenta decadencia, y la gente con él”.⁵ Las observaciones en Martinica inspiraron el primer ballet de Dunham, *L'Ag'Ya*, el cual muestra el duelo de dos hombres por una mujer.⁶ Después, en 1936, visitó Haití, embarcándose en la investigación que presentó como “Dances of Haiti” para obtener la maestría en antropología en 1938.

El proyecto etnográfico y artístico de Dunham continuó hasta los novecientos cuarenta. En 1939 hizo la coreografía y estrenó *Bahiana*, inspirada en la música y danzas del pueblo de Bahía, Brasil, una de las regiones más africanas en el

Dunham se interesaba en un “estudio comparativo de la danza primitiva”, en particular la de los “indios americanos y los grupos primitivos de los negros en América”.

⁴ Carta de Katherine Dunham a Melville J. Herskovits, fechada el 9 de marzo de 1932, carpeta 12 (Dunham Katherine 1932-1942), caja 7, en Melville J. Herskovits Papers, Northwestern University Library Archives, Evanston, Illinois (en adelante MJHP-NULA).

⁵ Carta de Katherine Dunham a Melville J. Herskovits, sin fecha, ca. 10 de septiembre de 1935, carpeta 12 (Dunham Katherine 1932-1942), caja 7, MJHP-NULA.

⁶ Aschenbrenner, *Katherine Dunham...*, pp. 63-64.

Su fascinación con la danza de origen africano le siguió remitiendo al Caribe, su fuente más frecuente de inspiración. Dunham quiso entender las danzas originarias de África en el Caribe como una sola entidad cultural.

Hemisferio Occidental. Cinco años después estrenó *Choros*, en la cual empleó la *cuadrille* brasileña, una danza decimonónica por parejas originaria de Europa occidental. Su fascinación con la danza de origen africano le siguió remitiendo al Caribe, su fuente más frecuente de inspiración. Dunham quiso entender las danzas originarias de África en el Caribe como una sola entidad cultural. *Tropical Revue*, iniciada en 1943, le dio vida a esta iniciativa etnográfica. Aunque las obras incluidas en la *revue* cambiaron con el tiempo, ciertas piezas fijas, como *L'Ag'Ya*, casi siempre estaban en la lista.⁷

Para febrero de 1945, Dunham empezaba a buscar nuevas inspiraciones culturales para incorporarlas en su segunda *revue*. El 6 de febrero, Gerald Goode le escribió para decirle: “Muchas veces he dicho que la *Tropical Revue* ya se agotó”.⁸ Para el 24 de febrero ella ya le había hecho caso. En carta dirigida jocosamente a “*Tropical Revue* / Amigos, camaradas y conciudadanos”, Dunham anotó:

Llegó el momento de una breve despedida. No es un adiós sino un “hasta La Vista” como dice el español o “Do Veedonaya” como decimos en Rusia. Que todos ustedes tengan unas alegres y provechosas vacaciones y circunstancias amables a todos los involucrados nos volveremos a ver en las bellas costas occidentales.

Gracias por su amable cooperación.

Afectuosamente, Katherine Dunham⁹

En 1946, Dunham empezó a armar *Bal Nègre* para reemplazar *Tropical Revue*. Esta *revue* incluiría música de Cuba, Haití, Brasil y Martinica.¹⁰

En este contexto, América Latina volvió a entrar en la visión artística de Dunham. En enero de 1946, el mexicano Fernando González le pidió que fuera a México.¹¹ Ya para mayo, Dunham

⁷ Vèvè A. Clark, “Katherine Dunham’s *Tropical Revue*”, *Black American Literature Forum*, vol. 16, núm. 4, 1982, pp. 147-52.

⁸ Carta de Gerald Goode a la Sra. Dunham, fechada el 6 de febrero de 1945, carpeta 5/5: Correspondencia 1945, febrero, caja 5: correspondencia 1944, noviembre 1945, abril, Fondo Katherine Dunham, 1906-2006, Special Collections Research Center, Southern Illinois University Carbondale, Carbondale, Illinois (en adelante KDP-SCRC-SIUC).

⁹ Carta de Katherine Dunham a *Tropical Revue* / Friends, comrades & countrymen, fechada el 24 de febrero de 1945, carpeta 5/5: Correspondencia 1945, febrero, caja 5: correspondencia 1944, noviembre 1945, abril, KDP-SCRC-SIUC.

¹⁰ “Prospectus for *Bal Nègre*”, carpeta 9/6: correspondencia [ca. 1946], caja 9: correspondencia, 1946, septiembre 1947, marzo, KDP-SCRC-SIUC.

¹¹ Carta de Fernando González M. a la Srita. Katherine Dunham, fechada el 29 de enero de 1946, carpeta 7/4: correspondencia, 1946, enero 21-31, caja 7: correspondencia 1945, diciembre 1946, marzo 15, KDP-SCRC-SIUC.

también consideraba solicitudes para visitar Brasil, a las que respondió el 26 de junio: “Estoy en la mejor disposición de incluir a América del Sur en nuestro itinerario para la siguiente temporada”.¹² Al terminar el verano, México fue atrapando su atención cada vez más. “Trabajo”, le escribió alguien de su equipo en carta fechada el 7 de agosto de 1946, “en una idea muy candente para ir a México”.¹³ Al siguiente verano ella y su compañía llegaron a México. Su percepción del país fue contradictoria. El 6 de mayo exclamó ante la mexicana Uldarica Manas: “Tenías toda la razón sobre México que nos ha recibido de corazón. Ahora estamos pensando seriamente en ir por nuestra cuenta a Guatemala, La Habana y Caracas y tal vez hasta Río si es posible”.¹⁴ Dos días después su actitud hacia México fue notablemente menos positiva en carta a Smith Davis:

La ciudad de México parece el fin del mundo. Desde luego que yo nunca he sido admiradora de esta parte del país, pero aun así pensé que aprendería a encontrarle un poco de gusto...

Hoy es día de fiesta debido al regreso del presidente. Siempre hay días de fiesta nacional por una u otra razón y con lo mucho que detesto ser prejuiciosa estoy empezando a hartarme de las costumbres mexicanas.¹⁵

En la Ciudad de México, Dunham y su compañía bailaron en diversos teatros, incluido el Gran Teatro Esperanza Iris y el Palacio de Bellas Artes, en donde estrenó *Rhumba Trio* y se presentó ante el presidente Miguel Alemán. En el Esperanza Iris interpretó la tercera edición de *Tropical Revue*. Aunque la obra empezaba con música y danza de las Islas del Pacífico Sur de Melanesia y Tongo, hacía destacar al continente de América. El primer acto seguía con “Son” y “Bolero” de Cuba y “Haitian Roadside”, y concluía con “Mexican Scene”. Con música tomada de la sinfonía número 2 de Harl McDonald, esta rumba era un homenaje a la herencia musical mexicana. El segundo acto incluía su célebre *Rites de Passage*, si bien sin ninguna



¹² Katherine Dunham a Organisaçao ARTS Limitada, fechada el 27 de mayo de 1946, carpeta 8/5: correspondencia, 1946, mayo 16-31, caja 8: 1946, marzo 16-agosto, KDP-SCRC-SIUC.

¹³ Carta de Tim [¿Durant?] a Katherine Dunham, fechada el 7 de agosto de 1946, carpeta 8/8: correspondencia, 1946, agosto, caja 8: 1946, marzo 16-agosto, KDP-SCRC-SIUC.

¹⁴ Carta de Katherine Dunham a la Srita. Uldarica Manas, fechada el 6 de mayo de 1947, carpeta 10/2: correspondencia, 1947, mayo, caja 10: correspondencia, 1947, abril-noviembre, KDP-SCRC-SIUC.

¹⁵ Carta de Katherine Dunham al Sr. Smith Davis, 8 de mayo de 1947, carpeta 10/2: correspondencia, 1947, mayo, caja 10: correspondencia, 1947, abril-noviembre, KDP-SCRC-SIUC.

especificación etnográfica. El tercer acto llevó al público mexicano a Estados Unidos, con su *ragtime* y su *blues*, al tiempo que Dunham volvía a sus raíces en la diáspora africana.¹⁶

Los mexicanos respondieron bien a las interpretaciones de Dunham. Muchos la llamaron afectuosamente “La Katarina”. *México al Día* la sacó en su número del primero de junio de 1947. El artículo, titulado “Ritmos primitivos: Katherine Dunham, artista y mujer de estudio”, la presentó al público mexicano que no estaba versado en la danza de Estados Unidos ni en la cultura afroamericana. “Katherine Dunham, antropóloga y bailarina”, empezaba, “es una de las mujeres más inteligentes y notables que nos han visitado”. Exaltaba su conocimiento etnográfico: “Ha escrito varios libros sobre danza y folklore, en especial su tesis de antropología basada en las costumbres antillanas, así como artículos publicados en la revista *Esquire* y en otras publicaciones periódicas. En estos momentos trabaja en un libro que se publicará en breve sobre las costumbre, la religión, el arte y el folklore en Jamaica”. Sobre sus dotes artísticas señaló: “Su técnica, la famosa técnica Dunham, consiste en incorporar ritmos primitivos en la danza moderna”.¹⁷

En opinión del periodista Jaime Luna, *Bal Nègre* de Dunham merecía una atención especial. Representaba la música y el baile, el jazz en particular, que con frecuencia se habían visto pervertidos en Estados Unidos. La compañía de Dunham “nos conquistó desde el primer momento”, exclamó Luna. *Bal Nègre* “es en efecto algo de lo que no tenemos idea y que en términos artísticos vindica a la raza de color en sus expresiones más genuinas: el Amor, la Pena, la Esperanza, la Fe, el Humor todo con un fondo trágico”. Acompañaba al artículo el dibujo de una bailarina negra, Dunham presumiblemente. Realizada por el caricaturista Ángel Zamarripa Landi, bajo el seudónimo de Fa-Cha, esta imagen, en opinión de Luna, “ha atrapado agudamente la cosa [...] las poses y comportamientos de ‘Bal Nègre’ en acción”.¹⁸

El *New York Times* señaló la popularidad de Dunham el 19 de mayo de 1947. Su breve nota de tres párrafos así empezaba: “Hablando del Teatro [Esperanza] Iris en la Ciudad de México,



¹⁶ Gran Teatro Esperanza Iris, mayo 10-17, carpeta 12: Playbills, Programmes, Flyers, Tickets, 1947, caja 85: Dunham Performance Playbills, Programmes, Flyers, 1929-1952, KDP-SCRC-SIUC.

¹⁷ “Ritmos primitivos. Katherine Dunham, Artista y mujer de estudio”, *México al Día*, 1 de junio de 1947, carpeta 15: clippings, 1947, caja 86: Dunham Performance Playbills, Programmes, Flyers, 1953-1973, sin fechas, KDP-SCRC-SIUC.

¹⁸ Jaime Luna, “Bal Nègre”, carpeta 15: clippings, 1947, caja 102: Media reviews and news clippings about Dunham and her company performances, 1934-1949, KDP-SCRC-SIUC.

Katherine Dunham concluyó ayer una temporada de cuatro semanas muy exitosas con su compañía”. Sus interpretaciones, señalaba la nota, fueron vistas por los *glitterati* artísticos de México: “Por cierto que durante su temporada en el Iris, artistas tan importantes como [Diego] Rivera, [José Clemente] Orozco, [Miguel] Covarrubias y [Carlos] Mérida realizaron bocetos en el teatro para un libro que se ha de publicar en México. La Kate- rina parece haber triunfado en grande al sur de la frontera”.¹⁹

Covarrubias ya conocía Dunham. Al igual que ella, Covarrubias pasó sus años formativos en el New Negro Movement. Al tiempo que ella bailaba en Chicago, él dibujaba lo que se veía y oía en Harlem. Sus bocetos de la sociedad afroamericana engalanaron las páginas de *Vanity Fair* e incontables libros como *The New Negro* (1925) de Alain Locke, *The Weary Blues* (1926) de Langston Hughes y *Blues: An Anthology* (1926) de W. C. Handy, el cual incluía la famosa canción de Handy, “St. Louis Blues”. Como era natural, sus caminos se cruzaron cuando Dunham visitó México y cuando Covarrubias viajó a Estados Unidos.²⁰ Documentados por diarios y revistas mexicanos, Dunham y Covarrubias asistieron a las mismas cenas sociales así como a comidas más íntimas en las casas de la élite cultural mexicana. Acaso ilustra mejor la mutua admiración que se tenían, el que Covarrubias le hiciera una caricatura y Dunham le diera una foto dedicada a él.

En mayo de 1947, Dunham ofreció una conferencia en el Palacio de Bellas Artes y Covarrubias fue su traductor. Un artículo en *El Universal*, “El arte negro visto por fiel intérprete”, cubrió el acontecimiento. Dunham habló de sus estudios en Chicago, de su investigación en el Caribe y de sus interpretaciones de danzas originarias de África. “Al preguntársele la razón de por qué no había incorporado aún danzas mexicanas en su programa —aun cuando uno de los números en su espectáculo tenía el título “Mexicana”— contestó que necesitaría permanecer con nosotros por varios años para conocer la psicología del pueblo, ya que no sólo le interesaban los aspectos externos de las danzas que ella ejecutaba”.²¹ México no estaba en sus planes. Nadie, ni siquiera Dunham, podía haber anti-

Acaso ilustra mejor la mutua admiración que se tenían, el que Covarrubias le hiciera una caricatura y Dunham le diera una foto dedicada a él.

¹⁹ *New York Times*, 19 de mayo de 1947, carpeta 15: clippings, 1947, caja 102: Media reviews and news clippings about Dunham and her company performances, 1934-1949, KDP-SCRC-SIUC.

²⁰ Adriana Williams, *Covarrubias*, Doris Ober (ed.), Austin, University of Texas Press, 1994, p. 178.

²¹ “El arte negro visto por fiel intérprete”, *El Universal*, 9 de mayo de 1947, RP-MF 18351, mayo 1947, expedientes, Archivo Gerónimo Baqueiro Foster, Fondos Especiales, Biblioteca de las Artes-Cenart, Ciudad de México, México.

La música de Veracruz, el huapango en particular acababa de entrar al canon musical de la nación. Desde 1934, el compositor Gerónimo Baqueiro Foster estudió los elementos históricos, culturales y musicológicos del género.

cipado que en cuestión de meses, ella habría de atar la música del estado mexicano de Veracruz al proceso de rejuvenecimiento de la estética de la diáspora africana.

La música de Veracruz, el huapango en particular acababa de entrar al canon musical de la nación. Desde 1934, el compositor Gerónimo Baqueiro Foster estudió los elementos históricos, culturales y musicológicos del género. En la entrada de abril de 1942 de la *Revista Musical Mexicana* ató el huapango a la historia de la esclavitud africana en México. Concluía: “*La Bamba* y *La Palomita*, por ejemplo, eran descendientes de los cantos de los esclavos negros de los conquistadores españoles. No sería difícil reconocer estos ancestros negros en los elementos armónicos, melódicos y rítmicos de *La Bamba*”.²² Asimismo arregló varios huapangos, incluida “*La Bamba*”, para una serie de conciertos en 1940 en el Museum of Modern Art de Manhattan. Su composición de tres minutos, *Huapangos*, fue la primera vez que la música negra del estado fue reconocida e interpretada dentro de la narrativa nacionalista. Covarrubias también abrazó las raíces africanas de la música. *Mexico South: The Isthmus of Tehuantepec*, su libro de 1946, explicó que la música de los habitantes de la costa de Veracruz “es descendiente directa de la antigua música andaluz transplantada la selva por sus intérpretes mitad indios, mitad negros”.²³

En algún momento, tras la conferencia en el Palacio de Bellas Artes, Dunham decidió aprender más sobre la música de la entidad. Presumiblemente, Covarrubias la habría ayudado a encontrar el camino. El 22 de julio le escribió a su amigo y colaborador artístico, William Archibald, de Trinidad, sobre sus proyectos actuales y futuros, incluido su interés en Veracruz:

Querido Bill,

No creas que paré las negociaciones sobre la Canción del Caribe. Anoche tuve una discusión con otro productor (el primero resultó incapaz de cerrar el trato) y está muy interesado. Se llama Julio Bracho y en este momento trabaja en una película con [Dolores] del Río. Hemos estado discutiendo si se debería realizar en Veracruz, que cuenta con un escenario mexicano-negro, o si se debe hacer en Trinidad. Él sugirió que para ahorrar dinero tratemos en Jamaica.

No ve manera de llevarlo a cabo antes del primero del año y ahora se va llevar las cosas con sus socios. Tal vez tenga más

²² Gerónimo Baqueiro Foster, “El Huapango,” *Revista Musical Mexicana*, núm. 8, abril 21 de 1942, p. 183.

²³ Miguel Covarrubias, *Mexico South: The Isthmus of Tehuantepec*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1946, pp. 11, 18.

noticias en breve. Me tomé la libertad de decir que tú y Beau querrían estar si se realiza.

Saludos a Beau y a Mary Hunter y a Mary Mollaghan si la ves.
Tuya, Katherine Dunham²⁴

Este “escenario mexicano-negro” le dio a Dunham el pretexto para añadir a México en su visión del mundo de la diáspora africana.

Antes de dejar México, Dunham se enteró de la composición de Baqueiro Foster, de la cual él mismo había hecho un nuevo arreglo y la rebautizó como *Suite Veracruzana Número 1*. El 25 de septiembre de 1947, Dunham adquirió los derechos para usarla. Escrito en una hoja membretada del Hotel Reforma de la Ciudad de México, el contrato establecía:

Contrato entre KATHERINE DUNHAM PRODUCTIONS, INC., y el SR. BAQUEIRO FOSTER.

1. Por la suma de Quinientos Pesos (\$500.00) KATHERINE DUNHAM PRODUCTIONS, INC., reconoce haber recibido dos copias para piano de BAMBA, MORENA y BALAJÚ, composiciones de Baqueiro Foster.

2. Se acuerda también entre ambas partes que por la suma de Mil Quinientos Pesos (\$1,500.00) KATHERINE DUNHAM PRODUCTIONS, INC. recibe los derechos exclusivos sobre las composiciones BAMBA, MORENA y BALAJÚ, sin límite de tiempo, o limitación para interpretarlas, y recibe los arreglos de las tres [composiciones] antes mencionadas para una orquesta de 100 elementos.

3. Con la firma de este contrato BAQUEIRO FOSTER renuncia a más pagos o dividendos por las composiciones BAMBA, MORENA y BALAJÚ, y KATHERINE DUNHAM PRODUCTIONS, INC. recibe todos los derechos sobre las mismas.

Firman Katherine Dunham y G. Baqueiro Foster²⁵

Dunham empleó esta música como la base de su ballet *Veracruzana*. Dorothea Freitag, compositora de Broadway, hizo un arreglo sobre la composición de Baqueiro Foster. Tras un inicio vocal breve, la música comienza con “Danzón Overtura 1”, sigue con “Balajú” y dos danzones más y termina con “La

²⁴ Carta de Katherine Dunham al Sr. William Archibald, 22 de julio de 1947, carpeta 10/4: correspondencia 1947, julio, caja 10: correspondencia, 1947, abril-noviembre, KDP-SCRC-SIUC.

²⁵ Contrato entre Katherine Dunham y Gerónimo Baqueiro Foster, 25 de septiembre de 1947, Carpeta 10/5: correspondencia, 1947, agosto, caja 10: correspondencia, 1947, abril-noviembre, KDP-SCRC-SIUC.



Bamba”.²⁶ De todas las canciones de Baqueiro Foster, su versión de “La Bamba” fue la que más vibró con la estética caribeña de Dunham. Ella establecía implícitamente la conexión entre Veracruz y el Caribe en su tesis de maestría, la cual se publicó en *Acta Antropológica* en 1947. En términos etimológicos, “Dances of Haiti” mencionaba el origen africano del término *bamba*. Se trataba de “una danza social o socio-religiosa marginal de Haití, conocida en otras islas y en los estados del sur de Estados Unidos”. También identificaba al danzón como una “danza social popular en el Caribe, similar al bolero”.²⁷

Aclamada por la crítica, Dunham interpretó *Veracruzana* en Estados Unidos y alrededor del mundo a finales de los novecientos cuarenta y durante los novecientos cincuenta. La escenografía la diseñó Covarrubias. La trama se concentró en tres hombres que buscaban la atención de ella. En términos logísticos era difícil de representar, pues la coreografía pedía que se colgara una enorme hamaca en el escenario, lo que impidió que los teatros pequeños pudieran hacerse cargo de la producción. Cuando Dunham regresó a México en 1955 incluyó *Veracruzana* en algunos de sus programas. En su publicidad, el Teatro Lírico de la Ciudad de México destacó *Veracruzana* entre numerosos signos de admiración: “¡Katherine Dunham, sus bailarines, sus músicos y sus cantantes interpretan el ballet *Veracruzana*! ¡Critificada por unos! ¡Aclamada por otros! ¡Y celebrada por todo México! ¡Últimos días! ¡Nos despedimos de México!”²⁸ En una entrevista, fechada el 15 de junio en la Ciudad de México, Dunham discutió sus intereses en el Caribe y América del Sur, rindiendo un homenaje especial al tango argentino de origen africano. Finalmente preguntó el entrevistador: “¿Y México?” Su respuesta hizo referencia a la música de *Veracruzana*: “una fuerte influencia en mí en México fue la visita al estado de Veracruz. Ahí me enamoré del clima tropical y de La Bamba. Tal vez Frances cantará para nosotros algo de La Bamba”.²⁹ “La Bamba”, la perla de la música de Veracruz seguía fascinándola al cabo de ocho años de haber descubierto su herencia africana.



²⁶ Carpetas 1, 2, y 3, caja 113: Sheet Music: *Veracruzana* (Vocal Opening) to Windy City—Where do We Go From Here, KDP-SCRC-SIUC.

²⁷ Katherine Dunham, “The Dances of Haiti...”, pp. 67, 70.

²⁸ Teatro Lírico Newspaper Clipping, carpeta: “Mexico 1955 and misc. clippings,” serie e, caja 8: Press Books Ger. and S. A. 1950s; Gr. Brit and France, Mexico 1955, and Misc., Katherine Dunham Papers, Library and Research Center, Missouri History Society, St. Louis, Missouri.

²⁹ “Notes for Television Programme at 291 Amsterdam, Mexico—15th June, 1955”, carpeta 18/7: correspondencia, 1955, junio 1-20, caja 18: correspondencia, 1955, febrero-junio, KDP-SCRC-SIUC.

Dunham inició su carrera interesada en lo que ella llamó culturas primitivas, sin saber que su interés en la danza y en la revitalización de la cultura de la diáspora africana la llevaría a México o de que eventualmente interpretaría música mexicana en Broadway y alrededor del mundo. Así como ella llegó a amar la música de Veracruz, los mexicanos encontraron elocuentes su ojo etnográfico y sus precisas coreografías. Políticamente, Dunham y los mexicanos que comentaron sus interpretaciones rechazaban las políticas segregacionistas de Estados Unidos que denunciaba la estética negra. Una entrevista con Peter Waddington, publicada en forma de artículo en *Opera and Concert* en junio de 1948, describe mejor el impacto que México tuvo en la condena al racismo estadounidense en Dunham y su más amplia perspectiva artística. Citándola *in extenso*, Waddington escribió:

Dunham inició su carrera interesada en lo que ella llamó culturas primitivas, sin saber que su interés en la danza y en la revitalización de la cultura de la diáspora africana la llevaría a México o de que eventualmente interpretaría música mexicana en Broadway y alrededor del mundo.

No hay duda de que lo que estamos haciendo está creando una mejor comprensión de, y simpatía hacia, el negro de Estado Unidos. Desde un principio tuve objetivos sociológicos y artísticos. Ahora, sin embargo, reconozco que un fuerte objetivo sociológico motiva mi obra y que hay un verdadero impulso en mi objetivo de presentar negros estadounidenses bien parecidos, talentosos, limpios, sanos de mente y cuerpo en un repertorio de gesticulaciones y sketches dancísticos. Lo bien que me va lo ilustran incidentes tanto aquí como en México, en donde, en nuestra última gira, se me invitó, junto con miembros de mi compañía, a visitar al presidente Miguel Alemán, quien fue de lo más amable en sus elogios a nuestra presentación. Quedó particularmente encantado en que le habláramos en español, siendo que esto fue una afrenta a su buen inglés, pero así se rompió el hielo y de inmediato se estableció una atmósfera amistosa. La gente que subestima este tipo de propaganda no ve sus ventajas. En otras palabras, explicó Miss Dunham, “nuestras apariciones en México, por ejemplo, mucho hicieron por contrarrestar los clichés de Hollywood sobre el negro. Los mexicanos descubrieron que el negro puede ser también un artista y no siempre una persona perezosa e ignorante”.³⁰

³⁰ Peter Waddington, “Katherine Dunham Raises Primitive Dance Art to New Heights of Sophistication”, en *Kaiso!: Writings by and about Katherine Dunham*, Vèè A. Clark y Sara E. Johnson (eds.), Madison, University of Wisconsin Press, 2005, p. 303.

La hacienda y sus oficios. Trabajar para el campo en la Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVIII

Mónica Velázquez Sandoval*

Resumen: Este artículo analiza la vida laboral en el campo a través de los oficios que se realizaban en las haciendas de la Nueva España. Se describe el proceso mediante el cual los trabajadores se formaban como especialistas, a su vez se propone que existía una jerarquía laboral que era respetada por los individuos y sustentada en los usos y costumbres de la época. Al no existir una institución formal que emitiera certificados que respaldaran el conocimiento de los trabajadores de campo, ellos mismos eran quienes validaban la destreza y experiencia alcanzada, reconocimiento que también se reflejaba en los salarios registrados en los libros de cuentas de las haciendas.

Palabras clave: trabajadores, oficios, haciendas, vida cotidiana, cultura rural.

Abstract: This article analyzes working life in the countryside, through the trades that were carried out in the haciendas of New Spain. The process by which the farm workers were trained as specialists is described, in turn it is proposed that there was a labor hierarchy that was respected by individuals and supported by the uses and customs of the time. In the absence of a formal institution that issued certificates that endorsed the knowledge of individuals in field work, the farm workers themselves were the ones who validated the skill and experience of the worker, recognition that was also reflected in the wages recorded in the books of accounts of the haciendas.

Keywords: Workers, trades, farms, daily life, rural culture.

Fecha de recepción: 18 de septiembre de 2020
Fecha de aceptación: 30 de septiembre de 2020

Hasta ahora, el estudio del trabajo en contextos rurales novohispanos ha sido descuidado por la historiografía, la cual ha enfatizado el análisis de las relaciones laborales y sus características, entendiéndose dicha postura a partir del fuerte impulso que tuvo el estudio de la propiedad en México, y particularmente el de la hacienda, después de la Revolución Mexicana. El análisis de las relaciones laborales ha tenido que ver con el reclutamiento de la mano de obra: peonaje, trabajo asalariado, libre o forzado, deudas y condición social de los

trabajadores.¹ Sin embargo, el estudio del trabajo como actividad estructurada, organizada e incluso como forma de vida cultural en el universo rural, no se ha considerado. Lo cierto es que, al interior de la hacienda, el trabajo y los oficios practicados se ajustaban a la cotidianidad rural del virreinato, predominando, en la

¹ Sobre las relaciones laborales se cuenta con diversas obras como las escritas por Silvio Zavala, las cuales son referencias históricas de gran importancia para comprender el trabajo y las relaciones laborales en la Nueva España. Al respecto, pueden consultarse de Silvio Zavala, *Fuentes para la historia del trabajo en Nueva España*, México, FCE, 1939; así como *Estudios acerca de la historia del trabajo en México: homenaje del Centro de Estudios Históricos a Silvio*

* Posgrado en historia, UNAM.

forma y en el fondo, el esquema jerárquico de la época.

Con la finalidad de observar las características del universo laboral en las haciendas, se han tomado como referencia Arroyozarco,² San Pedro Ibarra y sus anexas (San Agustín de los Amoles y San Ignacio del Buey).³ Éstas eran propiedades que cabrían dentro de la definición de haciendas de producción mixta,⁴ es decir, unidades productivas que combinaban la agricultura con la ganadería.

De estas actividades se desprendían diversas más que iban encaminadas al procesamiento de los cultivos y derivados de la cría de ganado, como lo eran: la trasquila de ovejas, la matanza

de animales, la venta de carne, la elaboración de sebo, el curtido de cueros, la molienda de trigo, el desgrane del maíz, la preparación de chicharrón o la venta de animales en pie.⁵

Al mismo tiempo y con la finalidad de que la hacienda se mantuviera en condiciones operativas, oficios como la herrería, albañilería, carpintería o sastrería se desarrollaban por parte de maestros que normalmente se encontraban instalados en el llamado casco de la hacienda, que no era otra cosa que el centro administrativo de la unidad productiva. La multiplicidad de labores fomentó la diversidad de oficios.

El camino a la especialización

En el ámbito rural existía un orden para todo lo cotidiano, el cual otorgaba jerarquías sustentadas en el reconocimiento social. Ninguna institución hispana se encontraba detrás de la cualificación de los maestros de lo rural, de los administradores, los rancharos, los vaqueros, los arrieros, los pastores, los constructores, los jicareros o los curanderos. Todo el entramado laboral se sustentó en el reconocimiento mutuo de las habilidades adquiridas, siendo el medio de transmisión de estos saberes la oralidad, aunque también es probable que se aprendiera a través de la práctica y de la observación. En este sentido, es posible afirmar que, sin importar la región, la actividad o las circunstancias, la ruralidad siempre estuvo estructurada en torno a los usos y costumbres, que definieron las cualidades que debía poseer el experto, en cualquier arte u oficio.

Estas jerarquías laborales, autoimpuestas, iban de la mano con el estatus social: a medida que un “muchacho” comenzaba a dominar su oficio ascendía en la escala social y laboral. Iniciaba desempeñando actividades simples como

Zavala, edición preparada por Elías Trabulse, México, El Colegio de México, 2009, entre otros. Asimismo, Herbert J. Nickel y María Eugenia Ponce Alcocer (comps.), *Hacendados y trabajadores agrícolas ante las autoridades: conflictos laborales a finales de la época colonial documentados en el Archivo General de Indias*, México, UIA, 1996, o Herbert J. Nickel, *Relaciones de trabajo en las haciendas de Puebla y Tlaxcala (1740-1914): cuatro análisis sobre reclutamiento, peonaje y remuneración*, México, UIA, 1987; así como *El peonaje en las haciendas mexicanas. Interpretaciones, fuentes, hallazgo*, México, UIA, 1997, también *Peonaje e inmovilidad de los trabajadores agrícolas en México: la situación de los peones acasillados en las haciendas de Puebla-Tlaxcala*, Bayreuth, Lehrstuhl Geowissenschaften, 1980, entre otras. En la misma línea, la obra de Jan Bazant, *Cinco haciendas mexicanas. Tres siglos de vida rural en San Luis Potosí (1600-1910)*, México, El Colegio de México, 1995, pp. 110-115.

² La hacienda de Arroyozarco se localizaba en las inmediaciones del pueblo de Aculco, jurisdicción de la Provincia de Jilotepec. Se encontraba justo a la vera del camino de Tierra Adentro; de hecho, contaba con una venta que era paso obligado hacia la Ciudad de México y, en sentido opuesto, formaba parte del itinerario hacia el Bajío y el septentrión.

³ Respecto a las llamadas anexas de San Pedro Ibarra, se trata de dos haciendas ubicadas en San Luis Potosí que fueron propiedades pertenecientes al Fondo Piadoso de las Californias; véase el estudio de María del Carmen Velázquez, *El Fondo Piadoso de las Misiones de las Californias: notas y documentos*, México, SRE, 1985. Sobre el desarrollo económico de las haciendas del Fondo Piadoso, se encuentra el trabajo de Miguel Ángel Solís Esquivel, “Haciendas del Fondo Piadoso de las Californias: integración comercial y redes de influencia”, tesis para obtener el grado de doctor en historia, UNAM, México, 2016.

⁴ Herbert J. Nickel, *Morfología social de la hacienda mexicana*, México, FCE, 1986, pp. 67-68.

⁵ Una aproximación a la cotidianeidad de aquellos individuos dedicados a la cría de ganado menor la podemos observar en la obra de Danièle Dehouve, Roberto Cervantes Delgado y Ulrik Hvilshoj, *La vida volante. Pastoreo trashumante en la Sierra Madre del Sur, ayer y hoy*, México, Universidad Autónoma de Guerrero, 2004.

desyerbar, limpiar o “acarrear de todo”. Superada aquella fase inicial, se convertía en pastor, vaquero, cargador de mulas, labrador u otra figura del campo. Lentamente adquiría lo necesario para ser considerado un trabajador calificado para una o varias faenas. A partir de ese momento, quizás a los 20 años, podía permanecer toda su vida como trabajador apto para distintas actividades, o bien, convertirse en un especialista o experto en oficios, como caporal, arriero o ahijador.

El completo dominio del oficio abría la oportunidad de que el *muchacho* se convirtiera en caballerango, ranchero, capitán de cuadrilla o maestro, es decir, colocarse como parte de la cadena de mando dentro de la hacienda. Este tipo de especialistas, ubicado más o menos a la mitad de la jerarquía laboral, comandaba directamente las cuadrillas de sirvientes o peones; sin embargo, los cargos de mayor jerarquía, como los de ayudantes del administrador o mayordomos de estancias, resultaban inalcanzables para aquellos que no cumplieran con ciertos requisitos; por ello, el trabajador especializado en muchas ocasiones encontraba el límite de sus aspiraciones en los cargos referidos.⁶

El cúmulo de conocimientos hacía del trabajador especializado una autoridad laboral en el mundo rural, con prestigio social y reconocimiento económico, tal como lo podemos apreciar en las cuentas y libros de raya de las haciendas, donde las diferencias entre salarios remiten a una jerarquización laboral, en la que, a mayor conocimiento, mayor rango y salario, que, a su vez, se acompañaba de mayores responsabilidades.

⁶ Este mecanismo social parece haber cambiado en el México independiente, pues en 1887 se dice que “don Sixto Aranda nativo de Bledos; comenzó de arriero en tiempos de los Martínez; después fue capitán de carros, luego administrador de campo, y cuando murió don Mariano Rocha, fue ascendido a administrador general por sus propios méritos”. Citado en Lee M. Penyak, *Vida y muerte de una cultura regional. La hacienda de Bledos en las memorias de Octaviano Cabrera Ipiña*, México, El Colegio de San Luis / Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, 2007, p. 261.

Un trabajador común, no especializado, debía responder únicamente por la actividad que se le encomendaba; por ejemplo, un pastor a cargo de un rebaño. En tanto que aquel individuo que había logrado el dominio de un oficio (trabajador especializado) adquiría la responsabilidad sobre el trabajo desempeñado por toda una cuadrilla o grupo de trabajadores, esto en atención a su mayor capacidad en el desempeño del oficio.

Una vez que un trabajador destacaba se hacía necesario que la autoridad de la hacienda (el administrador o su ayudante, también denominado mayordomo), certificara su habilidad, esto a través de la designación de un cargo (caballerango, capitán, boyero, caporal, maestro), y con ello se le reconocía *de facto* como especialista en determinada materia, siendo avalada su nueva posición por el resto de los trabajadores. Estas designaciones se hacían de manera verbal, quedando el registro del salario y ocupación del individuo en los libros de cuenta o de raya como único testimonio escrito, ya que el único trabajador que recibía un nombramiento por escrito, formal y legal, era el administrador de la hacienda; el resto de las designaciones se daban a través de “obligaciones simples”.

Como sucedió en el litigio de un indio tributario originario de San Felipe, población cercana a la hacienda Arroyozarco. Durante el proceso se indicó que:

nunca ha sido costumbre otorgar instrumentos auténticos, sino sólo unas obligaciones simples que expresan el importe de la deuda [raya] y el tiempo que el sirviente se obliga a pagarla [con su trabajo]. Las partidas que éste entrega a cuenta de la dependencia [de la deuda], se asientan inmediatamente por el administrador al pie de la misma obligación, y verificada la satisfacción por entero, se le da al interesado este documento o el recibo correspondiente.⁷

⁷ Archivo General de la Nación (AGN), México, *Provincias Internas*, vol. 7, exp. 24, fs. 273-273v.

Aquella simple designación verbal asentada en *obligaciones simples*, es decir, los cuadernos de raya, validaba el dominio de una actividad, otorgaba mayores prerrogativas salariales y facultaba para mandar a ciertos dependientes de la hacienda.

De este modo, la articulación de la autoridad, en lo rural, iba de lo formal a lo informal, situándose lo formal en la cúspide de la jerarquía, representada por el administrador, mientras que lo informal se constituía a partir del dominio del oficio y del reconocimiento social del especialista. Respecto del concepto *oficio*, en el ámbito rural éste se entenderá como el trabajo especializado; es decir, el oficio constituía el dominio de una actividad que, además, se encontraba jerarquizada, pero no regulada por ninguna corporación o institución.

Lo anterior no debe hacer pensar que el trabajo en el mundo rural tendía a la especialización de todos los individuos. Si bien existían verdaderos expertos en distintas materias, el habitante de estos espacios normalmente debía ser diestro en varias actividades, por lo que era capaz de sembrar, cosechar, alimentar y cuidar animales, hilar, herrar, domar o construir viviendas. De todas las labores desempeñadas podía darse el caso de que una de ellas se convirtiera en una verdadera especialización, y derivar en el dominio del oficio, como lo podría ser la curtiduría, el pastoreo, la trasquila, la ganadería, la arriería o la construcción.

Este cúmulo de saberes se encontraba circunscrito a las estructuras agrarias, ranchos, pueblos y haciendas, aunque no debe pasarse por alto el hecho de que el mundo rural se hacía presente en todos los espacios novohispanos (puertos, presidios, ciudades, misiones o minas) ya fuera en forma de mulas, caballos, cueros, sebo, carretas, ganado mayor, ganado menor, aves de corral, granos, entre otros bienes materiales y de consumo.

Los oficios en el campo y en la ciudad llegaban a tener puntos de encuentro en lo referente a la organización del trabajo, es decir, se encontraba jerarquizado y, en buena medida, no institucionalizado, por lo que el reconocimiento

primus inter pares era muy importante tanto en lo rural como en lo urbano. La principal diferencia entre el trabajo en el campo y en las urbes tenía que ver con aspectos socioculturales, como la identidad. La mano de obra rural tenía un arraigo por el terruño, en otras palabras “la querencia”, que se identificaba con la geografía y con los espacios culturalmente contruidos como el pueblo, la hacienda, la región, todo lo cual era partícipe de una identidad que le diferenciaba de la urbana, que asumían sus contrapartes radicados en las ciudades.⁸

En el contexto rural, la práctica de los saberes y de las destrezas transmitidas en los núcleos familiares, o en las mismas haciendas, permitían el desarrollo de la vida cotidiana, pues la supervivencia resultaba imposible sin la acumulación de habilidades. A diferencia de los espacios urbanos en los que el dominio de un oficio podría bastar para sustentar la vida.

La hacienda, como parte de las estructuras agrarias novohispanas, se erigía como elemento del paisaje rural que proveía de insumos a las ciudades y los centros mineros. El trabajador rural se encontraba en la base de la cadena productiva, era responsable de materias primas como cueros,⁹ carne, sebo, granos, lana, harinas, maderas, entre otros productos demandados por oficios como los de zapateros,

⁸ Aunado a esta diferenciación, Pilar Gonzalbo refiere que los contrastes entre lo urbano y lo rural fueron tan notables durante el periodo colonial que requieren de distintas “fuentes y presupuestos básicos de investigación”. Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Vivir en Nueva España. Orden y desorden en la vida cotidiana*, México, El Colegio de México, 2009, pp. 164-174. También señala que el paisaje era distinto en el campo que en la ciudad. “El paisaje de los pueblos se componía por cultivos y por casas de adobe con techos de palma, las cuales también existían alrededor de las haciendas”; además, “casi todos los moradores se conocían y no pocos eran parientes”. Pilar Gonzalbo Aizpuru, “La vida en la Nueva España”, en Pablo Escalante Gonzalbo et al., *Historia mínima de la vida cotidiana en México*, México, El Colegio de México, 2010, pp. 49-118.

⁹ Por ejemplo, el cuero descrito como la primera materia para un gran número de manufacturas y utilizada para realizar diversos productos de uso común como zapatos y botas. Felipe Castro Gutiérrez, *La extinción de la artesanía gremial*, México, UNAM, 1986, pp. 49-50.

carreteros, obrajeros, panaderos o cereros.¹⁰ Este abastecimiento de los mercados urbanos y centros mineros iba de la mano con el autoconsumo, necesario para la supervivencia de la unidad productiva. En la hacienda convivía el autoconsumo y la orientación a los mercados. A su vez, este espacio rural recibía productos manufacturados de los centros urbanos, entre ellos telas, papel, herramientas o delicadezas como chocolate, bienes que no siempre eran producidos en las ciudades pero que se redistribuían desde ellas.¹¹

La estructura laboral en la hacienda

El punto de partida para el análisis de la cotidianidad de los oficios en el contexto rural de la hacienda será el administrador, al que se ha situado como eje de un esquema concéntrico, a partir del cual, se diseminaba toda la jerarquía laboral. Parece más adecuado pensar en un esquema de anillos que en uno piramidal; si bien el administrador representaba la cúspide o centro, un esquema piramidal nos hace pensar en una estructura vertical mucho más rígida, en tanto que el esquema concéntrico ayuda a concebir flexibilidad con categorías y límites indefinidos, ya que la estratificación del mundo rural no respondía a jerarquías perfectamente definidas (véase figura 1).

Los límites entre las categorías jerárquicas eran sumamente porosos: un individuo podía desempeñar diversas funciones a lo largo del año, e incluso, al mismo tiempo. Existían, por ejemplo, caporales que eran arrendatarios, pastores que fungían como correos, vaqueros que

eran ayudantes. Los requerimientos de la vida en el campo obligaban a esta flexibilidad, sin que ello implicara el abandono de la jerarquía; simplemente se trataba de un mismo individuo que podía ocupar estatus y actividades distintas en diferentes momentos.

El hecho de que el administrador fuera el único personaje en la hacienda que recibía un nombramiento formal,¹² y que el resto de los *sirvientes* o trabajadores se designaran de manera verbal, no implicaba que ninguno estuviera exento de responsabilidades legales. Todos los acuerdos o deudas asumidas eran reconocidos tanto por los trabajadores como por las autoridades, sin importar que aquellos acuerdos se dieran de manera informal y quedaran sólo registrados en los libros de raya o de cuenta, sin la sanción de autoridad alguna.

La administración de una hacienda era un oficio especializado que requería años de preparación formal e informal. Como responsable de toda la unidad productiva, el administrador, idealmente, debía tener dominio de aspectos como la aritmética, la escritura y la lectura, toda vez que tenía que comercializar la producción, distribuir, fijar y pagar salarios, contratar sirvientes, pagar alcabalas, liquidar y arreglar cuentas o la remisión de cargas de maíz, trigo, pieles y sebos; de todo ello estaba obligado a informar y registrar en sus libros de cuentas.¹³ Además, debía tener conocimiento de la geografía y las características de la región en que se asentaba la propiedad, con la finalidad de reconocer y defender los linderos de acuerdo con los

¹⁰ En la provincia de Jilotepec era común que los otomíes solicitaran licencias para trabajar la cera y ejercer el oficio de cereros. AGN, México, *Mercedes*, año 1550, vol. 4, f. 293v.

¹¹ Para el caso de las haciendas que pertenecieron al Fondo Piadoso, la remisión de mercancías desde la Ciudad de México se hacía una vez al año. El administrador de cada hacienda enviaba una lista con todo lo necesario, misma que era surtida con autorización de la Real Hacienda por comerciantes. Solicitud de Antonio Basoco para las misiones de California. AGN, México, *Californias*, vol. 3, 1ª parte, exp. 15, f. 296.

¹² Correspondencia del director del Fondo Piadoso solicitando, entre otras cosas, la expedición de oficios que sirvan como títulos a los administradores Valerio de Aisa y Juan Antonio Cuevas. AGN, México, *Californias*, vol. 3, 2ª parte, exp. 1, fs. 1-2.

¹³ Correspondencia de Valerio de Aisa, administrador de Arroyozarco, 2 de mayo de 1776. AGN, México, *Indiferente Virreinal*, caja 4355, exp. 12, fs. 83-84v. Un estudio sobre administradores de haciendas y su desarrollo laboral se encuentra en Herman W. Konrad, *Una hacienda de los jesuitas en el México colonial. Santa Lucía, 1576-1767*, México, FCE, 1995, pp. 171-176.

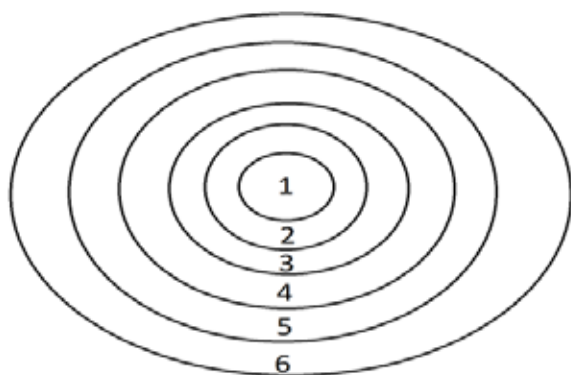


Figura 1. La jerarquización laboral en la hacienda.

<i>Posición</i>	<i>Cargo o actividad</i>
1	Administrador
2	Ayudantes-Mayordomos de asistencia
3	Moyordomos de campo-Maestros de oficio
4	Especialistas: ayudantes de mayordomos de campo y ayudantes de maestros de oficios, caballerangos, caporales, obrajeros, curtidores, capitanes de cuadrillas
5	Trabajadores capacitados: vaqueros, labradores, burreros, bueyeros, puerqueros, muleros, cargadores, pastores, preñadores, trasquileros
6	Muchachos, peones no capacitados

planos y títulos,¹⁴ acudir a los juzgados y, si fuera necesario, tratar con autoridades civiles y religiosas o con propietarios de diferentes haciendas. También debía organizar la edificación de todo tipo de infraestructura como presas,¹⁵ pozos de agua, bardas, techumbres o “fábricas de matanza”. Al mismo tiempo, tenía que dirigir las labores del trabajo en el campo: coordinar las faenas, capacidad para organizar la cría y el cuidado de los diferentes tipos de ganado, conocer el calendario agrícola, entre otras actividades.

A la luz de las responsabilidades adquiridas por un administrador de haciendas, es conveniente señalar que el salario de quienes desempeñaban dicho oficio mediaba los mil pesos anuales, además de las correspondientes raciones de maíz y beneficios diversos.¹⁶ Para poner

en perspectiva un ingreso de mil pesos considere que labradores o vaqueros promediaban salarios de cuatro pesos mensuales (sin contar sus raciones de maíz), es decir, cuarenta y ocho pesos anuales en caso de trabajar los doce meses del año corridos. Los sirvientes de las haciendas no siempre trabajaban todo año, por lo que su salario se ajustaba a los días, semanas o meses trabajados.

Inmediatamente después del administrador, y como se puede observar en el esquema, aparecían los mayordomos o ayudantes. Se trataba de aquellos personajes cuya labor consistía en auxiliar directamente al administrador en todo lo necesario. Por lo regular radicaban en el casco de la hacienda; sin embargo, comúnmente recorrían toda la propiedad verificando las condiciones y ejecución de los trabajos, además de hacerse cargo de la finca ante la ausencia del administrador, sin que resultara extraño que, con el paso de los años, algunos llegaran a convertirse en administradores de alguna propiedad, por lo que podría decirse que el ayudante o mayordomo era un administrador en ciernes.

El 22 de enero de 1785, Francisco de Sales Carrillo, director del Fondo Piadoso, informaba de la muerte de Valerio de Aisa, solicitando el nombramiento no de uno, sino de dos administradores para San Pedro Ibarra, en atención a la comple-

¹⁴ En agosto de 1789, Juan Antonio Cuevas, administrador de la hacienda San Ignacio del Buey, solicitaba a sus superiores copias de los títulos de propiedad de la hacienda con la finalidad de defender los linderos de “unos vecinos colindantes que llaman los Sánchez”. AGN, México, *Californias*, vol. 3, 1ª parte, exp. 1, fs. 1-1v.

¹⁵ Correspondencia del administrador de Arroyozarco, Alonso Ramón de Barturen, informando los avances, costos y la necesidad de operarios para la construcción de la presa de la hacienda. Año 1787. AGN, México, *Indiferente Virreinal*, sección intendencias, exp. 46, fs. 1 a 27.

¹⁶ AGN, México, *Californias*, vol. 81, f. 16.

alidad que representaba la administración de aquella hacienda.¹⁷ Con la muerte de Aisa se abrió el camino para el ascenso de dos de sus subordinados, Juan Antonio Cuevas y José Fons y Cerda. El primero se desempeñaba entonces como mayordomo de la hacienda del Buey,¹⁸ ubicada al norte de la Villa de Valles en la Huasteca potosina, en tanto que el segundo llevaba años como ayudante del difunto Aisa.

Es importante mencionar que los administradores solían asumir el papel de “padre de familias”. Justamente José Fons, en 1787, advirtió al director del Fondo Piadoso sobre la conducta inapropiada de su compañero Juan Antonio Cuevas, a quien acusó de maltratar excesivamente a los sirvientes, comportamiento que no consideraba “ser conforme al cargo de padre de familias en que estamos constituidos”. Señalaba el caso de un arriero que por enfermedad dejó el *atajo* y regresó a la hacienda; al enterarse de ello Cuevas lo mando llamar. Imposibilitado por los padecimientos, el enfermo no acudió al llamado, por lo que Cuevas ordenó al caporal de la caballería que lo llevase a su presencia. Efectuado lo anterior, el arriero refirió “estar verdaderamente malo y que si no lo creía lo mandara reconocer”. La exposición del arriero molestó a Cuevas y tirándolo al suelo, “lo pateo a su gusto” y lo mandó al cepo de pie, por toda la noche. Al día siguiente y a las horas de haberse soltado al arriero, este falleció sin recibir los sacramentos.¹⁹

Resulta interesante el señalamiento de Fons, sobre la obligación de “padre de familias”. Al emplearse como administrador, de manera intrínseca se asumía el cuidado de los trabajado-

res como una responsabilidad moral, no legal.²⁰ Es probable que este aparente “paternalismo” se encontraba íntimamente relacionado con los fundamentos políticos de la época, toda vez que la Corona española sostenía el cuidado del “desprotegido” y la obligación de aquellos “favorecidos” en protegerlos.

Respecto de los mayordomos, se trataba de una categoría que debe relacionarse con la persona encargada de una estancia o de una porción de territorio de hacienda, pero también podía ser el personaje a cargo de una recua de mulas, el jefe de una cuadrilla o el encargado de coordinar la trasquila de los rebaños de ovejas.

En este sentido, cabría hacer la diferenciación entre los mayordomos-ayudantes (de asistencia) y los mayordomos de campo. Los primeros eran aquellos que se encontraban a cargo de una unidad territorial (hacienda, estancia o rancho), o bien, que colaboraban como ayudantes de la administración; en tanto, los segundos eran personajes responsables de coordinar o dirigir todo tipo de actividades. En cuanto a los salarios, éstos iban en función del trabajo desempeñado.

Los mayordomos de campo, que no eran otra cosa que empleados especializados en diversas materias, podrían ser los de engordas, trasquiladores o de recua (también llamados de los atajos), sin que se descarte la existencia de otros debido a que, el empleo de expertos en determinados oficios, respondía a las necesidades de cada hacienda. Sin embargo, cabe resaltar que, sin importar la actividad desempeñada, el personaje designado como mayordomo de alguna actividad (de campo) se encontraba posicionado, en la jerarquía, justo detrás del mayordomo de asistencia.

Un caso que permite acercarnos a una de las actividades del mayordomo de campo tuvo lugar

¹⁷ AGN, México, *Californias*, vol. 3, 2ª parte, exp. 1, fs 1-2.

¹⁸ Respecto de esta hacienda, puede verse el trabajo de Ivonne Neuseté Argáez Tenorio, “Origen, consolidación y fraccionamiento de San Agustín de los Amoles y San Ignacio del Buey, San Luis Potosí”, en Antonio Escobar Ohmsted y José Alfredo Rangel Silva (coords.), *Haciendas, negocios y política en San Luis Potosí, siglos XVIII al XX*, México, El Colegio de San Luis, 2011.

¹⁹ Correspondencia del administrador José Fons, 23 de octubre de 1787. AGN, México, *Indiferente Virreinal*, caja 5325, exp. 69, sin número de fojas.

²⁰ Éste podría ser el antecedente del “paternalismo” observado por Nickel entre hacendados y peones acasillados en la hacienda porfirista y posrevolucionaria. Herbert J. Nickel (ed.), *Paternalismo y economía moral en las haciendas mexicanas del porfiriato*, México, UIA, 1989, pp. 23-29.

en 1767. A consecuencia de la orden de expulsión de la Compañía de Jesús se detuvo, en la Real Aduana de Guadalajara, a una recua que pertenecía a la hacienda de Arroyozarco cuando ésta regresaba del puerto de Matanchen (Nayarit) a la hacienda referida. El mayordomo de la recua respondía al nombre de Marcelo Garrido e iba en compañía de su hijo: ambos fueron detenidos con 174 mulas marcadas con el fierro de la hacienda, 4 mulas de su propiedad, 5 arrieros cargadores, 5 aviadores, 5 sabaneros, 1 refaccionero, 3 atajadores y 1 caporal; todos ellos, integrantes de la recua o atajo, se encontraban a cargo del mayordomo. Además, quedó registrado que cada uno de los detenidos llevaba consigo sobornales²¹ de coco, plátano, “una maleta de ropa de su uso”, tercios de sal y algunos más llevaban tamalitos de plátano, frazadas y fustes, elementos necesarios para sobrellevar los largos trayectos. Aunado a esto se registraron los llamados aperos, instrumentos propios de la arriería, entre ellos collares, mancuernillas, aparejos con sus lazos y reatas, barriles para agua, cajones de cocina, ollas de cobre, comales, un cajón de herraje y herraduras, martillos, azadones y una parrilla.²² Entiéndase esta última carga como los encerres necesarios para comer en el camino, parajes o en tierras de una venta.

Los mayordomos de campo, igual que los de asistencia, tenían a su cargo un gran número de trabajadores, que podrían denominarse los especialistas del mundo rural por excelencia, el hombre de campo por antonomasia: el labrador, el vaquero, el pastor, el vaciero, el caporal, el caballero, el burrero, en fin, una pléyade de personajes.

Un grupo de individuos situados en la misma jerarquía que los mayordomos de campo, e incluso podría darse el caso de que algunos se si-

tuaran jerárquicamente un tanto arriba de ellos, fueron los maestros, los carpinteros, los herreros, los jaboneros, los albañiles, los sastres, los sombrereros, los obrajeros, los curtidores, por citar algunos, quienes no eran ajenos a los espacios rurales y en las haciendas se encontraban asentados principalmente en los cascos. Sus labores iban encaminadas a colaborar con el mantenimiento de la unidad productiva: reparar puertas, ventanas, herramientas, trojes o construir molinos, presas, cuartos; o bien, confeccionar productos como cueros, zaleas, morriñas, jabón,²³ sebo, o prendas tales como calzones, pantalones, sombreros, frazadas u elementos varios que se distribuían entre los sirvientes a modo de adelanto a sus salarios.

La cuenta del año de 1817 del peón Lázaro Trujillo señalaba que le correspondía un salario de 12 reales al mes y 1½ almudes de ración de maíz semanal, pero había solicitado durante el año 1 frazada, 1 calzón de chivo, 1 libra de añil y había adquirido una mula, además, se le cargaba 1 peso por la “hechura” del calzón y la frazada. Al haber trabajado sólo 9 meses y 13 días, su salario anual alcanzó los 14 pesos, 1 real y 2 granos. Su deuda total por todas las mercancías solicitadas era de 13 pesos, es decir, inició el año de 1818 con una deuda que equivalía a prácticamente un año de trabajo.²⁴

Registros como el anterior permiten apreciar la canalización del trabajo de sombrereros, obrajeros, curtidores o sastres, cuyas manufacturas eran distribuidas cotidianamente entre los trabajadores. El maestro sombrerero de la hacienda San Pedro Ibarra quedó debiendo 129 pesos al finalizar el año de 1792, que estaba obligado a “satisfacer con la fábrica de sombreros para los avíos”, ocurriendo lo mismo con los obrajeros, cuya deuda alcanzaba 33 pesos a “satisfacer en la fábrica de frazadas y jerga”.²⁵ Los alcances y deudas reflejan el tipo de mercancías

²¹ *Sobornal*, lo que se echa encima de la carga a la bestia, además de lo que ya tenía. Tomado del *Diccionario de Autoridades (1726-1739)*, recuperado de: <<http://web.frl.es/DA.html>>, consultada el 20 de agosto de 2018.

²² Detención de una recua de mulas, propiedad de la Compañía de Jesús, 6 de julio de 1767. AGN, México, *Provincias Internas*, vol., 213, exp. 12, fs. 159-164v.

²³ El jabón elaborado a partir del sebo se utilizaba ampliamente en la época como lubricante para todo tipo de engranajes.

²⁴ AGN, México, *Californias*, vol. 30, exp. 3, fs. 111-138.

²⁵ AGN, México, *Californias*, vol. 81, f. 17.

que usualmente eran solicitadas: sombreros, frazadas, calzones, añil, telas como la sabanilla, jerga, lana, jabón, dulce, cotones, y animales como toros, mulas, caballos, vacas, lana, además de reales en efectivo, así como el importe por sacramentos: bautizos, matrimonios o entierros.

Por otra parte, el libro de cuentas de la hacienda San Pedro Ibarra consignó, en 1792, haberse pagado a los maestros herreros “103 pesos, 6 reales por la hechura de rejas, hachas, azadones, chapas, cerrojos, oses, calce de todo, el apero que lo ha necesitado, hechura de la reja para la ventana que cae al campo y demás que ha ocurrido en el tiempo que comprende esta cuenta general”. En ocasiones, como en este caso, existía más de un herrero al servicio de la hacienda; sin embargo, y desafortunadamente, no se especificó el salario de cada uno de ellos, sino únicamente el general.²⁶

Los carpinteros, por su parte, se ocupaban precisamente de la ejecución de obras “propias de su oficio”: reparación o confección de carretas o carretones, puertas, ventanas, o bien, de implementos que formaban parte de estructuras, como los trapiches.²⁷ Las herramientas con las que los maestros desempeñaban sus oficios pertenecían a la hacienda, siendo común que en todo tipo de inventarios se diera cuenta de los implementos a cargo de los maestros; así, en 1776 se especificó tener el carpintero a “su cargo cuatro hachas, dos azuelas de mano, una grande de pico, tres escoplos grandes, dos chicos, cinco barrenas, dos sierras y un caladon [sic]”.²⁸

Los albañiles, freidores y otros maestros como los silleros, a diferencia de los herreros o carpinteros, por lo regular, se contrataban por obra, es decir, únicamente trabajaban por el tiempo en el que se desempeñaba la actividad para la cual eran requeridos. El monto de sus

salarios iba en función de la labor desempeñada; así, en 1787 el maestro freidor, que participó en la matanza realizada en la hacienda de Ibarra, cobró 25 pesos por los 23 días en que estuvo ocupado en su oficio, ocurriendo algo similar con el maestro sillero, quien terminó el mismo año de 1787 con una deuda de 138 pesos, 4 reales, los cuales se comprometió a desquitar con el “aderezo de sillas”; sin embargo, y a diferencia del maestro freidor, el sillero no radicaba en la hacienda, sino en la villa de León.²⁹

Tanto los mayordomos de campo como los maestros de diversos oficios se encontraban bajo la supervisión directa del administrador de la hacienda y de sus ayudantes o mayordomos de asistencia. A su vez, los mayordomos de campo y los maestros de oficios tenían a su cargo a una gran cantidad de trabajadores, que se desempeñaban como sus ayudantes. Estos individuos podían ostentar títulos como los de caballerango, caporal o capitanes de cuadrillas; se distinguían por la habilidad para las labores y poseían cierta autoridad sobre el resto de la mano de obra no especializada, pero no necesariamente tenían personal a su cargo, sino que podían ser responsables de actividades específicas.

La cuenta general de la hacienda San Pedro Ibarra de 1783 registró a Juan Arias como capitán de la labor, con un salario de 8 pesos mensuales. Por su parte, Bernardo Aguinaga, que se desempeñaba como caporal, tenía asignados 7 pesos mensuales. Ambos personajes son ejemplo de mano de obra especializada y reconocida como tal por la hacienda; por ello, obtenían salarios un tanto más altos que el de aquellos trabajadores hábiles, es decir, la am-

²⁶ *Idem*.

²⁷ Libro de cuentas de la hacienda de San Agustín de los Amoles, año de 1793. AGN, México, *Californias*, vol. 5, exp. 4, fs. 290-311.

²⁸ Inventario de entrega de la hacienda Arroyozarco, 1776. AGN, México, *Provincias Internas*, vol. 7, exp. 29, f. 320.

²⁹ Francisco de la Cruz, albañil, trabajó en San Pedro Ibarra por dos periodos durante 1787. El primero abarcó 5 meses y 4 días, por 4 pesos el mes, mientras que el segundo consistió en 47 días a 3 reales la jornada. Por su parte, Juan Silvestre, también albañil, trabajó las mismas dos ocasiones en 1787, durante 2 meses y 17 días, se contrató por 4 pesos mensuales, en tanto que, en la segunda ocasión, se contrató por 3 reales diarios durante 49 días. Libro de cuentas de la hacienda de San Pedro Ibarra, año de 1787. AGN, México, *Californias*, vol. 75, fs. 330v, 333v y 354v.

plia masa de peones o sirvientes que se encontraban preparados para desempeñar todas las actividades propias de la agricultura y de la cría de animales, como los vaqueros, los labradores o pastores.

Cabe mencionar que al igual que ocurría con los mayordomos, existían dos tipos de “capitanes” vinculados laboralmente con las haciendas. El capitán radicado permanentemente en la unidad productiva era un trabajador especializado ocupado en las labores agrícolas o ganaderas de la hacienda y dedicado a verificar las labores de varios sirvientes. El otro a que se hace referencia en la documentación y que puede ubicarse en la misma posición jerárquica que los trabajadores especializados, es el llamado capitán de cuadrillas.

Las haciendas, por lo regular, contrataban mano de obra para desempeñar tareas específicas por tiempo determinado, llamados comúnmente *temporales*. Su contratación se hacía de forma grupal, a través de las cuadrillas, las cuales estaban, por lo regular, compuestas por indios de pueblos cercanos a las haciendas, mismas que eran dirigidas por un capitán con el que el administrador de la hacienda podía hacer todo tipo de acuerdos, por ejemplo, especificar las tareas para las que se contrataba a la cuadrilla. Los capitanes de cuadrilla podían exigir que se les ocupara sólo en los trabajos acordados: “por lo que respecta a el indio Juan Martín capitán de trasquila [*sic*], me aseguró que iba a presentarse con usted para representarle que el dinero que tenía recibido él y los demás indios, había sido con calidad de desquitarlo en la trasquila y no en la labor, y siendo este recurso legal no pude negárselo. Esto, no obstante, haré que los susodichos sean de los primeros que vayan a devengar sus respectivos créditos”.³⁰

Asimismo, el capitán, quien debía contar con un fiador, era responsable de distribuir las mercancías o “adelantos” otorgados, por parte de la

hacienda, entre los miembros de la cuadrilla, con la finalidad de asegurar la mano de obra para el tiempo o momento pactado.

En 1777, Diego Hernández fue requerido por las autoridades al haber faltado al compromiso que adquirió como capitán de cuadrilla con Arroyozarco; para entonces, el fiador de Hernández se había ya fugado “en fecha 11 de noviembre de 1774, y con plazo de un año cumplido ya, en igual de 1775, se le ministraron a Diego Hernández para sí, y otros 52 individuos de quienes se constituyó cabeza con el acostumbrado nombre de capitán: 20 bueyes a 9 pesos, 7 mulas a 18 pesos y 112 arrobas de lana a 3 pesos, todo de la hacienda Arroyozarco”.³¹

La responsabilidad de los capitanes de cuadrilla al comandar trabajadores temporales tenía que ver tanto con la distribución de mercancías como con la correcta ejecución de las actividades encomendadas. Por otra parte, cuando los capitanes comandaban sirvientes o trabajadores fijos de la hacienda no tenían responsabilidad sobre el reparto de bienes, sólo eran encargados de la correcta ejecución de las obras o de la mano de obra a su cargo, quienes debían ser individuos capaces de desempeñar las tareas, sembrar, cosechar, trillar, pastorear, herrear o sacrificar animales.

Todos aquellos con habilidad para desempeñar las distintas labores en la hacienda, pero sin responsabilidad sobre las tareas de terceros, constituían el grueso de los trabajadores, recibiendo un apelativo de acuerdo con la actividad a la que se les destinaba, como podían ser trasquileros, vacieros, pastores, ayudantes, arrieros, boyeros, entre otros. Se trataba de la base fundamental de la fuerza de trabajo: personas hábiles en el manejo de ganados o cultivos, capaces de seguir las indicaciones dadas, por la gente de mayor experiencia, y constituida como especialistas en diversos oficios, respaldados por nombramientos verbales y por sus pares.

³⁰ Correspondencia de José Gabriel Bravo, 18 de enero de 1798, justicia de San Felipe Guanajuato, para el director general del Fondo Padoso. AGN, México, *Californias*, vol. 11, exp. 2, f. 58.

³¹ Expediente promovido en contra del indio tributario del pueblo de San Felipe, jurisdicción de Ixtlahuaca, Diego Hernández. AGN, *Provincias Internas*, vol. 7, exp. 24, f. 268.

Respecto de los salarios en esta capa laboral, pueden englobarse en un margen que iba desde los 12 reales (1 peso, 4 reales) hasta los 10 pesos mensuales, dependiendo de la habilidad personal para la labor desempeñada, además de las raciones semanales de maíz.

Los trabajadores adscritos directamente a la hacienda y sus estancias eran esencialmente agricultores y encargados de procesar carne, sebo; de realizar las matanzas, transportar productos a la hacienda y desde la hacienda. Mientras que los ocupados en manejar los grandes rebaños de ganado menor trashumante debían trasladarse, junto con el ganado, por los diferentes espacios de pastoreo.³² Otros, denominados *sirvientes de casa* eran los que laboraban directamente en el casco de la hacienda: cocineras, molenderas, ayudantes de diferentes tipos y los llamados *muchachos*, jóvenes menores de quince años que asistían en cualquier actividad, incluyendo aquellas que se desempeñaban en el campo.

Entre los trabajadores que se ubicaban en la hacienda estaban las mujeres, quienes no quedaban rezagadas o como último eslabón de la fuerza laboral (mismo que les correspondería a los muchachos): su papel era amplio, pues se encontraban diseminadas en todos los espacios y aspectos de la hacienda. Los documentos las muestran colaborando en la trilla de granos, en las moliendas, cocinando, asistiendo en las labores del campo, participando en la matanza de animales y en las trasquilas.³³ Las mujeres, si

³² La temporada de inmigración de los pastores que estaban al frente de un rancho de ovejas comenzaba en septiembre para arribar a los agostaderos en noviembre y permanecer en el lugar hasta mayo, cuando ya se habían recogido las cosechas, y se debía volver al lugar de origen para la trasquila, venta y matanza de ganado. El calendario de entradas y salidas debía respetarse para que los animales no dañaran los cultivos que pudiera haber a su paso. Ana Gabriela Arreola Meneses, “Camino, poblamiento y ganado entre la Nueva España y el Nuevo Reino de León: siglos XVII y XVIII”, *Historia 2.0, Conocimiento en Clave Digital*, núm. 11, Universidad Industrial de Santander, Colombia, 2016, recuperado de: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5589887>>, consultada el 15 de agosto de 2018.

³³ “Pago a las cocineras que les dieron de comer a los indios durante la trasquila”, que duró 21 días. Cuenta Gene-

ral de la Hacienda de San Agustín de los Amoles en el año 1792. agn, México, *Californias*, vol. 81, exp. 4, fs. 66 y 69.

La vida en el campo y vivir del oficio

Los mecanismos sociales con que contaban las haciendas, en lo relacionado a los trabajadores del campo, fungían a modo de pilares o soportes de una compleja estructura laboral, la cual permitía el constante adiestramiento de individuos. Con ello, las necesidades laborales de todo tipo eran cubiertas de manera efectiva.

Es necesario observar la cotidianeidad de aquel entorno; para ello resulta ilustrativo lo descrito por los administradores, quienes indicaban cómo era el “aviar” a los sirvientes, es decir, repartir mercancías a cuenta de sus salarios. En 1814, el director general del Fondo Píadoso, José Ildefonso González señaló que “[...] el modo con que por precisión se hacían los avíos, los alegatos, injustas pretensiones de los aviados, su rusticidad y ridículos chiguas [*sic*], calentaban la cabeza más firme y fresca” y remataba diciendo que él, personalmente, estuvo presente en varias ocasiones en que se llevó a cabo el “avío”, admirándose de que no se cometieran mil equívocos “porque el sirviente pide cuanto se le antoja sin consideración alguna a su haber [salario], de lo que recibe derecha y trueca lo que le da la gana, alega mil majaderías para que se le adelante cuanto imagina y nunca queda contento. El administrador estaba solo, daba los efectos, hacía los apuntes en papeles sueltos, borraba y añadía, según las variaciones a que le obligaba el sirviente”.³⁴

Los conflictos, como en todo espacio humano, no eran ajenos: discusiones, peleas, desacuerdos

ral de la Hacienda de San Agustín de los Amoles en el año 1792. agn, México, *Californias*, vol. 81, exp. 4, fs. 66 y 69.

³⁴ AGN, México, *Provincias Internas*, vol. 219, fs. 12-12v.

e incluso asesinatos formaban parte del día a día del mundo laboral rural. Las circunstancias, el modo y el perfil tomado por los acontecimientos dejan ver las peculiaridades de una realidad estructurada en torno al trabajo. Así ocurrió con el caso del asesinato de Ignacio Vital en 1818, cuyo cuerpo fue encontrado por un “muchacho” que asistía en la hacienda de Amoladeras, San Luis Potosí. La mañana del 9 de julio, Agustín Zeferino dio aviso al sobresaliente³⁵ de la hacienda, Leandro Reyes, de haber hallado un cuerpo “cerca de un puertecito”.

El difunto en cuestión era Ignacio Vital, quien se desempeñaba como pastor para la referida hacienda; su viuda, Florentina de Jesús trasladó el cuerpo a la misión de la Palma, e imputó el asesinato al sobresaliente Reyes. En su declaración, Reyes señaló que el occiso había estado bebiendo aquel día y no estaba en condiciones de cuidar a las borregas, por ello “solicitó el que habla, como sobresaliente, a otro hombre [...] para que en la noche cuidara el ganado”, tras lo cual se retiró a acostarse, pero después de un rato escuchó “que las borregas se habían alborotado”, por lo que se levantó para investigar. Creyendo que el pastor se habría descuidado o dormido y algún ladrón querría robar las borregas “comenzó a gritar a los pastores”, pero no respondieron “los creyó dormidos”, decidió buscar al ladrón y se encontró con dos hombres “se dirigió al primero [...] y dándole un cintarazo lo tiró al suelo”,³⁶ mientras que el otro escapó. La acusación de Florentina de Jesús se sustentaba en lo dicho por Remigio Castro, “vaciero” de la hacienda, quien declaró haber sido el que recibió el *cintarazo* del sobresaliente, de lo que se desprende que el occiso fue el otro que corrió.

El expediente no deja ver si Leandro Reyes fue encontrado culpable o no; lo cierto es que los pastores y demás trabajadores, encargados del ganado, llegaban a consumir bebidas embriagantes durante sus jornadas laborales, quedando también evidencia de la continuidad de las

actividades durante la noche, pues el ganado debía ser cuidado. Asimismo, es posible señalar la convivencia de individuos de diversas calidades, puesto que Leandro Reyes declaró ser mulato en tanto que Ignacio Vital y su viuda dijeron ser indios. Puede apreciarse que los trabajadores se encontraban en compañía de sus familias.

Cada uno de los involucrados en el asunto se refiere indistintamente al otro, por su nombre o por su cargo, de ahí la posibilidad de establecer que los cargos desempeñados o asignados poseían un significado social, es decir, no sólo se diferenciaba perfectamente entre el vaciero, el pastor o el sobresaliente, sino que se otorgaba un valor social a la labor desempeñada por cada individuo.

Este reconocimiento social iba incluso más allá de la hacienda, pues con base en los hechos documentados, en un caso distinto de homicidio, es posible apreciar que las distinciones o reconocimientos del “otro” superaban el marco de lo institucional. La historiografía ha marcado, perfectamente, los límites entre pueblos y haciendas; los hemos visto en múltiples estudios enfrentándose por tierras y aguas; sin embargo, se ha reparado poco en la forma en que las poblaciones de uno y otro espacio interactuaban.

Un ejemplo de lo que probablemente era común se describe en el asesinato de Rafael Uribe ocurrido el 24 de agosto de 1817 en el pueblo de Tlaxcalilla, jurisdicción de Huichapan, cuyo caso contiene indicios de la identidad asumida por los habitantes de uno y otro espacio. En la celebración de la fiesta del Santo Patrono de Tlaxcalilla, San Bartolomé, como era tradición se llevó a cabo una “función” donde los naturales del pueblo, vestidos de moros, realizaron algunas “ejecuciones” como parte de las celebraciones. Según declararon varios testigos, todo estuvo en calma hasta las tres de la tarde cuando comenzó un tumulto que derivó en la persecución del alcalde de Tlaxcalilla por parte de vaqueros y caporales, de al menos tres haciendas de la región.

Declararon el alcalde y varios naturales de Tlaxcalilla que previniendo desórdenes a causa de la ingesta de bebidas alcohólicas, comenzaron a retirar a las vinateras y pulqueras, lo que, percibido por Manuel Banderas, caporal de la

³⁵ Encargado de un grupo de trabajadores.

³⁶ Juicio de segunda instancia por el asesinato de Ignacio Vital. AGN, México, *Criminal*, caja 1384, exp. 8, fs. 5-5v.

hacienda de la Llave, se unió con José María Rosales, vaquero de Santa Rosa, “y hechos a una”, le dio el primero al segundo un machete para que diera sobre el declarante, “lo que verificó comenzando a insultarlo con varias razones y desvergüenzas” y observó que “dicho Banderas y Rosales reunían la gente de a caballo que estaba allí” y se “disponían a formar un tumulto”.³⁷

Tal como lo declararon el alcalde y los naturales de Tlaxcalilla, los vaqueros se reunieron en torno al caporal Manuel Banderas y el vaquero José María Rosales, estableciéndose una asociación entre “gente de a caballo” que persiguió al alcalde, en tanto que su república y naturales presentes se dispersaron por temor a ser agredidos, quedando evidenciado, de este modo, la existencia de dos bandos: por un lado los naturales de Tlaxcalilla y, por el otro, individuos que compartían un oficio, vaqueros y caporales de diversas haciendas, identificados en las declaraciones no sólo por sus nombres, sino también por el trabajo desempeñado, indicativo del significado y de la identidad proporcionada por uno u otro oficio.

Los vaqueros declararon que estaban reunidos en Tlaxcalilla por la celebración de San Bartolomé y por ser domingo, día en que iban a escuchar misa y a “comprar su recaudo junto con sus esposas”, y que, efectivamente, se encontraban bebiendo en la plaza principal, lo mismo que varios naturales, y como a eso de las tres de la tarde vieron a unos naturales desconocidos que venían tirando de *hondazos* a todos “los de a caballo”,³⁸ de lo cual se derivó el referido tumulto y las agresiones al alcalde.

Los involucrados en los hechos procedían de tres haciendas (Santa Rosa, la Llave y Cazadero), pero tenían en común el oficio del ganado, lo que probablemente le proporcionó cohesión e identidad frente al otro, y no sólo eso, el caporal, trabajador especializado en el oficio, al parecer, mantenía su autoridad incluso fuera de la hacienda.

Por otra parte, todos los vaqueros y caporales declararon ser españoles, mestizos o mulatos, tal como en su momento lo señaló Chevalier;³⁹ sin embargo, es de resaltar la ausencia de personajes con oficios de pastor, bueyero, herrero, carpintero u otros propios de las haciendas. Lo anterior podría indicar una segmentación al interior de la gran propiedad, en el sentido de que, si bien la convivencia entre labradores, bueyeros y vaqueros era cotidiana, el oficio generaba integración social entre los individuos que lo compartían, y junto con ello, una posible relación entre sus familias.

El oficio incidía, incluso, en las creencias o supersticiones. Mientras la gente que trabajaba con el ganado buscaba hacerse de habilidades relacionadas con la fuerza o la destreza, a efecto de destacar en sus actividades, aquéllos ocupados en labores agrícolas tendían a buscar el socorro de lo sobrenatural para beneficiar o salvar las cosechas. En los documentos encontramos referencias a rezos auspiciados por las mismas haciendas con la finalidad de lograr siembras, aunque también es posible rastrear ceremonias de otra connotación, pero con la misma intención, la de promover el bienestar de las cosechas.

Las haciendas recurrían a las prácticas reconocidas por el clero para atraer el favor de los santos, especialmente el de los patronos de cada propiedad. En 1783, el cura de Aculco, población cercana a Arroyozarco, emitió el correspondiente recibo por 175 pesos al administrador, los cuales amparaban 66 misas celebradas en la capilla de la hacienda, 8 pesos por una limosna de misa cantada, 16 pesos por la misa cantada a la patrona de la hacienda “y los \$25 pesos restantes, por el conjuro de granizos en el tiempo de la cosecha de trigos”,⁴⁰ entendiéndose por conjuro evitar la caída de granizo tan perjudicial para los cultivos.

Un caso más fue el del Señor de la Veracruz o de los labradores, registrado en 1790. Se tra-

³⁷ Causa criminal contra los que hicieron armas contra el alcalde del pueblo de Tlaxcalilla. AGN, México, *Criminal*, vol. 183, exp. 6, f. 193.

³⁸ AGN, México, *Criminal*, vol. 183, exp. 6, f. 206v.

³⁹ François Chevalier, *La formación de los latifundios en México. Haciendas y sociedad en los siglos XVI, XVII y XVIII*, México, FCE, 1975, pp. 356-357.

⁴⁰ Libro de cuentas de la hacienda Arroyozarco, 1783. AGN, México, *Provincias Internas*, vol. 9, exp. 21, f. 317.

taba de un Cristo adorado en Toluca por los agricultores, quienes le ungían vino el Miércoles Santo, repartiéndose, posteriormente, el vino entre los labradores a efecto de que éstos llenaran ánforas y las enterraran en sus sembradíos, buscando, de ese modo, evitar daños por las heladas y demás afectaciones.⁴¹

La búsqueda de la buena fortuna en el oficio parece haber sido la constante de estas “supersticiones”; así, los labradores buscaban la protección de los cultivos, lo mismo que los arrieros, quienes tenían la costumbre de enredar entre los lazos de sus aparejos imágenes religiosas, específicamente cruces que les protegieran durante sus trayectos.⁴² De primera instancia pareciera una obviedad el que los individuos buscaran la buena fortuna en sus oficios; sin embargo, esto nos lleva a reafirmar, lo dicho en párrafos anteriores, de que la vida en el campo se encontraba completamente imbuida del oficio; el trabajo marcaba el ritmo de vida, de las creencias, las vestimenta, las relaciones personales y las familiares. El trabajo lo impregnaba todo, incluso por las noches, cuidando borregas, cortando yerbas, construyendo casas, presas, caminando a los pozos, acarreando agua, limpiando granos, trasladando mercancías, acomodando bardas o herrando.

La actividad en el mundo rural pudo haber roto con las barreras regionales, si consideramos que los oficios se desarrollaban bajo los mismos principios en toda la Nueva España. El arreo de ganado, la construcción de infraestructura, la agricultura, la arriería, la carpintería, la albañilería y, en general, todas las actividades que derivaban en la especialización de algunos individuos del mundo rural, constituían prácticas generalizadas, puesto que la tecnología disponible no variaba de un espacio a otro, de ahí que las técnicas y formas de hacer las cosas se encontraran homogeneizadas por el momento histórico de aquella sociedad novohispana de tipo preindustrial, con énfasis en la agricultura y la ganadería.

A manera de conclusión

El estudio de la organización del trabajo en el contexto de la hacienda constituye parte esencial de lo que fue el campo novohispano. De las estructuras agrarias tradicionales (pueblos, ranchos, estancias y haciendas), la hacienda es el único componente que ha desaparecido por completo y con ella sus oficios. Con la Revolución de 1910 y el advenimiento de la reforma agraria se terminó una larga historia de, aproximadamente, cuatro siglos, en los cuales tuvo lugar la conformación de lo que podría denominarse una cultura de la gran propiedad.

Esta cultura tenía que ver con una variedad de elementos como la arquitectura, la producción, las relaciones sociales y, por supuesto, el trabajo. La formación de individuos que mantuvieran en funcionamiento la hacienda tuvo que ver con mecanismos no institucionales. Los conocimientos y habilidades fueron transmitidos de manera oral en estos núcleos poblacionales y laborales, pues también fueron los encargados de la “especialización”, al ocuparse en certificar a aquellos que alcanzaban la maestría, es decir, el dominio del oficio.

El experto era reconocido por sus pares y, desde luego, por el administrador o sus mayordomos, quienes ocupaban el primer eslabón de la jerarquía, siendo ello el único aval que permitía acceder a una mejora salarial en la hacienda, ya que la designación de un cargo como el de caporal o caballerango se hacía con base en el mérito de la experiencia. Una vez otorgado el nombramiento, el oficio ejercido era reconocido dentro y fuera de la gran propiedad, pues poseía gran significado para los individuos.

Por otro lado, es importante resaltar el lugar que el trabajo ocupaba en la vida del campo: se trataba del elemento dominante en la cotidianidad rural, incluso las viviendas de la mano de obra solía estar en las inmediaciones de la hacienda.⁴³

⁴¹ AGN, México, *Inquisición*, vol. 1365, exp. 16, fs. 172-174.

⁴² Causa de 1774, en contra de unos arrieros denunciados por no echar las cruces en sus lazos y emplear en su lugar una yerba. AGN, México, *Inquisición*, vol. 1100, exp. 16, fs. 347-348.

⁴³ En cuanto a la vivienda sabemos que, en el caso del trabajador indígena, dependiendo de los recursos locales, las casas podían ser de piedra, adobe, madera o carrizos con techos de *tejamanil* o paja y pisos de tierra. El jacal o

El mundo rural, contrario a lo que pudiera parecer a simple vista, constituía un organismo social altamente dinámico, en donde las labores dominaban por completo la vida del ser humano. Desde el amanecer hasta el anochecer la actividad era constante, comenzando las labores, en muchas ocasiones, antes de la salida del sol.⁴⁴

El lugar preponderante que el trabajo ocupaba en el entorno de la hacienda puede quedarnos más claro si consideramos dos elementos: la tecnología y el volumen de las labores. La construcción de infraestructura y, en general, el desempeño de todas las actividades, demandaban enormes esfuerzos pues todos los componentes materiales de la hacienda requerían constante mantenimiento, mismo que era dado prácticamente de manera artesanal. Bastaba con no limpiar los canales de riego un año para tener problemas con las cosechas, o bien, pocos años sin atención a las bardas de potreros, serían suficientes para que estas terminaran destruidas.

El bajo nivel tecnológico se combinaba con los grandes volúmenes de trabajo: trasquilar 15 o 20 000 ovejas empleando tijeras requería de tiempo y esfuerzo, ello sin mencionar el posterior procesamiento de la lana, lavarla y limpiarla, empacarla y remitirla a los centros obra-

jeros. El sacrificio de animales iba en el mismo sentido: el esfuerzo requerido para procesar 10 o 20 000 cabezas de ganado menor era enorme; se debían obtener cueros, cortar carne, limpiar viseras, preparar sebo, salar carne, en fin, una ardua tarea enmarcada en los grandes volúmenes manejados.

Los oficios en el mundo rural eran los que permitían la supervivencia de la unidad productiva; de hecho, una hacienda no era otra cosa que un centro de trabajo en sí misma, donde los operarios construyeron su identidad. Colocados de manera estratégica en una jerarquía informal, estos especialistas dirigían las labores de cientos de trabajadores que, acompañados de sus familias, llevaban a cabo su vida con base en los ciclos de riego, de cultivo, de limpia, de reproducción y de traslado. Este calendario laboral se encontraba intercalado con las festividades religiosas, misas dominicales, santos patronos, cuaresma, entre otras.

Como resultado de esta interacción de las actividades productivas y religiosas se configuró un paisaje laboral y cultural que tenía que ver con formas de pensar y de entender la vida, con relaciones sociales y con sentidos de pertenencia a la propiedad, al “amo” (paternalismo) y a la tierra.

casa era, por lo general, de una sola habitación, en la que la familia comía y dormía. Al respecto, véase Ivonne Mijares, “El abasto urbano: caminos y bastimentos”, en Antonio Rubial García (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México*, México, El Colegio de México / FCE, 2005, t. 2, p.111. Asimismo, un estudio de la hacienda como vivienda y cultura arquitectónica fue desarrollado por Ma. del Carmen López Núñez, “El papel de la hacienda como forma de vivienda colectiva y sus transformaciones en la región de Morelia, Michoacán, México”, *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. II, núm. 146(054), Universidad de Barcelona, 1 de agosto de 2003, recuperado de: <[http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146\(054\).htm](http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146(054).htm)>, consultada el 8 de agosto de 2018.

⁴⁴ En 1792, el administrador de San Pedro Ibarra registró la compra de *ocote* para “alumbrar” en las madrugadas: “40 pesos que costaron 20 cargas de ocote compradas en Guanajuato, para el gasto de la matanza en las madrugadas por no haberlo en esta hacienda”. Libro de cuentas de San Pedro Ibarra. AGN, México, *Californias*, vol. 81, f. 16.

Un arco de triunfo efímero dedicado a Carmen Romero Rubio

Marte González Ramírez*

Resumen: Las expresiones artísticas han evolucionado a lo largo del tiempo; surgen, permean, son interpretadas, y sobreviven o desaparecen con los años, pero si caen en el olvido podemos apreciar las obras que permanecieron; sin embargo, las que no lo hicieron pueden ser conocidas, estudiadas y comprendidas por los testimonios escritos o por las imágenes que dan certeza de su existencia. Precisamente, en este breve artículo se aborda una fotografía que informa sobre un arco de triunfo que fue levantado en la ciudad de Guanajuato, en 1903, para agradar al presidente Porfirio Díaz y, sobre todo, a su esposa Carmen Romero Rubio; así, en estas páginas se contextualiza e interpreta iconológicamente dicho monumento.

Palabras clave: arte efímero, arco de triunfo, porfiriato.

Abstract: Artistic expressions have evolved over time, arise, permeate, are interpreted, and survive or disappear over the years, but if they fall into oblivion we can appreciate the works that remained, however, those that disappeared can be known, studied and understood by written testimonies or by the images that give us certainty of their existence. Precisely, in this short article we study a photograph that tells us about a triumphal arch that was made in the city of Guanajuato, in 1903, to please President Porfirio Díaz and, above all, his wife Carmen Romero Rubio; thus, in these pages the monument of the photo in question is contextualized and interpreted iconologically.

Keywords: ephemeral art, triumphal arch, Porfiriato.

Fecha de recepción: 5 de septiembre de 2019

Fecha de aceptación: 15 de octubre de 2019

Introducción

En la actualidad, el historiador no sólo valora las fuentes escritas de archivo como única alternativa para sustentar sus estudios o análisis; la apertura de las ciencias y las disciplinas ha hecho que su oficio también se nutra, entre otros elementos, de las expresiones culturales y artísticas, como es la fotografía. Mucho se ha mencionado sobre el peso que las imágenes tie-

nen como fuentes para la historia, y en este sentido, Roland Barthes considera que la fotografía reproduce o da cuenta de lo que ha sucedido una sola vez y de manera irreplicable, que muestra algo en particular, algo “Real en su expresión infatigable”.¹

Barthes nos indica que la fotografía es un referente de la realidad percibida en un tiempo y espacio específicos y lo que se muestra en ella no puede transformarse, simplemente es un indica-

* Estudiante de doctorado en historia, Departamento de Historia-División de Ciencias Sociales y Humanidades-Universidad de Guanajuato, campus Guanajuato.

¹ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, traducción y prólogo de la versión castellana de Joaquim Sala-Sanahuja, España, Paidós Ibérica (Paidós Comunicación, 43), 1990, p. 31.

dor concreto y/o puntual de lo que fue. El material fotográfico nos señala un objeto o un acontecimiento, lo cual puede tomarse como información que no siempre encontramos en los documentos escritos; es un “infra-saber”, es decir, datos que ayudan en la construcción y comprensión del pasado.² De esta manera son una fuente útil, “testimonios directos de la realidad tangible”.³

Quizá las imágenes capturadas no pueden transformar su discurso, pero sí es posible leerlas e interpretarlas. Bajo las ideas anteriormente mencionadas es que en las páginas de este artículo nos proponemos revisar una fotografía tomada en Guanajuato, en 1903, con motivo de la visita que Porfirio Díaz hizo para inaugurar algunas obras públicas, pues da testimonio de un arco efímero que en la actualidad ya no existe, pero llama nuestra atención por las características que presenta la construcción y por el momento que registra. Pretendemos observar los detalles de la foto, describirla y resaltar su importancia como fuente histórica, con lo cual definiremos la temática de la imagen y explicaremos los elementos que la componen.

Los arcos triunfales y efímeros en el tiempo

El arte efímero es un concepto moderno de Gustav Metzger que refiere a toda aquella obra que intencionalmente se crea “para su autodestrucción”.⁴ Aunque esta definición apunta a las creaciones artísticas del siglo XX, ya existían piezas de antaño de características pasajeras, que no han sobrevivido, pero de las cuales hay referencias de su elaboración en el tiempo.

² *Ibidem*, pp. 32-33, 68, 70.

³ Rebeca Monroy Nasr, “Siluetas sobre la lectura fotográfica”, en Mario Camarena Ocampo y Lourdes Villafuerte García (coords.), *Los andamios del historiador*, México, AGN / INAH, 2001, p. 317.

⁴ Ian Chilvers, *Diccionario de arte*, adaptación para la edición española de Adolfo Gómez Cedillo, Elena Luxán y María Ángeles Toajas Roger, traducción de Alberto Adell, Bernardo Moreno Carillo, María Ángeles Toajas Roger y Federico Zaragoza, Madrid, Alianza Editorial (Sección Arte), 1995, p. 315.

Entendemos por arte efímero a toda aquella expresión humana estética, ya de acción corporal, sonora o lingüística o creación plástica, momentánea, pensada y elaborada, respectivamente, para ejecutarse por un instante, o para degradarse o desmontarse al cumplirse su objetivo ornamental, simbólico y referencial. El principal rasgo de estas obras plásticas es lo perecedero de los materiales que intervienen en su construcción, lo que no permite una larga perdurabilidad.⁵

Si lo anterior se constata en las diferentes expresiones artísticas, entonces también ha existido a lo largo del tiempo una arquitectura efímera encargada de “diseñar, emplazar y construir edificaciones”,⁶ pero con una naturaleza poco duradera. Aunque pareciera que no guarda relación alguna, pero cuando Martha Foncerrada de Molina nos habla de los atavíos guerreros de los mexicas, nos dice que lo efímero no responde meramente a la duración de la pieza, sino a “lo perecedero o lo semiperecedero en cuanto al material utilizado”,⁷ y eso mismo sucede con la arquitectura efímera, que basa su tiempo de vida en lo fugaz de los materiales.

Para entrar en materia debemos decir que una de las expresiones arquitectónicas más populares en la cultura romana fue el arco de triunfo, triunfal u honorífico, que era parte de los programas iconográficos de carácter oficial que asentaban la figura del emperador o de algún personaje destacado. Se trataba de una creación arquitectónica original que también conmemoraba los sucesos históricos, como las victorias militares, tema este último que estaba muy relacionado con el arco, pues exaltaba el triunfo como máxima aspiración, y por ello en muchas ocasiones se adornaba con la victoria alada.⁸

⁵ *Idem*.

⁶ José Ramón Paniagua, *Vocabulario básico de arquitectura*, 9ª ed., Madrid, Cátedra (Cuadernos Arte, 4), 1998, p. 58.

⁷ Martha Foncerrada de Molina, “El atavío del guerrero en la época mexica”, en *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, IIE-UNAM (Estudios de Arte y Estética, 17), 1983, p. 8.

⁸ Isaac Sastre de Diego, “Pervivencias iconográficas clásicas en el medievo cristiano y musulmán. La ideología de las puertas y arcos triunfales”, en Urbano Espinosa (dir.),

De esta manera, el arco de triunfo estaba ligado al poder y era una obra pública para que toda la sociedad la contemplara: se trataba de una muestra triunfal de poder. El arco emulaba la forma de una portada y se elaboraba con materiales perecederos, como vegetales, pero la relevancia de las victorias hizo que se construyeran de manera permanente con mármol.⁹

Así, los arcos de triunfo romanos eran colocados en alguna plaza o delante de edificios importantes para crear una puerta emblemática del lugar al que se iba a acceder. Una vez que los ejércitos regresaban de la batalla, manchados de sangre enemiga, pasaban victoriosos por el arco para obtener una purificación simbólica; así, se realizaba una entrada triunfal. Con los años también se emplearon para conmemorar algún hecho, como un matrimonio o unas exequias, pero también para festejar la llegada de algún personaje importante, quien era recibido en la entrada de la ciudad y conducido al centro de ésta o hasta el punto donde se ubicaba el monumento en su honor.¹⁰

Precisamente, Juan Chiva Beltrán es categórico al señalar que el arco de triunfo fue un recurso relevante no sólo en las entradas triunfales romanas, también se adaptó durante la Edad Media y el Renacimiento para los recibimientos, los rituales y las procesiones, recurriendo a elementos arquitectónicos al igual que

Iberia. Revista de la Antigüedad, núm. 7, La Rioja, Universidad de la Rioja, 2004, pp. 105, 108, 112, recuperado de: <<https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/iberia/article/view/293/275>>, consultada el 29 de abril de 2018.

⁹ Juan Chiva Beltrán, “Arcos efímeros mexicanos. De la herencia hispana al nacionalismo artístico”, *SEMATA. Ciencias Sociales e Humanidades*, vol. 24, España, Universidad de Santiago de Compostela, 2012, pp. 193-194, recuperado de: <<file:///C:/Users/Marte/Downloads/1090-Texto%20del%20art%C3%ADculo-2908-1-10-20130319.pdf>>, consultada el 20 de enero de 2021.

¹⁰ Lucía M. Villasuso Fernández, “Arcos de triunfo efímeros erigidos en la ciudad de A Coruña para los monarcas que la visitaron en la segunda mitad del siglo XIX”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII: *Historia del Arte*, núm. 20-21, Antonio Urquizar Herrera (dir.), Madrid, Departamento de Historia del Arte-Facultad de Geografía e Historia-UNED, 2007-2008, p. 268, recuperado de: <<http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/1469/1351>>, consultada el 29 de abril de 2018.

al lenguaje simbólico y alegórico de la tradición grecolatina.¹¹

Antonio Bonet Correa apunta que, durante el Renacimiento, este tipo de monumento se erigió para eventos públicos y colectivos, pero de manera temporal, pues se construían con materiales y diseño provisorio, como “maderas, cañas, estopa, telas, cartón, papeles, cal y escayola”, con el objetivo de que estuvieran en pie menos de una semana o mientras durara la celebración, fiesta o solemnidad, para sorprender y admirar al espectador y como símbolos de poder y esplendor.¹²

Estas obras se popularizaron y extendieron por varias centurias y culturas, como en el barroco; así, la investigadora Lucía M. Villasuso Hernández advierte que, con la visita del rey de España en turno a alguna zona de su reino, se levantaban edificaciones arquitectónicas, como arcos de triunfo, justamente con materiales que se degradaban una vez que terminaba el evento, teniendo un carácter efímero, con el propósito de impresionar al observador engañosa y momentáneamente.¹³

Miguel Hermoso Cuesta especifica que hubo arcos de triunfo españoles del siglo XVII que duraban hasta un mes y medio expuestos para luego desmontarse. Muchos estaban ornados con esculturas o pinturas que se reutilizaban una vez que eran retirados del lugar, algunos más se destinaban para formar parte de colecciones prestigiosas. Incluso, el material podía ser aprovechado para la construcción de obras diversas.¹⁴

¹¹ Juan Chiva Beltrán, *op. cit.*, p. 194.

¹² Antonio Bonet Correa “La arquitectura efímera del barroco español”, en Fernando Checa Cremades (coord.), *Arte barroco e ideal clásicos. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII. Ciclo de conferencias. Roma, mayo-junio de 2003*, España, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, p. 23, recuperado de: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/107477.pdf>>, consultada el 12 de enero de 2019.

¹³ Lucía M. Villasuso Fernández, *op. cit.*, p. 268.

¹⁴ Miguel Hermoso Cuesta, “Apuntes sobre Luca Giordano y el arte efímero”, *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, núm. 19, España, Departamento de Historia del Arte-Universidad de

Estas creaciones se levantaban tanto para eventos reales o políticos, como para actos militares y religiosos, y eran hechos primordialmente por pintores, aunque también los hacían arquitectos y escultores.¹⁵ Ricardo Fernández Gracia puntualiza que los maestros que dibujaban o proyectaban obras de todo tipo, incluidos los monumentos efímeros, eran llamados “tracistas”.¹⁶

La condición temporal de este tipo de obras permitió a los creadores ofrecer piezas fáciles de financiar, es decir, eran baratas, por lo que pudieron experimentar con materiales, formas y diseños. Además de los bajos costos tenían una calidad que ayudó a los artistas a promocionar su oficio, pues era conocido por todos, ya que el arte efímero era meramente público y acreditaba el poder religioso o político al que estaba dirigido.¹⁷

En relación con la idea anterior, Ester Alba Pagán comenta que la producción de arte efímero que se creaba en las fiestas barrocas españolas, incluidos los arcos triunfales, se mantuvo durante el siglo XIX en conmemoraciones religiosas y cívicas, pero con una tendencia hacia lo político-patriótico, en la que se exaltaba a la Madre Patria y se expresaba una ideología vigente. Estas manifestaciones provisionales poco a poco se alejaron de la profusión ornamental en el diseño, y eran parcas y más racionales debido al pensamiento ilustrado que reinaba en la época.¹⁸

Zaragoza, 2004, pp. 140-141, recuperado de: <<http://www.unizar.es/artigrama/pdf/19/2monografico/04.pdf>>, consultada el 9 de marzo de 2019.

¹⁵ Antonio Bonet Correa, *op. cit.*, pp. 23-24.

¹⁶ Ricardo Fernández Gracia, “En torno a la arquitectura: consideraciones y testimonios de maestros del barroco navarro”, *Príncipe de Viana*, año 62, núm. 222, España, Gobierno de Navarra, 2001, pp. 7-8, recuperado de: <https://www.academia.edu/16397765/_En_torno_a_la_arquitectura_consideraciones_y_testimonios_de_maestros_del_barroco_navarro_Pr%C3%ADncipe_de_Viana_2001_p%C3%A1gs._7-23>, consultada el 23 de enero de 2019.

¹⁷ Miguel Hermoso Cuesta, *op. cit.*, pp. 139-140.

¹⁸ Ester Alba Pagán, “El arte efímero y los artistas valencianos en la primera mitad del siglo XIX: de la fiesta barroca a la fiesta político-patriótica (1802-1833). (I)”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. 8, núm. 16, España, Fundación Universitaria Española, 1999, pp. 494, 498-499, 517 y 521, recuperado de: <[La práctica del arco de triunfo efímero se trasladó de España a la Nueva España y cuando se exigía la jura a algún rey o se efectuaba la entrada solemne de algún personaje o comitiva importante, como la de los virreyes, los documentos registran que se erigían grandes arcos de triunfo en cada ciudad o poblado por el que transitaba el séquito. Unos eran exentos, algunos otros eran de una sola cara y adosados a fachadas de edificios importantes, constituidos por dos o tres cuerpos y tres calles, además de complejos programas iconográficos.¹⁹](http://www.fuesp.com/pdfs_</p>
</div>
<div data-bbox=)

Eran fabricados con bastidores de tela y madera²⁰ o “de madera, con estuco, cartón piedra y otros materiales perecederos”, y se pintaban para generar la apariencia de piedra fina o metal, además de estar ornados con grandes pinturas, esculturas, emblemas, motes, poemas e impresos explicativos. Así, pues, este tipo de monumentos servía para comunicar un mensaje enaltecedor y era creado no sólo en lo práctico por artesanos, sino también eran sustentados, de manera intelectual, por letrados y eruditos para justificar determinados ornamentos y símbolos.²¹ Por esta razón, Roberto Moreno los llama arcos triunfales alegóricos.²²

revistas/cai/16/cai-16-7.pdf>, consultada el 22 de enero de 2019.

¹⁹ Juan Chiva Beltrán, *op. cit.*, pp. 196-198.

²⁰ Alicia Mayer, “La reconfiguración de la monarquía católica en Indias: tratados de príncipes en Carlos de Sigüenza y Góngora y sor Juana Inés de la Cruz”, *Libros de la Corte.es*, Jesús Gómez (dir.), año 8, núm. monográfico 4, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-Instituto Universitario La Corte en Europa (IULCE), 2016, p. 9, recuperado de: <<https://revistas.uam.es/librosdelacorte/article/view/6847/7162>>, consultada el 1 de junio de 2018.

²¹ Sagrario López-Poza, “La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su ‘Neptuno alegórico’”, *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, núm. 7, s/e, 2003, pp. 242, 246-248, 254, recuperado de: <<file:///C:/Users/Marte/Downloads/la-erudicin-de-sor-juana-ins-de-la-cruz-en-su-neptuno-alegrico-0%20.pdf>>, consultada el 1 de junio de 2018.

²² Roberto Moreno, “Introducción”, en Joaquín Velázquez de León, *Arcos de triunfo*, 2ª ed. facsimilar de las de 1761, 1771 y 1784, México, UNAM, suplemento del *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, núm. 5, 1978, p. 7.

Roberto Moreno señala que existen algunas descripciones de arcos barrocos de los siglos XVII y XVIII, así como del XIX, a los que llama arcos ilustrados,²³ por sus formas neoclásicas, lo que confirma que en etapas posteriores a la época virreinal se continuó reproduciendo este tipo de obras provisionales, pero bajo estilos que reflejaban el gusto y pensamiento de la entonces joven nación. Un ejemplo de arco ilustrado es el que se levantó para la entrada del Ejército Trigarante a la Ciudad de México, el 27 de septiembre de 1821, que era neoclásico, austero, con emblemas nacionales.²⁴

Justamente, Elisa García Barragán establece que el arco de triunfo continuó en el siglo XIX mexicano por todo el territorio con el objetivo de adular y exaltar extremadamente la vanidad de los gobernantes, pero dejando de lado las composiciones poéticas del virreinato para dar paso a la arquitectura, la pintura y la escultura que exageraban las características y logros del personaje halagado, pero seguían conservando un sentido alegórico. Dice la autora que esta arquitectura también se caracterizaba por el eclecticismo en sus diseños, tal como la arquitectura permanente, y que la erección de arcos triunfales termina con el siglo XIX.²⁵

A pesar de la declaración anterior, Ascensión Hernández Martínez y María Pilar Poblador Muga informan que, en España, a comienzos del siglo XX aún se levantaban arcos de triunfo ligeros y provisionales, de madera, adobe o ladrillo “enlucido y policromado”, con aplicaciones de yeso o cemento e incluso luz eléctrica, por arquitectos e ingenieros destacados que proyectaban formas modernas o que reinterpretaban las de la antigüedad. Comentan las autoras que destacaban tres de estos monumentos con motivo de la visita del rey Alfonso XIII a Zaragoza,

²³ *Ibidem*, p. 14.

²⁴ Juan Chiva Beltrán, *op. cit.*, pp. 203-204.

²⁵ Elisa García Barragán, “La exaltación efímera de la vanidad”, en *El arte efímero en el mundo hispánico*, comentarios de Fausto Ramírez Rojas y Sonia Lombardo de Ruiz México, IIE-UNAM (Estudios de Arte y Estética, 17), 1983, pp. 279-281, 290-291.

en 1903, o los de la Exposición Hispano-Francesa de 1908.²⁶

Aunque García Barragán es tajante al decir que la exaltación del gobernante a través de los arcos efímeros termina con el siglo XIX, debemos tomar en cuenta que, aunque de manera tardía, las modas artísticas llegaron a México para implantarse o adaptarse al contexto nacional. Así como en España se mantuvo la tradición de los monumentos efímeros en el siglo XX, lo mismo pasó en el territorio mexicano, aunque respondiendo a circunstancias únicas y a realidades locales.

Una idea que debemos rescatar de los párrafos anteriores es que hasta nuestros días han llegado descripciones minuciosas, dibujos, grabados o pinturas que nos dan a conocer la apariencia de estos arcos triunfales. Esas referencias constituyen la memoria de la humanidad que queda para la posteridad, que perdura, y que se eterniza.²⁷ Así, la fotografía que nos atañe se convierte en testimonio de lo que se erigió, y nos ayuda a indagar las razones de su construcción.

Datos breves sobre arte efímero en la ciudad de Guanajuato

Antes de pasar a la revisión de la pieza fotográfica que nos ocupa, debemos mencionar algunos datos sobre monumentos efímeros que fueron erigidos en la ciudad de Guanajuato, desde el siglo XIX hasta el siglo XX, pues nos da una idea

²⁶ Ascensión Hernández Martínez y María Pilar Poblador Muga, “Arquitectura efímera y fiesta en la Zaragoza de la transición del siglo XIX al XX”, *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, núm. 19, España, Departamento de Historia del Arte-Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 173-175, 178, 187-189, 193, recuperado de: <<http://www.unizar.es/artigrama/pdf/19/2monografico/05.pdf>>, consultada el 10 de marzo de 2019.

²⁷ Isabel Cruz de Amenábar, “Arte festivo barroco: un legado duradero”, *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, núm. 10, España, Departamento de Historia del Arte-Universidad de Sevilla, 1997, pp. 218-219, recuperado de: <<https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/53870>>, consultada el 11 de marzo.

de las soluciones ornamentales que implementaron los guanajuatenses en los eventos especiales, públicos, y oficiales que tenían que ver con alguna autoridad real o política.

Una de las noticias que tenemos sobre el arte provisional guanajuatense es sobre el recibimiento del virrey José de Iturrigaray, pues el ayuntamiento de Guanajuato ordenó, el 11 de junio de 1803, a los regidores Martín Coronel y a Joaquín Peláez que erigieran “un arco triunfal [...] sobre el puente de Ntra. Señora de Guanajuato; [con] iluminación en él”,²⁸ que seguramente se logró con algunas velas, veladoras, candiles o lámparas dispuestas en el cuerpo del monumento.

También había un tipo más de expresiones con los que se rendía obediencia. Para la llegada de Maximiliano de Habsburgo a México, en 1864, Guanajuato comenzó los festejos del suceso y dentro de éstos, en el jardín de San Diego, se levantó un obelisco en el que se le declaraba “obediencia y fidelidad” al nuevo mandatario,²⁹ aunque este tampoco existe en la actualidad.

A pesar de que vemos noticias de otras diversas construcciones, prevaleció el uso de los arcos; incluso, a la llegada de Maximiliano a Guanajuato, el 18 de septiembre de 1864, justo en la entrada de la plaza mayor de la ciudad se levantó un arco cubierto de flores en el que se asentaba la dedicación al emperador con un monograma y la frase “Equidad en la justicia”, además de banderitas mexicanas. Pero éste no fue el único: en la entrada del jardín de San Diego se levantó uno con trazo de estilo romano, pero lo interesante es que en el basamento había dos inscripciones o composiciones que exaltaban la figura de Maximiliano y lo nombraban “protector de la minería”. Este arco estaba muy bien elaborado porque se adornaba con estatuas de mármol blanco y también con la frase del arco de la plaza mayor, además de pinturas que representaban la Fama, la Justicia y la Inmorta-

lidad. Un tercer arco se elaboró en la calle de San Francisco, financiado por el Batallón de Seguridad Pública, adornado con banderas, los retratos de los emperadores y poesías en las que se declaraba la obediencia y fidelidad del batallón a Maximiliano.³⁰

Los arcos de triunfo efímeros dedicados a Maximiliano de Habsburgo y a la emperatriz Carlota no sólo se erigieron en Guanajuato, sino también en San Luis Potosí, Zacatecas, Tlaxcala, Ciudad de México; en todos los rincones que recorrió el nuevo emperador se construyeron arcos perecederos en su honor.³¹

Las últimas noticias que existen sobre los arcos guanajuatenses nos revelan la creación de varios ejemplares. El 20 de octubre de 1915, la presidencia municipal de Guanajuato incitó a la población a que adornaran las fachadas de las casas para la visita de Venustiano Carranza, invitado por el gobernador José Siurob. Crispín Espinoza refiere que para el 8 de febrero de 1916, cuando llegó el Varón de Cuatro Ciénegas, se habían levantado siete arcos, uno en el patio de la Estación de Ferrocarril de Tepetapa; un segundo en la Plaza de Tepetapa; el tercero en la Calzada de Guadalupe; el cuarto en la calle de Belén, elaborado por los comerciantes del Mercado Hidalgo; uno más en el puente de San Ignacio; el sexto en la Plaza Mayor, de estilo gótico, mandado hacer por los comerciantes extranjeros que radicaban en la ciudad, y un séptimo en el Jardín de la Unión, y se distinguía por ser todo de color rojo, con estatuas e iluminación eléctrica.³²

Algunos de estos arcos fueron elaborados de rama, de “viga, tejamanil y manta pintada”, de madera, de flores naturales y artificiales, o de heno, incluso uno imitaba el acabado de losa. Muchos estaban adornados con banderas nacionales, escudos, estatuas, palmas, coronas, figuras emblemáticas e iluminación eléctrica.

³⁰ *Ibidem*, pp. 162-165.

³¹ Juan Chiva Beltrán, *op. cit.*, pp. 205-206.

³² Crispín Espinoza, *Efemérides guanajuatenses o sean nuevos datos para contribuir a la formación de la historia de la ciudad de Guanajuato*, t. III, Guanajuato, Imprenta Económica, 1926, pp. 326-328.

²⁸ Lucio Marmolejo, *Efemérides guanajuatenses o datos para formar la historia de la ciudad de Guanajuato*, t. III, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1973, pp. 9-10.

²⁹ *Ibidem*, t. IV, 1973, pp. 151-152.

Varios contaban con las iniciales presidenciales y con dedicatorias.³³

Después de estos datos no encontramos más noticias sobre arcos efímeros en la ciudad de Guanajuato, lo que sí podemos observar es que están ligados meramente al ámbito civil y no al religioso, como en décadas anteriores. Con base en las referencias vemos que siempre están presentes en actos oficiales de carácter político, y su trazo y estilo es sencillo. También nos damos cuenta de que la mayoría era financiado por el gobierno, aunque también los particulares podían rendir pleitesía con estos monumentos. Los materiales con los que se construían nos revelan la practicidad de los pobladores para crear estas construcciones, pero también nos indican que podían hacer obras presentables, pero a bajo costo.

Un arco para Carmen Romero Rubio

Juan Chiva Beltrán nos dice que en repositorios documentales mexicanos existen fotografías de arcos triunfales efímeros correspondientes a la República Restaurada (1867-1876) y al porfiriato (1876-1911), que nos muestran el tipo, estilo y tamaño. En ellas podemos observar, por ejemplo, los arcos perecederos con elementos prehispánicos que se erigieron en la Ciudad de México para el 15 de septiembre de 1899; los de estilo clásico levantados en Tabasco y Chiapas para la misma conmemoración; el de Durango, ecléctico e historicista, o el de Yucatán y Oaxaca, con claros ornamentos prehispánicos regionales; todos con intenciones nacionalistas.³⁴ También por fotografía se conoce el arco neomaya erigido en Mérida, Yucatán, para la visita de Porfirio Díaz en 1906,³⁵ uno más de los que se seguían realizando en todo el territorio nacional.

³³ *Ibidem*, pp. 299-300, 326-328.

³⁴ Juan Chiva Beltrán, *op. cit.*, pp. 209-211.

³⁵ Jorge Victoria Ojeda, *De la imagen, el poder y la vanidad. Porfirio Díaz en la tierra de los mayas (1906)*, México, Instituto de Cultura de Yucatán / Conaculta (Ensayos), 2010, p. 28.

Precisamente, el Archivo Histórico del Archivo General del Poder Ejecutivo de Guanajuato cuenta con una fototeca muy diversa, y en una de sus colecciones existe una fotografía de la que se desconoce la autoría y procedencia, sólo se sabe que fue capturada en Guanajuato, en 1903, y presenta un monumento de gran formato, llamativo, e inserto en la traza urbana de la ciudad, pero que hoy en día ya no permanece en pie.

Para la época en la que fue tomada la imagen que nos interesa abordar, México vivía, según Elisa Speckman Guerra, una segunda etapa del porfiriato (1888-1908), caracterizada por un gobierno centralista, personalista y autoritario, no sólo en el ámbito federal, sino también por parte “de los gobernadores de los estados”, lo que provocó una permanencia prolongada en el poder de algunos mandatarios, que se acrecentaron las diferencias sociales, étnicas y de clase, y que aumentara la represión contra los opositores. A pesar de ello no todo fue negativo, pues se crearon o consolidaron instituciones políticas, económicas, sociales y culturales, además de que se atrajo inversión extranjera en diversos sectores. De igual manera se desarrolló la industria, despuntó el intercambio comercial, y se aplicó la idea de modernidad a través de obras públicas.³⁶

Isauro Rionda Arreguín considera que en el momento en que Porfirio Díaz nombró al general Francisco Z. Mena, en 1877, gobernador de Guanajuato, comenzó el “porfirismo” en la ciudad y en todo el estado. Así, bajo el cobijo de Díaz poco a poco se modernizó la región, debido a lo cual se extendió la instrucción pública, la salud y se logró una mejor comunicación gracias al ferrocarril.³⁷

³⁶ Elisa Speckman Guerra, “El porfiriato”, en Gerardo Jaramillo Herrera (coord. ed.), *Nueva historia mínima de México ilustrada*, México, Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal / El Colegio de México, 2008, pp. 351-381.

³⁷ Isauro Rionda Arreguín, “La ciudad de Guanajuato durante el porfiriato”, en Luis Rionda Arreguín, *El porfiriato en Guanajuato (ideas, sociedad y cultura)*, México,

La conexión ferroviaria de Guanajuato,³⁸ desde finales del siglo XIX, con la Ciudad de México, Guadalajara o el norte del país, permitió un mayor crecimiento económico. Por lo menos, la parte abajeña del estado vivió un fuerte dinamismo en las actividades laborales; despuntó el número de fábricas, talleres, manufacturas, así como el comercio, todo ello conviviendo con la próspera producción agrícola y con la poca extracción de mineral. Por este caldo de circunstancias es que varias poblaciones se convirtieron en ciudades, lo que nos habla de la importancia que adquirieron municipios como León, San Francisco del Rincón o Valle de Santiago.³⁹

Sin embargo, con el objetivo de construir, pacificar y unificar las fuerzas políticas y regionales, debemos recordar que el porfiriato también se caracterizó por aplicar prácticas impositivas, haciendo que Díaz muchas veces nombrara a hombres leales como gobernadores, que también estuvieran apoyados por los grupos locales. El presidente les daba la garantía de la no intervención política, con lo que tenían libertad para gobernar y enriquecerse, a cambio de mantener la paz en los estados de la república,⁴⁰ lo que funcionó muy bien en Guanajuato.

Como vemos, en los inicios del siglo XX, la entidad estaba inmersa en la política porfirista, aunque César Federico Macías Cervantes aclara que, en un principio, Díaz era controlador y distante con la élite política y económica guanajuatense. Fue con el gobernador Joaquín Obregón González (1893-1911) con quien el pre-

Centro de Investigaciones Humanísticas-Universidad de Guanajuato, 1994, pp. 64, 66-68.

³⁸ Gracias al ferrocarril de los tiempos de don Porfirio, las personas podían visitar estados y ciudades que ofrecían gran variedad de fiestas, religiosas o cívicas. Guanajuato era visitado, sobre todo, para los tiempos de Semana Santa. Moisés González Navarro, *Historia moderna de México*, vol. 4: *El porfiriato. La vida social*, 5ª ed., México, Hermes, 1990, pp. 708-710.

³⁹ Patricia Arias, "Guanajuato, una historiografía regional en claroscuro", *Boletín del Archivo General del Gobierno del Estado de Guanajuato*, nueva época, núm. 9, México, Gobierno del Estado de Guanajuato, marzo-julio, 1996, pp. 10-13.

⁴⁰ Elisa Speckman Guerra, *op. cit.*, pp. 340, 342, 346.

sidente forjó una relación de afecto y complicidad, aunque fuera en los últimos años del porfiriato,⁴¹ justo cuando se capturó la fotografía que nos atañe.

Asentado, de modo muy general, el contexto por el que atravesaba el territorio mexicano bajo el mando de Porfirio Díaz, pasemos ahora al escrutinio de la pieza fotográfica. Al reverso de la foto se lee: "Paseo de la Presa. Arco dedicado a la Sra. Carmen Romero Rubio de Díaz"; es sustancial tomar en cuenta esta leyenda porque aporta la ubicación de la escena. El Paseo de la Presa actualmente es una zona habitacional y turística de la capital guanajuatense, pero en su momento comenzó a poblarse en 1846, ubicándose casas de campo de algunos pobladores privilegiados y, con el tiempo y nuevas residencias, se formó una calle que se unió a la ciudad.⁴² Ese rumbo tomó su nombre de la Presa de la Olla, pues estaba próximo a ésta, la cual fue construida desde 1741 y terminada hasta 1749.⁴³

La imagen nos muestra una calle o avenida de tierra compacta y uniforme, en cuyos extremos se aprecian casas o edificaciones que delimitan el espacio central, que adornan sus fachadas con una serie de árboles que fungen como trazo de las aceras. También se encuentra, del lado derecho, un poste que sostiene cables eléctricos, mientras que del lado izquierdo corren unas vías ferroviarias (figura 1).

El detalle del poste y de las vías nos revelan los proyectos de modernización que se implementaron en Guanajuato en los últimos años del siglo XIX. Al respecto, desde el 17 de agosto de 1884 ya estaban establecidos y en funciones todos los faros eléctricos de la ciudad,⁴⁴ y el 1 de

⁴¹ César Federico Macías Cervantes, "Semblanza general del estado de Guanajuato entre 1876 y 1940", en César Federico Macías Cervantes (coord.), *Del porfiriato al cardenismo. Aspectos de la historia moderna de Guanajuato*, México, Gobierno del Estado de Guanajuato / Universidad de Guanajuato (Participación), 2009, p. 24.

⁴² Lucio Marmolejo, *op. cit.*, 1973, t. III, p. 285.

⁴³ Lucio Marmolejo, *Efemérides guanajuatenses o datos para formar la historia de la ciudad de Guanajuato*, t. II, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1971, pp. 44-45, 70.

⁴⁴ Lucio Marmolejo, *op. cit.*, 1973, t. IV, p. 413.

noviembre del mismo año había entrado el primer tranvía al centro de la capital.⁴⁵

Ese tranvía o ferrocarril urbano, según el plan original, recorría un trayecto de Marfil a la Presa de la Olla, atravesaba toda la capital y hacía diferentes pausas en varias estaciones, como la de la alameda del Cantador,⁴⁶ la de la calle de los Arcos, por la arteria de Alonso, y la del Jardín de la Unión, por mencionar algunas. Por las vías que vemos en la imagen corrió, desde el 24 de junio de 1892, el tranvía que llegaba “hasta el bordo de la Presa de la Olla”,⁴⁷ la última terminal y con ella se cumplía la ruta del proyecto inicial.

La figura central o elemento principal de la fotografía es el arco, pues es clara la intención de enfoque hacia el punto referido, y a todo lo que se encuentra alrededor no se le da la importancia ni el protagonismo que sí presenta el monumento. Lo anterior se constata con las diferentes personas que aparecen cerca de la construcción, pues, a pesar de que se ven las vestimentas de moda, como sombreros o gabanes, los rostros carecen de nitidez. No obstante se logra identificar a un gendarme que debió custodiar la pieza o que casualmente hacía su ronda por la zona (véase la figura 1).

Cabe destacar que en la actualidad ya no existe el arco, pero lo interesante de la fotografía es que nos revela un momento específico de la historia de Guanajuato, que se puede contrastar con información documental, lo cual define a la toma que nos interesa, y a muchas más, como una verdadera fuente para realizar ejercicios de interpretación histórica. Es “un instrumento de apoyo a la investigación, [un] medio de conocimiento visual de la escena pasada”.⁴⁸

⁴⁵ Crispín Espinosa, *Efemérides guanajuatenses o sean nuevos datos para contribuir a la formación de la historia de la ciudad de Guanajuato*, t. I, Guanajuato, Imprenta de “El Comercio”, 1917, p. 56.

⁴⁶ Lucio Marmolejo, *op. cit.*, t. IV, 1973, pp. 358, 364.

⁴⁷ Crispín Espinosa, *op. cit.*, t. I, 1917, pp. 56, 104.

⁴⁸ Rosa del Valle Ferrer y Carolina del Valle Olivares, “La fotografía como fuente histórica en la construcción de las historias locales”, en Mariné Nicola y Mónica Marinone (directoras), *Culturas. Debates y Perspectivas en un Mundo de Cambio*, núm. 8, Santa Fe, Argentina, Centro de In-

Continuando con la fotografía, el arco contaba con una altura considerable, lo que se puede percibir con las proporciones de las personas cercanas. En el reverso también se especifica, además de la ubicación, el año de 1903. Este dato es relevante porque el 26 de octubre del año referido llegó a la ciudad de Guanajuato el entonces presidente de México, Porfirio Díaz, con su esposa Carmen Romero Rubio. El motivo principal de la visita era que el mandatario debía inaugurar el Teatro Juárez, el Palacio del Congreso y diversas mejoras materiales.⁴⁹

Alfonso Alcocer declara que esta construcción fue levantada, en octubre de 1903, por estudiantes de la “Escuela de Minas del Colegio del Estado, con la dirección de los ingenieros Ponciano Aguilar y Manuel Balarezo”, para celebrar la visita de Díaz y de su esposa a la ciudad de Guanajuato, aunque Alcocer no especifica la procedencia de la información. Su diseño estuvo inspirado en el monumento ordenado por Napoleón Bonaparte para conmemorar la victoria sobre rusos y austriacos en la batalla de Austerlitz, conocido como Arco de Triunfo de la Estrella (1806-1836) de París, Francia, de estilo neoclásico,⁵⁰ pero sin las mismas proporciones ni la calidad en la factura, además de la omisión de los grandes relieves.

Es necesario señalar que durante el porfirismo se prefirió adoptar y adaptar la cultura francesa, ya en las ideas, en el idioma, las costumbres, los atuendos, la gastronomía, el entretenimiento, o el arte en sus diferentes manifestaciones, pues era sinónimo de excelencia, de van-

vestigaciones en Estudios Culturales, Educativos y Comunicacionales-Facultad de Humanidades y Ciencias-Universidad Nacional del Litoral, 2014, p. 90, recuperado de: <<http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Culturas/article/view/4779/7285>>, consultada el 27 de mayo de 2018.

⁴⁹ Crispín Espinosa, *Efemérides guanajuatenses o sean nuevos datos para contribuir a la formación de la historia de la ciudad de Guanajuato*, t. II, Guanajuato, Imprenta de Luis Moreno, 1919, p. 37.

⁵⁰ Alfonso Alcocer, *La arquitectura de la ciudad de Guanajuato en el siglo XIX*, México, Departamento de Investigaciones Arquitectónicas-Facultad de Arquitectura-Universidad de Guanajuato, 1988, p. 45.



Figura 1. Paseo de la Presa Arco dedicado a la Sra. Carmen Romero Rubio de Díaz. Fotografía sobre papel, Archivo Histórico del Archivo General del Poder Ejecutivo de Guanajuato (AHAGPEG), Colección Isauro Rionda Arreguín, 1903, ubicación FOTIRAIB24 20046, recuperada de: <<http://archivohistorico.guanajuato.gob.mx/bibliotecadigital/buscador/#0>> (en el buscador institucional se agrega la palabra arco).

guardia, aunque con frecuencia sólo se utilizó para aparentar que se era una sociedad culta y educada; por ello se optó, en arquitectura, por el estilo neoclásico o el romántico, predominantemente.⁵¹ Empero, esa imitación obedece al proyecto de nación porfiriana.

El gusto por lo francés también se debió a que México tuvo intensas relaciones con Francia, desde el proceso de intervención, que derivó en el Imperio de Maximiliano, con lo que se adoptó el academicismo, hasta la preparación de los estudiantes que iban a Europa para asimilar las modas y luego aplicarlas a su regreso.⁵² No

⁵¹ César Federico Macías Cervantes, *Ramón Alcázar. Una aproximación a las élites del porfiriato*, México, Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato (Nuestra Cultura), 1999, pp. 92, 94.

⁵² Ejemplo de ello es que a finales del porfiriato, el arquitecto Antonio Rivas Mercado, quien era director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, y había sido alumno de

podemos olvidar el comercio con ese país, que era la capital de la cultura, y el empeño de las élites para reproducir o imitar los modelos franceses de la “belle époque” e italianos.⁵³

Agustín Piña Dreinhofer señala que durante el porfiriato sí se creó una arquitectura neoclásica,

la Escuela de Bellas Artes de París, enseñaba a sus alumnos bajo la formación francesa. Juan Urquiaga Blanco, “Prólogo”, en Agustín Piña Dreinhofer, *Siglo XIX: arquitectura porfirista*, México, Departamento Humanidades-Dirección General del Difusión Cultural-UNAM (Las Artes en México, 6), s/a, p. 6.

⁵³ Agustín Piña Dreinhofer, *Siglo XIX: Arquitectura porfirista*, prólogo de Juan Urquiaga Blanco, México, Departamento Humanidades-Dirección General de Difusión Cultural-UNAM (Las Artes en México, 6), s/a, pp. 11, 25, 27. Justamente, numerosas obras arquitectónicas construidas en el porfiriato fueron encargadas a arquitectos franceses o italianos, o fueron proyectadas en París, pero con la intervención de arquitectos mexicanos. Juan Urquiaga Blanco, *op. cit.*, p. 6.

pero que había un amplio gusto por las formas raras y exóticas empleadas en los edificios, importándose para ello una “arquitectura ecléctica”.⁵⁴ En este tenor, Juan Urquiaga Blanco dice que ese eclecticismo hizo que se pasara del neoclásico al “neoprehispánico, al neoisláxico, el neobizantino, al neorrománico y el neogótico en todas sus modalidades”. Paralelamente, se desarrollaron las artes decorativas bajo el estilo Art Nouveau.⁵⁵

Por su parte, Arnaldo Moya Gutiérrez puntualiza que la apuesta del gobierno porfirista por una historia mexicana integradora y conciliadora y por la realización de proyectos con resultados tangibles, provocó que se buscara y creara, entre otras cosas, una arquitectura nacional que diera identidad y legitimidad al régimen y al país. Ésta, por lo general, se caracterizó por ser de estilo neoclásico, como referencia de universalidad, de historicismo, de orden, de racionalidad, de paz, y de la República; además, era pública, monumental y emblemática, pues reflejaba el contexto a través de un *canon*, en la que se conjugaba historia, arte y poder, y que pudiera provocar un bienestar visual, al mismo tiempo que mostrara la modernidad y la pujanza económica por la que atravesaba el país. Por ello, las ciudades de provincia reprodujeron e interpretaron los diseños de moda de la Ciudad de México,⁵⁶ aunque con limitaciones⁵⁷ en los materiales, la calidad y en las proporciones, cosa que vemos en el arco que nos atañe.

No podemos dejar de mencionar la doctrina imperante en la época, pues también explica los motivos por los que se eligió la moda francesa y neoclásica. Durante el porfiriato estaba en boga el evolucionismo, el darwinismo social y el positivismo, que buscaba superar la etapa teológica

y metafísica, es decir, el fanatismo religioso y la libertad abstracta para alcanzar el “orden, paz y progreso”, a través de la ciencia y la razón.⁵⁸

Retomando la revisión de la imagen, el arco guanajuatense dibujaba su estructura gracias a dos grandes soportes unidos en la parte superior, con lo que se formaba la curvatura; cada uno de estos apoyos contaba con pasajes, también con forma de arco de medio punto, que atravesaban su cuerpo horizontalmente, lo que daba mayor funcionalidad y dinamismo al monumento, pues facilitaban el tránsito de las personas. Cada vertical se adornaba con pilastras adosadas de poca profundidad, además de molduras de color blanco que delimitaban la obra, sin omitir que su superficie presumía un acabado de jaspe.

Con el afán de reproducir el aspecto del monumento francés, los diseñadores guanajuatenses dispusieron en cada vista de los grandes soportes, a la altura del arco central, bajorrelieves rectangulares de color blanco con alguna escena o escritura, delineados con molduras oscuras, aunque en la imagen no se perciben con claridad. La falta de tomas fotográficas de estos detalles y la ausencia de descripciones de la pieza imposibilitan el conocimiento del aspecto real y total, además de que complican la interpretación de la obra.

La curvatura del arco francés cuenta con dos relieves que representan figuras aladas femeninas, conocidas como *victorias*. En el caso guanajuatense se apreciaba un par de figuras infantiles, probablemente aladas, a la manera de amorcillos, entre nubes, envueltas en resplandores y sosteniendo algunos objetos con sus manos. Con base en la toma, consideramos que estos elementos no fueron ejecutados en relieve, sino que se optó por pintarlos (figura 2). Quizá fueron colocados en el arco para asentar su carácter triunfal a la manera del monumento francés.

La falta de nitidez imposibilita identificar los objetos con certeza, pero es probable que el “amorcillo” del lado izquierdo sostuviera una

⁵⁴ Agustín Piña Dreinhofer, *op. cit.*, pp. 12, 28.

⁵⁵ Juan Urquiaga Blanco, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁶ Arnaldo Moya Gutiérrez, “Historia, arquitectura y nación bajo el régimen de Porfirio Díaz. Ciudad de México 1876-1910”, *Revista de Ciencias Sociales*, núm. 117-118, Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 2007, pp. 160, 171-173, 177, recuperado de: <<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/sociales/article/viewFile/11023/10401>>, consultada el 3 de enero de 2019.

⁵⁷ Agustín Piña Dreinhofer, *op. cit.*, pp. 25.

⁵⁸ Enrique Krauze y Fausto Zerón-Medina, *Porfirio*, t. IV: *El poder (1884-1900)*, Singapur, Clío, 1993, pp. 30-33.

cornucopia o cuerno de la abundancia, y el de la derecha unas rosas o flores. La cornucopia y las flores o rosas son símbolos que en conjunto conforman una alegoría que resaltaba la abundancia, el amor y la belleza,⁵⁹ así como lo inagotable y la juventud, la fuerza y alegría de vivir, y el amor.⁶⁰ Aunque no haya precisión en la identificación de los atributos, es clara la alusión al amor, el cual es capaz de proveer la prosperidad y la belleza.

Al centro de la moldura donde arrancaba el remate, conocido como ático, estaba escrito el nombre de la persona a la que se dedicaba la obra, y que asienta y orienta el mensaje del arco,⁶¹ a través de la leyenda: “A LA SRA. CARMEN R. R. DE DIAZ.”; la acompañante y esposa del presidente, Carmen Romero Rubio, aunque en la inscripción se abreviaron sus apellidos para resaltar el de su esposo (figura 2).

Es importante mencionar que la parte superior contaba con elementos clásicos de arte romano, y vemos que algunas zonas presumían un acabado que simulaba el jaspe; sin embargo, se nota un patrón de flores, que debieron pintarse sobre la superficie y eran figuras que asentaban la temática de la abundancia y del amor⁶² (figura 2).

Valentina Torres Septién comenta que la educación de la clase media y alta durante el porfiriato era auxiliada por “manuales de urbanidad, de moralidad o de etiqueta”, que dictaban las pautas de conducta, de buen comportamiento. La autora también especifica que la educación buscaba civilizar a las personas a la forma

europaea para alejarse de la barbarie e infundía moral, buenos modales, hábitos correctos y virtudes cívicas. Estos compendios guiaron la educación desde finales del siglo XIX e inicios del XX, con una inclinación o pervivencia de las ideas y costumbres decimonónicas.⁶³

Uno de esos manuales de urbanidad femenina son las *Cartas sobre la educación del bello sexo*, de R. Ackermann,⁶⁴ en el que se establece una relación entre la mujer y las flores. En la edición de 1824, que fue la que consultamos, la autora comenta que en el arte del dibujo las flores eran una temática más propia de las mujeres por sobre otras figuras; también aconseja que niñas, jóvenes y adultas cultiven flores, pues “es una de las diversiones más análogas a su sexo”; asimismo, compara la juventud de la mujer con una flor.⁶⁵ Lo anterior nos acerca a comprender las flores que porta uno de los infantes pintados y la existencia de los patrones florales del arco guajuatense, que resaltan la condición femenina de Carmen Romero Rubio y la urbanidad que debió poseer ante los ojos de la sociedad.

En el *Libro de oro de las niñas. Nuevas lecciones de moral en verso*, escrito por José Rosas, se refiere a la virtud femenina, pura, sublime y bendita, como una flor perene que hermosea y perfuma la existencia de la mujer. En esta misma obra se compara a la inocencia con una flor que puede marchitarse si no se cuida y se conserva. Cuando Rosas habla sobre la hermosura de la mujer, vuelve a trazar relación con la flor,

⁵⁹ Maurice Pillard-Verneuil, *Diccionario de símbolos, emblemas y alegorías*, traducción de Almudena Alfaro, prólogo de Raimon Arola, España, Obelisco (Archivo Simbólico), 1999, pp. 21, 65, 93, 190.

⁶⁰ Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*, traducción de Juan Godo Costa, España, Paidós (Lexicon), 2013, pp. 124, 196, 402.

⁶¹ El nombre de la dedicatoria funge como un anclaje, es decir, como una directriz que marca la pauta simbólica hacia un solo sentido. Roland Barthes, *Retórica de la imagen*, s.l., s.e., s.a., pp. 2-4, recuperado de: <www.uruguay-piensa.uy/imgnoticias/833.pdf>, consultada el 29 de mayo de 2018.

⁶² Maurice Pillard-Verneuil, *op. cit.*, p. 93.

⁶³ Valentina Torres Septién, “Manuales de conducta, urbanidad y buenos modales durante el porfiriato. Notas sobre el comportamiento femenino”, en Claudia Agostoni y Elisa Speckman Guerra (eds.), *Modernidad, tradición y alteridad. La Ciudad de México en el cambio de siglo (XIX-XX)*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM (Historia Moderna y Contemporánea, 37), 2001, pp. 271-275, recuperado de: <<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publica-digital/libros/modernidad/05moder013.pdf>>, consultada el 18 de marzo de 2019.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 277, 282.

⁶⁵ R. Ackermann, *Cartas sobre la educación del bello sexo*, Londres, impreso por Carlos Wood, 1824, pp. 63, 142, 201. Véase Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España, recuperado de: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000180661&page=1>>, consultada el 18 de marzo de 2019.



Figura 2. Detalle del arco guanajuatense de 1903. Se destacan los bajorrelieves blanquecinos, los infantes en la curvatura del arco, la dedicatoria y el patrón de flores del remate. AHAGPEG, Colección Isaura Rionda Arreguín, 1903, ubicación FOTIRAIB24 20046, recuperado de: <<http://archivohistorico.guanajuato.gob.mx/bibliotecadigital/buscador/#0>> (en el buscador institucional se agrega la palabra arco).

pero ésta se potencia, dice, si a la vez se tiene modestia; así, la mujer de la época no solo debía ser hermosa como una flor, sino que tenía que encerrar “Dulce perfume”.⁶⁶

El texto de José Rosas también nos da luz para entender la presencia de las figuras aladas en el arco. Dicho autor aconseja que la niña tenía la misión, entre otras, de ser “Ángel de santa bondad” y conducir a todos por el lado del deber, pero es más específico al tratar el tema de la caridad, ya que dice: “Ángel de amor en la vida debes ser, niña querida”, y advierte tender la mano amorosa a todo aquél necesitado, incluso, el autor puntualiza: “Cumple, niña, en este suelo de caridad el deber si te quieres parecer a los ángeles del cielo”.⁶⁷

En *Educación de las madres de familia, ó De la civilización del linage humano por medio de las mugeres*, escrito por Louis-Aimé Martin,

⁶⁶ José Rosas Moreno, *Libro de oro de las niñas. Nuevas lecciones de moral en verso*, México, Antigua Imprenta de E. Murguía, 1900, pp. 8, 31, 54-55.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 20, 22-23.

también se dice que las mujeres son aficionadas a las flores pues son “el sentimiento de lo bello”. Este autor también dice de la mujer que es la compañera del hombre “que Dios crió para él, el ángel, al cual debe única y eternamente amar”. Pero no sólo es un ser angélico en la juventud y en la plenitud de la edad, “después del matrimonio de sus hijos, se convierte en un ángel tutelar de su nueva familia”. Louis-Aimé también argumenta que el amor “es un ángel” que activa y facilita la vida.⁶⁸

Si tomamos en cuenta la lógica de Martin, entonces la mujer es un sinónimo de amor. Esto explicaría la presencia de los pequeños amorcillos, haciendo que los ornamentos visibles, que

⁶⁸ Louis-Aimé Martin, *Educación de las madres de familia, ó De la civilización del linage humano por medio de las mugeres*, 2ª ed. revisada, corregida y aumentada de 12 capítulos, traducida por M. O. y C. L., Barcelona, Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1842, pp. 35, 81, 330, 343-344. Véase Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España, recuperado de: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000038093&page=1>>, consultada el 24 de marzo de 2019.

son los infantes alados y las flores, asienten muy bien la idea del amor femenino. Estas referencias debieron hacer sentido en los estratos sociales medios y altos que estaban familiarizados con este tipo de educación, que construyeron, ofrecieron y/o contemplaron el arco a la familia más poderosa de México de aquel momento. Justamente, Carmen Romero Rubio debió guardar en su personalidad las cualidades descritas, no sólo por la clase social a la que pertenecía, sino también por ser la compañera sentimental de Porfirio Díaz.

Por la fecha de su construcción, es seguro que el arco se mandó erigir para la visita del mandatario, haciendo que los datos que proporciona Alfonso Alcocer sean coincidentes. Sin embargo, es extraño que Crispín Espinoza, al escribir el itinerario que siguió Díaz en su estancia en Guanajuato, en el que se incluía asistir al Parque de las Acacias que se había plantado en la Presa de la Olla para inaugurar un monumento dedicado al cura Miguel Hidalgo y Costilla, no menciona el arco de la fotografía, lo único que dice es que, para la ocasión, las casas del Paseo de la Presa tenían adornos “deslumbradores”.⁶⁹

El arco que revisamos no fue el único destinado a conmemorar la estancia de la pareja presidencial, ya que los periódicos de la época asientan que para las fiestas de inauguración de 1903 había una Comisión de Adorno que organizaba los trabajos de decoración, la cual pretendía lanzar una convocatoria a los estudiantes de ingeniería del Colegio del Estado para que presentaran un proyecto de dos grandes arcos, “uno representando a la Minería y el otro [a] la Agricultura”, y el mejor ganaría un premio.⁷⁰ Aunque los datos son interesantes, no hemos encontrado en la prensa de la época si el concurso se llevó a cabo, tampoco si se dio seguimiento a tales arcos alegóricos, y mucho menos se hace referencia al de la fotografía.

⁶⁹ Crispín Espinosa, *op. cit.*, 1919, t. II, p. 41.

⁷⁰ Braulio Acosta (ed. propietario), “Las fiestas de inauguración. Proyecto”, *El Hijo del Pueblo. Periódico Semanario*, año II, núm. 67, Guanajuato, México, 30 de agosto de 1903, p. 3. Véase en la hemeroteca del Archivo Histórico del Archivo General del Poder Ejecutivo de Guanajuato.

Espinoza da noticia de la existencia de un arco descrito como majestuoso, levantado días previos a la visita del presidente. Éste se ubicaba al exterior del salón o tienda de La Parra,⁷¹ propiedad de Amado Delgado; sin embargo, Díaz y su comitiva no pudieron verlo porque se incendió momentos antes de que transitara por ahí.⁷² Debido a la falta de fuentes documentales, no sabemos si el arco abrasado era alguno de los que representaba a la minería o a la agricultura, o si se trataba de un monumento construido por la Comisión de Adorno, incluso, cabe la posibilidad de que la iniciativa de su erección se debiera al dueño de la tienda.

En la visita presidencial de 1903 a Guanajuato, el general Díaz y su esposa fueron recibidos en el Jardín del Cantador, que era una de las estaciones del tranvía, por el gobernador del estado, Joaquín Obregón González, y destacadas personalidades de la ciudad.⁷³ Aunque las fuentes no registran el encuentro del presidente y su conyugue con el arco, es probable que sí se haya efectuado tal suceso, pues era una manera de darles la bienvenida y celebrar su estancia, de exaltar la figura de Carmen Romero Rubio y de obtener el beneplácito del mandatario, pues uno de los objetivos de este tipo de construcciones era la adulación de quien ostentaba el poder.⁷⁴

Debemos puntualizar que si la información de Alfonso Alcocer es cierta, a pesar de que quienes construyeron el arco en cuestión fueron ingenieros, tuvieron muy poco tiempo para levantarlo, pues se erigió en el mismo mes en que se llevó a cabo la visita del mandatario, lo que refuerza la idea de que sí se trató de una obra provisional y que pudo haber sido construido con materiales que no permitieron su permanencia y por ello ya no lo encontramos en la actualidad. Si no pereció

⁷¹ Este negocio era la tienda de cigarros de la fábrica La Parra y se inauguró el 27 de abril de 1901. Se ubicaba en la Hacienda del Patrocinio, cerca de donde hoy se encuentra la Plazuela de los Ángeles. Crispín Espinosa, *op. cit.*, 1917, t. I, p. 6.

⁷² Crispín Espinosa, *op. cit.*, 1919, t. II, p. 40.

⁷³ *Ibidem*, t. II, p. 39.

⁷⁴ Roberto Moreno, *op. cit.*, p. 14.

por la naturaleza de sus materiales, bien pudo haber sido por el colapso social y económico que dio paso al movimiento revolucionario de 1910.

Conclusión

Podemos decir que el monumento dedicado a la esposa del presidente Díaz se definiría como un arco de triunfo efímero, que recurría a algunos elementos ornamentales y simbólicos que proyectaban un mensaje específico, que creaban la alegoría de la condición femenina.

A pesar de que no todos los ornamentos de la fotografía son legibles, los que hemos podido identificar, como son las flores, hacen referencia al amor, a la abundancia, a la prosperidad y a la belleza. Estos símbolos, sumados al nombre de Carmen Romero Rubio de Díaz, se conjugaron para crear una obra uniforme, específica, que exaltaba las cualidades de la esposa del presidente, como una mujer amorosa y a su vez amada, próspera y bella; era un monumento que reunía o compilaba halagos hacia una figura femenina que personificaba un modelo de virtud.

Aunque efímero, el arco es un gran ejemplo del tipo de arquitectura que se construyó en la ciudad de Guanajuato, que nos muestra el conocimiento, la creatividad, la destreza y la habilidad de los ingenieros que lo diseñaron y erigieron. También es un indicador de las permanencias constructivas a lo largo de la historia, así como de las asimilaciones e interpretaciones culturales que hicieron los guanajuatenses de los primeros años del siglo XX.

Precisamente, a diferencia del arco francés que tiene grandes proporciones, que cuenta con

relieves, que representa el triunfo militar y la lucha del pueblo francés, el arco guanajuatense se construyó más pequeño, no contaba con los relieves de las pilastras y no aludía a un triunfo marcial, sino que sirvió para exaltar la figura femenina privilegiada, como lo era la de Carmen Romero Rubio.

Roberto Moreno puntualiza que este tipo de arcos, además de representar para la gente una figura de autoridad, tenían un carácter popular, pues también eran un referente de diversión,⁷⁵ ya que cada vez que se construían, las personas acudían al evento y festejaban junto al individuo encumbrado.

Justamente, un detalle que no debemos dejar de mencionar es la presencia humana en torno al arco de la fotografía: la mayoría de los personajes son hombres que portaban sombreros y gabanes, lo que ya nos indica una condición social, pero hay un gendarme como figura de autoridad que, como ya lo habíamos señalado, probablemente hacía su ronda por el lugar o custodiaba la obra.

En este punto, nos inclinamos a pensar en la segunda opción porque justifica con mayor peso su presencia en el lugar. Aunque había pocas personas, se hacen presentes, se reúnen en torno al arco, como curiosos o partícipes de la visita presidencial. Si era un arco efímero, es lógico pensar que el guardia estaría ahí para cuidarlo previo al evento y no después de éste, porque una vez terminado el acto oficial, el monumento se degradaba hasta desaparecer. Así, es muy probable que la fotografía haya sido capturada antes de la visita del presidente, un testimonio de lo que había construido el pueblo guanajuatense.

⁷⁵ *Idem.*

Una temporada de ópera en la Ciudad de México en 1917

Aurelio de los Reyes García-Rojas*

Resumen: El artículo narra momentos de novedad revolucionaria de la temporada de ópera de 1917, la participación de los organizadores en la planeación de las funciones y la contratación de cantantes destacados, que tuvieron una gran trayectoria artística internacional. El texto también se centra en el público heterogéneo que asistió a la ópera en el Teatro Arbeu y en la Plaza de Toros El Toreo para brindar júbilo a los artistas, que quedaron maravillados con México.

Palabras clave: ópera, Revolución Mexicana, música, clase media, diversión.

Abstract: This article narrates moments of revolutionary novelty of the 1917 operatic season, the participation of the organizers in the planning of performance and the hiring of prominent singers, who had a great international artistic career. This article also focuses on the heterogeneous public that attended the opera at the Arbeu theater and at El Toreo bullring to provide joy to the artists who were amazed by Mexico.

Keywords: Opera, Mexican Revolution, music, middle class, fun.

Fecha de recepción: 18 de agosto de 2020

Fecha de aceptación: 10 de septiembre de 2020

Dentro de los diversos ángulos que se pueden estudiar de la temporada de ópera de 1917, me he fijado en la capacidad de un público heterogéneo de disfrutarla, al grado de haber habido la necesidad de organizar funciones en la Plaza de Toros El Toreo, con capacidad de quince mil espectadores, lo cual era “revolucionario” como la época que se vivía.

1917 se caracterizó por la promulgación de la Constitución el 5 de febrero y por la toma de posesión de Venustiano Carranza el 1 de mayo, después de una elección que se llevó a cabo en marzo, sin violencia, sin candidato opositor y sin levantamiento militar armado, a pesar

de los focos rebeldes villista, zapatista y otros más, inercias del movimiento armado. Al hojear *El Universal Ilustrado* y *Revista de Revistas* se tiene la sensación de que para los editores había regresado la paz de los tiempos de don Porfirio, tal vez reflejo del pensamiento del sector civil de los habitantes de la Ciudad de México; por fin habían retornado la paz, el orden y el progreso; al hablar de música y pintura establecen un puente con aquellos años, soslayando los inestables años intermedios. Una de las manifestaciones de la esperanzadora estabilidad fue la importación de cantantes italianos de ópera, como antaño, aunque todavía vinieron en 1912.

Pero lo cierto es que la inestabilidad de los últimos tiempos no fue obstáculo para inte-

* Investigador emérito del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

rrumpir las temporadas de ópera; 1917 abrió con el epílogo de la temporada del año anterior con intérpretes nacionales. La Revolución interrumpió, eso sí, el arribo de cantantes italianos durante tres o cuatro años; su llegada era una novedad.

Ante el anuncio del empresario Miguel Sigaldi, en julio de 1917, de su esfuerzo, junto con el de varios amantes de la ópera, por haber contratado destacados cantantes en Estados Unidos, *Revista de Revistas* comentó: “tiempo era ya que, saliendo del letargo en que nos sumió [...] la revolución, despertáramos a los impulsos del verdadero arte”.¹ La temporada tenía doble significación, agregó, por ser no sólo una “gran manifestación de arte, como no se cuenta otra en la historia de nuestros teatros, sino que se lleva a cabo [...] después de las tremendas sacudidas y agudísimas crisis [...] y cuando apenas acabamos de entrar al orden constitucional”.² “Los escépticos no creen aún tal maravilla, los incrédulos dudan de que un núcleo tan grande de artistas pueda venir a México.” Pero llegaron. Era una compañía lírica contratada en Estados Unidos, en su mayor parte de la Ópera de Chicago, “que, a decir verdad, es la más eminente que ha venido a México, desde que nuestra edad hubo de capacitarnos para gustar más que para entender de estas cosas, merece toda clase de elogios”, comentó el cronista del diario *El Pueblo*,³ quien añadió:

Para los que pretendemos alcanzar el supremo don de un temperamento amoldado a la percepción de las más exquisitas sensaciones artísticas, la temporada [tiene] la doble significación de un acontecimiento gratísimo, tanto como un suceso que, por insólito en estos tiempos de estancamiento cultural, se nos antoja más un sueño que una realidad visible.⁴

¹ “La temporada de ópera”, *Revista de Revistas*, 15 de julio de 1917, p. 25.

² *Idem*.

³ “Teatros y artistas”, *El Pueblo*, viernes 31 de agosto de 1917, p. 7.

⁴ *Idem*.

Un insigne músico decíame ayer [habla Carlos González Peña]: “Créame usted: México tiene algo de villorrio. La venida de la ‘Ópera’ nos ha producido el mismo efecto que en los pueblos la farándula de saltimbancos que se acerca por los caminos polvosos y anuncia la primera función con el ‘convite’ abigarrado y entusiasta. ¡No hablamos de otra cosa!”

La observación es irónica y acaso injusta. Razón hay para discurrir largo y tendido acerca de la temporada lírica. Manjar se antoja no probado en mucho tiempo. De discursos cívicos, de desfiles marciales, de artículos políticos en los periódicos, estábamos ya hasta la coronilla [...] A partir de 1910, año en que Ruggero Ruggeri —de feliz recuerdo— y su gentil compañera en lides de arte [Lyda Borelli] nos regalaron con las elegancias del Marqués de Priola [...] fueron un paréntesis azul en la gris monotonía.⁵

Organizar la temporada no fue fácil: Juan B. Valero, gerente de la empresa, narró las dificultades que tuvo para integrar el cuadro de cantantes; mientras Sigaldi, el director artístico, cerraba contratos en Nueva York, la naciente empresa estudiaba en la Ciudad de México lo concerniente a la temporada, a pesar de que la gran mayoría de los accionistas no entregaban su participación; aquello olía a fracaso; uno solo asumió el compromiso con la condición de que Valero se responsabilizara de la gerencia. Se formó nueva sociedad, con la colocación de algunas acciones y con el resto en poder de dicho empresario se emprendió la organización de la Compañía de Espectáculos Cultos, S. A.⁶ A lo anterior se sumó el retraso de la llegada del vestuario, el robo de tres mantones de manila y el escepticismo del público:

⁵ Carlos González Peña, “Al margen de la semana”, *El Universal Ilustrado*, 1 de septiembre de 1917, s.p.

⁶ “Xavier de Bradomín”, “Crónicas teatrales”, *Revista de Revistas*, 11 de noviembre de 1917, p. 19.

Venido de no sé dónde, de la maledicencia, del malsano interés, de la pasión mezquina, de la suficiencia que siempre cree mirar más lejos que los otros, de la discoloría recalcitrante, o la costumbre de profetizar siempre lo malo [...] el rumor, tan persistente como vano de que la temporada de ópera no llegaría a llevarse a efecto, propalándose a todas horas y en todos los lugares [...] No han faltado [...] para fundamentar la especie, las comprobaciones de *visu*, y quién vio cartas en las que se asegura que no se ha celebrado contrato con artista alguno; quién sabe de buena fuente, de un ultimátum perentorio, para las exigidas garantías; el que no pudo ser cumplido en tiempo favorable; quién, en fin, protestaba que los telegramas recibidos de última hora, anunciando la salida de Nueva York de la compañía y su feliz viaje y hasta su cruzamiento de las fronteras mexicanas, eran enormes y desvergonzadas falsedades echadas al viento por desconocidos fines, todo lo que hoy se ha desvanecido, como una nube de humo, ante el laconismo de una noticia que ya ha corrido de boca en boca, condensada en esta corta, pero aplastante frase: “la Compañía de Ópera ha llegado a la metrópoli”.⁷

El viernes 24 de agosto, numeroso público, “en cuyos rostros se pintaba la expectación, la curiosidad, el contento y en algunos, la persistente duda”, le dio la bienvenida en la estación Colonia de ferrocarril, “éstos descendieron de los carros, confundiendo entre la multitud que aplaudía sin descanso”.⁸

En las tres temporadas de ópera de ese año, el epílogo de la temporada de 1916, la de la compañía italiana y la de fin de año, se percibe continuidad en el gusto por el melodrama romántico, secuela del romanticismo desde la década

de 1830 cuando la ópera italiana llegó por esos años con obras de Rossini, Bellini, Donizetti, como la compañía de José García en 1827, padre de María Malibrán, quien permaneció en Nueva York disgustada con su padre,⁹ lo que privó a los mexicanos de escuchar su voz. Abrió temporada con *El barbero de Sevilla* de Rossini, cantada en su idioma original por primera vez en México. La ópera se apoderó del público y se estableció la costumbre a lo largo del siglo XIX de iniciar las temporadas con *Norma* de Bellini, intento de los galos de independizarse de Roma, situación similar a la de México ante la amenaza de España de reconquistar sus territorios perdidos, de Francia por la Guerra de los Pasteles; incluso se representó en 1847 durante la ocupación de la Ciudad de México por el ejército norteamericano; vino después la intervención tripartida, Francia, Inglaterra y España, en 1862, con la subsecuente ocupación francesa hasta el fusilamiento de Maximiliano; ante tanta amenaza de perder la independencia, no era extraña la representación de un canto a la libertad. Hubo temporada de cincuenta óperas, lo cual habla de la profunda penetración de ese arte en la sociedad.

Cuenta Carlos Díaz DuPond, amante y erudito de la ópera, haber nacido en Celaya, Guanajuato, en 1917; al sumir la Revolución en la penuria a su familia (ahí, en 1915, se enfrentaron los ejércitos de Álvaro Obregón y Francisco Villa), se trasladó a la Ciudad de México. No recordaba cuándo se inició su gusto por la ópera, posiblemente cuando su madre tocaba muy bien en el piano las transcripciones musicales muy en boga desde antes del porfirismo, o porque en casa de su amigo Juan Ignacio de Alba escuchó discos de la Tetrizzini, de Caruso, de la Galli-Curci. Creía que era una herencia familiar; su madre le contó que ella y su papá en su luna de miel en Querétaro escucharon a la Tetrizzini en *Lucía* y su abuela a la Peralta.

⁷ “Por fin la ópera está aquí”, *El Pueblo*, domingo 26 de agosto de 1917, p. 7

⁸ *Idem*.

⁹ Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911*, México, Porrúa, 1961, vol. 1, p. 231. (3ª ed., 6 vols.)

“También me contó que mi abuelito hacía mucho coraje cuando leía que en la capital la gente empeñaba los colchones para escuchar a la Patti y a Tamagno.”¹⁰

La primera temporada de 1917, epílogo de la temporada de 1916, se llevó a cabo al inicio del año con la representación de *Rigoletto*, *Otelo* y *Aída* de Giuseppe Verdi y *Tosca* de Giacomo Puccini; la primera interpretada por Consuelo Medina, Josefina Llaca, Eduardo Lejarazu, Adalberto López y Luis G. Saldaña.

Miguel Sigaldi contrató al barítono Ricardo Stracciari; a Rosa Raisa, soprano dramática; a Giovanni Zenatello, tenor dramático; a Magie Feyte, soprano lírica; a Giacomo Rimini, barítono; a Baristi Brunetti, Millo Picco, y Leone Zinovieff, tenor dramático; a Vicente Baristin, Virgilio Lazzari, Anna Fitziu, Hipólito Lázaro, tenor español, y a algunos más dirigidos por Giorgio Polacco; anunció la representación de *Falstaff*, última ópera de Verdi, y de *Tristán e Isolda* de Wagner, lo que estremeció “a los aires mexicanos”. Había dos novedades para el público mexicano: *Isabeau* con libreto de Luigi Illica y *La africana* de Giacomo Meyerbeer. De Verdi *Otelo*, *Aída*, *Trovador*, *Rigoletto*, *Traviata*, *Baile de máscaras*, además de *Carmen* de Georges Bizet, *El barbero de Sevilla* de Gioachino Rossini, *Tosca* y *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini, *Manon Lescaut* de Massenet. Había expectativa por la presentación de la cantante japonesa Tamaki Miura en la *Butterfly*.

Giorgio Polacco, véneto de nacimiento, del 12 de abril de 1875, estudió música en el conservatorio de su ciudad natal y en el de San Petersburgo; en 1891 se inició como asistente de director musical; el éxito de *Orfeo y Eurídice* de Gluck lo llevó a dirigir durante once años en Río de Janeiro, con eventuales temporadas en Buenos Aires; al regresar a Italia trabajó durante tres años en la Scala de Milán; en Roma, su dirección de *Pelleas y Melisande* de Claudio Debussy le valió una invitación para trabajar en Estados Unidos con *La fanciulla del west* de

Puccini, con la que hizo una prolongada *tournee* en varias ciudades; en 1912 dirigió en la Metropolitan Opera House de New York, donde de 1915 a 1917 se convirtió en el titular y como tal vino a México.¹¹ Sustituiría años después a Arturo Toscanini en la Scala de Milán. Era un elemento de primer orden cuando vino a México, con una carrera ya consolidada.¹² Estuvo en el país catorce años antes con Luisa Tetrazzini.

Rosa Raisa, soprano dramática nacida en 1893 en Bialystok, imperio ruso, hoy Polonia; su familia huyó a Italia de la persecución contra los judíos. Se inició en los coros escolares; una amiga la acompañaba con el violín en sus composiciones. Afirmó que Máximo Gorki la estimuló para seguir en el canto, y haber conocido a Tolstoi y Dostoievsky.¹³ Estudió en el Conservatorio de Nápoles. Debutó el 6 de septiembre de 1913 en el teatro Reggio de Parma; cantó en la Scala de Milán, en Roma, Londres y París; en Chicago por primera vez en 1916 para la Compañía de Ópera de la Chicago-Filadelfia, con la cual hizo giras en ciudades de Estados Unidos, como Baltimore y Filadelfia. Se convirtió en una de las grandes cantantes de ópera de la primera mitad del siglo XX;¹⁴ en 1924, Toscanini la dirigió en el estreno mundial de *Nerone* de Arrigo Boito; en 1926 estrenó *Turandot* de Puccini en la Scala de Milán. Visitó México al despuntar su carrera, y con el tiempo se convirtió en una celebridad internacional; en 1954 inauguró el Lyric Opera of Chicago, donde era la gran estrella; coloratura dramática, inmediata antecesora de María Callas. Falleció en 1963.

¹¹ Véase la página Web de AllMusic, recuperado de: <<https://www.allmusic.com/artist/giorgio-polacco-mn0002181723/biography>>, consultada el 17 de julio de 2019.

¹² “El maestro Polacco”, *El Universal Ilustrado*, 5 de octubre de 1917, s.p.

¹³ Rafael Pérez Taylor, *Hipólito Seijas*, “Impresiones de Rosa Raisa sobre México”, *El Universal*, jueves 6 de septiembre de 1917, p. 5.

¹⁴ Véase la página Web de Mujeres que hacen historia. Breves biografías, recuperado de: <<https://mujeresquehacenlahistoria.blogspot.com/2019/07/siglo-xx-rosa-raisa.html>> y Wikipedia, recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Rosa_Raisa>, consultadas el 17 de julio de 2019.

¹⁰ Carlos Díaz DuPond, *Cincuenta años de ópera en México*, México, UNAM, 1978, pp.19-20.

Giovanni Zenatello, nació en Verona el 22 de febrero de 1876; a los quince años cantaba canciones populares con amigos; uno de ellos le aconsejó cultivar la voz “porque era un timbre raro y agradable”; durante seis años cantó como barítono; al interpretar *Payasos* se inició como tenor dramático.¹⁵ Otelo fue su principal rol; en 1904 interpretó el papel de Pinkerton en el estreno mundial de *Madame Butterfly* de Puccini en la Scala de Milán, donde permaneció hasta 1907; cantó en Covent Garden y Royal Opera House de Londres; de 1907 a 1910 en Manhattan Opera House; en 1909 sustituyó a Caruso en una gira por la Unión Americana con la Metropolitan Opera House de Nueva York; de 1909 a 1914 fue miembro de la Boston Opera Company; realizó giras por América Latina.¹⁶ Falleció en Nueva York en 1949. Era, como los anteriores, un elemento de primer orden.

Ricardo Stracciari nació en Casalecchio di Reno, cerca de Bolonia, el 26 de junio de 1875. En 1894 se inició en el canto en el coro de una opereta; estudió en el conservatorio de Bolonia; debutó en 1894 en el papel de Rodolfo de *Bohemia* de Puccini; después de actuar en varios teatros de Italia, en 1904 debutó en la Scala de Milán. Al año siguiente inició su internacionalización al cantar en la Metropolitan Opera House de Nueva York el papel de Germont de *La Traviata* al lado de Enrico Caruso, el máximo cantante de aquellos años, que en 1919 visitaría México. Trabajó en Chicago, San Francisco, París.¹⁷ Falleció el 10 de octubre de 1955; al visitar México su carrera estaba consolidada.

La crítica y los conocedores coincidieron en señalar que todos los cantantes, primeras y segundas figuras, eran de primera categoría, básico para el éxito que tuvo la compañía.

¹⁵ Rafael Pérez Taylor, *Hipólito Seijas*, “Zenatello, el primer tenor dramático del mundo”, *El Universal*, martes 13 de septiembre de 1917, p. 5.

¹⁶ Véase la página Web Operamusica. com, recuperado de: <<https://www.operamusica.com/artist/giovan-ni-zenatello/#biography>>, consultada el 17 de julio de 2019.

¹⁷ Véase la página Web Operamusica. com, recuperado de: <<https://www.operamusica.com/artist/riccardo-stracciari/#biography>>, consultada el 17 de julio de 2019.

Se representaron 22 obras; de las ofrecidas, *Falstaff*, última ópera de Verdi, y *Tristán e Isolda* de Richard Wagner, no se incluyeron, tal vez por el desconocimiento de los coros de las obras, según decir de varios críticos y lamento de un patrocinador; conocían las obras “de repertorio”, las más ligadas al romanticismo. En lugar de aquéllas se sumaron *Los puritanos* de Bellini, *La favorita* y *Lucía de Lammermoor* de Donizetti, *Fausto* de Gounod, la mancuerna *Caballería rusticana* de Pietro Mascagni y *Payasos* de Ruggero Leoncavallo, *Hernani* de Verdi, y dos novedades para el público mexicano, *Isabeau* de Pietro Mascagni y *Amore dei tre re* de Italo Montemezzi, quizá menos difíciles de aprender para los coros del país.

Hubo tres abonos para veinte funciones, “A”, “B” y “C”; los precios anunciados oscilaron de 600.00 pesos oro nacional en palcos con seis asientos a 35.00 los delanteros de galería, excesivamente elevados porque, en comparación, el Circo Welton cobraba 50 centavos luneta y 15 centavos galería; el cine Olimpia, uno de los más caros, en función dominical 60 centavos en cualquier asiento en luneta y galería. En función sabatina, el cine Progreso 20 centavos, y el teatro Triación Palace 40 en luneta y 10 en galería. Tal vez ante la escasa demanda de boletos, la empresa bajó los precios considerablemente: plateas y palcos con seis asientos a 75.00 y la entrada general a galería a 5.00, pero hubo funciones populares a mitad de costo de las óperas más gustadas, *Aída*, *El Trovador*, *Rigoletto*, ésta en dos ocasiones, y *El barbero de Sevilla*; y en la Plaza de Toros El Toreo ante veinte mil espectadores a 3.00 Sombra y 75 centavos Sol, *Aída*, *Carmen*, *Caballería rusticana* y *Payasos*; *Baile de máscaras*, *Fausto* y *Los puritanos*. Se permitió la entrada a los ensayos. La temporada duró del viernes 31 de agosto al 29 de noviembre, tres largos meses que el vetusto Teatro Arbeu albergó a la compañía italiana.

La noche del estreno “la sala llena de bote en bote; el entusiasmo de las galerías; el lucir de tanto lindo traje y tanta cara bonita en platea y palcos y hasta —¿por qué no decirlo? —el pasar por encima de los precios de entrada, gene-

ralmente tenidos por alto [...] El Arbeu ofrecía [...] un esplendoroso y desusado aspecto”.¹⁸

Otello de Verdi abrió la temporada; el primer acto empezó bien y terminó mal porque Zenatello estuvo nervioso.

Cantó muy nasal y sufrió una desafinación de mal gusto, que enfurruñó al monstruo. Al caer el telón los aplausos de algunos quedaron prontamente acallados por enérgicos siseos de los que no quedaron satisfechos [...] Olía a fracaso. Se respiraba en el ambiente un hálito de desencanto y de enojo [...] Y llegó el segundo acto; la severidad del público hubo de dulcificarse grandemente, hasta el grado de terminar casi amistosamente [En el tercer acto] el público se dio por completo, dominado y convencido por el genial Zenatello, que aquí probó suficientemente sus legítimos derechos a llamarse verdadera celebridad mundial.

Salimos del teatro confortados: los vientos de fronda del primer entreacto se habían trocado en entusiastas y unánimes satisfacciones.¹⁹

Metáfora de la temporada porque el éxito fue de más a más para terminar en óptimo, aunque en la segunda obra, *Bohemia* de Puccini, escaseó el público por asistir al informe del presidente Venustiano Carranza al Congreso, al que acudieron funcionarios, el cuerpo diplomático, su familia e invitados especiales, “es decir, público de ópera todo él”.²⁰ Y el debut de María Conesa, la popularísima artista del género chico.

La temporada se consolidó con *Aída*, tercera representación, “nos dejó la impresión de algo perfecto”, escribió el cronista musical de *El Universal Ilustrado*, “lo visto superó con mucho a lo presentado” gracias a la conjunción de los can-

tantes, al director Polacco y al éxito de Rosa Raisa, en su debut aclamada unánimemente por el público y la crítica: “la soprano dramática más grande que hayamos visto en México en los últimos quince años. Todo lo reúne: voz, arte, figura [...] La actriz y la cantante se suman [...] de tal suerte que el ‘Ritorna vincitor’ y la célebre aria del Nilo, y los grandes dúos, no son sino los supremos eslabones de una cadena de oro”.²¹

La Raisa, desde la entrada mostró su señoría de la escena. / Y cuando su voz se elevó sobre todas, y se hacía oír entre las masas corales y la voz del concertante, y la terrible potencia de la orquesta reforzada por las largas trompetas de los heraldos, el concertante en su primera parte fue interrumpido por gritos de aplauso, los bravos no concluían, la ovación prolongábase interminablemente.²²

De acuerdo con los viejos *dilettanti*, desde los tiempos de Ángela Peralta no se había presentado “una realización musical más completa que la que ahora nos brinda el Arbeu”.²³ La soprano se destacará como la artista más elogiada de la temporada. “¡Estoy entusiasmada con el público inteligente de este país!”, afirmó a un periodista, “es muy sincero. Yo he viajado por todo el mundo y jamás he visto al público tan febricitante como la noche del martes. En Estados Unidos, por ejemplo, los concurrentes son fríos, apacibles, casi nunca se emocionan, pero los de México ¡son latinos! ¡son latinos!”²⁴

La crónica cotidiana y “el rumor callejero” esparcieron “los ecos triunfales de la memorable velada en la cual el *dilettantismo* mexicano, saliendo de su reserva dio plena satisfacción a sus

²¹ “Rudel”, “Las veladas de la ópera”, *El Universal Ilustrado*, septiembre 7 de 1917, s.p.

²² *Fradique*, “El estreno de *Aída*”, *El Universal*, miércoles 5 de septiembre de 1917, p. 2.

²³ “Rudel”, *op. cit.*

²⁴ Rafael Pérez Taylor, *Hipólito Seijas*, “Una entrevista con la gran cantante”, *El Universal*, jueves 6 de septiembre de 1917, p. 5.

¹⁸ “Las veladas de la ópera”, *El Universal Ilustrado*, 7 de septiembre de 1917, s.p.

¹⁹ “Teatros y artistas”, *El Pueblo*, 2 de septiembre de 1917, p. 11.

²⁰ Ricardo Cabrera, *Solfa*, “La *Bohème* de Puccini”, *El Pueblo*, lunes 3 de septiembre de 1917, p. 5.

entusiasmos y a su emoción” al hacer aparecer a Rosa Raisa diez veces en escena para tributarle aplausos; consecuencia: en casi todas las sucesivas representaciones el teatro estuvo lleno “a reventar”, como en la función inaugural; sin embargo, dos problemas no se resolvieron: la puntualidad; el público terminaba de llegar iniciada la obra a pesar de los reiterados llamados en la prensa, con molestia de los puntuales y de los cantantes; y los prolongados entre actos de veinte minutos causa de que la función terminara a la 1:30 de la madrugada al haber iniciado a las 8:45.

A partir de *Aída*, paulatinamente el heterogéneo público comenzó a ocupar un primer plano y a determinar las funciones. Ricardo Cabrera percibió al “monstruo”,

[...] que puede tener una cultura todavía mediana [...] posee, en cambio, una intuición natural y un buen gusto innegables. Si no todos por propia suficiencia, fruto de observación y de estudio, sabemos en México alcanzar los méritos justos de cuantos artistas nos visitan. Y si al momento protestamos al sentirnos defraudados en nuestras esperanzas, sabemos también entusiasmarlos hasta la locura al confirmar los méritos de las eminencias del arte.²⁵

Se creía que ninguna representación superaría a la más reciente. A juicio de Ricardo Cabrera, crítico del diario *El Pueblo*, no habría nada mejor que la puesta en escena de *Rigoletto* por haber llegado a la “cúspide del entusiasmo y del más legítimo contento, ya satisfechos y seguros de la suerte privilegiada que nos permite vivir este extraordinario momento histórico de nuestra vida nacional”.

El público alcanzó a comprender [...] la valiosísima categoría de aquella eminencia del ‘bel canto’ [Ricardo Stracciari] y le

²⁵ Ricardo Cabrera, *Solfa*, “Dos figuras de la ópera. Anna Fitzhugh, Ricardo Stracciari”, *El Popular*, jueves 13 de septiembre de 1917, p. 7.

consagró después del tercer acto, con la ovación más grande y entusiasta que haya resonado en el recinto del Arbeu en la actual temporada; ovación en la que participaron las manos femeninas, también contagiadas de la gratísima emoción y que así demostraban su admiración por el coloso, libres de prejuicios que no tienen por cierto, razón de ser.

El público, en esta parte, supo estar a la altura de su necesaria cultura y aplaudió unánimemente a la cantante [a pesar de haber fallado el mi bemol de “Caro nome”] como premio a su exquisitez anterior, no importó el lamentable incidente final. Y llegó el último acto, y Mejía, Carlos Mejía, nuestro querido compatriota [falló al cantar “La dona è mobile” por la ronquera...] Y aquí el público, parte de él, mejor dicho, que tuvo la gentileza y el acierto de excusar a la señorita Mason el tropiezo que sufriera, flageló injusta y cruelmente al compatriota, cuyo primer pecado probablemente sea el de ser mexicano [...].

[...] Otro incidente fue el del maestro Polacco. Stracciari deseaba repetir el final del tercer acto, y el maestro Polacco se negó a ello. El público, al aparecer nuevamente en la sala, le hizo demostración de desagrado, en forma tan “cultura” y decente como el silbido de plaza de toros. Polacco explicó: en ningún teatro importante del mundo se acostumbra los “bis” y tiene compromiso con los artistas del Arbeu, de no repetir nunca. La bestia —pónganse el saco los aludidos— calló, y seguimos adelante.²⁶

Quizá la expectación que había por escuchar a Tamaki Miura, quedara satisfecha al escucharla en el papel de Suzuki en *Madame Butterfly* de Puccini. Nacida el 24 de febrero de 1884 en Kyobashi, Tokio, a los 16 años ingresó a la Academia

²⁶ Ricardo Cabrera, *Solfa*, “*Rigoletto*. La significación del barítono Stracciari”, *El Pueblo*, viernes 21 de septiembre de 1917, p. 7.

Imperial de Música en la misma ciudad; se graduó en 1903 con *Orfeo y Eurídice* de Gluck, primera ópera occidental representada por japoneses; debutó en 1914 en la Ópera Imperial de Tokio como la Santuzza de *Caballería rusticana*; ese año se trasladó a Alemania; emigró a Londres por la Primera Guerra Mundial; ahí, en mayo de 1915, interpretó el papel de la heroína de Puccini que la haría famosa;²⁷ contratada por Boston Grand Opera emigró a los Estados Unidos en un momento oportuno por el bombardeo alemán sobre Londres y París; con dicha compañía realizó una gira por Nueva York, Filadelfia, San Francisco, Chicago;²⁸ como Rosa Raisa, visitó México cuando su carrera iba en ascenso. Falleció el 26 de mayo de 1946, a un mes de su última grabación en Tokio y a un año después del final de la Segunda Guerra Mundial.

Posiblemente Ricardo Cabrera, *Solfa*, expresó mejor que nadie el escepticismo hacia la cantante: llegó al teatro contagiado de infantil curiosidad; del prejuicio de ver “un delicioso aunque frágil juguete de bisquit”, que no tomaba en serio, obligado más por la curiosidad que por el deber, “y pensábamos verla pasar con el interés de un juego de niños” para que “no le contaran” de una cantante oriental, que se antojaba “un exotismo.”

En el primer acto, cuando apareció la diminuta mujercita, ricamente ataviada con pintoresco traje de su país, oímos una voz afinada y grata, muy pequeña, y vimos a una delicada figura que se movía en la escena, con atrevimientos que nos hicieran temer su conservación. Al final nos estiramos en el asiento, un poco sorprendidos de ciertos detalles que nos hicieron apartar la imaginación de lo que tomáramos por juego de niños, para fijarnos poco a poco más

en la actriz que se esbozaba con fuertes toques de imperativa seriedad y justeza... ¿Qué pasaba? Y es que no podíamos aún dejar por completo el atrevido prejuicio y dudábamos aún de convencernos de que lo que veíamos, era una actriz tan pequeña como grande de alma... Y así llegamos al segundo acto, ya serios e interesados en afirmar nuestras sospechas, y al final de la prueba, cuando en dos o tres ocasiones los nervios mandaran para decirnos de arte, de positivo y de verdadero arte en esa muñeca de alma enorme, echamos a un lado la reserva y nos entregamos completamente a la delicia de la más completa asimilación de ideas y de emociones [...] Deliciosa Butterfly [...] que en conjunto y en sus nimios detalles alcanzó el máximo de la sorpresa para nuestro mal preparado espíritu.²⁹

Al final, el nutrido aplauso la hizo salir varias veces al escenario; quedó encantada del público mexicano, “vehemente y exaltado”.³⁰

Al no haber boleto en varias funciones, a pesar de llegar al teatro con media hora de anticipación, hubo funciones extraordinarias de *Aída*, *Tosca*, *Rigoletto*, *El barbero de Sevilla*; y populares promovidas por dos de las demarcaciones de policía de la Ciudad de México de *Aída*, *Rigoletto* y *Trovador*. Al no atenuar la afluencia del público la empresa ideó funciones al aire libre en la Plaza de Toros El Toreo; invertiría veinte mil pesos en construir una concha acústica; para la representación de *Aída* contrataría a 600 comparsas, tres bandas musicales y 150 músicos. La primera función se llevó a cabo el 21 de octubre, a más de mes y medio del inicio de la temporada. La expectativa era enorme. Sería la despedida de Rosa Raisa, cuyo éxito sobrepasó al de todos los demás cantantes; función para la cual pospuso su

²⁷ Véase la página Web LosEcosdeAsia, recuperado de: <<http://revistacultural.ecosdeasia.com/tamaki-miura-la-butterfly-que-cautivo-a-puccini/>>, consultada el 22 de julio de 2019.

²⁸ Ricardo Cabrera, *Solfa*, “Tamaki Miura, exótica soprano japonesa”, *El Pueblo*, jueves 26 de septiembre de 1917, p. 7.

²⁹ Ricardo Cabrera, *Solfa*, “La notable Tamaki Miura...”, *El Pueblo*, domingo 23 de septiembre de 1917, p. 5.

³⁰ Rafael Pérez Taylor, *Hipólito Seijas*, “Tamaki Miura ensalza a la mujer mexicana”, *El Universal*, jueves 20 de septiembre de 1917, p. 5.

regreso a los Estados Unidos en agradecimiento al público mexicano, al que leyó una carta en el Arbeu en la que creyó sería su despedida:

Respetable público de México: Ha sido para mí tan extraordinariamente grato el recibimiento que me ha dispensado este público tan gentil, en mi primera visita a esta hermosa tierra, que, con la grande emoción que me embarga en este momento, quiero dirigir la palabra al respetable e inteligente público mexicano, para darle de viva voz la gracias por su benevolencia y cariño hacia esta humilde artista.

Pensaba partir mañana mismo de México; pero deseando que todas las clases sociales de México, especialmente las clases populares me oigan cantar, he aceptado muy gustosa cantar la *Aída* el domingo próximo en la plaza de toros, como demostración de afecto y agradecimiento al culto pueblo mexicano.

Y a cuantos honraron con su asistencia esta mi “serata d’onore”, y a todos no puedo menos que decirles con mi corazón: ¡Gracias! ¡Muchas gracias! Rosa Raisa.³¹

Los boletos se agotaron desde dos días antes de la función; los numerados en barreras, lunetas y palcos de tendidos la empresa los distribuyó al cuerpo diplomático y consular, y a familias destacadas en lo social y político; el resto lo compró el heterogéneo público. Escribió un periodista que la ópera en una plaza de toros llevó a su mente lo dicho por el torero Luis Mazzantini, tan famoso como Rodolfo Gaona, “in questo luogo dove regna la barbarie vedo con piacere gli heraldi de la civiltà”.³²

Tributar un elogio a los artistas es algo sin interés, por la frecuencia con que esto es posible. Tributar una alabanza

³¹ “Nota simpática de Rosa Raisa”, *El Universal*, viernes 19 de octubre de 1917, p. 5.

³² “Por la ópera”, *El Universal*, sábado 20 de octubre de 1917, p. 3.

ferviente a la multitud es menos fácil, aunque más amado de los que gustan de los aplausos.

Por eso yo, ahora, quisiera decir que para el público mexicano fue la ovación más grande de ayer. Y que ésta se habría producido si no tuviésemos una pequeña dificultad: ¿el público puede aplaudirse? [...] todos decían, ayer, en la representación de *Aída* en El Toreo ¡Viva el público!... no habla... Vivan los que están cerca de mí. Y esta exclamación repetida mentalmente, a través de todas las gradas, de todos los palcos, de todas las lunetas, hizo de la muchedumbre una mar tranquila de silencio.

La epopeya del silencio podría escribirse, cuando el que la presenciase tuviese ante la vista veinte mil espectadores, herederos de todas las intemperancias del entusiasmo latino, y escuchase el harmónico mutismo de las gargantas, y el ritmo levantarse de los pechos, y el múltiple deseo unísono de suspender la vida para oírla manifestarse en la voz egregia ¡Oh, la cálida voz de Rosa Raisa! [...].

Después de esto que venga alguien a hablar mal del público mexicano, respetuoso, que no interrumpió una frase, que no reclamó un bis, que comprendió los matices más delicados de esta interpretación de Verdi, a quien habría placido escuchar en la plaza de El Toreo, una *Aída*, que mejor que nunca nos hizo comprender la mayestática fuerza de aquella soberbia construcción musical del acto segundo.³³

A pesar del temor de no escuchar las voces y la orquesta y de que el público cumpliera la tradición de que al entrar a una plaza de toros, “aunque todos y cada uno de los individuos que lo forman sean un modelo de caballerosidad”, pierden la compostura y se convierten “en un hato de salvajes”, para lo cual a la entrada de la plaza la empresa fijó un cartel con grandes

³³ *Fradique*, “La *Aída* ayer en la plaza de Toros”, *El Universal*, lunes 22 de octubre de 1922, p. 3.



Autor: Francisco Casanova, *Ida Visconti de Grossi*, 1871, Col. Carlos Monsiváis.



Autor: M. González, *Dama no identificada tocando el piano*, Col. Carlos Monsiváis.

letras: “Respetuosamente se suplica al público guarde silencio durante la representación, por el mejor éxito del espectáculo”.³⁴

Éxito rotundo, brillantísima despedida de Rosa Raisa con manos enrojecidas del público de tanto aplaudir, dianas, aclamaciones, palomas mensajeras, confeti, serpentinas.

Para la siguiente representación en *El Toreo*, *Carmen*, María Gay, esposa de Zenatello, que había tenido enorme éxito en dicha ópera en todos los teatros que la cantó, incluido el Arbeu, acudió a la redacción de los periódicos para sugerir que ese día las mujeres lucieran el vestido español de ondas, encajes; peinetas y mantillas; que vistieran de “manolas” con flores y abanicos, “madroños y raso” como si fuesen a una corrida de toros; agregó que le agradecería que la empresa sustituyera a los vendedores de gaseosas y chicle por vendedoras de naranjas y manzanas, “que desapareciera por una vez, la tiesura co-

recta de las noches de gran gala teatral”.³⁵ La sugerencia parece haber tenido eco. El cronista de *El Nacional* comentó haber habido “mucha gente, mucha animación, muchas mantillas envolviendo airosos bustos, muchas flores adornando cabezas adorables y pechos turgentes.”³⁶

Después vinieron *Payasos y Caballería rústicana* y *Baile de máscaras*; y el estreno de *Fausto* de Charles Gounod, *La favorita* y *Puritinos* al sustituir la plaza de toros al Teatro Arbeu. En *Baile de máscaras*, la ovación a Ricardo Stracciari después del aria “Eri tu che ni achia-vi quel anima’ [...] fue tan clamorosa, tan caliente, tan prolongada, que la repetición se hizo natural, lógica, a pesar de todos los pesares” de Polacco, el director de la orquesta, de ceder a la presión del público por primera y única vez.³⁷

³⁵ “La señora María Gay en nuestra redacción”, *El Pueblo*, viernes 26 de octubre de 1917, p. 1.

³⁶ E.H.G., “*La Carmen* en *El Toreo*”, *El Nacional*, lunes 11 de octubre de 1917, p. 4.

³⁷ E.G.H., “*Baile de máscaras* en *El Toreo*”, *El Nacional*, martes 12 de noviembre de 1917, p. 4.

³⁴ E.H.G., “La primera función de ópera al aire libre”, *El Nacional*, lunes 22 de octubre de 1917, p. 5.

La costumbre de cantar en El Toreo continuaría y en 1919 sería escenario para Enrico Caruso.

Los nombres de Stracciari, Zenatello, Gay, Polacco, son de uso corriente no digamos entre la gente de la clase media, sino hasta entre la que llena los mercados. En cualquier compra, hasta en la del carbón, hay motivo para entablar una conversación sobre los agudos del tenor o sobre la voz grave y sonora del bajo. Y más de una riña se ha entablado dentro del comercio de ultramarinos, discutiendo la conveniencia del bis.³⁸

De la temporada, a Carlos González Peña le agradó escuchar la obra de Verdi en sentido cronológico inverso al que el compositor escribió sus óperas, porque se escenificaron *Otelo* (1887), penúltima obra del compositor, *Aída* (1871), *Baile de máscaras* (1859), *Trovador* (1853), *Traviata* (1853) y *Rigoletto* (1851):

Después del Verdi de la última manera, escuchamos el Verdi de la primera. Y justamente esa inversión musical nos permiti-

te, al saturar nuestro espíritu de hondas emociones estéticas, apreciar cuál fue la conquista que el viejo y glorioso realizó no únicamente en el campo del arte, sino —lo que es más ejemplar— sobre sí mismo [...] Inclinémonos ante el genio que supo, merced a su arte proteico, darnos con una embriaguez de belleza un altísimo ejemplo de perfección espiritual.³⁹

Asimismo, la temporada reveló el gusto preferencial por las óperas de la vieja guardia; las menos exitosas, *Isabeau* de Mascagni y *Amore dei tre re* de Italo Montemezzi. Según la opinión de un viejo *diletantti*, la temporada de ópera le recordó la de 1906.

Mimí Derba y Enrique Rosas aprovecharon a los cantantes para filmar *En la sombra* para la Azteca Film.

Las temporadas a precios populares, la novedad “revolucionaria”, para usar un término de la época, reveló la profundidad social del gusto por la ópera, que obligó a la empresa a representar *Aída* doce veces con “llenos formidables”,⁴⁰ formación del gusto iniciado, repito, en el siglo XIX, y que hoy se ha perdido.

³⁸ “La semana teatral”, *Revista de Revistas*, noviembre 18 de 1920, p. 20.

³⁹ Carlos González Peña, “Al margen de la semana. La juvenil ancianidad de Verdi”, *El Universal Ilustrado*, septiembre 28 de 1917, s.p.

⁴⁰ “Fin de temporada”, *Revista de Revistas*, noviembre 18 de 1917, p. 9.

EL UNIVERSAL ILUSTRADO

ENTRE BAMBALINAS Y BASTIONES

LA TEMPORADA DE OPERA EN EL ARBÚ

Hay cada vez el mismo rulo de una temporada concurra o no, la misma actividad por la próxima temporada de ópera. La temporada de ópera de principios de cada primavera muchas sorpresas. En un momento se anuncia. Desde el punto de vista se principia, y poco ha de venir quien los va en todo su esplendor.

Los espectáculos se ofrecen a él en los teatros. Los espectáculos dan de uno en ellos un grado de actividad propia, venir a México. En natura el programa uno para dar vista a los mejores espectáculos. Los mejores hombres de ópera.

Uno de ellos es el Sr. J. G. Salas, un hombre organizador y muchas millas de persona. Pero a pesar de eso, los espectáculos y los espectáculos se van haciendo por sí. Los espectáculos que se ofrece a los espectadores, la idea que los espectadores se van haciendo por sí. Los espectáculos que se ofrece a los espectadores, la idea que los espectadores se van haciendo por sí.

En la misma parte se menciona al Sr. J. G. Salas, un hombre organizador y muchas millas de persona. Pero a pesar de eso, los espectáculos y los espectáculos se van haciendo por sí.

La mesa será formada por el Sr. J. G. Salas, un hombre organizador y muchas millas de persona. Pero a pesar de eso, los espectáculos y los espectáculos se van haciendo por sí.

Algunos que desgracia traen, también contribuyen al esplendor de un no interrumpida serie de festivales de arte.

MARIA ROMERO

Gracias a ella. Y de ahí que desgracia traen, también contribuyen al esplendor de un no interrumpida serie de festivales de arte.

Independientemente de las cualidades que posea en esta esfera, ha manifestado por las condiciones técnicas que le han permitido en el teatro.

En el momento de su actuación en el teatro, ha manifestado por las condiciones técnicas que le han permitido en el teatro.

LA UNIÓN FILARMÓNICA

El concierto de la Unión Filarmónica fue un éxito perfecto. Tuvimos ocasión de apreciar perfectamente el resultado magnífico que los artistas filarmónicos obtuvieron en la realización del programa.

El violinista Rocabrana. Rocabrana, en la Sala Wagner, en un festival, dedicado a la Sociedad de Música de Cámara.

J. D. F.



No arriba a nada a la ópera. El Sr. J. G. Salas, un hombre organizador y muchas millas de persona. Pero a pesar de eso, los espectáculos y los espectáculos se van haciendo por sí.

que auren, no sintiéndose fuerte o del todo bien, le aconsejo no perder un momento en someterse a la siguiente prueba: Vea primero que distancia puede caminar sin

oso, anemia, desarreglos del bígado, pobreza de sangre y otras enfermedades. Se vende en las principales farmacias y droguerías.

TEATRO ARBEU

CIA. DE ESPECTACULOS CULTOS, S. A.

GRAN TEMPORADA DE OPERA ITALIANA,
FORMADA POR EL DIRECTOR ARTISTICO
MIGUEL SIGALDI

DIRECTOR GERENTE,
JUAN B. VALERO

VIERNES 21

TROVATORE

6a. Turno C.—Raisa, Zinovieff, Rimini, Lazzari.

SABADO 22

MMMA. BUTTERFLY

8a. Turno A.—Debut Tanaki Miura y Kitay

DOMINGO 23

CARMEN

(Tarde)—Zenatello, Gay, Mason, Lazzari.
(4a. Función)

(Noche)—7a. Turno C.—Stracciarl.

RIGOLETTO

Maestro Director y Concertador:
CAV. GIORGIO POLACCO

Continúa abierto el abono para la temporada,
en las Oficinas de la Empresa, Avenida Francisco I. Madero, 8, descontando de los precios primitivos las funciones ya verificadas.

Representante: **ALEJANDRO TORRES.**

Revista de Revistas, 28-IX-1917, col. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.

PLAZA DE TOROS
'EL TOREO'

CIA. DE ESPECTACULOS CULTOS, S. A.

Domingo 11

UN

BALLO IN MASCHERA

POR LOS EMINENTES ARTISTAS
**MARIA GAY, ZENATELLO
Y STRACCIARI**

DIRIJIRA EL MAESTRO
POLACCO

PRECIOS DE ENTRADA

Teatras	\$ 4.00
Diarrera de la. Ra. 4.00
Diarrera de la. y la. Ra. 5.00
Tendidos numerados 4.00
Boques, entrada general 2.50
Pablos de tendido de 4 sillas 25.00
Grupos intermedios entre pablos de tendi- do y bucheras 7.50
Lancherías de 8 sillas 20.00
Grupos de bucheras 7.50
Entrada general a \$64. para ver entre las sillas 8.75

TEATRO φ ARBEU

CIA. DE ESPECTACULOS CULTOS, S. A.

UNA TEMPORADA DE OBRAS ITALICAS
FUNDADA POR EL DIRECTOR ARTISTICO
MIGUEL SIGALDI

DIRECTOR GENERAL
JUAN B. VALERO

VIERNES 9.-Gran Acontecimiento Artístico

LOS DISTINGUIDOS Y CELEBRES
ARTISTAS MUNDIALES

**ZENATELLO Y
MARIA GAY**

acompañados por excelentes intérpretes de las Óperas

TROVADOR

AIDA

CARMEN

y melodías españolas y catalanas

SABADO 10

DESPEDIDA Y BENEFICIO DEL
NOTABLE BARITONO DE
FAMA MUNDIAL

RICARDO STRACCIARI

con la hermosa Opera de Rossini

El Barbero de Sevilla

CUPON Núm. 4. por el día de domingo con derecho a dos horas sentado
o más por cualquier TEMPORADA de las ÓPERAS
que se celebren en el TEATRO ARBEU por un importe de \$ 10.00
Este cupón es válido hasta el día de su vencimiento.

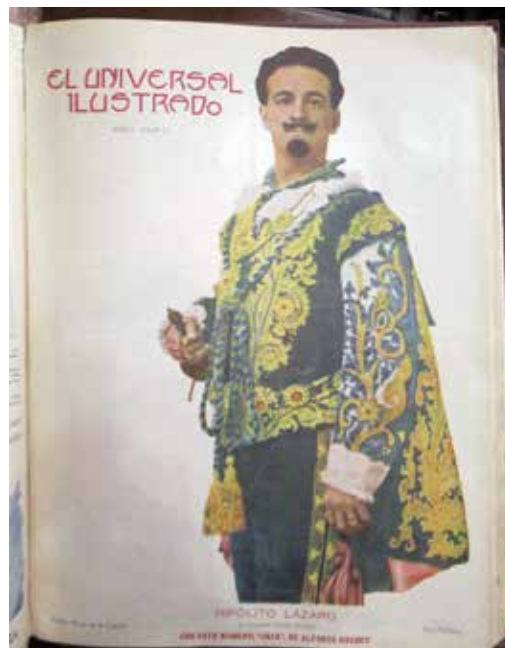
Revista de Revistas, 9-XI-1917, col. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.



El Universal Ilustrado, portada, año 1, número 24, col. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.



El Universal Ilustrado, portada, año 1, número 32, col. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.



El Universal Ilustrado, portada, año 1, número 27, col. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.



Méndez Hermanos, *Señorita no identificada disfrazada como la música*, Col. Gustavo Amézaga Heiras.

Fotohistorias de la Revolución Mexicana

John Mraz*

Resumen: En este artículo se examinan los libros publicados en relación con la celebración del Centenario de la Revolución Mexicana, entre 2008 y 2016. Se hace un repaso de los álbumes fotográficos producidos durante la Revolución así como las historias gráficas que fueron publicados después. Se analiza también el desarrollo de investigaciones académicas desde 1980 y se culmina en las fotohistorias publicadas alrededor del Centenario, en las cuales se consideran los logros más importantes y se identifican las nuevas áreas de investigación para desarrollar.

Palabras clave: Revolución Mexicana, fotohistorias, fotografía documental, fotoperiodismo, fotografía revolucionaria.

Abstract: This article examines the books published in relation to the celebration of the Centennial of the Mexican Revolution (2010), during the period 2008-2016. It begins by considering the photographic albums produced during the Revolution, and the picture histories that came out afterwards. It then analyzes the development of scholarly research in this media since 1980, culminating in the photohistories published around the Centennial, in which the most important advances are considered, and new areas of research are identified.

Keywords: Mexican Revolution, photohistories, documentary photography, photojournalism, revolutionary photography.

Fecha de recepción: 10 de agosto de 2020

Fecha de aceptación: 5 de septiembre de 2020

La resurrección de los muertos en aquellas revoluciones servía para elogiar las nuevas luchas y no para parodiar las antiguas, para magnificar la tarea actual en la imaginación y no para retroceder en la realidad ante su cumplimiento, para encontrar de nuevo el espíritu de la revolución y no para hacer vagar otra vez a su espectro

Karl Marx¹

De los levantamientos sociales de su tipo, la Revolución Mexicana fue probablemente el más fotografiado del mundo, casi seguramente del que se conservan mayor número de

imágenes y sin duda el más estudiado. Ha habido pocas revoluciones y, de ellas, las que han sido extensamente fotografiadas son aún más escasas; puede que no sean más que la mexicana, la soviética, la china, la vietnamita y la nicaragüense. Además, la fotografía de estos conflictos rara vez ha sido analizada en términos de quiénes fueron sus autores y a qué fuerzas eran leales, mientras que las discusiones respecto al contenido de las imá-

* Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

¹ Karl Marx, *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, Instituto de Marxismo-Leninismo (trad.), Moscú, Progreso, 1966, pp. 234. Marx se refiere a la Revolución Francesa de 1789 y a la Revolución Inglesa de Oliver Cromwell en 1642. (Traducción revisada por John Mraz.)

genes suelen ser poco informativas, erróneas o ambas.²

El centenario de la Revolución Mexicana

Si quedaban dudas sobre la primacía del aporte mexicano a la imaginería de las revoluciones, las actividades del Centenario de 2010 las disiparon. Durante la década que va aproximadamente de 2008 a 2018 se comisionó y publicó gran cantidad de libros y artículos, se organizaron congresos, se montaron exposiciones fotográficas y se establecieron páginas de Internet sobre la lucha armada. Este torrente de actividades nos presenta lo que podríamos llamar una “socio-economía visual”, un microcosmos del modo como las instituciones mexicanas estimulan el estudio de la fotografía, permitiendo la publicación de obras la mayoría de ellas, montando exposiciones y financiando congresos.³ El ambiente creado por estas oportunidades llevó a muchos y muchas investigadoras, autoras y curadoras a concentrar sus esfuerzos en este evento, pues sabían que su obra encontraría audiencia. En un artículo publicado en 2015, la fotohistoriadora Rebeca Monroy afirmó que, durante los últimos años, más de 25 investigadores habían producido cerca de 150 libros y tesis.⁴ Las obras escritas desde 2015 solidifican la posición que México ha ocupado por muchos años como el país latinoamericano donde

² He examinado la bibliografía sobre la fotografía de las revoluciones en la Unión Soviética, China, Vietnam y Nicaragua en *Fotografiar la Revolución Mexicana: compromisos e íconos*, México, INAH, 2010, p. 11.

³ Me estoy apropiando de un término útil, “economía visual”, que Deborah Poole introdujo en *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton, Princeton University Press, 1997. He añadido el prefijo “socio-” porque, en México, los contactos sociales tienen gran importancia para ser invitado y para obtener oportunidades de curar exposiciones y publicar libros.

⁴ Rebeca Monroy Nasr, “Los quehaceres de los fotohistoriadores mexicanos: ¿eurocentristas, americanistas o nacionalistas?” y “Fotografía, cultura y sociedad en América Latina en el siglo xx. Nuevas perspectivas”, *L'Ordinaire des Amériques*, número especial 219, 2015, recuperado de: <<https://orda.revues.org/2287>>.

se producen el mayor número de investigaciones sobre fotografía.⁵ Cuando, por invitación de Ernesto Peñaloza, emprendí la tarea de proporcionar una visión general de las obras publicadas en torno al Centenario, ¡descubrí que los libros apilados llegaban a un metro de alto!

Mi intención con este ensayo es determinar cuál fue el punto de partida previo al Centenario y cómo la investigación generada por esta celebración desarrolló nuestro conocimiento de la imaginería producida en torno a la Revolución y cómo hizo avanzar el estudio de la fotografía en general. Además, espero identificar algunas áreas en las que sería fructífero seguir expandiendo la ftohistoria mexicana.

Historias gráficas

Un aspecto que las investigaciones estimuladas por el Centenario sacaron a la luz son los álbumes fotográficos que se publicaron durante el movimiento armado mismo. El fotohistoriador de la revolución sureña, Samuel Villela, ha identificado *Revolución evolucionista de México* como “el primer álbum histórico-gráfico de la Revolución Mexicana”.⁶ Samuel afirma que la idea de publicar esa obra partió de William MacCann Hudson, un estadounidense que dirigía una empresa de importaciones dedicada, entre otras cosas, a la producción y venta de postales. El crédito de las postales se le confiere a Emilia Billings, una asociada de Hudson, pero probablemente eran obra de los fotógrafos José Pintos y John Curd, que se habían establecido en Acapulco, junto con varios

⁵ Véase José Antonio Navarrete, *Fotografiando en América Latina*, Montevideo, Centro de Fotografía, 2017. Ahí se incluye un artículo de 2003 donde se afirma que “México se sitúa a la cabecera” de libros sobre fotografía (p. 208).

⁶ Samuel Villela, “Los álbumes fotográficos de la Revolución Mexicana”, *Dimensión Antropológica*, año 24, vol. 69, 2017, p. 153. Véase el análisis de Villela sobre *Revolución evolucionista de México* en ese artículo, así como cuatro fotografías (incluyendo la de los “descamisados” mencionada en el texto). Baso mis opiniones de este libro en un ejemplar que me suministró Samuel, a quien agradezco su acostumbrada generosidad.

otros autores de postales del puerto. Si bien el número de estudios fotográficos indica la importancia que este negocio habría de adquirir cuando el puerto se convirtió en una atracción turística, la existencia de los propios creadores de imágenes debe haber sido precaria, pues la hija de Hudson describió a Curd como “un americano residente en Acapulco [...] Ocasionalmente atendía a una reducida clientela para servicios tan sencillos como sacar muelas, pero era fotógrafo de profesión y tenía un estudio en su casa”.⁷

La firma Theiner & Janowitz de Hamburgo imprimió el álbum *Revolución evolucionista* editado por Hudson y Billings. Las fotografías del libro presentan a los dos bandos contendientes mayormente a través de las imágenes de sus líderes. Por ejemplo, la primera página con imágenes muestra al general Ambrosio Figueroa, jefe de las tropas maderistas, y al coronel Emilio Gallardo, comandante militar del puerto de Acapulco. Aunque la obra critica al “sátrapa oaxaqueño”, lo hace sin mencionar el nombre de Porfirio Díaz. En una de las pocas fotografías de interés, las fuerzas rebeldes aparecen representadas por los “descamisados”, que posan sin camisa y con carabinas 30-30. Sin embargo, la obra parece buscar un punto medio entre los rebeldes y las tropas porfiristas; por ejemplo, afirma que “todos los oficiales [federales tenían] ideas muy democráticas y estaban de acuerdo con las reformas que proclama la revolución”.⁸ Dado que el título mismo del libro refiere a la “revolución evolucionista”, estoy tentado a ver su ambivalencia política en términos del “pensamiento en boga en cuanto a la definición de ciertos movimientos sociales [para] matizar las connotaciones violentas del término ‘revolución’”.⁹ Una expresión de lo que puede conside-

rarse una posición política antimarxista puede hallarse en el inmensamente popular libro de circulación internacional de 1907, *Evolución creativa*, del filósofo francés Henri Bergson. Ahí se afirma que “lo nuevo está siempre ascendiendo”, como si las transformaciones sociales fueran obra del “élan vital” de la naturaleza y no del conflicto de clase.¹⁰ Es casi seguro que *Revolución evolucionista* fue el primer libro en evidenciar un proceso que marcó la fotografía de la Revolución Mexicana: la mutación de los fotógrafos de estudio en fotógrafos callejeros y, en algunos casos, en fotoperiodistas. También es un testimonio de la importancia que tuvieron los fotógrafos regionales en la documentación de la guerra civil.

Un libro publicado el mismo año, con una buena cantidad de fotografías, es el de un periodista español, Gonzalo G. Rivero, *Hacia la verdad*.¹¹ Se trata esencialmente de una crónica ilustrada del periodo inmediatamente posterior de la derrota de las fuerzas porfiristas hasta la llegada de Madero a la Ciudad de México. Contiene 111 fotografías, sin otorgar crédito a sus autores, aunque parece que la mayoría fue tomada por Samuel Tinoco, según Miguel Ángel Berumen.¹² Rivero menciona a Tinoco sólo una vez en el texto del libro, pero celebra a Jimmy Hare, “uno de los más acreditados profesionales del género en todo el mundo”.¹³ Las imágenes son de los líderes políticos y militares, masas en la calle, soldados de los dos lados, escenas de la destrucción en Ciudad Juárez y reuniones polí-

tín Víctor Casasola de producir un álbum de la Revolución llevaba por título “Evolución nacional. Álbum histórico gráfico”. Miguel Ángel Berumen (coord.), *México: fotografía y revolución*, México, Fundación Televisa y Lunberg, 2009, p. 297.

⁷ Concha Hudson Batani, citado en Samuel Villela, manuscrito inédito, “Revolución evolucionista de México”, p. 26.

⁸ William MacCann Hudson, *Revolución evolucionista de México*, Hamburgo, Theiner & Janowitz, 1911.

⁹ Samuel Villela, “Los álbumes fotográficos de la Revolución Mexicana...”, *op. cit.*, 2017, p. 153. Miguel Ángel Berumen señaló que, en 1918, el primer proyecto de Agus-

¹⁰ Henri Bergson, *Creative Evolution*, Arthur Mitchell (trad.), Nueva York, Henry Holt, 1911, p. 180. Esta posición está en línea con la rebelión maderista, como puede verse en el apoyo que le brindó el Partido Popular Evolucionista.

¹¹ Gonzalo G. Rivero, *Hacia la verdad: episodios de la Revolución*, México, Compañía Editora Nacional, 1911.

¹² *Ibidem*, p. 60. Miguel Ángel Berumen (coord.), *México: fotografía y revolución*, *op. cit.*, 2009, p. 386.

¹³ *Ibidem*, 15.

ticas. Un comentario de interés es el que identifica a Madero como “Enemigo declarado de la fotografía y, sobre todo, de la pose”.¹⁴ El libro sirve a los y las fotohistoriadoras principalmente para poder fechar fotos del Archivo Casasola y, en mi caso particular, para darme cuenta de los peligros de la especulación descontextualizada. En *Fotografiar la Revolución Mexicana* identifiqué la foto de unas tropas maderistas como “Villistas y tren, ca. 1915” (figura 1). El hecho de que el hombre en el primer plano diera su espalda al fotógrafo lo relacioné con lo que describí como “un cambio fundamental en la imaginería de la Revolución”: el de abandonar la foto posada por la espontánea.¹⁵ Así, una vez más vemos que nuestra tarea fotohistórica es, en una primera instancia, la de contextualizar las imágenes.

La Decena Trágica (9-18 de febrero de 1913) fue el suceso de la Revolución más capturado en imágenes por mexicanos.¹⁶ Todo tipo de fotógrafos, desde los fotoperiodistas experimentados y los productores de postales, hasta los aficionados, documentaron extensamente esos diez días. Entre los proyectos de producir álbumes sobre el sangriento golpe de Estado se cuentan el de Manuel Ramos y el de Sabino Osuna.¹⁷ Ramos era uno de los fotoperiodistas más establecidos y conservadores; en 2005, Acacia Maldonado sostuvo que se mantenía lejos de los combates, afirmando que: “Sus fotografías no fueron tomadas al momento de los hechos, sino cuando la acción ya había acaecido, captando únicamente el panorama desolador de lo que quedó después del combate. Esto podría llevarnos a pensar que el reportero gráfico muchas

veces no estaba presente durante la acción militar, sino que llegaba después, con su equipo, para dar testimonio del momento posterior al combate”.¹⁸

Sin embargo, en una investigación posterior sobre Ramos, el fotohistoriador Alfonso Morales descubrió en la biblioteca de la Southern Methodist University un álbum de 43 tomas que este fotógrafo evidentemente planeaba publicar bajo el título “A Fire in Mexico City” (“Incendio en la Ciudad de México”).¹⁹ Villela argumenta que la relativamente amplia cobertura de Ramos “hace evidente la ubicuidad del fotógrafo, ya que sus tempranas fotos fueron tomadas apenas unas horas después de haber iniciado el conflicto, un domingo por la madrugada”.²⁰ Pese a que Ramos era un guadalupano devoto, ese domingo lo pasó cubriendo la batalla que tenía lugar, tal como evidentemente haría durante los siguientes nueve días para construir una narrativa para el álbum que tenía proyectado.

Es aún poco lo que sabemos de Sabino Osuna, pero una cosa es clara: planeaba publicar un álbum con fotografías de la Decena Trágica, para lo cual hizo al menos dos portadas. Una de ellas lleva el título “La eterna vencedora” y está compuesta por un fotomontaje que presenta por fondo un dibujo de un esqueleto fantasmagórico a caballo, que viste una túnica y lleva una guadaña, mientras en primer plano los soldados fotografiados manejan un cañón.²¹ La segunda portada también es un fotomontaje: un caballo sin jinete galopa enloquecido huyendo de Palacio Nacional y de los cadáveres que hay frente a él (figura 2). El caballo podría ser una alusión al que montaba Bernardo Reyes, quien cayó

¹⁴ *Ibidem*, 22.

¹⁵ John Mraz, *Fotografiar la Revolución Mexicana: compromisos e íconos*, op. cit., 2010, pp. 164-165.

¹⁶ Véase Rebeca Monroy Nasr y Samuel Villela (coords.), *La imagen cruenta: centenario de la Decena Trágica*, México, Secretaría de Cultura / INAH, 2017.

¹⁷ Un proyecto que aún no ha sido estudiado es el que se titula “Decena Trágica. Álbum”, que está compuesto de 16 fotos, algunas de ellas firmadas por Heliodoro J. Gutiérrez. Véase Daniel Escorza Rodríguez, *Agustín Víctor Casasola. El fotógrafo y su agencia*, México, INAH, 2014, p. 151.

¹⁸ Acacia Ligia Maldonado Valera, “Manuel Ramos en la prensa ilustrada capitalina de principios de siglo, 1897-1913”, tesis de licenciatura en historia, UNAM, México, 2005, pp. 194-195.

¹⁹ Alfonso Morales Carrillo, *Manuel Ramos: fervores y epifanías en el México moderno*, México, Conaculta / Planeta, 2012, p. 72.

²⁰ Samuel Villela, “Los álbumes fotográficos de la Revolución Mexicana”..., op. cit., 2017, p. 157.

²¹ Ronald H. Chilcote (ed.), *Mexico at the Hour of Combat: Sabino Osuna's Photographs of the Mexican Revolution*, Laguna Beach, Laguna Wilderness Press, 2012, p. 28.

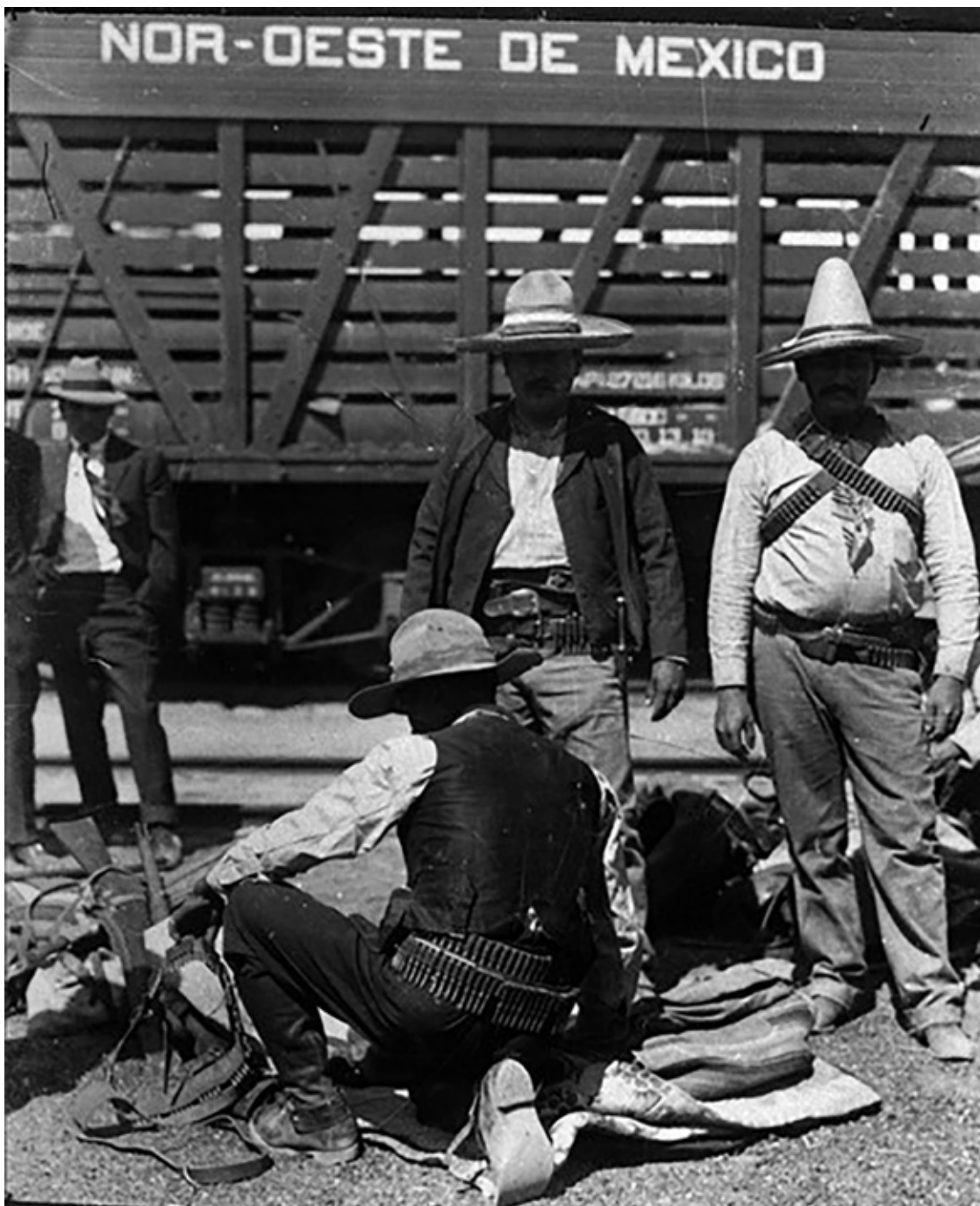


Figura 1. ¿Samuel Tinoco? Tropas maderistas junto a un tren. Ciudad Juárez, mayo de 1911.
© Inv. # 32579, Fondo Casasola, Sinafo-Fototeca Nacional del INAH, Secretaría de Cultura.

FOTOGRAFÍAS



Figura 2. Sabino Osuna. Sin título. Fotomontaje para un probable álbum sobre la Decena Trágica. Archivo General de la Nación, Osuna, Decena Trágica, Inv. 274.

muerto cuando dirigía la carga sobre el Palacio Nacional. Reyes había intentado lanzarse contra el general Lauro Villar en su cabalgadura, lo que desató una profusión de disparos, en la que Reyes cayó acribillado. Parecería que Osuna empezó a documentar la Decena Trágica desde la marcha del presidente para retomar Palacio Nacional la mañana del 9 de febrero; luego fotografió tanto a los sublevados dentro de la Ciudadela como a los soldados leales; sacó fotos de la calle llena de cadáveres, tanto de humanos como de animales, y en el interior de los edificios

destrozados; captó a los soldados tirando y descansando, y finalmente, retrató a los jefes del cuartelazo después de su victoria.

Hemos empezado a reunir datos sobre Osuna. El estudioso estadounidense Ronald Chilcote afirma que era un retratista de estudio de la Ciudad de México, que atendía en una tienda de cámaras llamada "La Violeta", cerca de la Catedral y de Palacio Nacional.²² Es probable que trabajara con una cámara View de gran formato,

²² *Ibidem*, 8.

muy popular entre su gremio, aunque para cubrir escenas callejeras también pudo haber usado una más portátil Graflex de un lente réflex (*single lens reflex*, SLR). La fotohistoriadora Rebeca Monroy afirma que este fotógrafo de estudio y productor de postales “fue uno de los fotógrafos que cubrió con mayor amplitud los hechos. Realizó cerca de trescientas placas [...] En todas sus imágenes se hace evidente la experiencia de Osuna, y es aún más notoria en los retratos de soldados y jefes de división rebeldes, por las actitudes posadas —influencia de la fotografía de gabinete— que estos personajes presentan ante la cámara”.²³ Miguel Ángel Berumen alaba la “extraordinaria calidad técnica” de Osuna, quien “legó quizá algunos de los mejores testimonios gráficos de la revolución”.²⁴ El fotohistoriador Ignacio Gutiérrez ofrece una idea provocadora al afirmar que Sabino Osuna “estuvo en las tropas de Francisco Villa y, posteriormente, con el ejército constitucionalista”.²⁵ El curador Tyler Stallings señala lo que describe como el “triángulo de la composición neoclásica” en numerosas imágenes de Osuna, entre ellas la de la enfermera que le da de beber a un herido en la calle, que según él es una “clásica imagen de la Pietá”, que emplea un contraste tajante del blanco y negro para representar a la enfermera como “una especie de intermediaria entre las fuerzas de la luz y las de la oscuridad”.²⁶ El conservacionista fotográfico Peter Briscoe afirma que “las fotos de Osuna son de grano fino y se im-

primieron definitivamente en un espectro amplio de tonos blanco y negro”.²⁷

Creo que el estudio de los álbumes fotográficos que se produjeron durante la Revolución puede ser útil para determinar la importancia que las diferentes fuerzas atribuían a esas publicaciones —por ejemplo, no hemos visto carpetas de ese tipo entre los villistas ni los zapatistas— así como para identificar a los fotógrafos que participaron en la lucha. Las obras de Miguel Ángel Berumen, Samuel Villela y Daniel Escorza han aportado investigaciones útiles, aunque ninguno incluyó el financiado por el Ejército Constitucionalista y editado por Manuel F. Novelo, jefe de la Oficina de Información de Cuerpo de Ejército de Oriente, con el título *Álbum conmemorativo de la visita del Sr. General de División D. Pablo González, a la Ciudad de Toluca...*²⁸ Éste abre con un retrato de Venustiano Carranza, lo que no es sorprendente, considerando lo que Martín Luis Guzmán llamó “la afición de don Venustiano a retratarse”, debido a su “¡Tierno narcisismo de sesenta años!”.²⁹ Pablo González aparece en la mayoría de las imágenes, ya sea solo o rodeado de su estado mayor, platicando con el “pueblo”, supervisando la distribución de pan y dinero entre la población y en el centro de una velada de música y discursos organizada en su honor en el Teatro Principal y a la que asistió un “selecto público”. Esto tampoco es sorprendente pues, según Berumen, fue el más fotografiado de todos los caudillos revolucionarios.³⁰ Aunque Berumen ha identificado a José Mora como el fotógrafo oficial de Pablo González, el álbum no menciona el nombre de

²³ Rebeca Monroy Nasr, “El tripié y la cámara como galardón”, en *La Ciudadela de Fuego: a ochenta años de la Decena Trágica*, México, Conaculta / AGN / INAH / INEHRM, 1993, p. 48. Parece que el análisis de Monroy está basado en las 70 u 80 fotos firmadas por Osuna que se encuentran en el Archivo General de la Nación.

²⁴ Miguel Ángel Berumen (coord.), *México: fotografía y revolución*, op. cit., 2009, p. 384.

²⁵ Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, *Prensa y fotografía durante la Revolución Mexicana*, México, Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, 2010, p. 17.

²⁶ Ronald H. Chilcote (ed.), *Mexico at the Hour of Combat: Sabino Osuna's Photographs of the Mexican Revolution*, op. cit., 2016, p. 58.

²⁷ *Ibidem*, pp. 93-94.

²⁸ Manuel F. Novelo, *Álbum conmemorativo de la visita del Sr. General de División D. Pablo González, a la Ciudad de Toluca, con motivo de la toma de posesión del gobierno de dicho estado por el Gral. Lic. Pascual Morales y Molina, 18 a 23 de octubre de 1915*, Toluca, La Helvetia, 1916.

²⁹ Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente*, México, Colección Málaga, 1978 [1929], p. 337.

³⁰ Anasella Acosta, “Miguel Ángel Berumen: Villa sabía que el poder militar no lo es todo”, *Cuartoscuro*, núm. 98, 2009, p. 47.

ningún fotógrafo.³¹ Pero, en general, el texto truena contra la “hidra reaccionaria” personificada por Victoriano Huerta, quien había dejado el país en julio de 1914, más de un año antes de los sucesos documentados. No se menciona a los villistas ni a los zapatistas, los que entonces representaban la oposición a los constitucionalistas. Sin embargo, están personificados como inmaduros e infantiles en la única fotografía de verdadero interés del álbum, en la cual aparece la rendición de un sargento convencionista ante un miembro del estado mayor de Pablo González (figura 3).

Las historias ilustradas que se publicaron después de la Revolución dieron forma tanto a la identidad nacional como al estudio de la fotografía en México. El libro que Daniel Escorza publicó en 2014 sobre Agustín Víctor Casasola hizo una contribución extraordinaria a la investigación de este protagonista del fotoperiodismo mexicano y del retrato visual de la historia, de quien no se había hecho ninguna investigación importante, pero del que circulaban diversas ideas equivocadas.³² Una de las más difundidas era la que he llamado “El mito de los Casasola”, título de un capítulo en que impliqué que Agustín Víctor fue quien originó la idea de que él mismo era “el fotógrafo por antonomasia de la Revolución”.³³ Aunque al no identificar a los distintos fotógrafos cuyas imágenes aparecían en su serie *Álbum histórico gráfico* se hizo sospechoso de este crimen, en cambio sí identificó claramente su propio papel como “compilador” y como fotógrafo. Como afirma correctamente Escorza, “En ningún momento Agustín Casasola se arrogó el derecho a ser el autor de [todas] las fotografías”.³⁴

³¹ Miguel Ángel Berumen (coord.), *México: fotografía y revolución*, op. cit., 2009, p. 384.

³² Daniel Escorza Rodríguez, *Agustín Víctor Casasola. El fotógrafo y su agencia*, op. cit., 2014, p. 155.

³³ John Mraz, *Fotografiar la Revolución Mexicana: compromisos e íconos*, op. cit., 2010, pp. 49-56; Marion Gautreau, “La Ilustración Semanal y el Archivo Casasola”, *Cuicuilco*, vol. 14, núm. 41, septiembre-diciembre de 2007, p. 115.

³⁴ Daniel Escorza Rodríguez, *Agustín Víctor Casasola. El fotógrafo y su agencia*, op. cit., 2014, p. 155. En la portada, la afirmación “Fotografías y recopilación por Agustín

Rebeca Monroy sin duda tiene razón al señalar que “Desde 1978 se inauguró de manera formal el estudio de la fotohistoria en nuestro país”.³⁵ Sin embargo, creo que la influencia de los álbumes que se produjeron durante la Revolución y las historias gráficas que siguieron sus pasos durante el resto del siglo XX dieron a los estudios mexicanos sobre fotografía una orientación distinta de los que se produjeron en distintos países latinoamericanos. Tengo la sensación de que en el resto de Latinoamérica, los libros sobre fotografía tienden a enfatizar los paisajes urbanos y rurales así como a autores particulares, como el brasileño Marc Ferrez. José Antonio Navarrete identifica dos fuentes generales del estudio sobre fotografía: una guiada por el enfoque de historia del arte promovido por Beaumont Newhall, y una segunda inspirada en la Escuela de Frankfurt, como se ve en las obras de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer y Gisèle Freund, que escribió la primera tesis doctoral sobre fotografía, así como el importante estudio *La fotografía como documento social*.³⁶ Cabe preguntarse si las historias gráficas mexicanas fueron claves para permitirnos orientar nuestros estudios hacia cuestiones históricas más que hacia el arte.

V. Casasola e hijos” indica que los Casasola tomaron algunas de las fotos. Escorza desarrolló un importante análisis de la serie, *Álbum histórico gráfico*, pp. 152-179.

³⁵ Rebeca Monroy Nasr, “Los quehaceres de los fotohistoriadores mexicanos: ¿eurocentristas, americanistas o nacionalistas?” y “Fotografía, cultura y sociedad en América Latina en el siglo XX. Nuevas perspectivas”, op. cit., 2015. Es claro que ya hemos aceptado el concepto de “fotohistoria” entre los y las fotohistoriadoras mexicanas; véase John Mraz, *Historiar fotografías*, Oaxaca, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 2018.

³⁶ Cf. el capítulo de José Antonio Navarrete, “La historia de una historia o de cómo se inventa una disciplina”, en *Fotografiando en América Latina*, op. cit., pp. 187-210. La tesis de Gisèle Freund de 1936 de sociología y arte se titula “La Photographie en France au XIX^e siècle : Essai de sociologie et d’esthétique”, tesis de doctorado, la Sorbonne, París. Fue traducida al español como *La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX*, Losada, Buenos Aires, 1946. Su innovador libro *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993, se publicó originalmente en francés en 1974.



Figura 3. Anónimo. *Un rendido. Sargento 1° "Convencional".... Saludando a un oficial del E.M. del Sr. Gral. González.* Manuel F. Novelo, *Album conmemorativo de la visita del Sr. General de División D. Pablo González, a la Ciudad de Toluca, con motivo de la toma de posesión del Gobierno de dicho Estado por el Gral. Lic. Pascual Morales y Molina, 18 a 23 de octubre de 1915*, Toluca, La Helvetia, 1916. Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint" del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Agradezco a Ernesto Peñaloza su ayuda en obtener esta imagen.

Las historias gráficas se convirtieron en un elemento fundamental de las investigaciones sobre fotografía en México, aunque el papel de los historiadores se limitaba a suministrar textos para las fotografías previamente seleccionadas, y los académicos mexicanos nunca se dignaron a analizarlos.³⁷ Cuando Gustavo Casasola retomó la misión que su padre había emprendido, lo primero que publicó fue la serie *Historia gráfica de la Revolución*, que comenzó a aparecer en 1942, subvencionada en un principio por el presidente Manuel Ávila Camacho.³⁸ La obra continuó creciendo durante los años cuarenta y cincuenta, siempre dándole el mismo crédito de “compilador” e incluyendo fotos de Casasola. Cuando en 1960 la serie adoptó el nombre de *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*, su papel ya no se describía como el de “compilador”, aunque Gustavo Casasola no borró de las imágenes los nombres de otros fotógrafos.³⁹ Esta serie se reimprimió constantemente hasta 1973, cuando alcanzó la extraordinaria longitud de 3 760 páginas y alrededor de 11 500 tomas. Como ocurría con casi todas las historias gráficas, la mayoría de sus fotos eran de Grandes Hombres. Dicha tendencia llegó hasta la última serie sobre el tema, *Así fue la Revolución Mexicana*, una obra suntuosa financiada con fondos públicos.⁴⁰ Sin embargo, ahí por primera vez se incorporaron al proyecto historiadores que aportaron textos rigurosos, si bien la investigación gráfica dejaba mucho que desear.

³⁷ Escribí extensamente sobre las historias gráficas en John Mraz, *México en sus imágenes*, México, Artes de México / Conaculta / ICSyH-BUAP, 2014, pp. 123-128, 296-306, 354-366.

³⁸ [Gustavo Casasola], *Historia gráfica de la Revolución*, 25 cuadernos, México, Editorial Archivo Casasola, 1942-1960.

³⁹ Gustavo Casasola, *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*, 10 vols., México, Editorial Gustavo Casasola / Trillas, 1960-1973.

⁴⁰ Enrique Florescano (ed.), *Así fue la Revolución Mexicana*, 8 vols., México, Senado de la República / SEP, 1985-1986.

El desarrollo de los estudios académicos de la fotografía de la Revolución

La aparición en 1986 de *Jefes, héroes y caudillos* fue un paso en el sentido de incorporar la fotografía a la historia de la Revolución con cierto rigor. El hecho que gran cantidad de fotos no hubiera circulado hasta entonces, indica la riqueza de material visual que no se conocía. El breve texto de Flora Lara Klahr era incisivo y crítico, mucho antes de que otros y otras fotohistoriadoras desarrollaran esa perspectiva. Ahí aborda el problema de las series de Casasola —y de las historias ilustradas en general— señalando: “Se ve una tendencia a insistir en aquellos sucesos de los que conservaba imágenes y a tratar con menos énfasis, u omitir, aquéllos de los que no tomó o coleccionó fotografías”.⁴¹ Además, identifica la mentalidad positivista subyacente en la creencia de que los fotógrafos son objetivos e imparciales, reconociendo también el sesgo en el Archivo Casasola, derivado de que la colección esté compuesta mayormente de imágenes captadas por fotoperiodistas metropolitanos. Su insistencia en que Agustín Víctor era compilador y fotógrafo debió haber alertado tanto a los críticos como a los aduladores de la noción de que él era el autor de las imágenes. Finalmente, Klahr describe la importancia que tuvo la serie de Casasola en la definición de la historia del país: “Las ediciones del Archivo Casasola tuvieron un éxito absoluto. Se convirtieron en la enciclopedia fotográfica nacional”, expresando al mismo tiempo que fueron “un calendario oficial”, en el que “la historia de la nación es sinónimo de la crónica de los gobiernos”.⁴²

Aunque *Jefes, héroes y caudillos* contribuyó de manera crucial a redefinir la fotografía de la Revolución, no fue el parteaguas que representaron dos publicaciones más. Una de ellas ya había sido anticipada en la afirmación de Klahr

⁴¹ Flora Lara Klahr, “Agustín Víctor Casasola: fotógrafo, coleccionista y editor”, en *Jefes, héroes y caudillos*, México, FCE, 1986, p. 106.

⁴² *Ibidem*, pp. 106-107.

de que Agustín era un compilador: el artículo de 1996 de Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, “A Fresh Look at the Casasola Archive” (“Una nueva mirada al Archivo Casasola”), que apareció en un número especial de *History of Photography* dedicado a la imaginería mexicana.⁴³ Ahí Gutiérrez sostiene que el Archivo Casasola contiene la obra de al menos 483 fotógrafos, lo que en su momento fue una revelación que en adelante llevó a todos los estudios de la Revolución a reevaluar la cuestión de la autoría.⁴⁴

El parteaguas siguiente fue totalmente inesperado. En 1998, Blanca Jiménez y Samuel Villela publicaron un libro sobre la familia de fotógrafos Salmerón, libro que redefiniría la fotografía de la Revolución en tres aspectos.⁴⁵ En primer lugar, estableció que Amando Salmerón fue el fotógrafo de Emiliano Zapata al publicar la carta que el caudillo dirigió a Amando en marzo de 1914, dándole instrucciones de trasladarse a Chilpancingo “trayendo consigo su cámara y demás útiles necesarios para que tome usted las vistas de la ciudad de Chilpancingo, de los puntos principales considerados en el combate y de los jefes, oficiales y soldados del mal Gobierno, que cayeron prisioneros”.⁴⁶ Esta misiva, una de las pocas comunicaciones descubiertas entre un líder revolucionario y un fotógrafo, documenta el compromiso de Salmerón con las fuerzas de Zapata y, al mismo tiempo, refuta la extendida noción de que los zapatistas no estaban conscientes de la importancia de los medios de comunicación modernos.⁴⁷ La alianza de Sal-

⁴³ Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, “Mexican Photography. A Fresh Look at the Casasola Archive”, *History of Photography*, vol. 20, núm. esp. 3, 1996, pp. 191-195.

⁴⁴ Unos años después, John Womack me dijo en una conversación que estas noticias no lo sorprendían, pues mucha gente con la que había hablado le había dicho lo mismo. Sin embargo, es claro que el hecho no quedó firmemente asentado sino con la publicación de Gutiérrez Ruvalcaba.

⁴⁵ Blanca Jiménez y Samuel Villela, *Los Salmerón: un siglo de fotografía en Guerrero*, México, INAH, 1998.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 42.

⁴⁷ Uno de los principales historiadores del cine mexicano, Ángel Miquel, ha descubierto dos cartas entre el fotógrafo Jesús H. Abitia y Álvaro Obregón: de Abitia a Obregón, 27 de agosto de 1917, Fideicomiso Archivo Calles-Torreblanca, Fondo Álvaro Obregón, serie 20200, exp. 2, inv. 147, leg. 1,

merón con el zapatismo deja atrás el mito de la objetividad que tanto promovieron las publicaciones de Casasola, así como la idea de que las imágenes de la Revolución sólo pueden buscarse en el Archivo Casasola.⁴⁸ Finalmente, la obra de Jiménez y Villela presenta la importancia de los fotógrafos de estudio de fuera de la Ciudad de México, una idea que ofrece lo que podría considerarse la dirección más fructífera para la investigación futura de este tema.

El fotohistoriador Miguel Ángel Berumen nos dio varias obras que hicieron avanzar enormemente el estudio de la fotografía realizada durante la Revolución. La primera de ellas, *1911: la batalla de Ciudad Juárez*, publicada en 2003, documenta la importancia de los fotógrafos extranjeros en la cobertura de la rebelión maderista. Ahí señala que “Para junio de 1911 [las revistas estadounidenses] ya habían publicado cerca de cien fotografías de la Revolución Mexicana, siendo Jimmy Hare autor de la mayoría de ellas”.⁴⁹

Hare era un afamado fotógrafo de combate que ya había cubierto la Guerra de Cuba de 1898 entre Estados Unidos y España, y la Guerra Ruso-Japonesa de 1905. Creo que fue el primer fotoperiodista moderno del mundo. Éste fue un descubrimiento importante para los estudiosos de la fotografía de prensa, pues en general se pensaba que el fotoperiodismo moderno empezó con la Guerra Civil Española de 1936-1939 y con fotógrafos como Robert Capa, Gerda Taro

doc. 1; y De Obregón a Abitia, 17 de septiembre de 1917, Fideicomiso Archivo Calles-Torreblanca, Fondo Álvaro Obregón, serie 20200, exp. 2, inv. 147, leg. 1, doc. 2. Aunque Miquel se ha dedicado básicamente al cine, también produjo un artículo útil sobre el modo en que Abitia documentó las campañas constitucionalistas. Véase Ángel Miquel, “El registro de Jesús H. Abitia de las campañas constitucionalistas”, en Ángel Miquel, Zuzana Pick y Eduardo de la Vega, *Fotografía, cine y literatura de la Revolución Mexicana*, Cuernavaca, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2004, pp. 7-30. Le agradezco a Ángel el que haya compartido esta información conmigo.

⁴⁸ Véase mi crítica a la “objetividad” de Casasola en John Mraz, *Fotografiar la Revolución Mexicana: compromisos e íconos*, op. cit., 2010, p. 54.

⁴⁹ Miguel Ángel Berumen, *1911: la batalla de Ciudad Juárez, II: Las imágenes*, Ciudad Juárez, CuadroXCuadro, 2003, p. 56.

y los Hermanos Mayo. Para mí, lo que define al fotoperiodismo moderno es una estrategia estética compuesta de varios elementos: las fotografías son espontáneas y no posadas; se captan en plena acción, con cámaras pequeñas que permiten al fotógrafo acercarse a la situación sin quedar expuesto al fuego enemigo; y la imaginería suele incluir movimiento dentro del encuadre, ya sea porque éste realmente ocurrió o porque el fotógrafo movió la cámara ligeramente o dejó el diafragma abierto más tiempo del necesario. Hare se refirió a esta espontaneidad con que su imaginería registraba la acción en su prólogo a la biografía que le hizo Cecil Carnes. Dice Jimmy Hare: “Quiero enfatizar que lo que hice fue tratar de obtener imágenes de acción en los primeros tiempos de la fotografía de guerra, y no sólo escenas estáticas de grupos”.⁵⁰

La capacidad de Hare de capturar el movimiento en el encuadre puede verse en sus imágenes de los maderistas combatiendo en Ciudad Juárez (figura 4). Si pudo trabajar en medio de la batalla fue debido a su gran valentía y a la ayuda de una tecnología que él mismo había desarrollado: una cámara chica, que hacía juego con su propia estatura pequeña. Su padre, George, fabricaba cámaras que “le mandaban pedir de todo el mundo”, pues las hacía con gran habilidad y atención al detalle.⁵¹ Jimmy empezó como aprendiz en el taller de su padre, pero con el tiempo lo abandonó para hacer sus propias cámaras pequeñas. Aunque ya en 1898 incorporaba movimiento en el encuadre, su estilo se hizo más notable en sus fotos de la frontera norte mexicana.⁵²

⁵⁰ Jimmy Hare, *Jimmy Hare: News Photographer; Half a Century with a Camera*, prefacio de Cecil Carnes, Nueva York, Macmillan, 1940, p. viii.

⁵¹ *Ibidem*, p. 5. Véase en esta página el prefacio de Cecil Carnes.

⁵² Lewis L. Gould y Richard Greffe reprodujeron las fotos de 1898 en *Photojournalist: The Career of Jimmy Hare*, Austin, University of Texas Press, 1977, pp. 24, 26-27. Véase el movimiento en las imágenes mexicanas en la Colección James H. Hare del Harry Ransom Research Center, University of Texas, núms. 1343 y 1310. Agradezco al Harry Ransom Center por concederme una beca de investigación para estudiar a Jimmy Hare (David Douglas Duncan Endowment for Photojournalism / Andrew W.

En 1911: la batalla de Ciudad Juárez, Berumen también nos presenta el estudio fotográfico de Homer Scott y Otis Aultman, cuyo archivo contiene más de dos mil negativos de la Revolución.⁵³

En 2005, Berumen publicó el libro *Pancho Villa: la construcción del mito* para contrarrestar la noción que varias investigaciones habían creado al enfocarse en las apariciones cinematográficas internacionales del Centauro del Norte. Por ejemplo, la revista *Reel Life* promovió el documental de la Mutual Film Corporation afirmando que “Se estaba publicando tres veces más sobre Pancho Villa que sobre cualquier hombre vivo”.⁵⁴ Berumen reorienta la discusión hacia lo que estaba pasando en México, sosteniendo que ahí “la influencia de los medios masivos en el mito fue muy pequeña”.⁵⁵ En 2009, Berumen coordinó la primera investigación a profundidad sobre la fotografía de la Revolución Mexicana, *México: fotografía y revolución*. Fundación Televisa le encargó la producción de un libro para regalarlo a final de año a personajes de los negocios y de la política, pero Berumen dirigió importantes ensayos escritos por historiadores e historiadoras de la fotografía y el arte de primer nivel: Mauricio Tenorio Trillo, Laura González, Claudia Canales, Marion Gautreau y Berumen mismo.⁵⁶ El resultado fijó un estándar muy alto y en adelante las

Mellon Foundation Research Fellowship Endowment, Harry Ransom Center, University of Texas, 2013).

⁵³ Miguel Ángel Berumen, *1911: La batalla de Ciudad Juárez, II: Las imágenes*, op. cit., 2003, p. 4.

⁵⁴ Miguel Ángel Berumen, *Pancho Villa: la construcción del mito*, México / Ciudad Juárez, Océano / CuadroXCuadro, 2005, p. 29. *Reel Life* pertenecía a la Mutual Film Corporation, así que su artículo fue básicamente publicidad para la película. La Mutual le había vendido los derechos de distribución del documental en Estados Unidos a una compañía llamada “Mexican War Pictures”. Agradezco a Miguel Ángel por esta información.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 51.

⁵⁶ Las oficinas de gobierno y los bancos mexicanos producen libros suntuosos para regalar al final de cada año, pero rara vez contienen la calidad de investigación y el valor perdurable de esta obra. Aunque Berumen coordinó la investigación, editó el libro junto con Claudia Canales. Una versión más pequeña de este enorme tomo se publicó el mismo año en una coedición de Lunwerk con Fundación Televisa.



Figura 4. Jimmy Hare. Maderistas en combate, Ciudad Juárez, mayo de 1911. James H. Hare Collection, Inv. 1343. Harry Ransom Research Center, University of Texas.

publicaciones sobre la fotografía de la Revolución tuvieron que tomar en cuenta tanto la calidad como la cantidad de la información que contenía esa obra. Sé que mi propia investigación sobre esa imagería no hubiera podido escribirse si no me hubiera parado sobre los hombros de Miguel Ángel.

El Centenario y la prensa ilustrada

Varios fotohistoriadores y fotohistoriadoras mexicanas pasaron al análisis de los medios

ilustrados. El pionero de este enfoque fue Ariel Arnal con su tesis de maestría sobre la representación de Zapata, que completó en 2002 y que finalmente publicó como libro en 2010 gracias al financiamiento de las celebraciones del Centenario.⁵⁷ Para entonces, el texto ya llevaba años circulando como referencia obligatoria

⁵⁷ Ariel Edgardo Arnal Lorenzo, "La fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México 1910-1915", tesis de maestría en historia, México, UIA, 2002; Ariel Arnal, *Atila de tinta y plata: fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México entre 1910 y 1915*, México, INAH, 2010.

entre los y las investigadoras de la fotografía en México en forma de páginas mal fotocopiadas y borrosas, a veces engargoladas, y a menudo incompletas. Era tanta la necesidad de ver cómo manejaba Ariel Arnal sus indagaciones insólitas que eso era mejor que nada, y llegó a ser un texto mítico y casi clandestino. ¿Cómo se explica que alcanzara ese estatus? Creo que su aceptación se explica por la audacia del autor en seguir la senda menos transitada y más difícil, cosa que hace, en palabras del poeta Robert Frost, “toda la diferencia”.

Two roads diverged in a wood, and I—
I took the one less traveled by,
And that has made all the difference.
(Dos caminos divergían en el bosque, y yo—
Tomé el menos transitado,
Y eso ha hecho toda la diferencia).⁵⁸

Hubiera sido fácil reconstruir la imagen del zapatismo en las revistas ilustradas —medio que hoy podría parecer marginal pero en el periodo de 1910 a 1915 era una de las contadas maneras en las que circulaban las noticias y sus imágenes— basándose sobre todo en lo que dicen los pies y los encabezados de las fotos. Pero Ariel eligió una tarea mucho más ardua al enfocarse esencialmente en las imágenes mismas. Así desarrolló un nuevo método para interrogar las fotos, que son mudas, pero que pueden responder preguntas si éstas están bien formuladas. Puede ser que algunos lectores encontraran demasiado atrevidas algunas de sus afirmaciones —por ejemplo, que Zapata de algún modo imitaba los uniformes y las poses de los oficiales rurales—; yo sigo creyendo en la hipótesis de François Chevalier de que Zapata “Vestía habitualmente el traje de charro: pantalón ajustado, grandes espuelas, chaquetilla corta y gran sombrero galoneado”.⁵⁹ Sin embargo, Arnal descubrió

pistas que no podían ofrecer quienes vienen de disciplinas ajenas a la historia. Un ejemplo es su cuidadosamente investigado y bien argumentado análisis de la ausencia de fotografías en los periódicos metropolitanos mostrando a los zapatistas con sus acostumbrados estandartes de la Virgen de Guadalupe, elemento fundamental de la mexicanidad. Arnal sostiene tajantemente que “los zapatistas —definidos previamente como no mexicanos por no merecerlo— no pueden reflejar de ninguna manera ni siquiera un esbozo de religiosidad”.⁶⁰

La Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, que se especializa en ciencias sociales y que junto con la Hemeroteca Nacional ofrece a los investigadores las mejores posibilidades de acceder a periódicos y revistas del pasado, encargó una investigación general de la *Prensa y fotografía durante la Revolución Mexicana*.⁶¹ Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba fue invitado a curar la exposición y a escribir un breve texto para este delgado volumen de bien investigadas y cuidadosamente impresas reproducciones de revistas y periódicos publicados durante la Revolución, que la Secretaría de Hacienda y Crédito Público distribuyó gratuitamente. En su breve pero reflexivo ensayo, Gutiérrez Ruvalcaba afirma que la mayoría de las fotografías de la Revolución que se conservan son obra de fotoperiodistas de la Ciudad de México, y ahí mismo señala las limitaciones que enfrentaban: “La fotografía de prensa publicada durante los años de la Revolución de manera casi exclusiva sucedió en el marco de empresas periodísticas cuyos dueños o fueron parte medular de los beneficiados del largo gobierno de Porfirio Díaz o, en otro de los casos, se identificaban más que nada con el sector social urbano, elitista y reacio a toda transformación social de carácter

levantamiento de Zapata (1911-1919)”, *Cuadernos Americanos*, vol. 63, núm. 6, 1960, p. 177.

⁶⁰ Ariel Arnal, “La devoción del salvaje. Religiosidad zapatista y silencio gráfico” y “Fotografía, cultura y sociedad en América Latina en el siglo XX. Nuevas perspectivas”, *L'Ordinaire des Amériques*, núm. esp. 219, 2015, recuperado de: <<https://orda.revues.org/2287>>.

⁶¹ Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, *Prensa y fotografía durante la Revolución Mexicana*, op. cit., 2010.

⁵⁸ Véase *Robert Frost: Poetry & Prose*, Edward Connery Lathen y Lawrence Thompson (eds.), Nueva York, Henry Holt, 1972, p. 51.

⁵⁹ Ariel Arnal, op. cit., 2010, p. 79; François Chevalier, “Un factor decisivo de la revolución agraria de México: el

radical”.⁶² Concluye que la imaginería procede casi exclusivamente de las fuerzas en el poder, ya fueran las de Porfirio Díaz, Francisco León de la Barra, Francisco I. Madero o Victoriano Huerta. Con la caída de este último numerosos medios dejaron de publicarse, mientras que “la mayoría de aquellas nacientes empresas periódicas se identificaron con el reformismo de la revolución de Venustiano Carranza”.⁶³ Aunque yo había asumido que Heliodoro J. Gutiérrez era esencialmente un fotógrafo de postales, esta obra lo identifica como “un reconocido fotorreportero”; en cambio, Ignacio Gutiérrez sí confirmó mi hipótesis de que “su vínculo con el movimiento maderista fue total y sin cortapisas desde el inicio de la conflagración”.⁶⁴

El libro de Marion Gautreau, *De la crónica al ícono*, es una investigación excelente y detallada de la imaginería que publicaron cinco revistas ilustradas: *El Mundo Ilustrado*, *La Semana Ilustrada*, *La Ilustración Semanal*, *Revista de Revistas* y *El Universal Ilustrado*.⁶⁵ Esta obra se originó como una tesis doctoral que se presentó ante la Universidad de París en 2007, pero el que el INAH la haya publicado como libro tuvo que ver con las celebraciones del Centenario. Gautreau comienza su libro con una meticulosa disección de las revistas, una herramienta extraordinariamente útil para los y las estudiosas de ese periodo. Ya hace mucho que los y las historiadoras saben que no se puede citar periódicos como si la imagen que aportan de los sucesos descritos fuera objetiva. Gautreau señala que los retratos de los líderes “lleen las páginas de las revistas capitalinas” en el siguiente orden: Madero, Carranza, Huerta, Obregón, Orozco, Villa, Pablo González, Félix Díaz, Emiliano Zapata, Manuel Mondragón, Lucio Blanco y Felipe Ángeles; a los

soldados rasos se les identifica genéricamente como “juanes” y rara vez aparecen.⁶⁶

Gautreau también descubrió que “muy pocas imágenes dan cuenta de la vida cotidiana de los mexicanos durante la guerra”, y que fue *Revista de Revistas* la que publicó la mayor parte de esas fotos.⁶⁷ Ella examina brevemente uno de los asuntos cruciales que deben investigarse: el papel de los fotógrafos de estudio de provincia: “Las redacciones tejen redes de corresponsales y crean lazos con fotógrafos y agencias de provincia, con lo que logran obtener imágenes del interior de la república con relativa celeridad”.⁶⁸ También aborda el problema de identificar a los autores de la imaginería, afirmando que sólo se les da crédito en 20% de los casos. Según Gautreau, en 36 páginas de estas publicaciones aparecen mujeres, ya sea siguiendo a sus maridos, y sirviendo de cocineras y lavanderas, o luchando lado a lado con los hombres. En ambos casos se les identifica como “soldaderas”.

Gautreau señala las limitaciones tecnológicas que enfrentaban los fotógrafos y afirma que “las numerosas y profundas transformaciones en la práctica de los fotógrafos de prensa [...] no se deben a modernizaciones técnicas específicas sino más bien a la irrupción de nuevos temas”, una posición con la que no coincido del todo y, en mi opinión, la transformación tecnológica es un área que requiere más investigación.⁶⁹ Finalmente, aunque es ciertamente la publicación más importante sobre las revistas ilustradas del periodo, su argumento de que “Zapata, por lo general, no parece cómodo ante las cámaras” parece nutrirse del extendido prejuicio de que los zapatistas tenían poca conciencia de la importancia de los medios de comunicación modernos.⁷⁰ Considerando la gran cantidad de veces en que el Caudillo del Sur posó voluntariamente para su propio fotógrafo, Amando Salmerón,

⁶² *Ibidem*, p. 13.

⁶³ *Ibidem*, p. 14.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 16.

⁶⁵ Marion Gautreau, *De la crónica al ícono: la fotografía de la Revolución Mexicana en la prensa ilustrada capitalina (1910-1940)*, México, Secretaría de Cultura / INAH, 2016.

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 80, 114.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 80.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 84.

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 57, 130-131. Su referencia al análisis de Olivier Debrouse, que hoy se ve tan viejo, es poco convincente.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 108.

así como su búsqueda de otros retratistas, creo que la autora debió haber matizado su argumento señalando que quizá la incomodidad que percibe —que como toda lectura psicológica resulta una empresa arriesgada al historiar la fotografía— tenía más que ver con quién era el que tomaba el retrato que con la relación de Zapata con los medios modernos en general.⁷¹

Los fotoperiodistas

Durante las celebraciones del Centenario, la fotohistoriadora Rebeca Monroy Nasr nos presentó al fotoperiodista metropolitano Ezequiel Carrasco con un libro sobre él.⁷² Hasta la aparición de esa obra nadie había oído hablar de Carrasco, que trabajaba en *Revista de Revistas*, la única publicación ilustrada que no dejó de aparecer durante los diez años que duró la guerra civil.⁷³ Originalmente, Monroy había escrito el texto para competir en el concurso bienal del Centro de la Imagen, que publica las obras ganadoras en la Colección Ensayos sobre Fotografía. Sin embargo, como el manuscrito no resultó elegido, “en lugar de deprimirme”, se dirigió al Sistema Nacional de Fototecas (Sinafo) que, en el contexto del Centenario, rápidamente retomó el texto y lo publicó como parte de una serie más importante, Testimonios del Archivo.⁷⁴

En 1907, Carrasco, originario de Michoacán, puso en la Ciudad de México un estudio dedicado al retrato que contó entre sus modelos con actrices como Mimí Derba y María Conesa. Sin embargo, al ver que su clientela menguaba durante la Revolución, decidió seguir los pasos de

muchos otros fotógrafos de estudio urbanos y empezó a cubrir sucesos para las revistas ilustradas. Monroy ubica a Carrasco junto a Samuel Tinoco, Antonio Garduño, Manuel Ramos, José María Lupercio, Abraham Lupercio, Isaak Moreno, Gerónimo Hernández, Víctor León, Rodolfo Toquero, Ezequiel Álvarez Tostado y Eduardo Melhado, como retratistas que se convirtieron en fotoperiodistas.⁷⁵

Si bien Carrasco pudo haber compartido la función de sus colegas, su participación en la Decena Trágica fue de lo más singular. Durante aquellos diez terribles días colaboró con el célebre poeta y periodista José Juan Tablada en la producción de una crónica diaria de los hechos, que llegó a ser tan popular que *Revista de Revistas* vendió más de cuarenta mil ejemplares, en una ciudad con medio millón de habitantes. Es decir, cerca de uno de cada diez residentes compró un ejemplar, una cifra astronómica para una sociedad que aún era mayormente analfabeta.⁷⁶ Parece que Carrasco trabajaba con una pesada cámara View que utilizaba negativos de placa de vidrio y que debía montarse en un tripié. Cuando la guerra se aproximaba a su final en 1917, Carrasco abandonó la fotografía para dedicarse al cine, tanto documental como de ficción.

El fotohistoriador Daniel Escorza Rodríguez llevó a cabo la investigación rigurosa que tanto necesitaba la obra de Agustín Víctor Casasola.⁷⁷ Escorza Rodríguez es un investigador de la Fototeca Nacional, lo que le permitió conducir una investigación de muchos años. El resultado apareció originalmente como su tesis doctoral. Sin embargo, el que el INAH la publicara inmediatamente como libro en 2014 puede considerarse parte del proyecto del Centenario. Entre la información vital de esta obra observamos la reorientación que Escorza llevó a cabo respecto del

⁷¹ Véase por ejemplo la obra de Blanca Jiménez y Samuel Villela, *Los Salmerón: un siglo de fotografía en Guerrero*, op. cit. Yo también abordé este tema en John Mraz, *Fotografiar la Revolución Mexicana*, op. cit., 2010, pp. 93-95 y 179-182.

⁷² Rebeca Monroy Nasr, *Ezequiel Carrasco: entre los nitratos de plata y las balas de bronce*, México, Conaculta-INAH-Sinafo, 2011.

⁷³ *Ibidem*, p. 38; Marion Gautreau, *De la crónica al ícono: La fotografía de la Revolución Mexicana en la prensa ilustrada capitalina (1910-1940)*, op. cit., 2016, p. 34.

⁷⁴ Rebeca Monroy, comunicación personal, enero de 2017.

⁷⁵ Rebeca Monroy Nasr, *Ezequiel Carrasco: entre los nitratos de plata y las balas de bronce*, op. cit., 2011, p. 27.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 97. En vez de correr los riesgos que enfrentaban los fotoperiodistas, Tablada enviaba sus textos por teléfono.

⁷⁷ Daniel Escorza Rodríguez, *Agustín Víctor Casasola. El fotógrafo y su agencia*, op. cit., 2014.

papel ejercido por Casasola como fotógrafo. A diferencia de los creadores de imagen mencionados en uno de los párrafos anteriores, que pasaron del estudio a la calle, Agustín Víctor entró al medio como periodista, para luego volverse fotoperiodista. Sin embargo, como argumenta Escorza, “Si bien tenía su agencia-estudio, vivía del trabajo cotidiano del retrato individual y colectivo”, así como de hacer fotografías de ceremonias religiosas y bodas.⁷⁸ Escorza redefine lo que equivocadamente se consideraba una agencia noticiosa moderna, afirmando por el contrario que, “Lo que se pensaba era la gran ‘Agencia Casasola’, proveedora de imágenes a todos los medios impresos de la Ciudad de México, en realidad funcionaba como un pequeño estudio, donde también se enmarcaban fotografías, se vendían postales y se hacían retratos con el nombre de ‘Casasola fots.’ o ‘Casasola e Hijos’”.⁷⁹

Escorza desmiente la idea de que Agustín Víctor borró los nombres de los fotógrafos para sustituirlos con el suyo, y en cambio sostiene que fueron algunos miembros de su familia quienes durante los años veinte y treinta fueron colocando los textos que identifican las fotografías de la Revolución como obra suya. Finalmente, Escorza presenta un argumento interesante contra la idea de que Casasola era el fotoperiodista conservador que imaginábamos, y mucho menos el “fotógrafo oficial de Porfirio Díaz” que presenta Olivier Debrouse.⁸⁰ Por el contrario, sostiene que “en el acervo de Casasola hay múltiples registros de la miseria, de víctimas del alcoholismo, de los estragos de la guerra y del hambre y, en fin, de los llamados bajos fondos de la sociedad entre 1911 y 1921”.⁸¹ Desde luego, como admite el autor, no sabemos cuál era el propósito de estas imágenes y bien pudo haber sido el de aportar escenas costumbristas como un eco de los “Tipos mexicanos” que aparecen en las tarjetas de visita de Cruces y Campa. Sin

embargo, la imagen del veterano revolucionario con su prótesis improvisada es una denuncia conmovedora de la situación de las víctimas de la larga guerra civil (figura 5).

En un artículo publicado en 2009, Escorza Rodríguez ofrece una ventana a los peligros que los fotoperiodistas enfrentaban durante la Revolución.⁸² Gerónimo Hernández trabajaba en el periódico maderista *Nueva Era*, donde se publicó una fotografía suya que se convertiría en uno de los íconos clave de la Revolución. Su imagen de una mujer sujetando los barandales de un vagón de tren e inclinándose hacia delante para mirar intensamente la vía ha sido usada para personificar a la soldadera de la Revolución Mexicana, y hoy ha adquirido el nombre de “Adelita”. Los colegas de Hernández lo reconocían como un fotoperiodista audaz y experimental. Para atribuirle poder al simpatizante maderista Rafael Martínez de Escobar, Hernández lo fotografió desde un ángulo en contrapicado mientras hablaba a una multitud en la calle, en una imagen no posada que, según Escorza, “tiene resonancias visuales con el movimiento y la actividad en las calles, más propias del fotoperiodismo moderno de la década de 1930”⁸³ (figura 6). La lealtad maderista de Hernández era tal que el 9 de febrero de 1913 acompañó al presidente cuando éste dejó el Castillo de Chapultepec para ir a enfrentar a los golpistas a Palacio Nacional.

Tras la caída de Madero en la Decena Trágica, Hernández abandonó el fotoperiodismo e intentó ocultar su participación en ese oficio. Como comenta Escorza, “Hernández desistió de seguir tomando fotografías y ni siquiera a sus hijos les contó, ni mucho menos enseñó, los secretos de la fotografía de prensa y su paso por este oficio”.⁸⁴ Le proporcionó a Agustín Víctor Casasola las 1 500 imágenes que componían su archivo y nunca volvió a mencionar su papel en

⁷⁸ *Ibidem*, p. 140.

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 80-81.

⁸⁰ Olivier Debrouse, *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, México, Conaculta, 1994, p. 155.

⁸¹ Daniel Escorza Rodríguez, *Agustín Víctor Casasola. El fotógrafo y su agencia*, op. cit., 2014, p. 146.

⁸² Daniel Escorza Rodríguez, “Gerónimo Hernández, un fotógrafo enigmático”, *Dimensión Antropológica*, año 16, vol. 7, marzo de 2009, pp. 143-168.

⁸³ *Ibidem*, p. 147.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 143.



Figura 5. Agustín Víctor Casasola. Sin título. Veterano lisiado, ca. 1920. © Inv. # 5553, Fondo Casasola, Sinafo-Fototeca Nacional del INAH, Secretaría de Cultura.



Figura 6. Gerónimo Hernández. Sin título. Maderista Rafael Martínez de Escobar en un mitin, ca. 1911. © Inv. # 36380, Fondo Casasola, Sinafo-Fototeca Nacional del INAH, Secretaría de Cultura.

la Revolución. Esta historia ilustra las razones por las que quizá no hay fotos de Pancho Villa en el archivo de los Hermanos Cachú, aun cuando ellos fueron villistas de hueso colorado, y Juan Cachú incluso llevó a cabo misiones confidenciales para el caudillo; probablemente se deshicieron de ellas cuando los villistas empezaron a perder la guerra.⁸⁵ Y también podría explicar por qué el fotógrafo maderista Aurelio Escobar a veces cambiaba su nombre a Aurelius o Amelio.⁸⁶

El fotohistoriador Arturo Guevara Escobar llevó a cabo una importante investigación sobre Aurelio Escobar y la agencia de Heliodoro J. Gutiérrez (conocida como The Chicago Photo Studio) que apareció en la serie Testimonios del Archivo del Sinafo, que publicó la obra de Rebeca Monroy.⁸⁷ Sin embargo, durante los años en torno al Centenario, Guevara Escobar se dedicó a una labor crucial en lo que pueden llamarse los medios posmodernos: estableció un sitio de Internet, *fotografosdelarevolucion*, que, antes, durante y después de la celebración, ofrecía un espacio vital de información y debate.⁸⁸ Un importante teórico de la fotografía, Fred Ritchen, ha argumentado la importancia que tiene Internet para los fotohistoriadores:

Tal como la novela, la poesía y los recuerdos han explorado las permutaciones de la memoria, también la fotografía digital podría evocar un pasado más complejo. En vez de un punto de vista único e indiscutible, que se considera más veraz que los recuerdos humanos, puede ser un elemento de una red de otras imágenes, sonidos y textos que la apoyan o la contradicen,

⁸⁵ Exploré esta cuestión de los Cachú en John Mraz, *Photographing the Mexican Revolution: Commitments, Testimonies, Icons*, Austin, University of Texas Press, 2012, pp. 177-181.

⁸⁶ Arturo Guevara Escobar, *Aurelio Escobar, fotógrafo. La H.J. Gutiérrez Foto y Francisco I. Madero*, México, 2014, p. 65.

⁸⁷ *Idem*.

⁸⁸ Guevara abrió el sitio en 2008 y ha recibido 263 542 visitas. Comunicación personal, 13 de octubre de 2020.

un menú de posibles interpretaciones, un paraíso maleable y un imán de la memoria. En un ambiente digital, una fotografía puede vincularse fácilmente a los encabezados de la prensa del día, local o globalmente, a los reportes meteorológicos, a los diarios y agendas, a las fotos y textos escritos por otros miembros de la familia o por cualquier otra persona. Y, lo que es más importante, otros también pueden vincularla, ampliando o contradiciendo lo que el autor original buscaba representar: un tema central de Web 2.0. Holísticamente, la fotografía echa raíces y ramas electrónicas, y queda, a su vez, ligada a otros medios de comunicación.⁸⁹

Arturo Guevara ofrece una corrección útil a nuestra idea de una agencia fotográfica, tal como Daniel Escorza hizo con la de Casasola. Guevara muestra el fotoperiodismo que Gutiérrez ejercía y describe de este modo su agencia y los proyectos en los que participaba: “Hacía trabajo para empresas e industrias, además de fotografía publicitaria; atendía las necesidades de una casa amplificadora, incluida la producción de placas en medio tono; producía tarjetas postales; fabricaba e importaba artículos para estudios fotográficos; alquilaba automóviles para estudios fotográficos (como bodas) y se encargaba de los arreglos florales y adornos de ocasión”.⁹⁰ El texto también demuestra el compromiso de Heliodoro J. Gutiérrez y Aurelio Escobar con la rebelión maderista, así como el hecho de que los productores de postales llegaron al norte antes que los fotoperiodistas. De hecho, la agencia de Heliodoro “obtendría un lugar de privilegio en la nueva estructura maderista, finalmente el gobierno establecido. Con estos materiales —realizados, en gran medida, *ex profeso*— se pondría en práctica una campaña publicitaria a gran es-

⁸⁹ Fred Ritchen, *After Photography*, Nueva York, Norton, 2009, 59.

⁹⁰ Arturo Guevara Escobar, *Aurelio Escobar, fotógrafo. La H.J. Gutiérrez Foto y Francisco I. Madero*, op. cit., p. 39.

cala para dar a conocer la revolución maderista, a sus hombres, y su triunfo”.⁹¹

Guevara también aclara el misterio que rodea a una mujer que aparece en varias fotografías emblemáticas de la Revolución: Herlinda Perry (figura 7). El relato que hace Guevara de la que llama “la Adelita burguesa del norte del país” es mucho más interesante que su identificación generalizada como soldadera, que aparece por ejemplo en el libro de Elena Poniatowska.⁹² Su verdadero nombre era Sun Far Herlinda, y era hija de chino y mexicana, por lo que su apellido precede a su nombre de pila. Estaba casada con un inmigrante chino y junto con él enfrentó el problema de las matanzas de chinos en México, así como la prohibición de que migraran a Estados Unidos. Guevara piensa que pudo haber tomado el apellido Perry para proteger su identidad, y como una alusión al comodoro Matthew Perry, que abrió Japón al comercio internacional en la década de 1850. Con 16 ó 17 años de edad, Herlinda probablemente tuvo poco que ver con la rebelión maderista, y las cananas cruzadas eran un tropo performativo con el que jugaba a la guerra, con su sombrero elegante.⁹³ Sin embargo, sí participó activamente en el rescate de los chinos durante la batalla de Ciudad Juárez, “atravesó la línea divisoria cargando a dos niños en los brazos mientras volaban los balazos” y luego negoció con los funcionarios estadounidenses que les dejaran quedarse hasta que terminara la batalla.⁹⁴ Posteriormente se volvería una figura dirigente en la lucha contra la discriminación que sufrían los inmigrantes chinos y las mujeres mexicanas que se casaban con ellos.

Para la fohistoriadora Rosa Casanova, directora de la Sinafo entre 1998 y 2006, la exposición y el libro que produjo durante el Cente-

nario fueron resultado de una iniciativa que tomó en su centro de trabajo. Según relata, ella “había reingresado al INAH con una plaza en el Museo Nacional de Historia en 2009. Escribiendo otras cosas y revisando materiales en el museo, me di cuenta de que había una rica veta sobre Madero. Propuse la exposición y como estábamos en épocas de centenarios, me lo aceptaron tanto en el museo como en la Secretaría Técnica del INAH”.⁹⁵ Ella fue la curadora de la Exposición “Francisco I. Madero: entre imagen pública y acción política” y coordinó el bellamente ilustrado libro del mismo título que contiene ensayos de una amplia variedad de estudiosos y estudiosas visuales.⁹⁶ En su breve texto, “Prácticas y estrategias de la información gráfica en el maderismo”, Casanova enumera las dificultades que se enfrentan al identificar a los diferentes fotoperiodistas, dado que “los editores recurrieron a encuadres y montajes”.⁹⁷

Creo que las muchas investigaciones que se realizaron en torno a los fotoperiodistas metropolitanos durante el Centenario ya nos permiten plantearnos varias preguntas. ¿Hemos ido más allá de la concepción que prevalecía en 1984, año en el que el artista Felipe Ehrenberg se refirió a las imágenes de Casasola como “El estilo del archivo”, y Flora Lara Klahr lo describió como “un estilo que no es privativo de él [Agustín Víctor Casasola] sino que comparte con los demás fotógrafos-periodistas”?⁹⁸ ¿Podemos ya distinguir realmente el estilo de los distintos fotoperiodistas e investigar la relación entre sus respectivas formas fotográficas y sus posiciones políticas? Una pregunta más que exige ser planteada es: ¿hasta qué punto los foto-

⁹⁵ Comunicación personal, Rosa Casanova, enero de 2018.

⁹⁶ Rosa Casanova (coord.), *Francisco I. Madero: entre imagen pública y acción política*, México, INAH, 2012.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 186.

⁹⁸ Felipe Ehrenberg, “El estilo del archivo, un estilo del arte”, en *The World of Agustín Víctor Casasola. Mexico: 1900-1938*, Washington D.C., The Fondo del Sol Visual Arts and Media Center, 1984, p. 14; Flora Lara Klahr, “Agustín Casasola y Cía: México a través de sus fotografías”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 21 de noviembre de 1984, p. 40.

⁹¹ *Ibidem*, p. 43.

⁹² *Ibidem*, 145; Elena Poniatowska, *Las soldaderas*, México, Era / Conaculta-INAH, 1999, p. 62.

⁹³ Analizo ese tropo en John Mraz, *Photographing the Mexican Revolution: Commitments, Testimonies, Icons*, op. cit., 2012, pp. 68-70.

⁹⁴ Arturo Guevara Escobar, *Aurelio Escobar, fotógrafo. La H.J. Gutiérrez Foto y Francisco I. Madero*, op. cit., p. 43.



Figura 7. Aurelio Escobar Castellanos. Sin título. Herlinda Perry, Ciudad Juárez, mayo de 1911. © Inv. # 373880, Fondo Casasola, Sinafo-Fototeca Nacional del INAH Secretaría de Cultura.

periodistas de la Ciudad de México dejaron la capital para cubrir los sucesos? Es decir: ¿con cuánta frecuencia reportaron visualmente historias fuera de las zonas urbanas, y qué tanto se alejaron de ellas? Y una última pregunta sobre las fotografías de la prensa: ¿quiénes exactamente eran los “corresponsales” a los que se refieren las revistas ilustradas?

Fotógrafos aficionados

Rosa Casanova también plantea una cuestión sugerente cuando afirma que “se recurrió a convocar a los aficionados para cubrir las deficiencias en la información gráfica”.⁹⁹ Dada la invención de las cámaras Kodak en 1888 y de la proximidad de México con Estados Unidos, creo que investigar la fotografía realizada por aficionados durante la Revolución, tanto en la Ciudad de México como en el exterior, puede abrir toda una nueva veta de información. Afortunadamente, Laura González exploró esa posibilidad en su investigación de un creador de imágenes cuya identidad aún no puede establecerse firmemente más allá de la hipótesis de que su nombre era Ángel Sandoval.¹⁰⁰ Lo que sí sabemos de él es que, a pesar de que probablemente no formaba parte de la burguesía porfirista, parece que “utiliza la cámara heredada o regalada como medio para entrar y circular entre las altas clases sociales de finales del porfiriato”.¹⁰¹ Algunos miembros de la clase dominante mostraban mucho interés en la fotografía, como fue el caso de Juan Antonio Azurmendi y José Luis Requena.¹⁰² Sin embar-

go, ya se habían ido del país durante la Revolución o no tomaron fotografías de ese periodo que se hayan descubierto.

El caso de Sandoval es diferente. Se ubica en la división de entre “un pasado evanescente” y “un futuro amenazante”: “Conforme avanza el archivo, los temas amables de retratos familiares, vistas y celebraciones van desapareciendo y, poco a poco, van surgiendo las señas del conflicto: primero, como indicios sutiles y, posteriormente, como señas claras del deterioro físico y la degradación social”.¹⁰³ Sandoval trabajaba mayormente con un aparato estereoscópico de peso medio que le permitía circular libremente por la ciudad captando una gran variedad de escenas. Además, la velocidad de la cámara era tal que en algunas de sus imágenes puede verse el movimiento dentro del encuadre, si bien en esa época eso se consideraba un error. También cambiaba de exposiciones rápidamente, lo que le permitía fotografiar secuencias. Como dice Laura González, “Cabe señalar que ningún fotógrafo de prensa de la época hubiera podido captar estos momentos en secuencia con una cámara profesional por muy ligera que ésta hubiera sido”.¹⁰⁴ Captar los detalles del movimiento detenido aporta un modo de ver mucho más moderno que el de los fotoperiodistas de entonces, cuyas imágenes eran mayormente posadas u orquestadas.

Miguel Ángel Berumen participó en ese libro escribiendo sobre las fotos que Ángel Sandoval tomó de la entrada de Pancho Villa y Emiliano Zapata a la Ciudad de México. Ahí señala que los siete negativos en placas de vidrio que capturaron ese suceso “equivalen a la misma cantidad de fotografías con las mismas escenas que se

⁹⁹ Rosa Casanova (coord.), *Francisco I. Madero: entre imagen pública y acción política*, op. cit., p. 192.

¹⁰⁰ Laura González Flores, *Otra revolución: fotografías de la Ciudad de México, 1910-1918*, México, UNAM, 2010, p. 218.

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² Sobre Azurmendi véase a Patricia Massé Zendejas, “Juan Antonio Azurmendi: historiar una colección fotográfica y construir a un autor”, tesis de doctorado, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-BUAP, Puebla, 2013 y *Juan Antonio Azurmendi. Arquitectura doméstica y simbología en sus fotografías (1896-1900)*, México, INAH-Sinafo

(Testimonios del Archivo, 3), 2009. Requena era un “miembro de la elite porfiriana modernizadora [...] y presidente de la Sociedad Fotográfica Mexicana”; Véase a Rosa Casanova (coord.), *Francisco I. Madero: entre imagen pública y acción política*, op. cit., p. 28.

¹⁰³ Laura González Flores, *Otra revolución: fotografías de la Ciudad de México, 1910-1918*, op. cit., p. 21.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pp. 24-25.

han publicado de manera regular desde 1914”.¹⁰⁵ A diferencia de la mayoría de los fotoperiodistas que esperaban la llegada en el Zócalo en medio de apretadas multitudes, Sandoval se situó estratégicamente en el Paseo de la Reforma, lo que le permitió una mayor visibilidad, así como varias oportunidades de acercarse más a los caudillos. Berumen lleva a cabo un análisis paso-a-paso de dónde se hallaba Sandoval en el momento de cada toma, cómo se desplazó de una ubicación a otra y cuál de las dos cámaras que llevaba utilizó. Es una lectura extraordinaria de cómo un fotógrafo cubrió un suceso. El libro fijó un estándar muy alto para las futuras investigaciones de la fotografía amateur, tanto por sus penetrantes análisis como por la manera cuidadosa, casi hasta lo compulsivo, en que Sandoval anotaba cada imagen en cuadernillos.

Mi experiencia de historiar la fotografía de la Revolución

Participé en las celebraciones del Centenario cuando, a principios de 2008, Alfonso de María y Campos, director del INAH, y su secretario administrativo, Luis Ignacio Sainz, me invitaron a hacer la curaduría de la Exposición Nacional del Centenario de la Revolución Mexicana, que terminó llamándose “Testimonios de una guerra. Fotografías de la Revolución Mexicana”, y se expuso en treinta sitios a lo largo de México, así como en algunos espacios fuera del país en 2010. En nuestra primera reunión el director expuso dos reservas que tenía sobre encargarme esta tarea. La primera tenía que ver con mi posición política, señalando que en la comunidad fotográfica era yo conocido como un “gringo

¹⁰⁵ Miguel Ángel Berumen, “Las fotos que el tiempo puso en su lugar: la entrada de Villa y Zapata a la Ciudad de México”, en Laura González Flores, *Otra revolución: fotografías de la Ciudad de México, 1910-1918*, op. cit., p. 177. La manera nítida de Berumen de diseccionar las fotos de Sandoval me hace recordar la obra clásica de William A. Frassanito sobre la fotografía de la Batalla de Gettysburg en 1863, *Gettysburg: A Journey in Time*, Gettysburg, Thomas Publications, 1975.

rojo”.¹⁰⁶ Sin embargo, él mismo hizo a un lado esa objeción afirmando que “un gringo marxista es un mexicano liberal”. Luego me preguntó por qué mi exposición de 1996, “La mirada inquieta: nuevo fotoperiodismo mexicano, 1976-1996”, había producido tanta polémica en la prensa.¹⁰⁷ Como no estaba interesado en responder con toda la complejidad que merecía, contesté sencillamente “por gringo”. Alfonso se preguntó en voz alta si eso no significaría un problema si yo curara la exposición nacional, pero le aseguré que había solicitado la ciudadanía mexicana.

El proyecto del Centenario fue una experiencia importante para entender las limitaciones que enfrentan los y las historiadoras al fungir como curadoras y desde el principio del proyecto sobre la Revolución decidí producir un libro basado en la investigación más que un catálogo de fotos con una introducción. El libro tendría que irse a la imprenta en febrero de 2010 y la exposición nacional tenía que estar lista para noviembre de ese año. Así, funcioné más como curador que como historiador, en un proyecto que hubiera merecido una investigación de unos diez años. Esa situación tuvo sus ventajas y sus desventajas: pude entrar en archivos inexplorados, pero tuve que trabajar dentro de un marco temporal incómodo para un historiador.

También es importante señalar que las experiencias de curar la exposición y escribir el libro fueron muy distintas. Acepté curar la exposición en el entendido de que yo tendría pleno control. Evidentemente, no es así en el INAH. En la exposición intenté construir una narrativa enfocada en las crueles realidades de la vida cotidiana que implícitamente enfrentaba a la his-

¹⁰⁶ En 1994, el Centro INAH Nayarit me invitó a dar la conferencia “La historia del fotoperiodismo en México”. Fui nombrado “visitante distinguido” de Tepic, la capital del estado, y el entonces gobernador, Rigoberto Ochoa Zaragoza, asistió a la ceremonia. Él me llamó irónicamente “profesor Marx”, en una alusión obvia a mi posición política, para hacer reír a su séquito.

¹⁰⁷ Véase la descripción de las polémicas en torno a “La mirada inquieta...” en John Mraz, *México en sus imágenes*, op. cit., 2014, pp. 345-347.

toria oficial. Sea porque he leído con cierta profundidad sobre la historia de la Revolución o por el momento en que vivimos de mucha inseguridad, de militarización y de reproducción diaria de imágenes espeluznantes, me centré no tanto en los revolucionarios como en “los revolucionados”.¹⁰⁸ No creo que la Revolución haya sido una épica tanto como una tragedia, en la cual murió uno de cada siete mexicanos y muchos más sufrieron violaciones, hambre, sed, enfermedades, heridas, atracos y el dolor de ver a sus seres queridos sufrir. Así pasa cuando un pueblo se encuentra ante la imposibilidad de exigir un desagravio políticamente y con una situación marcada por profundas diferencias de clase.

Para quienes montaron la exposición, esa perspectiva fue demasiado fuerte y no respetaron mi visión. Conforme se acercaba el momento de montar la exposición enfrenté el autoritarismo de las burócratas del INAH. Ellas transformaron mi visión en una mezcla tan confusa que Blanca González Rosas declaró en su reseña de *Proceso*, “El contenido del libro de Mraz no coincide con la exposición [...] Organizada por la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH, la muestra, convencional en su narrativa, incompleta en su contenido y pésima en su museografía, delata una mediocre e institucional necesidad por mantener los mitos revolucionarios”.¹⁰⁹ Cuando intenté resistir la interferencia de estas burócratas, Gabriela Eugenia López me envió una carta amenazándome de que, si no aceptaba sus cambios, “los créditos curatoriales serán asumidos por esta Coordinación, por ser el área encargada de enriquecer la propuesta con otros materiales fotográficos y ampliar sus contenidos históricos y visuales, amén de realizar el ajuste de índole expositivo”.¹¹⁰ Cuando llegué a la inauguración vi que habían echado sal a la herida: habían incorporado a

Alejandra Ruano a los créditos por haber “coregido” la exposición.

Antes de que me invitaran, el director de la Fototeca del INAH, Juan Carlos Valdez, había indicado a los investigadores Patricia Massé y Daniel Escorza que curaran una exposición para el Centenario. Sin embargo, tanto Valdez como el equipo de Massé y Escorza me dieron generosamente acceso al material de su exposición, y Juan Carlos me envió fotocopias de todas las fotografías tomadas durante la guerra civil que existían en la fototeca. Revisar este cuerpo de unas 3000 imágenes fue el primer paso necesario para conocer la fotografía que se hizo durante la Revolución, pues muchas de las imágenes que se hallan en archivos de provincia o en diversos archivos de la Ciudad de México son copias de las de la Fototeca Nacional. Me enviaron las fotocopias porque se me dificultaba mucho cruzar la Ciudad de México para ir a Pachuca, aunque la exposición y el libro probablemente se hubieran beneficiado si hubiera podido consultar a Heladio Vera, el trabajador de la fototeca que probablemente conoce mejor las colecciones.

Tener todas las copias de las fotos revolucionarias también me permitió entender cómo había forjado su archivo Agustín Víctor Casola. Yo creía que él había obtenido las imágenes captadas por los otros 480 fotógrafos comprándolas —como el archivo de *El Imparcial*—, como donación —como en el caso de Gerónimo Hernández— o porque los fotógrafos trabajaban para su agencia; pero encontré hasta cinco copias de la misma fotografía y descubrí que muchas habían sido reprografiadas de revistas ilustradas. Por ejemplo, una versión de una de las imágenes más poderosas de la Revolución, la de los niños aterrizados llorando junto al cadáver de su padre, un zapatista ejecutado, incluye parte del texto de la revista de la que fue recordada (figura 8). Otras fotos muestran la cinta adhesiva y las tachuelas que se usaron para sujetarlas firmemente a la pared para ser reprografiadas (figura 9).

Me pareció que mi investigación para el libro giraba en torno a dos tareas interrelacionadas. La primera era someter a crítica el mito de que

¹⁰⁸ Véase a Luis González, “La Revolución Mexicana desde el punto de vista de los revolucionados”, *Historias*, núm. 8-9, enero-junio de 1985, pp. 5-13.

¹⁰⁹ Blanca González Rosas, “La fotografía revolucionaria de México”, *Proceso*, núm. 1787, 30 de enero de 2011, p. 67.

¹¹⁰ Gabriela Eugenia López, carta de 3 de julio de 2010.



Figura 8. Samuel Tinoco. Niños lloran junto a zapatistas fusilados en Ayotzingo, enero de 1913, *Novedades*, 22 de enero de 1913. © Inv. # 63752, Fondo Casasola, Sinafo-Fototeca Nacional del INAH, Secretaría de Cultura.



Figura 9. Autor anónimo. General Francisco Mendoza, Zapatista, ca. 1911. © Inv. # 4190, Fondo Casasola, Sinafo-Fototeca Nacional del INAH, Secretaría de Cultura.

Agustín Víctor Casasola fue “El fotógrafo de la Revolución”, como lo resumió Ignacio Gutiérrez en 1997: “hasta la fecha se afirma genéricamente que los Casasola son los fotógrafos de la Revolución Mexicana”.¹¹¹ Mi segundo deber era descubrir quiénes y con qué intenciones captaron esas imágenes, y para quiénes las tomaron. Concluí que la firma en las fotografías, especialmente en el caso de las postales, no era prueba definitiva de autoría. El plagio de imágenes —borrar el nombre que llevaban y luego firmarlas— fue constante durante la Revolución Mexicana (y en el mundo más amplio de la fotografía internacional). Intenté superar este problema con una metodología de referencias cruzadas entre fotografías de archivo, imágenes impresas en revistas ilustradas e historias gráficas, entrevistas publicadas con los fotógrafos, artículos escritos durante la Revolución y, finalmente, investigaciones llevadas a cabo posteriormente ya fuera como historias de la fotografía o del movimiento armado. En el curso de mi investigación me di cuenta de que fueron numerosos los fotógrafos que cubrieron la larga guerra civil. Algunos estaban ligados a ciertos grupos y descubrí un patrón de compromiso que había sido poco comentado en estudios anteriores.

Lo que fue verdaderamente novedoso de la fotografía mexicana durante la lucha armada fue el hecho de que los fotógrafos estuvieran comprometidos con bandos revolucionarios enfrentados mutuamente en una guerra. Para los que tenían conciencia política, la Revolución debió representar una oportunidad única. Tomar fotos es una ocupación apasionante y, aunque la evidencia de compromiso es a veces circunstancial, creo que se puede vincular a fotógrafos específicos con las fuerzas contendientes, a grandes rasgos —y con un alto margen de error— del siguiente modo: Manuel Ramos fue el principal fotoperiodista del porfiriato; la agencia de Heliodoro J. Gutiérrez estuvo ligada al movimiento maderista tanto en la frontera norte como en la Ciudad de México, lo que hizo

de ella la primera protagonista fotográfica revolucionaria; Gerónimo Hernández fue el fotógrafo de Madero durante su presidencia trunca; el fotógrafo más involucrado en la rebelión orozquista parece haber sido “El gran lente” (Ignacio Medrano Chávez); Amando Salmerón fue el fotógrafo de Emiliano Zapata, pero hubo varios de ellos conectados con ese movimiento, entre ellos Cruz Sánchez; un Hernández parece haber sido el fotógrafo de Domingo Arenas, agrarista de la región de Puebla; los hermanos Cachú, Antonio y Juan, eran los fotógrafos más próximos a Pancho Villa; y los constitucionalistas tenían un buen número de fotógrafos, aunque Jesús H. Abitia ha sido considerado “El fotógrafo constitucionalista”. Los fotoperiodistas metropolitanos trabajaban para revistas ilustradas cuyos dueños y editores eran, por lo general, conservadores, e incluso porfiristas. Algunos, como Eduardo Melhado, podían haber hecho reconstrucciones gráficas de la Decena Trágica y, por lo tanto, podrían considerarse huertistas. Sin embargo, las publicaciones eran camaleónicas y cambiaban de línea para adaptarse a la turbulenta situación.

No se confirmó mi supuesto de que el grueso de las imágenes revolucionarias se debía a fotoperiodistas, aunque sin duda los reporteros gráficos de la Ciudad de México hicieron una contribución importante; por ejemplo, cerca de la mitad de las imágenes de mi libro se deben a fotógrafos de la metrópoli. Sin embargo, parece que no abandonaban la ciudad con frecuencia, y la suposición generalizada de que sus medios los enviaban a cubrir la guerra no es correcta. En general, las revistas ilustradas obtenían sus imágenes de fuera de la Ciudad de México de fotógrafos a los que llamaban “corresponsales”, pero que probablemente eran dueños de estudios en sus regiones. Creo que podría argumentarse que los fotógrafos regionales, probablemente con sus estudios (pero también aquellos que vendían sus imágenes a publicaciones locales y nacionales cuando podían), fueron el grupo que realmente capturó imágenes de la Revolución, particularmente cuando se ligaban a una u otra facción. Al final, la investigación sobre la foto-

¹¹¹ Ignacio Gutiérrez Ruvalcava, “Los Casasola durante la posrevolución”, *Alquimia*, núm. 1, 1997, p. 37.

grafía de la Revolución fue importante para redefinir el papel de los Casasola, determinar los verdaderos autores de las fotografías, refutar la idea de que las firmas son prueba suficiente de autoría y establecer la participación de los fotógrafos de estudio regionales.

Nuevas posibilidades de historiar la fotohistoria de la Revolución

La cuestión quizá más importante es la de establecer autorías. Los nombres de los fotógrafos tienen una importancia crucial, no debido a un modelo derivado de la historia del arte, sino para saber por qué y para quienes tomaron sus fotos, cómo expresaron visualmente sus compromisos políticos, cuáles fueron sus estrategias estéticas para tomar partido y qué identidades se generaron.¹¹² Alberto del Castillo comenzó su participación en las celebraciones del Centenario de esta manera: “A mí me contrató el Centro Cultural Isidro Fabela para hacer un libro sobre el archivo fotográfico de Isidro Fabela con el tema de la Revolución Mexicana. El financiamiento del libro corrió a cargo de dicho Centro y también del Instituto Mexiquense de Cultura”.¹¹³ La obra de Alberto sobre las imágenes halladas en la Fototeca del Centro Cultural Isidro Fabela es importante al menos por dos razones. La primera es que llevó a cabo una

¹¹² Así, la estudiosa de cultura visual, Andrea Noble, hizo la crítica irrelevante de que *Photographing the Mexican Revolution* demostró una ignorancia de los “teóricamente-orientados comentaristas”, quienes habían criticado que “los estudiosos de fotografía han intentado negociar el estatus del medio como legítimo objeto de estudio al pedir prestado a los principales autores de la historia de arte”, reseña de *Photographing the Mexican Revolution: Commitments, Testimonies, Icons*, *Caareviews*, 22 de febrero de 2013, recuperado de: <<http://www.caareviews.org/reviewers/1672>>, consultada el 25 de septiembre de 2016. Véanse mis comentarios extensos sobre la teoría posmoderna que domina el estudio de fotografía en Estados Unidos e Inglaterra en John Mraz, *History and Modern Media: A Personal Journey*, Nashville, Vanderbilt University Press, en prensa.

¹¹³ Alberto del Castillo Troncoso, comunicación personal, 15 de enero de 2017.

investigación rigurosa de un archivo fotográfico en particular, dándole a los investigadores las herramientas metodológicas para diseccionar estas colecciones en su capítulo “Las claves documentales de una colección fotográfica”.¹¹⁴ La significación de este libro reside también en que identifica a los hermanos José y Pedro Mendoza como fotógrafos constitucionalistas: “Documentan la recepción de Carranza en las distintas plazas del norte y el centro de México con encuadres profesionales muy logrados que construyen cierta estética documental de la Revolución con acercamientos interesantes a las multitudes; en ocasiones también proyectan encuadres orientados a enaltecer la figura política del ‘Primer Jefe’”.¹¹⁵

Aunque es claro que las investigaciones emprendidas durante los festejos del Centenario, o como resultado de ese evento, nos han llevado mucho más lejos de lo que sabíamos hasta entonces, hay que recordar que cada punto de llegada es asimismo un punto de partida. Dos áreas que recibieron alguna atención durante dicha celebración pero que podrían beneficiarse de una investigación más sistemática son las tarjetas postales y la tecnología. Rosa Casanova sostiene que las postales fueron el formato “prevaliente” en el que circularon las fotos de la Revolución.¹¹⁶ Aunque casi todos los y las autoras mencionan las postales, este campo podría beneficiarse de una investigación más metódica. Por ejemplo, las imágenes de Hugo Brehme debieron haber circulado mayormente en forma de postales, y durante las fiestas del Centenario se publicó un libro con su obra y un ensayo importante pero breve de Mayra Mendoza.¹¹⁷ Un

¹¹⁴ Alberto del Castillo Troncoso, *Isidro Fabela, una mirada en torno a la Revolución Mexicana*, México, Banco de México, 2010, p. 27.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 30.

¹¹⁶ Rosa Casanova (coord.), *Francisco I. Madero: entre imagen pública y acción política*, *op. cit.*, p. 29.

¹¹⁷ Mayra Mendoza Avilés, “Hugo Brehme: una historia por contar”, en Claudia Cabrera Luna, Mayra Mendoza Avilés, Friedhelm Schimdt-Welle y Arnold Spitta (eds.), *Hugo Brehme y la Revolución Mexicana*, Berlín / México, Sinafo-INAH, 2010, pp. 10-16. Mayra sigue trabajando a Brehme, y esperamos su “historia por contar”.

factor que hace falta es el desarrollo de la tecnología fotográfica durante la Revolución. Si las armas, los uniformes y las municiones fluían desde la frontera estadounidense, debemos asumir que lo mismo pasaba con las cámaras y los materiales fotográficos. Daniel Escorza y Heladio Vera produjeron una significativa investigación sobre las cámaras Graflex en 1912 y Laura González también hizo una contribución importante al análisis de la tecnología.¹¹⁸ Sin embargo, sería útil contar con una investigación tecnológica sólida en la cual basar los estudios futuros sobre la fotografía durante la Revolución.

Quizá la dirección más prometedora en que debe avanzar la investigación en este campo es hacia el descubrimiento y el análisis de los fotógrafos de estudio de provincia. Sabemos que los creadores de imágenes que parecen más conectados a las fuerzas revolucionarias procedían de esa situación: Jesús Abitia era “el fotógrafo constitucionalista”; los Hermanos Cachú eran villistas; Amando Salmerón y Cruz Sánchez eran zapatistas; Hernández era Arenista; e Ignacio Chávez Medrano era orozquista. Samuel Villela publicó una obra muy importante sobre la única mujer que fotografió extensamente la revolución, Sara Castrejón.¹¹⁹ Aunque yo originalmente creía que estaba ligada al movimiento zapatista, hoy pienso que ofrece un ejemplo perfecto de las actividades de una fotógrafa de estudio durante el movimiento armado: conforme las distintas facciones ocupaban Teloloapan, Guerrero, ella las retrataba tanto en escenarios de estudio como en la calle, y tam-

bién fotografiaba a los que iban a ser ejecutados y sus ejecuciones. No se han encontrado sus fotos publicadas en la prensa ilustrada.

Un fotógrafo de estudio de Zacatecas, Eulalio Robles, era uno de esos “corresponsales” que las revistas ilustradas publicaban y mencionaban a veces.¹²⁰ En su importante y reflexiva obra, Jaime Robledo lleva a cabo un análisis riguroso de la fotografía en Zacatecas y su difusión. Habiendo estudiado detenidamente las fuentes primarias accesibles, nos proporciona una breve bibliografía sobre Robles y un fotógrafo zacatecano más, José María Aguilar, además de mencionar a muchos otros. Robles publicaba sus fotos en diversas revistas pero, de manera más importante, en la *Revista de Zacatecas*; además, “llegó a exhibir su trabajo sobre la Revolución en el Portal de Rosales, para que lo viera la mayor cantidad de gente y le compararan postales”.¹²¹ Esta información nos lleva a preguntarnos qué otros fotógrafos de provincia participaron en actividades como esa.

La afirmación de Robledo de que Robles participó desde el principio en la lucha contra el *ancien regime* poniendo anuncios en el periódico local para la venta de “artísticos botones de Francisco I. Madero”, tiene una gran significación.¹²² En una investigación sobre la Batalla de Zacatecas, un autor afirma que Robles fungió como “espía de los revolucionarios”, y Robledo abre todo un nuevo capítulo sobre esta cuestión al preguntarse si “es posible que sus imágenes sobre el ejército federal en Zacatecas, su distribución geográfica, su condición, la ubicación de la artillería y sus características, hayan influenciado la estrategia para el ataque a la ciudad por los rebeldes”.¹²³ Robledo subraya varias veces que “Eulalio Robles fue un fotógrafo revolucionario que documentó la guerra de Revolución

¹¹⁸ Daniel Escorza Rodríguez y Heladio Vera Trejo, “La cámara Graflex, en la campaña federal maderista contra Pascual Orozco, 1912”, *20/10. Memoria de las Revoluciones en México*, núm. 10, 2010, pp. 254-265; Laura González Flores, *Otra revolución: fotografías de la Ciudad de México, 1910-1918*, op. cit.

¹¹⁹ Samuel Villela, *Sara Castrejón: fotógrafa de la Revolución*, México, INAH, 2010. Véase también John Mraz, “Sara Castrejón: Photographing Revolution, Representing Women”, en *Revolution and Ritual: The Photographs of Sara Castrejón, Graciela Iturbide, and Tatiana Parceró*, Mary Davis MacNaughton (ed.), Claremont, Scripps College, 2017, pp. 22-77.

¹²⁰ Jaime Robledo Martínez, *Episodios fotográficos de la toma de Zacatecas, 1913-1914*, Zacatecas, Fototeca de Zacatecas Pedro Valtierra, 2014.

¹²¹ *Ibidem*, p. 25.

¹²² *Ibidem*, p. 102.

¹²³ *Ibidem*, pp. 107-108. Robledo cita una investigación de 1998 a cargo de Samuel Salinas López, “La Batalla de Zacatecas”.

en Zacatecas con una visión muy favorable a los rebeldes”.¹²⁴ Por ejemplo, respecto de una foto que Robles tituló *Ysabel Rodríguez, notable tirador revolucionario*, Robledo escribe: “La visión favorable hacia el combatiente revolucionario por parte del fotógrafo queda fuera de duda”.¹²⁵ En una nota adicional se nos presenta nuevamente la imagen de uno de esos estudios fotográficos que ofrecían también toda una variedad de bienes y servicios: Robledo cita un anuncio de periódico de 1908 de Aguilar que “promovía ‘amplificaciones’, ‘botones’, ‘tarjetas postales’, y ‘un gran surtido de vistas planas y estereoscópicas [...] así como la venta de cámaras Kodak a \$2.50, y la facilidad del pago en abonos”.¹²⁶

Conclusión

En resumen, los proyectos que se llevaron a cabo durante los años en torno al Centenario dieron a los y las investigadoras, tanto mexicanas como extranjeras, un caudal de información sobre cómo estudiar la fotografía de las revoluciones y representan un avance significativo respecto al estado anterior del conocimiento. La socio-economía visual de este proceso demuestra el papel de las instituciones gubernamentales y de las empresas privadas en el fomento de estos estudios. Algunos investigadores fueron directamente invitados a curar exposiciones y escribir libros, algunos propusieron estas acti-

vidades en sus centros de trabajo y otros más aprovecharon la celebración del Centenario para producir obras, ya fuera en forma de libros y artículos o en Internet, sabiendo que encontrarían audiencia. Los álbumes fotográficos publicados durante la Revolución salieron a la luz, y las historias gráficas posrevolucionarias se vieron sometidas a importantes revisiones por parte de los y las fotohistoriadoras. Fueron descubiertos varios fotoperiodistas metropolitanos desconocidos hasta entonces, muchos de los cuales dejaron sus estudios para captar imágenes en la calle. Su obra ha sido objeto de importantes análisis, al igual que las imágenes publicadas en la prensa ilustrada. Por primera vez, la fotografía amateur entró en la representación de la Revolución, abriendo un campo crucial para los estudios futuros. Se estableció el patrón de compromiso de los fotógrafos con las distintas fuerzas. Varias investigaciones remarcaron el papel que tuvieron las postales en la circulación de imágenes de la Revolución, aunque esta área aún podría beneficiarse de un análisis más sistemático. Lo mismo puede decirse de la tecnología que se usó para capturar las imágenes, aunque sí hubo algunas investigaciones dedicadas esta cuestión. Finalmente, se identificó a los y las fotógrafas de estudio regionales como los más ligados a las fuerzas revolucionarias. Si bien algunas obras han estudiado a estos personajes en alguna profundidad, es probable que esta área resulte el campo más fértil para las investigaciones futuras.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 107.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 57.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 94.

**El subdelegado de Chalco avisa hallarse
ensolvada la Acequia Real que
imposibilita el tránsito a las canoas
trajineras... y medidas para su limpia.
1806-1808**

Este expediente, que aquí presento, es un testimonio de aquella ciudad lacustre que otrora fue la de México, asentada a partir de 1521 sobre la antigua Tenochtitlan (1325), en los islotes del lago de Texcoco. Los documentos forman parte del conjunto de huellas textuales, arqueológicas y pictográficas que produjo su vida acuática, misma que durante siglos fue el pan de cada día para sus habitantes y autoridades, con sus muros, acequias y caminos de agua.¹ Estos papeles se refieren a la Acequia Real, nombre que recibió el canal o cañón principal que conectaba a la Ciudad de México con los embarcaderos de Chalco,² provincia importante para el suministro de cereales a la “capital matriz”,³ además de ser paso para Tierra Caliente. Los documentos nos muestran los problemas derivados de la invasión excesiva de tule (de tallos angulosos y hojas largas y angostas) y diversos islotes de vegetación, referidos como “cespedes”, en el cañón principal durante 1806. Así como las relaciones y vínculos

¹ Véase Guadalupe de la Torre, *Los muros de agua: el resguardo de la Ciudad de México siglo XVIII*, México, UNAM, 1999.

² Elsa Cristina Hernández Pons, “La Acequia Real: historia de un canal de navegación”, tesis de doctorado en estudios mesoamericanos, FFyL-UNAM, México, 2002.

³ Expresión que empleó el subdelegado de Chalco en el documento 6. Véase también, Tomás Jalpa Flores, *La sociedad indígena en la región de Chalco durante los siglos XVI y XVII*, México, INAH, 2009; y Alejandro Tortolero, *De la coa a la máquina de vapor: actividad agrícola e innovación tecnológica en las haciendas mexicanas: 1880-1914*, México, Siglo XXI / El Colegio Mexiquense, 1995.

de las autoridades en conjunto con los interesados directos, dueños de canoas trajineras o buques y de embarcaderos, para efectuar la limpia y facilitar el paso.

Se trata de la última obra “pública” efectuada en la Acequia Real antes de la crisis monárquica de 1808. Pues en enero de este año, después de 18 meses de gestiones, la Junta Superior de Propios y el virrey autorizaron que en la garita de Mexicaltzingo se cobrase “un real a canoas de porte, y medio a las que no lo son, así como medio real a cada carretada de madera”. Esto con el objetivo de reunir 10 000 pesos para el arreglo de todo el cañón, mismos que en lo inmediato se tomarían prestados de la Renta del Tabaco (documentos 26 y 27). Fue entonces el último arreglo a ese “camino de agua”, antes del golpe palaciego al virrey José de Iturrigaray en septiembre de 1808, acontecimiento que paralizó al gobierno. Las siguientes mejoras y reparaciones a canales, garitas y muros de agua, que caen en las causas de Policía y Hacienda, fueron efectuadas en el contexto de la guerra entre 1810 y 1819.⁴

El expediente proviene del Fondo “Ríos y Acequias” del Archivo General de la Nación (AGN), México.⁵ Se compone de 27 documentos (en 55 fojas recto y verso) que se fueron integrando entre el 4 de julio de 1806 y el 27 de enero de 1808. En ellos podemos apreciar el proceso administrativo llevado a cabo para realizar el mantenimiento de la Acequia Real. Para solicitar su aprobación, el subdelegado de Chalco comunicó en 4 de julio de 1806 a la Secretaría del Virreinato las obstrucciones del cañón y la decisión de imponer el impuesto (documento 1). El 7 de julio la secretaría requirió un informe al respecto del “maestro arquitecto” Ignacio Castera, quien calificó el proyecto como viable, pero señaló un aspecto que prolongó un año y medio la resolución del virrey (documento 2). Castera recordó que entre 1777 y 1782 se había cobrado un arbitrio

⁴ Véase Guadalupe de la Torre, “El resguardo de la ciudad de México en el siglo XVIII”, *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos*, núm. 27, INAH, octubre de 1991-marzo de 1992, pp. 69-78.

⁵ AGN, Ríos y Acequias, vol. 3, exp. 6, ff. 56r-101v.

similar al propuesto, del que habían sobrado 8000 que fueron otorgados a crédito bajo escritura, para con sus frutos sufragar el mantenimiento anual del canal. Como consecuencia, la Secretaría del Virreinato postergó la ratificación del permiso e inició una averiguación sobre el paradero de ese monto con el cabildo de la ciudad-capital, los alcaldes ordinarios del 1º y 2º voto, y el Tribunal del Consulado de México (documentos 4, 13 y 14).

Esta investigación dio lugar al crecimiento del expediente, pues se obtuvieron diversos informes (documentos 7, 8, 15, 16, y 21). A partir ellos se determinó que María Ramírez Arellano era la responsable de la escritura de los 8000 pesos a nombre del embarcadero de Chalco, pero que no había fondos en sus bienes para solventarla (documento 19); por tanto, los vecinos navegantes y comerciantes tuvieron que prescindir del capital en cuestión y, en junta de 5 de septiembre, el subdelegado les informó que se procedería al cobro del impuesto señalado (documento 22). Éste se efectuaría en la garita de Mexicaltzingo, como había sucedido en 1782, pero en esta ocasión sería la Junta Superior de Propios la encargada y garante de la administración del capital, además de que el subdelegado revisaría las cuentas e informaría tanto al intendente de México como al virrey. El 30 de septiembre del mismo año, la Secretaría del Virreinato solicitó de vuelta el expediente para guiarse con él en el proceso administrativo de la limpia del “acalote” o canal de Xochimilco (documento 23), posteriormente se determinó imponer el mismo impuesto pero en cuentas separadas (Chalco-Xochimilco) en la garita de Mexicaltzingo, por donde forzosamente pasaban las embarcaciones de ambas locaciones (documento 25).

Estos documentos son una ventana al mundo de la navegación colonial, al cual podemos entrar ahora gracias a los azares que incentivaron una rica investigación. Las cartas y testimonios del subdelegado (documentos 1, 5, 6, 9 y 10), así

como del maestro arquitecto Ignacio Castera (documentos 2 y 11), nos invitan a pensar en la importancia de la navegación; en el transporte de productos agrícolas en una época preindustrial, en la que el cierre de caminos y el clima podían corroer los insumos transportados; en la intensidad del tránsito acuático que se generaba en día de tianguis, junto con la navegación cotidiana; y en el peligro para los navegantes derivado de las descomposiciones del “camino de agua”, que se incrementaba con las tormentas ocasionales (documento 10). El utilaje conceptual que se emplea en los documentos de estos personajes también es interesante: nos hablan de “cespedes crecidos”, del “ensolve” de la Acequia Real, avivado por el cruce con el río San Ángel (documento 1), y de técnicas constructivas como los “mogotes”, “que en la ciénega dan fortaleza”.

Los personajes de la navegación que aquí aparecen son los dueños de canoas y embarcaderos, empresarios del transporte acuático, así como sus empleados más directos, los canoeros, que no son simples remeros sino capitanes de canoas trajineiras o buques. Los legajos nos ofrecen indicios para seguir los pasos de este grupo que se reunió en junta con el subdelegado (documento 22). El principal silencio de estos papeles tiene que ver con los remeros y trabajadores de obras acuáticas, de los que no se dice mucho. A cambio nos da el nombre de Vicente Arroyave, vecino de Chalco, quien por sus conocimientos de la laguna fue el comisionado responsable de la obra y del gasto del dinero, además de que ya había cumplido esa comisión entre 1777 y 1782; era un hombre que entendía tanto el medio de los empresarios del transporte como el de los canales y sus trabajadores, al que podemos seguir entre otras pistas. La trascripción se modernizó.

Jorge Alejandro Díaz Barrera
El Colegio de México

[Carátula]
 Secretaría del virreinato.
 Año de 1806
 Obras públicas México
 El subdelegado de Chalco [refiere]
 hallarse ensolvada la Acequia Real
 que imposibilita el tránsito a las
 canoas trajineras.

No. 267
 M. O. V.
 L. 4º § 153
 1568. E
 [Numeración del expediente en la
 Secretaría del Virreinato]

[Documento 1]
 Excelentísimo señor don José de
 Iturrigaray, virrey gobernador y
 capitán general de esta Nueva
 España
 Chalco
 [Nota al costado superior izquierdo]
 México 7 de julio de 1806. Informe el
 maestro mayor don Ignacio Castera,
 exponiendo al mismo tiempo el fondo
 de que se hayan hecho estos
 dispendios en crisis anteriores y
 semejantes.

Con mucho dolor he visto hoy en
 esta provincia y su pueblo de Chalco
 por ser día de tianguis las mayores
 lastimas, careciéndose en todas
 partes de arbitrios para poder existir
 esta próxima semana; Los labradores
 sin poder vender sus granos y demás
 semillas: los frutos y todos los demás

[f 56r] efectos preciosos que produce Tierra
 caliente sin poder remitirlos a esa
 capital para donde traen sus
 destinos. Las verduras y demás
 efectos de que carecemos, y con que
 otros pueblos viven se están
 pudriendo junto a Tláhuac: Las
 maderas de la Real Fábrica en el
 agua sin poder pasar, todo esto señor
 excelentísimo consiste en que hace
 cuatro días está la Acequia Real sin
 tráfico por haberse subido sus
 cespedes en términos que parece no
 ha habido nunca por semejante sitio
 camino de agua ninguno. Todas estas
 desgracias señor se remedian
 fácilmente siempre que vuestra
 excelencia me permita imponer a
 cada canoa de porte que pague un
 real, a las que no lo son medio, cada
 carretada de madera medio
 cobrándose [57v] esta imposición en
 Mexicaltzingo que es donde
 forzosamente pasan todos cuantos
 comercian en esta provincia: he
 practicado cuantas diligencias me ha
 sido posible para poder sacar de este
 comercio algunos medios y facilitar el
 paso por ahora, y más por el riesgo
 que otra cosa he colectado cuarenta
 pesos para medio poder abrir pero
 descuidado para en lo sucesivo
 porque me han dicho no contribuyen
 y a más menos que no van todos
 iguales: Para que así sea no hay otro
 arbitrio que el de la imposición arriba
 dicha que con seis meses de esta
 imposición tendremos para componer

[57r]

todo el canal hasta Tomatlán que es donde entra el río de San Ángel en la Acequia Real, y río que la ensolva en términos de dejarla en seco. Vuestra excelencia en vista de todo resolverá como siempre lo mejor.

Dios guarde a vuestra excelencia muchos años más. Chalco Julio de 4 de 1806.

Excelentísimo señor.

Manuel Fernández de los Ríos
[rúbrica]

[Documento 2]

[Informe del arquitecto mayor]

Son sin duda lastimeros los [58r] conflictos de todos los que transitan el camino de agua para Chalco y otros embarcaderos porque siendo muchos los efectos que transportan de señalado día para su venta unos y de no poderse guardar porque se pudren o corrompen otros es muy sensible la perdida que les ocasiona uno y otro pero estando remediados de que tenga modo en lo pronto de esfuerzos del subdelegado, y la necesidad de los interesados para que no vuelvan a experimentar tan graves daños es indispensable remediarlos, de modo que tenga alguna permanencia el beneficio.

Para esto hay otro remedio más ponto, directo y efectivo que las pensiones que propone el subdelegado por tiempo de seis meses pues con ello se lograría el fin por algún tiempo pero entre tanto es

indispensable que la benignidad de vuestra excelencia haga se restituya a este pueblo sus vecinos y comerciantes de los caudales que tienen exhibidos para no experimentar estos daños, y que diere a vuestra excelencia cuales son después de haber satisfecho la 2ª parte de su superior decreto.

Los fondos de que se han hecho estos dispendios en casos anteriores y semejantes son los mismos que ahora propone el subdelegado. Hallábase este camino con muy frecuentes acontecimientos a los que ahora se refiere por lo flotante de los tules con que están cubiertas las lagunas, que vuestra excelencia ha visto por esto y lo importante de esta navegación y los repetidos clamores para su remedio se formó expediente e impuso la pensión que se cobró a las canoas en la garita de Mexicaltzingo, por el guarda del viento con gratificación de los pagos anuales y duró 14 o 15 años desde el de [17]67 al de [17]82. Se colectaron como 36 mil pesos se gastaron de pronto que suplió el señor marqués de Castañiza como 26 mil en abrir el Acalote que llaman a este camino y afirmar con estacas y cespedes puestos a distancia para contener lo flotante de los tules que se mueven con los vientos y satisfecha esta primera suma y establecido este camino de agua para algunos años como efectivamente ha sucedido se trató de

imponer 8 mil pesos sobrantes en parte segura para con sus réditos componer anualmente o cuando fuera menester lo que con el tiempo se descompusiera; Así se verificó desde el [17]77 hasta el [1]804 en que muerto don Francisco o don [58v] Vicente Pesquera que como fiador de doña María Ramírez de Arellano también difunta pagó estos réditos hasta esta fecha cuyas cuentas anuales de esta inversión de réditos se daban a la Junta Municipal de esta noble ciudad por don Vicente Arroyave que tuvo muchos años esta comisión por aquel vecindario.

Este reusó entregar este capital a la noble ciudad por evitar desde luego la demora que pudiera haber en la resolución de la ejecución con que muchas veces es indispensable ejecutar estas obras, y trató de entregarlo a disposición del Real Tribunal del Consulado a cuya satisfacción se impusieron. Vuestra excelencia calificará por esta sencilla relación si es justo que un capital juntado con una pensión tan preciosa para una obra tan necesaria, carezcan de el porque se murió doña María Ramírez de Arellano y su fiador Pesquera que mucho después estuvo pagando los réditos.

Por todo esto porque yo solo informo a vuestra excelencia por noticias de tradición y que para el justo cobro de ese capital es

indispensable realizar estos hechos podrá vuestra excelencia mandar si lo tuviese a bien, que el subdelegado de Chalco informé a vuestra excelencia y remita los documentos que tenga sobre esto o noticias de donde puede estar su expediente lo mismo puede decir el Consulado y la noble ciudad para que justificado recaiga sobre todo en la superior determinación de vuestra excelencia para perpetuarse si así puede decirse el remedio de tan útil navegación.

México Julio 26 de 1806.

Ignacio Castera [rúbrica]

[59r]

[Documento 3]

[Al subdelegado de Chalco]

Desde el año de [17]77 hasta el de [17]82 se cobró en la garita de Mexicaltzingo la pensión que vuestra merced indica en representación de 4 del corriente por las mismas causas que expresa, y con cuyo arbitrio se logró tener limpia y expedita la Acequia Real y las canoas trajineras hacían sus visajes felices, y sin los perjuicios que ahora.

Hay noticia de que en aquel tiempo produjo la pensión como 36 mil pesos y que habiéndose gastado de pronto 26 mil que suplió el marqués de Castañiza, resultó un sobrante de 8 mil pesos que se impusieron a réditos con el fin de ocurrir con ellos a los gastos de la limpia anual y cuya cuenta parece que la rendía a la

Junta Municipal de esta Noble Ciudad don Vicente Arroyave, que tuvo mucho esta comisión por ese vecindario. Y conviniendo que se purifique este punto, esto es que se sepa el legítimo paradero de dicha imposición de réditos y su destino, prevengo a vuestra merced que me informe lo que haya en el particular por las constancias que es preciso haya en el archivo de este juzgado, procurando vuestra merced evacuar [59v] con la mayor brevedad dicho informe para resolver en su vista lo que corresponda en razón de su indicada consulta.

Julio 30 de 1806. [Rúbrica]

[Documento 4]

[A la Noble Ciudad]

[Al Real Tribunal del Consulado]

Con fecha de la del corriente representó el subdelegado de Chalco a esta superioridad los perjuicios que experimentaba el vecindario y el común de toda la provincia con motivo de hallarse la Acequia Real ensolvada por haberse subido los cespedes en términos que imposibilita el tránsito de las canoas, proponiendo para el pronto y ejecutivo remedio de tan visibles daños los arbitrios que conceptuó más fáciles y equitativos.

Desde luego hubiera tomado la pronta providencia que exige la necesidad, pero teniendo noticia que

desde el año de [17]77 hasta el de [17]82 recibió en la garita de Mexicaltzingo a esta pensión a las canoas de la carrera de Chalco: que ella produjo 36 mil pesos que se gastaron en la limpia de la acequia, y en otras atenciones análogas 26 mil pesos que suplió el señor marqués de Castañiza y que resulto un sobrante de 8 mil pesos que se impusieron a réditos [60v] con el interesante fin de ocurrir con ellos de la limpia anual, y cuya cuenta rendía don Vicente Arroyave a esta Junta Municipal en calidad de comisionado por el vecindario del mismo Chalco es indispensable averiguar el paradero de dicho capital y sus réditos que satisfizo por el discurso de mucho tiempo en Vicente Pesquera fiador de doña María Ramírez de Arellano; Y aunque hay también noticia de que los referidos 8 mil pesos se entregaron a la propia Junta Municipal, o lo que será más cierto al Tribunal del Consulado espero que vuestra señoría con presencia de estos o ellos me informe sin pérdida de tiempo lo que haya ocurrir en la materia.

Julio 31 de 806 [rúbrica]

[61r]

[Documento 5]

[Excelentísimo señor José de Iturrigaray virrey gobernador, y capitán general de esta Nueva España]

Sin embargo sé que en este juzgado jamás ha habido constancia alguna del cobro que en la garita de Mexicaltzingo se hizo por los años de setenta y siete hasta el de ochenta y dos, porque éstas han andado subdivididas en superior gobierno en la ciudad y en el Consulado. No obstante porque en el mes de junio del año pasado de ochocientos cinco hubo las mismas causas de aflicción que en el presente más que me estimularon a hacer a vuestra excelencia la representación de cuatro del corriente, tome entonces los arbitrios de solicitar saber el paradero de los ocho mil pesos que se impusieron a réditos para recaudar los que se estuviesen debiendo y cual comisionado [61v] don Vicente de Arroyave siguiese desempeñando la limpia de la Acequia Real en los términos que antes lo hacía y por los apuntes que éste me demostró hice al Consulado la representación de que acompañe a vuestra excelencia una fiel minuta que no ha surtido efecto alguno y si el poderío de vuestra excelencia y sus vicerregias facultades a causa del arbitrio de que este capital y créditos no perezcan quedando asegurado todo y en corriente calma la necesidad y luego el remedio de este aquel público: que es cuanto puedo informar a vuestra excelencia cumpliendo con la superior orden del día de ayer.

Dios guarde a excelencia muchos años más. Chalco Julio 31 de 1806.
Excelentísimo señor
Manuel Fernández de los Ríos
[rúbrica]

[62r]

[Documento 6]

Minuta

Con bastantes fatigas y a costa de las canoas que cada una daba un real en su tránsito de México a Chalco sin incluirse los salarios que los dependientes toman de dicho acopio ascendió este libre a ocho mil pesos que desde luego juzgó suficientes ese Real Tribunal para que con sus réditos de cuatrocientos pesos anuales se pudiesen limpiar y arreglar los cañones y lugares en donde los cespedes se separan y sobre nadan con solo el viento de que resultan dos perjuicios, el uno que estos tapan los cañones reales y el segundo que por falta de limpia se crecen los lodazares y se arrastran las canoas y llegará tiempo sin que se pase un año que serán intransitables y que diremos entonces de que la capital matriz se hallase escasa de alimento de primera necesidad y de otros que por usuales los gastan y no los encontraran sino es por unos precios insoportables del común de los pobres que es la mayor parte, todo esto es preciso tener presente y lo que me ha hecho [testado] por el remedio habiendo observado primeramente que se

quedaban las canoas detenidas en el paso que hay de Tláhuac a Xico poco más acá, que fue necesario remitir gente en chalupas, sacar a fuerza operarios, hacerse algunos desembolsos para cotar algunas cintas y ampliarles el cañón, por cuyo motivo estaba detenida innumerable gente que ni venir a Chalco ni volver a México podían hacer así esforzándose y uniéndose los miserables remeros [62v] lo que en menos tiempo de ocho meses aconteció más de cuatro ocasiones y que por haber acudido al remedio que se pudo, nos hallamos ya en perfecto goce de los cañones y caminos. Testifiquenlo las trajineras que los más días suelen quedarse hasta otro y dar gracias a Dios de perder cuatro o seis horas más de tiempo y así estamos en el día por lo que no pudiendo esperarse a mayores infortunios así en las más eficaces diligencias por el socorro de estas necesidades fue teniendo razón circunstanciada de que por escritura que pasó ante don Diego Jacinto León escribano real a los 16 de mayo de 1777, don Cristóbal de Ariza como principal y don Francisco Pérez de Aguilar como de su fiador recibieron del Real Tribunal del Consulado como patrono del cañón que corre de México a Chalco y por mano de un cónsul mayor don Antonio Bassoco ocho mil pesos en depósito irregular para que sus réditos sirvieran a la limpieza de dicho cañón y por fallecimiento de

dicho Aguilar quien satisfizo en el resto de su vida los réditos que le pertenecieron y se subrogó en su lugar a don Francisco Pesquera quedando dicha escritura de su anterioridad y prelación o cuyo capital se acopio de los reales que cada canoa pagaba en su tránsito sin poderse alegar por mantenerse el principal más tiempo de los diez años concedidos por la ley lapso de termino ni prescripción. Y a ese Real Tribunal en vista de lo expuesto debe como se le pidió mandar dar sin pérdida de tiempo la urgentísima providencia de que los réditos que se estén abriendo se pongan en poder [63r] del tesorero que siempre fue de esas obras don Vicente de Arroyave a fin de que se hagan las limpias y demás que necesite las obras de los canales en obvio de los trabajos y fatigas que he hecho ver resultante en beneficio al público principalmente de esta corte esperando se sirva vuestra señoría contestarme este oficio. Dios guarde a vuestra señoría muchos años. Chalco Junio 28 de 1806.

[Manuel Fernández de los Ríos]

[64r]

[Documento 7]

[Nota al costado superior izquierdo]

A sus antecedentes

Excelentísimo señor [virrey José Iturrigaray]

En el cabildo que esta noble ciudad celebró el día de hoy el superior oficio

de vuestra excelencia con fecha de 31 del último julio, sobre los perjuicios que el vecindario de Chalco experimenta con el ensolve de la Acequia Real según representó aquel subdelegado; el que para evacuar el informe que vuestra excelencia pide se ha mandado pasar a la Junta Municipal y lo avisa a su justificación esta noble ciudad para su superior inteligencia.

Dios [64v] guarde a vuestra excelencia muchos años. Sala capitular de México. Agosto 1 de 1806.

Atentamente Méndez Prieto [rúbrica]

Juan Manuel Velázquez de la Cadena, [rúbrica]

El marqués de Santa Cruz del Inguanzo [rúbrica]

El mariscal de Castilla, marques de Curia [rúbrica]

Antonio Rodríguez de Velazco [rúbrica]

Luis Ignacio Rico [rúbrica]

Licenciado Francisco Primo Verdad y Ramos [rúbrica]

[65r]

[Documento 8]

Excelentísimo señor [José de Iturrigaray]

En el superior oficio de 31 del próximo pasado nos ordena vuestra excelencia informemos sobre el paradero del capital de ocho mil pesos y sus réditos destinados a limpiar anualmente la Acequia Real

de Chalco, los que satisfizo por muchos años don Francisco Antonio Pesquera como fiador de doña María Ramírez de Arellano.

A fin de evacuar el informe con la debida exactitud hacemos presente a la superioridad de vuestra excelencia que sobre el mismo particular nos dirigió oficio el [65v] subdelegado de Chalco con fecha de 18 de junio del año próximo pasado, y para contestarle tuvimos a la vista una copia de la representación que hizo nuestro Cuerpo al excelentísimo señor virrey don Martín de Mayorga, y la escritura matriz sobre imposición de dichos ocho mil pesos otorgada ante nuestro secretario en 4 de febrero de 1782 averiguamos también verbalmente del caballero don Antonio de Bassoco, que en aquel año ocupaba la silla de cónsul más antigua, lo que había ocurrido en la materia.

De estas diligencias venimos a sacar en limpio, que dicho caballero, como albacea de su tío don Juan de Castañiza, y no con la investidura de cónsul, [66r] ni a nombre de este Tribunal entregó aquellos ocho mil penos en depósito irregular a don Cristóbal Ariza en 16 de mayo de 1777 bajo la fianza de don Francisco Pérez de Aguilar.

En 10 de octubre de 1780 el apoderado, o diputado de los hacenderos vecinos, un traficante de la provincia de Chalco pidió al

excelentísimo señor virrey Martín de Mayorga que el Consulado se encargara de la referida cantidad, y de su inversión en el desazolve de la acequia a que estaban aplicados. Se mandó se pasará a este Tribunal el pedimento del apoderado de dichas provincias con testimonio del expediente para que [66v] expresara si aceptaba el cargo, se allanó con efecto a aceptarlo, pero bajo las condiciones que propuso en su representación de 30 de enero de 1782.

En la misma representación expuso a su excelencia por un otro si, que teniendo noticia de hallarse ausente en España don Cristóbal Ariza, y haberse muerto su fiador don Francisco Pérez de Aguilar, había tomado providencias para que doña María Ramírez de Arellano, como albacea y heredera del ultimo otorgase nueva escritura por tiempo de cinco años constituyéndose principal, y bajo la fianza de don Francisco Antonio Pesquera. Que en efecto se otorgó dicha [67r] escritura en 4 de febrero del mismo año lo que juzgó oportuno hacer presente al excelentísimo señor virrey para que se cediese a favor de la persona, o cuerpo a quien se cometiese aquel encargo, sino lo tomaba el Consulado porque no pareciese bien las condiciones que había propuesto para aceptarlo.

Efectivamente no fueron admitidas por el excelentísimo señor virrey que

por entonces pensó poner al cuidado de los oficiales reales la cobranza de aquellos réditos pero habiéndolo resistido estos vivamente se quedó el asunto en este estado hasta que establecidas las intendencias comisionó para el efecto el excelentísimo señor conde de Revillagigedo al señor intendente de esta capital Bernardo de Bonavía.

Por lo expuesto conocerá vuestra excelencia que este Tribunal no [67v] ha reconocido jamás el capital, ni cobrado sus réditos, ni intervenido en otra cosa, que en asegurar uno y otro, mediante la escritura que otorgaron doña María Ramírez de Arellano, y don Francisco Antonio Pesquera, cuyos caudales eran muy zancados en aquel tiempo, aunque en el día hay concurso pendiente a los bienes de ambos en los oficios de los escribanos Ramírez y de don Francisco Calápip.

Parece pues conveniente que el vecindario de Chalco nombre apoderado o diputado para que promueva sus derechos en los referidos concursos, pues nosotros no podemos tomar providencia alguna acerca de que se paguen los réditos destinados a aquella obra pública quedándonos el desconuelo [68r] de que siendo tan interesante al comercio mismo de esta capital con dicha providencia se haya dificultado la cobranza de un fondo que pudiera servir para evitar los perjuicios que el subdelegado representó a vuestra

excelencia estarse experimentando en el día.

Es cuanto nos ocurre poner en la materia para cumplir con el superior mandato de vuestra excelencia.

Dios guarde a vuestra excelencia muchos años más. Sala del Consulado de México. 6 de agosto de 1806.

Exmo. Sor.

Francisco de la Cotera [rúbrica]
Gabriel de Iturbe [rúbrica] Juan
Pedro de Vasqui [rúbrica]

[69r]

[Documento 9]

Don Manuel Fernández de los Ríos teniente de las milicias de Cádiz Subdelegado de esta provincia y agregado de Tlayacapan que actuó con testigo de asistencia a falta de escribano en el término de la ley.

Respecto a la Acequia Real transito preciso de aquí para México por los accidentes de las aguas y vientos se cierra el cañón y que las provisionales aperturas [de él]; se han hecho no dan seguridad de poder la gente embarcarse, ni remitir las semillas y otros efectos necesarísimos para la precisa ostensión de la provincia y sus comercios siendo urgentísimo obrar alguna otra providencia para remedio de estos males a que obliga la policía, he deliberado con maduro acuerdo se componga este camino de agua afianzando con los que nombran mogotes que en la ciénega dan

fortaleza aunque haciendan sus costos a doscientos o trescientos pesos pues estos deberán prorratearse entre los embarcaderos dueños de canoas y demás vecinos interesados en dichos comercios los que deberán inmediatamente contribuir con lo que se les asigne, so pena que se procederá ejecutivamente contra el que se resista o no obedezca: Y para que se ponga en práctica como asunto que no permite la menor demora comisiono al efecto a don Ignacio Celis teniente alguacil mayor de este partido quien con intervención de don Francisco Pellón a quien así mismo nombro depositario de los reales que se colecten a fin de que lleve una exacta de los contribuyentes sus respectivas porciones y consumo de gastos que concluida la obra deberá presentar para satisfacción del público [69v] y de esta orden se tomará la correspondiente razón en el libro de ellas la que es fecha en Chalco trece de septiembre de mil ochocientos seis. Manuel Fernández de los Ríos= asistencia Juan de León y Gama= asistencia José Atanacio de Celis=

[70r]

[Documento 10]

México septiembre 25 de 1806.

[Nota al margen superior izquierdo]

Al señor fiscal de lo civil con antecedentes de preferencia.

[Excelentísimo fiscal de lo civil]

[Excelentísimo señor don José Iturrigaray virrey gobernador y capitán general de esta Nueva España]

En consultas de cuatro, y treinta y uno de julio último expuse a vuestra excelencia cuanto me pareció oportuno para proveer de remedio el tránsito libre de las canoas por los canales de esta laguna especificando en la segunda (según las noticias que pude adquirir obedeciendo los preceptos de vuestra excelencia) del paradero de los ocho mil pesos que con sus réditos se mantenían dichos canales limpios del fango, que los hacía intransitables; porque en dichas limpias las heces que se separaban del camino, servían de aborde a sus extremos; habiéndose experimentado por falta de este recurso que a cualquiera viento recio, como que sobrenadan los cespedes y no tienen los abordes fuerza para sujetarlos, se unen y cierran estos canales [70v] padeciéndolo el comercio de esta provincia, y en mucha parte esa capital, he tomado provisionales determinaciones cuantas me ha dictado, la prudencia y el consejo, y buen gobierno; pero como no hay fondos de donde echar mano, y la indolencia de los legítimamente interesados en sus comercios y tráfico se escusan aun de las executivas contribuciones, veo con aflicción de mi espíritu, irse arruinando, sin que valga ni aun el

poder, de que no he usado, por no exponerlo al desacato.

Como quince días que volvieron los vientos a causar semejante daño, de modo que no solo se impidió el paso de mucho más largo tramo, y cesaron de transitar los víveres y gentes sino que los miserables que iban viajando cuando les cogió la tormenta en el lugar de en medio quedaron varados en tal conformidad, que necesitaron vaciar los buques, dejarlos en aquel [71r] atascadero, y salvarse cada uno como pudo: Esta lastima, llenó de desconsuelos mi corazón, y me fue preciso, mientras en una junta que voy a disponer, se puede resolver la estabilidad del tránsito por algunos años, el haber dado la providencia que se ve por la adjunta minuta; y sin embargo de ser tan justa, y que los dueños de embarcaderos accedieron a contribuir con las cortedades que se les señalaron, no obstante porque no faltan díscolos, se ha resistido don Juan Rodríguez administrador del embarcadero de don Juan Landa, no queriendo contribuir más de con la cuarta parte de 20 pesos que se le señaló atendidas las circunstancias de su tráfico y comercio, siendo la utilidad para él y los que viven de semejantes tratos; y sobre cuyo motivo como punto tan interesante de la policía, voy a tomar providencias para hacerle cumplir su cuota, como que ya está el primer arbitrio cumplido en todas sus partes, lo que

antepongo porque pueden ser las quejas [71v] de la ignorancia y codicia muchas, que quieran quitar a vuestra excelencia el precioso tiempo: De lo que se resultare en junta que se tendrá de mañana en ocho días sábado daré oportuno aviso implorando la licencia y patrocinio de vuestra excelencia o lo que fuere más de su superior agrado que como siempre será lo mejor.

Dios guarde a vuestra excelencia muchos años. Chalco septiembre 19 de 1806.

Excelentísimo señor Manuel Fernández de los Ríos [rúbrica]

[72r]

[Documento 11]

Dos reales.

[SELLO TERCERO, DOS REALES,
AÑOS DE MIL OCHOCIENTNOS
CUATRO, Y OCHOCIENTOS
CINCO]

[Sello] [CAROLUS IV D.G]

Un cuartillo

[Sello] [CAROLUS IIII. D. G. M.
AÑOS D. 1806-1807]

Dice que el subdelegado de Chalco representó a vuestra excelencia con fecha de 4 de julio próximo los perjuicios que experimentaba aquel vecindario y el comercio de toda la provincia con motivo de hallarse ensolvada la Acequia Real por haberse subido sus cespedes que imposibilitaban el tránsito a las canoas, y para ocurrir a su remedio

propuso el arbitrio de pensionar a cada canoa de porte con un real, con medio a las que no sean y con otro medio a cada carretada de madera cobrándose esta imposición en Mexicaltzingo que es donde forzosamente pasan todos cuantos comercian en aquella provincia.

El maestro mayor de arquitectura don Ignacio Castera evacuando el informe que vuestra excelencia le pidió sobre esto, expuso [72v] que efectivamente ese era el arbitrio más conveniente y el mismo que se había usado en años pasados con buen éxito, de cuyas resultas había quedado un sobrante de ocho mil pesos pero que se impusieron a réditos para ocurrir con estos los gastos anuales que se ofrecieran.

Con otra noticia, y lo demás lo manifestó dicho Castera, pidió vuestra excelencia informe sobre el estado y paradero de esta imposición al Real Tribunal del Consulado y a esta noble ciudad y lo evacuó aquel refiriendo a la historia de la citada imposición, que según dice reconoció por nueva escritura doña María Ramírez de Arellano como albacea y heredera de don Francisco Pérez de Aguilar fiador que fue de don Cristóbal Ariza, primer reconociente del mencionado capital de ocho mil pesos, y bajo la fianza de don Francisco Antonio [73r] Pesquera cuyos caudales eran muy zancados en aquel tiempo, aunque en el día hay

concurso pendiente a los bienes de ambos, esto es, de Pesquera y la Arellano en los oficios de los escribanos Ramírez y Calapiz.

Posteriormente ha vuelto a representar el subdelegado de Chalco con fecha de 19 de este mes, que los vientos no solo impidieron el paso de la Acequia Real en mucho más largo tramo y cesaron de transitar los víveres y gente, sino que los miserables que iban viajando cuando les cogió la tormenta en el lugar de en medio, quedaron varados en tal conformidad que necesitaron vaciar los buques, dejarlos en aquel atascadero, y salvarse cada uno como pudo: que en tales circunstancias, y mientras que en una junta que iba a disponer, se resolvía la estabilidad del tránsito por algunos años, había dispuesto afianzar aquel camino de agua con los que nombran mogotes, que [73v] en la ciénaga dan fortaleza, aunque ascendiesen su costos a 200 o 300 pesos, que deberían prorratearse entre los embarcaderos, dueños de canoas, y demás vecinos interesados en aquellos comercios, lo que iba a poner en práctica, como cuanto que no permitía la menor demora: y que sin embargo de ser tanta esta contribución, y que los dueños de embarcaderos accedieron a ella, la había resistido don Juan Rodríguez administrador de embarcadero de don Juan Landa, no queriendo

contribuir más de la cuarta parte de veinte pesos que se les señalaron atendidas las circunstancias de su tráfico y comercio; pero que dicho subdelegado pensaba hacerle cumplir su [74r] cuota, y lo avisaba a vuestra excelencia porque no los prendiesen su justificación con algunas quejas, hijas de la ignorancia y codicia, y que le avisaría de las resultas de la junta proyectada.

El arbitrio adaptado por el subdelegado de Chalco ha sido justo por la urgencia del tiempo que no permitía demoras en la pronta habilitación del canal, por pasar la colectación en Mexicaltzingo que propuso en su primera representación y apoyó el maestro Castera se necesitaba el transcurso de seis meses.

Así que vuestra excelencia puede servirse de aprobarlo con la calidad de reintegro siempre que se llegue a cobrar el capital de los ocho mil pesos y sus réditos por éstos en tantos años que no se pagan [74v] es preciso que suban a una suma considerable, lo que se servirá vuestra excelencia participar a dicho subdelegado, previniéndole disponga que el vecindario de Chalco nombre un apoderado o diputado en esta capital que promueva sus derechos en los dos referidos concursos de doña María Ramírez de Arellano y don francisco Pesquera, y sin perjuicio de

esta providencia puede vuestra excelencia librar oficio al alcalde o alcaldes ordinarios que estén conociendo de dichos concursos para que informen a vuestra excelencia inmediatamente sobre el estado en que estos se hallen, cuanto en el monto de los bienes concursados, y cuanto el de las deudas, y así mismo si hay algunos acreedores escriturarios de fecha anterior a la obligación escriturada de dicha Ramírez y Pesquera que se otorgó en 4 de febrero de 1782, y si se ha tenido ésta presente en dichos [75r] autos y con las resultas vuelva este expediente al fiscal, agregándose el que cita el Consulado instruido en este superior gobierno en los años de 1780 y [17]82 para promover lo demás que estime correspondiente. México y septiembre 30 de 1806. Sagarzurieta [rúbrica] México 4 de octubre de 1806. Como pide el señor Fiscal de lo civil. Iturrigaray [rúbrica]

[76r]

[Documento 12]

[Nota al margen inferior izquierdo]

Prorrateso entre los individuos interesados mediante que el asunto no permita la menor demora.

[Al subdelegado de Chalco]

En ocasión de estarse practicando diligencia en solicitud del paradero de los 8 mil pesos que resultaron sobrantes de la cantidad que produjo

la pensión impuesta a las canoas en años pasados, llegó a mis manos la representación de vuestra merced de 19 de septiembre último en que manifestando los perjuicios que sobre los anteriores causaban los vientos a los canales de navegación hasta impedir el tránsito a las canoas, dispuso vuestra merced afianzar aquel camino de agua con lo que nombran mogotes que en la ciénega dan fortaleza; y que considerando que el gasto que causaría no podrá pasar de 200 o 300 pesos iba a poner en práctica.

Considerando pues justo el arbitrio adaptado por vuestra merced ha merecido mi aprobación, si bien con calidad de reintegro siempre que se llegue a recobrar el [76v] capital referido de los 8 mil pesos y sus réditos, a que son responsables los bienes concursados de doña María Ramírez de Arellano, y de su fiador don Francisco Antonio Pesquera y conviniendo que ese vecindario nombre un apoderado o diputado en esta capital que promueva sus derechos en los concursos, prevengo a vuestra merced disponga lo oportuno a que desde luego se proceda a la decisión dándome aviso del que sea y [testado] ~~de remitirme una razón puntual del efectivo gasto que se hubiere erogado en la indicada obra.~~

Octubre 4 de 1806.

[77r]

[Documento 13]

[Al alcalde ordinario del 2º voto de esta noble ciudad]

Los bienes del difunto don Francisco Antonio Pesquera y cuyos autos de concurso corren por el juzgado de vuestra merced son responsables a 8 mil pesos que bajo de escritura de fianza otorgada en 4 de febrero del año de [17]82 se entregaron a réditos a doña María Ramírez de Arellano albacea y heredera de don Francisco Pérez de Aguilar y cuyo concurso a sus bienes hay noticia de que pueden también correr por el juzgado del señor alcalde ordinario del 1º voto.

Atestiguando vuestra merced la certidumbre del hecho, supuesto que por lo que respecta a Pesquera no admite duda, me informará vuestra merced inmediatamente al estado que tengan ambos concursos, cuanto es el motivo de sus bienes, a que cantidad ascienden las deudas, si hay algunos acreedores escriturarios de fecha anterior [77v] de la expedida del año de [17]82 y finalmente suscrita presente en dichos autos en inteligencia de lo que los citados 8 mil pesos es neto de la cantidad que produjo la pensión que en aquel tiempo pagaban las canoas de la carrera de Chalco con el fin de tener limpia y expedita la Acequia Real.
 Octubre 4 de 1806
 [rúbrica]

[78r]

[Documento 14]

[Al alcalde ordinario menos antiguo]

Con fecha de 4 de octubre último reparó por esta superioridad al alcalde ordinario inmediato antecesor de vuestra merced la orden que sigue.

Los bienes del difunto a y respecto a que no se ha recibido la contestación que debió dar dicho alcalde traslado a vuestra merced la referida orden para que hecho cargo de la gravedad de la materia evacue e informe a la más posible brevedad según se lo prevengo como subdelegado del excelentísimo señor virrey.

Abril 10 / [1]807 [rúbrica]

[79r]

[Documento 15]

Un cuartillo

[SELLO CUARTO,
 UN CUARTILLO, AÑOS DE MIL
 OCHOCIENTOS CUATRO, Y
 OCHOCIENTOS CINCO]

[Sello] [CAROLUS IV D.G.
 HISPANIARUM REX]

Un cuartillo

[Sello] [CAROLUS IIII. D. G. M.
 AÑOS D. 1806-1807]

Señor Alcalde de ordinario de segundo voto don Juan Cervantes y Padilla=

Es muy difícil y aun imposible desempeñar en todas sus partes con la claridad debida la contestación del oficio que antecede del excelentísimo señor virrey, y tanto como averiguar

cuanto es el fondo del caudal que dejó el contador don Francisco de Pesquera a lo que ascienden sus deudas, y si hay alguna responsabilidad escriturada, anterior al año de ochenta y dos, que son los objetos a que principalmente se contrae dicho oficio= Pero para llenarla en la parte que se pueda; por lo que hace al punto [79v] primero podrá usted decir a su excelencia que las existencias del caudal se reducen a dos mil pesos depositados en las Real Casa de Moneda: una Finca urbana en el valle de San Francisco avaluada en un mil cuatrocientos diez y ocho pesos: otra ubicada en la villa de Chihuahua; cuyo valor puede solo deducirse de la postura que tiene hecha de mil y cuatrocientos pesos don Andrés Manuel Martínez, y unos costos y bienes que han quedado invendidos por despreciables= Las dependencias activas, son las que forman verdaderamente el caudal de Pesquera como que su total asciende a ciento cincuenta y siete mil trecientos siete pesos, pero con la desgracia que las partidas más interesantes [80r] son responsabilidades de otros concursos, de los que unos se sabe no cubrirán a los acreedores, y de otros se ignora el estado que tengan= Muy cerca de noventa mil pesos pertenecientes a Pesquera, están repartidos en los concursos de don Juan Antonio Cayón, de don Francisco Menéndez

Valdez, de don Justo Santos del Valle, de don Ramon Goicochea, y doña María Ignacia; y todo el resto hasta la cantidad única es de deudas particulares, que no consta si son buenas, dudosas o perdidas= La misma o mayor incertidumbre se nota en las dependencias pasivas del comercio porque solo han podido deducirse de los apuntes de Pesquera, sin que haya llegado el tiempo de que los acreedores, [80v] instruyan y documenten sus acciones en la forma debida. Por esta causa no corren en autos presentadas las escrituras que otorgó el deudor común, y apenas se encuentra razón de que en ninguna se obligó como principal sino como fiador de doña María Ignacia Ramírez, por la cantidad de cuarenta y nueve mil pesos en compañía del prenotado Goicochea, en fin del año de ochenta y dos, por los ocho mil pesos del embarcadero de Chalco, y otros cinco mil de la cofradía de hacenderos de nuestra Señora de Guadalupe; de don Justo Santos del Valle a favor del Colegio del San Gregorio por cantidad de doce mil pesos, y a favor del licenciado don Juan [81r] José Garro por la de diez mil pesos y del citado Goicochea por sesenta y cuatro mil pesos de obras pías= A más de estas escrituras hay otra de treinta mil cuatrocientos siete pesos cuatro reales otorgada por el señor don Pedro Alonzo de Ayes, en unión de

Pesquera, [y] como fiadores de don Juan Antonio Cayón quien sacó esta cantidad del juzgado de capellanías y es la única de que pueden asegurarse tiene más antigüedad que la del embarcadero de Chalco por ser su fecha de 22 de marzo del año de [17]79. De las demás solo consta lo que va referido, y no hay por donde deducir el tiempo en que se celebraron, y mucho menos si es llegado el caso de que por [81v] defecto de los deudores principales baste el concurso de Pesquera las obligaciones subsidiarias que contrajo= La mala disposición y poco arreglo en que este dejó sus negociaciones habrá bastado envolver su concurso en las deudas que van insinuada; pero también cooperó la competencia suscitada por el Tribunal del Consulado, en cuyo tiempo que fue muy considerable no pudo el juzgado de la segunda vara obrar nada en beneficio de los acreedores. Cuando ha quedado expedita su jurisdicción ha fomentado el plan de decidir en juntas las ocurrencias que hubiere. En ellas ha acordado varias providencias benéficas al concurso, y sobre todo tiene nombrado un letrado de reconocida [82r] habilidad para que en calidad de apoderado recaude las dependencias del concurso, promueva sus acciones, y forme un estado de sus responsabilidades activas y pasivas, esperando de su eficacia

tome el concurso otro aspecto menos miserable que el que ha tenido hasta llegar a la graduación correspondiente en que se tendrá presente la escritura de que habla el oficio de su excelencia, y el recomendable objeto de la obligación que contiene= Con trasladar a su excelencia este dictamen y decirle en oficio separado que por lo que toca a las nociones que se desean en el concurso de doña María Ignacia Ramírez se libró oficio al alcalde ordinario [82v] de primera elección que es el juez ante quien se formó me parece se cumple con la contestación en los términos menos oscuros que puede ser y practicar estas diligencias, podrán volver los autos al síndico para los efectos que se le entregaron= Otro sí, se servirá usted mandar que del dinero depositado se den sesenta pesos que son los que reguló tener ya devengados, y no habiendo cantidad competente en el oficio se ponga libramiento por la de doscientos para los costos que se vayan lastando. México diciembre veinte y tres de mil ochocientos seis= Licenciado Carlos Camargo-----

Auto como parece al asesor licenciado [83 r] don Carlos Camargo, y hágase en todo como pide en el otro si de su dictamen. Lo proveyó así el caballero don Juan de Cervantes y Padilla alcalde ordinario por su majestad de segundo voto de esta Nobilísima Ciudad de México en

veinte y cuatro de diciembre de 1806, y lo firmó= Cervantes= Ante mí Francisco Calapiz: escribano real y público.

Concuerta con el dictamen y autos de conformidad de que va hecha mención a que me remito, de donde se sacó este traslado a la letra fielmente concertado y corregido en conformidad de lo mandado y va en cinco fojas, la primera del sello cuarto corriente, y las demás de papel común: en la ciudad de México a once de abril de mil ochocientos siete años: Siendo testigos don Pablo Hierrezuelo, y don Miguel Cabrera, y don Francisco Madariaga, de esta vecindad: doy fe.

Francisco Calapiz escribano real y público [rúbrica]

[84r]

[Documento 16]

Su curso.

[Señor regente don Manuel del Castillo Negrete, delegado del excelentísimo señor virrey]

Habiendo recibido mi antecesor el superior oficio que vuestra señoría me inserta en el suyo del día de ayer reducido a que informase el estado que tenían los autos de concurso de acreedores de don Francisco Antonio Pesquera que corren en este juzgado y los de doña María Ramírez de Arellano que prenden en la primera vara, cuanto es el monto de sus bienes, a que cantidad ascienden las

deudas, y si hay algunos acreedores escriturarios de fecha anterior [84v] a la que otorgó dicho Pesquera el día cuatro de febrero del año pasado de ochocientos dos, como fiador de la Ramírez, y si se tuvo presente este crédito, mandó que para su debido cumplimiento se pasasen, como se pasaron los autos al asesor quien expuso un dictamen que se insertó en el oficio de contestación que se pasó a la Secretaría el día 24 de diciembre del año pasado de ochocientos seis, el que sin duda se ha traspapelado, por lo cual acompaño a vuestra señoría testimonio de dicho dictamen en contestación de su oficio lo que participado a la primera vara, para que haga el informe en la [85r] parte que le toca por lo respectivo al concurso de la Ramírez.

Dios guarde a vuestra señoría muchos años. México y Abril 11 de 1807.

Pedro González Noriega [rúbrica]

[86r]

[Documento 17]

[Señor don Pedro Noriega]

A su tiempo se ha recibido en esta superioridad oficio de vuestra merced de 11 de octubre último con el testimonio que acompaña relativo a los autos de concurso de bienes del difunto don Francisco Pesquera; pero no habiendo llegado a mis manos el informe que debió evacuar el alcalde ordinario del 1º voto por lo que respecta de otro concurso de doña

María Ramírez Arellano, no obstante de lo que vuestra merced expresa en su referido oficio, le prevengo se lo recuerde de mi orden para que sin más dilación tenga curso el expediente que exige algunas circunstanciadas noticias.

Junio 4 de 1807

[Secretaría] [rúbrica]

[87r]

[Documento 18]

[Alcalde ordinario del 2º voto]

No habiendo evacuado el alcalde ordinario del 1º voto el informe que le pidió en orden de 4 de octubre último, que traslade a vuestra merced en 10 de abril del presente año, y cuyo cumplimiento recordé en 4 de junio, prevengo a vuestra merced que sin más dilación que la muy indispensable solicite los autos del concurso de bienes de doña María Ramírez de Arellano para que impuestos de que lo que de ello resulta me informe circunstanciadamente cuanto es el monto de sus bienes: a que cantidad ascienden las deudas, y si hay algunos acreedores escriturarios con fecha anterior a la otorgada en la de febrero de [17]82 en cuya virtud se entregaron a la Ramírez 8 mil pesos bajo de fianza de don Francisco Antonio Pesquera siendo esta cantidad resto de que produjo la pensión que en Mexicaltzingo pagaban las canoas de la carrera de Chalco [87v] con el fin de tener limpia y expedita la Acequia

Real. Participado a vuestra merced para su inteligencia esperando de su buen celo y eficacia que dará puntual cumplimiento a esta determinación.

Julio 8 de 1807. [Secretaría]

[88r]

[Documento 19]

[Concurso de bienes de María Ignacia Ramírez]

Acreedores que tienen presentadas sus escrituras en los autos de cesión de bienes, hecha por doña María Ignacia Ramírez a favor de sus acreedores.

La parroquia de San Agustín de la Cuevas reconoce seis mil setecientos pesos contra los bienes concursados, y especialmente la Hacienda de San Isidro por haberla vendido con esta hipoteca y gravamen a don Juan Esteban de Arze, y doña María Moreno Zúñiga su mujer, por escritura que pasó en el pueblo de San Agustín de las Cuevas jurisdicción de Coyoacán en veinte días del mes de marzo de mil setecientos dos años, ante el escribano real don Francisco de Soliz y Alcázar, cuya hipoteca se registró en el oficio de cabildo de esta ciudad en nueve de mayo del mismo año. Don Juan José Elías compró esta hacienda por haberse concursado en el juzgado de Coyoacán, y se le remató en cantidad de ocho mil doscientos pesos de que se obligó a reconocer seis mil setecientos, como crédito preferente a todos por escritura que

otorgo en veinte de abril de setecientos ochenta y nueve ante el corregidor de aquella Villa don Pedro de Anteparaluzeta..... 6, 700, 0

Por escritura que otorgo don Francisco Pérez de Aguilar en esta ciudad a veinte y cuatro de Abril de mil setecientos sesenta y nueve años ante don Manuel Rodríguez escribano del Juzgado General de Bienes de Difuntos, y se registró en los libros de cabildo de esta ciudad, consta que el citado Aguilar con hipoteca de la casa, huerta, y rancho nombrado el Ojo del niño situado en San Agustín de las Cuevas, se obligó a reconocer a deposito irregular de un cinco por ciento la cantidad de tres mil pesos a favor del Patronato Laico, y obra pía de misas que fundó don José Rodríguez del Toro -----
A la vuelta..... 6, 700, 0

[88v]

De la vuelta 6, 700, 0
Caballero de la orden de Calatrava, oidor de esta Real Audiencia, como juez del Juzgado General de Intestados de esta Nueva España. Por fallecimiento del citado Aguilar, su albacea y heredera doña María Ignacia Ramírez, con la misma hipoteca, y la general de sus bienes, siguió reconociendo el capital de los tres mil pesos como consta de escritura que otorgó en esta ciudad a tres de julio de setecientos ochenta y dos, su apoderado don

Juan José Elías ante el escribano de Cámara don Fernando Pinzón, registrada en cabildo en cinco del mismo julio 3, 000, 0

Consta de escritura que pasó en la villa de Coyoacán a catorce de mayo de setecientos ochenta y nueve que don Juan José Elías habiéndole rematado la hacienda de San Isidro en cantidad de ocho mil doscientos pesos por haberse concursado, y comprándola como se expresa en la primera razón que va puesta, se obligó a reconocer como acreedor del mismo concurso a favor del bachiller don José Mariano Retortillo Carrasco..... 1,240,

Por escritura presentada, su fecha de 31 de enero de 1782 ante don Diego Jacinto de León, escribano público, consta que doña María Ignacia Ramírez por sí, y como albacea y heredera de don Francisco Pérez de Aguilar constituyéndose principal deudora, y en consorcio de don Francisco Antonio Pesquera como su fiador, recibieron de los diputados de la Junta de Hacenderos a deposito irregular por tiempo de cinco años, cinco mil pesos consignados a la novena anual que se celebra a Nuestra Señora de Guadalupe. Esta escritura consta que se registró en cabildo en primero de febrero del mismo año..... 5, 000, 0
Por otra presentada; cuya fecha es de cuatro de enero de mil setecientos noventa y seis ante escribano de

provincia don Ignacio Montes de Oca, consta que don Juan José Elías, como dueño de la hacienda se San Isidro que se le remato en el juzgado -----
Al frente 15, 940, 0

[89r]

Del frente15, 940, 0
de Coyoacán, y con certificación de aquel justicia de no constar en los libros de hipotecas algún gravamen sobre la citada hacienda se obligó con hipoteca especial de la misma a reconocer a deposito irregular de un cinco por ciento, tres mil pesos a favor de la testamentaria de don Manuel Castañares por tiempo de cinco años, de cuya hipoteca se tomó razón al siguiente día de su otorgamiento el libro de hipoteca de la misma villa..... 3, 000, 3

Escrituras listadas que no se han presentado

Al embarcadero de Chalco ocho mil pesos por escritura de cuatro de febrero de setecientos ochenta y dos, 8, 000, 00

Al juzgado de capellanías con fianza de don José Pérez de León, y don Juan Felipe Mugarrieta, nueve mil por escritura de veinte y tres de octubre de mil setecientos noventa y tres 9, 000, 00

Suma el crédito pasivo de escrituras 85, 500, 6

Las dependientes pasivas personales que están listadas

importan veinte y siete mil trescientos cincuenta y un pesos cinco y medio reales 27, 351, 5

Es el todo de los créditos pasivos 112, 852, 3
Noriega [Rubrica]

[90r]

[Documento 20]

[Nota al margen superior izquierdo] México julio 23 de 1807. Vuelva este expediente al fiscal asesor de lo civil en el estado en que se halla.

[Rúbrica]

Excelentísimo señor [virrey don José de Iturrigaray]

En puntual cumplimiento al superior oficio de vuestra excelencia de 8 del corriente sobre que con vista de los autos de concurso a bienes de doña María Ignacia Ramírez informe a vuestra excelencia

circunstanciadamente cuanto es el monto de sus bienes: a que cantidad hacienden las deudas, sí hay algunos acreedores escriturarios de fecha anterior a la otorgada en 4 de febrero de 82 por la Ramírez a favor del embarcadero de Chalco con fianza de don Francisco Antonio Pesquera: poniendo en ejecución la superior orden de vuestra excelencia, le expongo que de los autos consta que el monto de los bienes concursados a la Ramírez es el de veinte mil ochocientos cuarenta y dos pesos del producto [90v] de su remate que se hizo en el capitán don José Francisco

Escovosa, y estos bienes consistieron en una casa, una hacienda nombrada San Isidro, y Rancho del ojo de Agua situado todo en el pueblo de San Agustín de las Cuevas. Los créditos pasivos ascienden a la cantidad de ciento doce mil ochocientos cincuenta y dos pesos tres y medio reales, siendo los escriturarios interesados en ochenta y cinco mil quinientos pesos seis reales como expresa la lista que acompaño para mejor instrucción a vuestra excelencia.

Aunque en los mismos autos hay lista presentada de las dependencias activas a favor del concurso que montan la cantidad de sesenta y dos mil cuatrocientos noventa y cinco pesos siete reales; pero éstas todas son personales y la mayor parte se hallan en Tierradentro y Provincias [91r] Internas, según expresan sus notas.

En vista de lo expuesto V. Exa. se servirá mandar lo que fuere de su superior agrada.
Dios guarde a V. Exa. muchos años.
México 11 de junio de 1807.
Excelentísimo señor
Pedro González Noriega [rúbrica]

[Documento 21]

Doce Reales
[SELLO SEGUNDO,
DOCE REALES,
AÑOS DE MIL SETECIENTOS
NOVENTA Y OCHO, Y NOVENTA
Y NUEVE]

[92r]

[Sello] [CAROLUS IV D. G.
HISPANIAR REX]

Doce reales

[Sello] [CAROLUS III D. G. M.
AÑOS D. 1802-1803]

Un cuartillo

[Sello] [CAROLUS III D. G. M. AÑOS
D. 1806-1807]

Dice: que se las relaciones que han remitido los acaldes ordinarios de esta noble ciudad de lo que consta en sus juzgados en orden al estado y responsabilidades de los concursos de don Francisco Pesquera y doña María Ignacia Ramírez se deduce que el crédito que en ambos concursos puede demandar el embarcadero de Chalco para la cantidad de ocho mil pesos tiene otros que le prefieran, y que por consiguiente no se puede contar de pronto con esa suma ni la de sus réditos para reparar los perjuicios de que habló el subdelegado de Chalco en su representación de 4 de julio de 1806 y experimenta el comercio de la provincia de Chalco con motivos del ensolve de la Acequia Real.

Bajo este supuesto deben tomarse [92v] estas medidas y arbitrios para acudir a dichos perjuicios y a los costos de la limpia anual de la misma acequia; y al efecto puede tratarse este asunto en junta de los vecinos y canoeros de Chalco en la que haciendo presente el subdelegado el deplorable estado de dicho crédito puede desde

luego recomendar el arbitrio de pensionar a cada canoa de porte con un real, con un medio a las que no lo sean, y con otro medio a cada carretada de madera y que esta imposición se cobre en Mexicaltzingo que es por donde forzosamente pasan todo cuantos comercian de aquella provincia, supuesto que este arbitrio produjo la cantidad que ahora se halla complicada en los concursos, y que por lo mismo debe considerarse ya experimentado y calificado de oportuno para el objeto de que se trata.

A este fin si fuere vuestra excelencia servido podrá mandar que este expediente se [93r] remita con la orden oportuna al subdelegado con prevención de que con lo que acordase en la junta como más útil para proporcionar un fondo competente con destino a quitar el ensolve de la Acequia Real de cuenta a vuestra excelencia y con estas resultas, y agregado el expediente instituido en este superior gobierno en los años de [1]780, y [17]82 cuya comulación esta ya demanda en el superior decreto de 4 de octubre del año próximo pasado vuelva este al que responde. México 31 de julio de 1807.

Zagarzurieta [rúbrica]

México Agosto 19 de 1807

Como pide el señor fiscal de lo civil remítase este expediente al subdelegado de Chalco para que sin dilación evacue las diligencias que se

expresan, acusando desde luego su recibo. [Rúbrica]

[Documento 22]

En el Pueblo de Chalco a cinco de septiembre de mil ochocientos siete: Yo el subdelegado en obediencia [93v] de lo mandato por la superioridad para proceder a la junta mandé citar como se citaron anteriormente así a los comerciantes mexicanos y trajineras, como a los de este pueblo y vecinos pudientes del [testado], y a hora que son las once de la mañana concurrieron don Tomas Paradela, don Gregorio Martínez, don Pablo Álvarez, don Francisco Pellón, don Juan Abriola, don Manuel Arcos, don Antonio Orihuela, don Ramón Rosales, y don Mariano Vargas y don Juan Rodríguez Labrador, comerciantes y dueños de embarcaderos en este Pueblo; expresando el teniente alguacil mayor don Ignacio Celis que los comerciantes mexicanos a una voz le dijeron que por tener sus canoas alzadas no podrán detenerse a concurrir en la junta; pero suplicaron al señor juez de este territorio quedándoles por escusados a la asesoría estaban prontos a que lo que se resuelva por los de la provincia se adjuntan con el mayor número de votos. En cuya vista y estando presentes los referidos con más don Pedro Ciprés Rodríguez que llegó en este acto leí en alta voz lo expuesto por el señor fiscal de lo civil y mandado por el excelentísimo señor virrey y enterados todos tuvieron varias

conferencias de las que resultó que habiendo don Tomas Paradela propuesto que convenía en él todo con las que había consultado el presente señor juez y refería en su respuesta el señor fiscal de lo civil, pero con la condición que la pensión se mantuviere el tiempo que fuere necesario para que no faltase lo suficiente para la limpia anual del cañón y se acopiase el principal de diez mil pesos el que inmediatamente se entregase al rey para que se impusiese en la Renta del [94r] Reino de Tabacos, a que todos unánimes y conformes se adhirieron, excepto don Juan Rodríguez quien dijo no podrá dar su sentir sin primero tener orden de su patrón a quien le pasaría puntual aviso. Y convinieron en que se diputase a don Juan Bautista de Arroyave por los conocimientos que tiene de dicho cañón para que corra con la limpia anual y por ser sujeto de satisfacción de todos. Con lo que se concluyó esta junta que firmaron conmigo y con los de mi asesoría. Doy fe=

Manuel Fernández de los Ríos
[rúbrica]

Tomás Antonio Paradela [rúbrica]

Gregorio Martínez [rúbrica] Ignacio Celis [rúbrica]

Juan José Vibiola [rúbrica] Francisco Pellón [rúbrica] Manuel Arcos [rúbrica]

José Castro [rúbrica] Juan Bautista de Arroyave [rúbrica] Mariano Vargas [rúbrica]

Pedro Ciprés [rúbrica] Ramón Rosales [rúbrica]
asesoría Juan de León y Gama [rúbrica] asesoría José Atanacio [rúbrica]

[95r]

[Documento 23]

[Al subdelegado de Chalco]

Se necesita en esta superioridad el expediente sobre limpia o desensolve de esa Acequia Real que remitir a vuestra merced y cuyo recibo aviso en 21 de agosto último.

Devuélvalo vuestra merced sin más dilación con las resultas de vecinos a que debió proceder, supuesto que su presencia conduce para resolver otro punto de intima conexión con aquel. Dios [95v] guarde a vuestra merced muchos años.

México 30 de septiembre de 1807.

Iturrigaray [rúbrica]

[96r]

[Documento 24]

[Nota al margen superior izquierdo]

Para no hacer más papel del sello cuarto va éste en el común lo que certifico. Ríos [rúbrica] Su curso. Excelentísimo señor [don José de Iturrigaray virrey, gobernador y capitán general de esta Nueva España]

Obedeciendo al superior oficio de vuestra excelencia de treinta de septiembre próximo pasado doy

cuenta con el expediente que se instruyó sobre el ensolve de la Acequia Real con lo que respondieron los vecinos de esta provincia en la junta que se celebró en cinco del mismo mes.

Dios guarde a vuestra excelencia muchos años. Chalco octubre 10 de 1807.

México octubre 24 de 1807. Agregase a este expediente el que gira por la Contaduría de Propios, y pase a ese el fiscal de lo civil en el estado que tenga.

Excelentísimo señor
Manuel Fernández de los Ríos
[rúbrica]

[96v]

Excelentísimo señor el fiscal de lo civil.

[97r]

[Documento 25]

Dos Reales

[SELLO CUARTO DOS REALES,
AÑOS DE MIL OCHOCIENTOS
CUATRO Y OCHOCIENTOS
CINCO]

[Sello] [CAROLUS IV D. G.
HISPANIARUM REX]

Un Cuartillo

[Sello] [CAROLUS IIII D. G. M.
AÑOS D. 1806-1807)

[Nota al margen superior izquierdo]
Derechos que se me deben supuesto
que se concedan los arbitrios que resta
y deben esta y la respuesta anterior.
Lo firmo Lic. Espinosa. [Rúbrica]

Dice: que en cumplimiento de lo prevenido en el superior decreto de 19 de agosto último proveído de conformidad con la respuesta que precedió del que habla en orden a los arbitrios que podían adaptarse para acudir a los perjuicios que causa el ensolve de la Acequia Real que conduce a Chalco y para sufragar los costos de la limpia anual de la misma acequia, tuvo el subdelegado del mismo pueblo de Chalco una junta de los comerciantes y dueños de embarcaderos de él en que todos los asistentes excepto don José Rodríguez que protestó daría aviso a su amo de la resolución convinieron que se cobrasen para los enunciados objetos las pensiones de un real en cada canoa de porte de [97v] medio real en las que no lo sean, y de otro medio en cada carretada de madera, y que estos impuestos se cobren en Mexicaltzingo que es por donde forzosamente pasan todos cuantos comercian de la provincia de Chalco: con la condición de que las pensiones subsistan por el tiempo necesario para que no falte lo suficiente para limpia anual del cañón, y que se copie el principal de diez mil pesos el cual inmediatamente se imponga en la Renta del Tabaco, y disputándose a don Juan Bautista de Arroyave para que corra con la limpia anual del cañón por los conocimientos que de él tiene y por ser de la satisfacción de todos.

Aunque a esta junta no asistieron los comerciantes mexicanos

protestaron al alguacil mayor que los citó, que estarían y pasarían por lo que resolviese la mayor parte [98r] de votos de los de la provincia de Chalco de manera que puede asentarse que por uniforme conocimiento de todos los interesados en dichas pensiones se ha adoptado su establecimiento.

En este supuesto no puede haber dificultad en que las apruebe esta superioridad, y disponga que se proceda a su exacción e inversión bajo las calidades que se acordaron en dicha junta, teniéndose también presente que se está actualmente tratando de quitar los ensolves del canal que tiene de Xochimilco a esta ciudad, y que adoptándose para este efecto iguales arbitrios que los que están indicados para el canal de Chalco, como el fiscal promueve en el respectivo expediente que con esta fecha puede hacerse el cobro de las pensiones para ambos canales en Mexicaltzingo como parece se hizo en el tiempo anterior, y se repartirá entre ambos pueblos el costo del sueldo del recaudador.

Con atención a esto si fuere del agrado de vuestra excelencia podrá conceder en Junta Superior de Propios el [98v] permiso necesario para el cobro de las referidas pensiones a beneficio de la limpia anual del canal de la Acequia Real que conduce a Chalco, mandando que este cobro se haga en la garita de Mexicaltzingo con la gratificación que

pareciese proporcionada a la misma Junta Superior prorrateándose entre los productos de dichas pensiones correspondientes a Chalco y a Xochimilco, y bajo la prevención de que llevándose cuenta separada de unas y otras pensiones todo lo que resulte después de verificada anualmente la limpia del canal de Chalco por mano de don Juan Bautista de Arroyave, cuide el subdelegado de que lo restante que se entere en estas cajas general con las respectivas cuentas de la limpia y productos anuales, lo que se participe por conducto de la Intendencia [99r] a los ministros de Real Hacienda de las mismas cajas, y al subdelegado para su respectiva inteligencia y cumplimiento y para que cuando se haya colectado el capital de diez mil pesos se trate de su imposición, sin dejar por esto los vecinos de Chalco de promover lo que les convenga y don Francisco Pesquera para el cobro del capital que se halla en esos concursos. México 31 de octubre de 1807

Zagarzurieta [rúbrica]

México 23 de noviembre de 1807.

Déseme cuenta por la Contaduría de Propios [rúbrica]

[Nota al margen inferior izquierdo]

Después de haber tomado providencia en Junta Superior de Propios de 26 de propio noviembre en el expediente y de composición del Acalote de Xochimilco se recibió este de las Secretaría en 1 de diciembre.

Contaduría de Propios diciembre 2 de 1807. Galindo [rúbrica]

[99v]

México 2 de diciembre de 1807.
Dese cuenta en Junta Superior de Propios. R. [Rúbrica]

[100r]

[Documento 26]

Un Cuartillo

[Sello] [CAROLUS IIII D. G. M.
AÑOS D. 1808-1809]

Superior de Propios. Enero 22 de 1808.
Visto: Se concede el correspondiente permiso para que pueda imponerse la pensión de un real en cada canoa de porte, medio en la que no lo sea, y medio por cada carretada de madera de las del tráfico de Chalco, con destino a la limpia y desensolve de los cañones de la laguna y Acequia Real que debe hacerse cada año y conduce de aquella provincia a esta capital, que deberá correr al cargo y cuidado de don Juan Bautista de Arroyave, como propone el subdelegado del partido en consorcio del vecindario. Y para que la recaudación de la indicada contribución se ejecute con la correspondiente seguridad acordó esta Superior Junta se encargue su cobro a los guardas de la garita de Mexicaltzingo quienes la exigirían a todas las canoas y maderas al tiempo de su introducción de Chalco para esta ciudad, y no a su regreso que deben quedar libres, llevando cuenta

diaria con distinción de todo lo que entre en su poder, para entregarla a su [100v] tiempo; y dándoles a cada canoero o conductor una boleta rubricada que solo exprese pago un real o medio, las que deberán recoger los guardas de la garita de la Viga a quienes también se comisionen para este efecto: e igualmente al subdelegado de Chalco para que las recoja de estos mensualmente y que justo con la cuenta y el dinero recaudado lo pase todo a las cajas generales: Comuníquese esta resolución al señor intendente de esta provincia para que impuesto de su contenido disponga su cumplimiento. Reservando esta Superior Junta el señalamiento de lo que deban gozar los referidos guardas de Mexicaltzingo y de la viga por el trabajo que habrán de impender en dicho encargo hasta pasados los dos primeros meses de establecido el cobro y se vean sus rendimientos desde cuyo tiempo se les hará el respectivo abono, conforme lo que se les regularé: así lo acordaron y firmaron.

Catani Borbón [rúbrica] Monterde
Bachiller [rúbrica] Vildosola [rúbrica]
Manuel Saviñón [rúbrica]

[Nota al margen inferior izquierdo]
Señores Regente, Borbón, Monterde,
Bachiller, Vildosola.

[101r]

[Documento 27]

[Señor intendente la provincia]

En junta superior de propios celebrada el 22 del corriente se acordó conceder el permiso necesario para que pueda ponerse la pensión de un real a cada canoa de porte, medio a la que no lo sea y medio por cada carretada de madera del tráfico de Chalco, con destino a la limpia y desensolve de los cañones de la laguna y Acequia Real, que debe hacerse cada año, y conduce de aquella provincia a esta capital que habrá de correr al cargo y cuidado de don Juan Bautista de Arroyave como propone el subdelegado del partido en consorcio del vecindario.

También se resolvió que para que la recaudación de la indicada contribución se ejecute con la correspondiente seguridad se encargue su cobro a los guardas de la garita de Mexicaltzingo quienes la exigirán a todas las canoas y maderas de su introducción de Chalco para esta ciudad y no a su regreso que deben quedar libres llevando cuenta diaria con distinción de todo lo [101v] que entre en su poder para presentarla a su tiempo dándoles a cada canoero conductor de maderas una boleta rubricada que solo exprese

pagó un real o medio: los que deberán recoger los guardas de las garitas a la Viga, a quienes también se comisionara este efecto; e igualmente al subdelegado de Chalco para que la recoja de estos mensualmente y que junto con la cuenta y el dinero recaudado lo entregue todo en las cajas generales reservando dicha Superior Junta el señalamiento de lo que deban gozar los referidos guardas de Mexicaltzingo, y de la Viga por el trabajo que habrán de impender en dicho encargo hasta pasados los dos primeros meses de establecido el cobro y se vean sus rendimientos desde cuyo tiempo se les hará el respectivo abono con forme lo que se le regularé; para lo que hará vuestra señoría que los ministros de las expresadas cajas generales les pasen una razón exacta de los productos que rinda el indicado impuesto en los citados dos meses la que remitirán a la superior con este objeto.

Comunico a vuestra señoría todas estas providencias como delegado del excelentísimo señor virrey para que enterado de ellas disponga tengan una más pronto y debido cumplimiento Dios guarde. Enero 27 1808.

La *Utopía* de Tomás Moro traducida por Vasco de Quiroga

Rodrigo Martínez Baracs*

Víctor Lillo Castañ, “Vasco de Quiroga y la ‘Utopía’ de Tomás Moro en Nueva España. Estudio y edición del manuscrito II/1087 de la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid”, tesis doctoral, María José Vega (dtora.), Doctorado de Filología Española-Departamento de Filología Española-Universidad Autónoma de Barcelona, 2020, 406 pp.

Tuve el gusto y la honra de participar el pasado lunes 21 de julio, en la Universidad Autónoma de Barcelona, en la defensa virtual de la tesis doctoral de Víctor Lillo Castañ, valiosa desde cuando menos dos puntos de vista: por la importancia del tema, de su descubri-

miento y descubrimientos, y porque está bien investigada y realizada, tanto en el estudio como en la edición del documento que trabaja. En cuanto a lo primero, Lillo Castañ hizo un descubrimiento de primera importancia: que la casi olvidada traducción al castellano de la *Utopía* de Tomás Moro que se encuentra en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid la realizó nada menos que el licenciado Vasco de Quiroga, oidor de la Real Audiencia de México (aún no obispo de Michoacán), hacia 1532-1535. De modo que su traducción es la más antigua conocida, completa y además fiel y bien escrita (habrá que esperar más de un siglo hasta la publicación en 1637 de la traducción, sólo de la segunda parte y expurgada, de Jerónimo Antonio de Medinilla y Porres, la prologada por Quevedo). Lillo Castañ mostró que el licenciado Quiroga la realizó

como un documento complementario de su *Información en derecho* de 1535, para impulsar su proyecto de fundar más pueblos-hospitales semejantes a los que había creado al norte de la Ciudad de México en 1532 y junto a la laguna de Michoacán en 1533, basados en la *Utopía* (Lovaina, 1516) de Moro, como lo mostró en 1937 Silvio Zavala, quien en 1941 remató su descubrimiento al encontrar en la Biblioteca de la Universidad de Texas en Austin el ejemplar que perteneció al obispo fray Juan de Zumárraga, edición de Basilea de noviembre de 1518, con notas marginales (del propio Zumárraga) que corresponden a algunas de las *Ordenanzas* de los pueblos-hospitales fundados por Quiroga, por lo que se abrió la posibilidad de que el obispo Zumárraga le prestara su ejemplar al oidor Quiroga. Lillo Castañ, en base a un análisis de

* Dirección de Estudios Históricos, INAH.

las primeras ediciones de la *Utopía* de Moro y de sus paratextos, confirmó que Quiroga tuvo en las manos la edición de Basilea de noviembre de 1518, que le prestó Zumárraga, pero que basó su traducción en la de Florencia de 1519, que debió conseguir poco después. Que Quiroga lograra agenciarse un segundo ejemplar de la *Utopía* en la Ciudad de México hacia 1532 habla de la vitalidad de su circulación en el mundo hispánico. Este segundo ejemplar de la *Utopía*, de Florencia, 1519, que tuvo en sus manos Vasco de Quiroga, y que tal vez podría encontrarse, es uno más de los hallazgos de Lillo Castañ.

De modo que, aunque quedaron divididos en dos archivos, la *Información en derecho* de 1535 y la traducción de la *Utopía*, junto con varios documentos de raigambre lascasiana (fragmentos del breve *Inter caetera* y del Testamento de Isabel la Católica), a manera de paratextos, forman parte de un conjunto de papeles enviados por Vasco de Quiroga a Bernal Díaz de Luco, consejero de Indias y secretario del arzobispo Juan Pardo de Tavera, presidente del Consejo de Su Majestad, con la intención de que llegue a conocimiento del Consejo de Indias para obtener la libertad de los indios (la prohibición de su esclavitud por “rescate” o “justa guerra”) y la fundación de pueblos-hospitales de Santa Fe semejantes a los fundados en México y Michoacán. Supongo que, además, el licenciado Quiroga tradujo la *Utopía* con la ilusión de publicarla.

El feliz descubrimiento de Víctor Lillo Castañ de la traducción hecha por Quiroga de la *Utopía* a de Moro se suma a varios otros

descubrimientos felices que le han tocado a la historiografía michoacana, como el realizado por J. Benedict Warren, de que el franciscano fray Jerónimo de Alcalá es el autor de la *Relación de Michoacán* (1541); el del padre Francisco Miranda Godínez de la *Relación* del jesuita Francisco Ramírez que sustituye en parte la primera parte perdida, sobre religión, de la *Relación de Michoacán* (ojalá apareciera...); o el de Carlos Herrejón Peredo, que mostró que fue producto de una falsificación la idea comúnmente admitida de que la actual ciudad de Morelia fue fundada en 1541 con el nombre de Valladolid, nombre que adquirió sólo hacia 1578.

La tesis de Víctor Lillo Castañ también es valiosa por lo bien que está investigada, con pleno dominio de documentos y de libros antiguos y estudios modernos, y expuesta, con lógica, rigor, amplitud de miras, amenidad; es producto de un trabajo largo e intenso, en el que se entrecruzan la historia y la filología, que lo lleva a realizar varios aportes en los sucesivos capítulos. El primero estudia el manuscrito de la traducción al español de la *Utopía* de Moro en la Real Biblioteca del Palacio Real, propone una datación, hacia 1532-1535, identifica la actividad de dos copistas incultos y de un corrector, analiza la traducción misma y propone la hipótesis de que Vasco de Quiroga es el autor de la traducción.

En el capítulo segundo, Lillo Castañ centra su atención en Quiroga y su contexto hasta 1535, y aporta documentos y detalles que lo llevan a volver a atrasar su fecha de nacimiento, que se creía que era de ca. 1470, que Warren empu-

jó a ca. 1480, y Lillo Castañ regresó a ca. 1470. De particular interés es el énfasis en la figura del poderoso e influyente arzobispo Juan Pardo de Tavera, determinante en el nombramiento de Quiroga como oidor de la Real Audiencia de México en 1530, y que junto con el consejero de Indias, doctor Juan Bernal Díaz de Luco, el obispo fray Juan de Zumárraga y Vasco de Quiroga, formaba un círculo intelectual de influencia, sobre el que cabría seguir indagando.

En el capítulo tercero, Lillo Castañ repasa los documentos relativos a la *Utopía* mexicana de Quiroga entre 1531 y 1535, aprovechando los materiales ya conocidos y sacando buen provecho de la reciente publicación, por Armando Mauricio Escobar Olmedo, del Juicio de Residencia de Quiroga y de la Segunda Audiencia. Entre otros asuntos de interés resalta el reciente descubrimiento del verdadero *De debellandis indis* (*Sobre la guerra a los indios*), de Quiroga, pues el manuscrito que publicó René Acuña no es de Quiroga, como lo mostró Silvio Zavala y lo han confirmado los estudiosos. Se impone una comparación del Quiroga de la *Información en derecho*, de 1535, con el Quiroga del *De debellandis indis*, en el marco del paso del Quiroga del humanismo a la contrarreforma que advirtió J. Benedict Warren, con un distanciamiento creciente con respecto al pensamiento lascasiano, enemigo de principio de cualquier forma de guerra contra los indios y de su esclavización.

El capítulo cuarto trata de la presencia de la *Utopía* de Moro en los pueblos-hospitales de Santa Fe de México y de Michoacán, que en-

riquece lo avanzado por Silvio Zavala y J. Benedict Warren gracias a la referencia de la descubierta traducción de Quiroga, afín en su lenguaje a la *Información en derecho* de 1535. Con todo, es necesario tomar en cuenta varias influencias más, como las del comunismo primitivo cristiano, de las comunidades monásticas, y particularmente del proyecto comunitario de los frailes dominicos de las islas y el padre (todavía no fray) Bartolomé de las Casas en 1516, del que supo el licenciado Quiroga en 1530 durante su paso rumbo a México por Santo Domingo, cuando pudo conversar con fray Bartolomé y con el licenciado Alonso de Zuazo, oidor de la Real Audiencia de Santo Domingo. El proyecto comunitario de 1516 influyó no sólo sobre los pue-

blos-hospitales de Santa Fe de 1532 y 1533, sino también sobre la fundación de la Puebla de los Ángeles en 1531-1532 y de la ciudad de Mechuacan en 1533-1534. Y acaso hasta influyó en la misma *Utopía* de Moro, de ese mismo año de 1516.

El último capítulo, sobre Tomás Moro en la España del siglo XVI, se aleja de México y exhibe la extensión de la erudición de Lillo Castañ, y muestra que el interés por Moro en España en las décadas de 1530 y 1540 estaba relacionado por su amistad con Erasmo y con el ambiente humanista europeo, sin que la *Utopía* de Moro suscitase interés; y a fines del siglo XVI, el interés hispánico por Moro se orientó hacia su oposición al rompimiento anglicano con la Iglesia

católica, que lo llevó finalmente a su beatificación en 1886 y a su canonización en 1935.

La tesis doctoral se enriquece con la edición, en apéndice, de varios documentos desconocidos relativos a Vasco de Quiroga, y finalmente, con la edición crítica de la traducción de Quiroga de la *Utopía* de Moro. Tal vez valdría la pena, también, hacer una edición ligeramente modernizada de la traducción, que merece ser leída por todos. Y ojalá se publique pronto la tesis, que será felizmente recibida por los historiadores, que por lo pronto pueden leer algunos de los hallazgos de Víctor Lillo Castañ en dos publicaciones en línea.¹ La historia de México, dentro y fuera del país, vive sin duda un momento de gran vitalidad.

¹ Víctor Lillo Castañ, “Una traducción castellana inédita del siglo XVI de la *Utopía* de Tomás Moro: estudio del manuscrito II/1087 de la Real Biblioteca de Palacio”, *Moreana*, vol. 55, núm. 2, diciembre 2018, pp. 184-210; y “El Manuscrito II/1087 de la Real Biblioteca: la primera traducción castellana de la *Utopía* de Tomás Moro”, *Avisos. Noticias de la Real Biblioteca*, vol. 24, núm. 86, septiembre-diciembre de 2018, 5 pp. Están por publicarse, a su vez, algunos otros estudios sobre el tema en las revistas *Letras Libres* e *Historia Mexicana*.

La benemérita labor de hacer archivos

Salvador Rueda Smithers*

Cuauhtémoc Velasco Ávila (coord.), *Sujetos históricos, archivo y memoria*, México, Secretaría de Cultura / INAH, 2020, Primera edición electrónica, 347 pp.

Quisiera comenzar con una frase de Octavio Paz: “Más allá de mi salvación o de mi pérdida ultraterrena, declaro que al escribir aposté por la más frágil y preciosa facultad humana: la memoria”. Lo manifestó en *La casa de la presencia*, que es una suerte de invitación a su archivo íntimo, a la fuente de su autobiografía. Se trata de la afirmación de principio: la fuente de la escritura descansa en ese ente invisible e inevitable: *la memoria*. Es ella, la ca-

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

pacidad de recordar, el subsuelo de la historia —y de la felicidad e infelicidad humanas, si apelamos a Nietzsche o a Freud.

El subsuelo de la historia, el conocimiento del hombre en el pasado. Como fuente de investigación, la memoria tiene lugares propios, sitios de custodia de las marcas del pasado; y sus funciones han sido por igual generosas que atroces: esos lugares son los archivos (y puedo sugerir que también los museos) y sirven para acercarse a la verdad tanto como para ejercer el poder como herramienta de la razón de Estado. Los archivos y la utilización de recuerdos e informes en la construcción del Estado, pero también como formas de resistencia contra la pérdida de las identidades es el centro del conjunto de dieciocho estudios que ahora se nos ofrece.

Pues no otro es el propósito de este libro, del que es autor y res-

ponsable editorial, el doctor Cuauhtémoc Velasco Ávila. Y lo hace con la misma elección de Paz, pero con la prudente aproximación —pero también con la audacia— de quien ya tiene larga y versátil trayectoria intelectual.

Libro que trata de una triada que ha flotado en los imaginarios de historiadores y antropólogos, tan espectral que no siempre miramos de frente. Es como si su guiño distrajera la seriedad académica positivista, porque pone en duda el fundamento mismo de nuestro conocimiento de los hechos históricos que buscamos explicar. No oímos las voces de los muertos, y no entendemos que tal vez en ellas esté la verdadera fuerza de la historia. Son ellos, para usar la frase de Alberto Manguel: *los ladrillos de Babel*.

Cinco apartados que entrelazan a los sujetos históricos, los vesti-

gios de su paso por el mundo y la fragilidad de la memoria. Y lo hacen desde ubicaciones que son como *rosa de los vientos*: el primer rumbo lo marcan cinco ensayos en torno al ejercicio del poder y los archivos como sus instrumentos privilegiados. El segundo, el peso de la memoria y el testimonio personal en la construcción de los sujetos históricos —en el caso de los tres ensayos que lo componen— en el México moderno. La tercera flecha apunta al archivo como sede, guardián y protagonista de la historia pensada como recuperación, y otra vez los testimonios que regresan a la proporción humana la marea de los hechos. El cuarto rumbo, los ejemplos de las memorias como dibujo de la dignidad de los individuos frente al ejercicio extremo —salvaje, hay que decirlo— del poder político y de la fuerza física y moral como antítesis del diálogo; los casos pueden ser infinitos en el tiempo del mundo, pero se seleccionó como ejemplos la memoria de la sorda guerra contra los civiles de Guatemala y las cicatrices de los detenidos en la provincia argentina de Catamarca. El último rumbo se orienta a la inmediatez geográfica de los sujetos históricos, esto es, la del espacio de la vida común, el hábitat cotidiano, que llegó a ser no menos ruda que aquella que el positivismo habría seleccionado para ser relatada, esa que no sin ironía señaló Fernand Braudel como “la historia noble”, la de los grandes nombres, las de cabezas coronadas, hombros entorchados o cuellos blancos y mentes diplomáticas.

El recuento de autores da fe de la riqueza y diversidad de la pro-

puesta de Velasco. Desfilan los textos de Diego Pulido en torno a los expedientes judiciales en las primeras cuatro décadas del siglo XX; María Magdalena Pérez Alfaro con la correspondencia insolenta del rebelde morelense Rubén Jaramillo resguardada en el archivo de su destinatario, el presidente López Mateos; Delia Salazar y Laura Beatriz Moreno descubren a los vigilados por la policía política mexicana en los archivos abiertos al comenzar el siglo XXI; Fernando Pérez Celis descubre las relaciones de poder a través de documentos del siglo XVIII, guardados en el acervo notarial de la capital del virreinato; Armando Alvarado, en el otro extremo del abanico, las tirantes relaciones de poder que se entre miran en los tonos de las memorias parlamentarias; Alma Dorantes lleva al lector a conocer a un comerciante jalisciense y sus afanes cotidianos por los márgenes de un valioso escrito testimonial; Cristina Alvizo reinterpreta las lecturas de los trabajadores tranviarios a través de los artículos publicados en dos revistas obreras militantes también en el occidente del país; Julia Preciado dibuja el enérgico perfil del controvertido jerarca católico Francisco Orozco y Jiménez; Martha Rodríguez, Gloria Carreño Alvarado, Fabiola Monroy Valverde, Guadalupe Zárate y María Teresa Fernández Aceves desvelan los disímiles repositorios de la memoria, desde los papeles de familia recopilados en la región noreste de México, los archivos privados, las fuentes devocionales queretanas, hasta la benemérita labor de hacer archivos; Anelí Villa ofrece al lector los

debates en torno a la construcción de la memoria en torno al conflicto y sus sujetos históricos en la Guatemala de la segunda mitad del siglo XX; Roxana Gutiérrez y Aníbal del Carmen Salas abren la no menos dolorosa recuperación de la memoria histórica entre los presos y perseguidos políticos en la provincia argentina de Catamarca en la década de 1970; María Isabel Estrada recupera las experiencias en una suerte de microhistoria de la memoria sobre un tema vital pero puntual: la falta de agua a finales del siglo XIX en el norte de la capital del país; y Ricardo Jarillo relata su propio trabajo de recuperación de los archivos comunitarios de la Sierra Gorda queretana.

Velasco amarra las distintas experiencias de los historiadores frente a sus archivos y a la construcción de los sujetos históricos en una suerte de *plano geográfico* de la memoria. Pero su instrumental *rosa de los vientos* resultaría inservible sin la carta de navegación que es el primer texto, de la autoría del coordinador, titulado *Memoria, Olvido y Archivo*, que comienza con el dibujo de una consigna personal que Milan Kundera pone en la espalda de uno de los personajes en los que el escritor mira y se mira. No hay inocencia en el punto de partida de Velasco: “existe una paradoja entre el querer ser de los historiadores-preservadores de la memoria y el hecho de que tanto las instituciones como los distintos sujetos sociales ejercen su derecho a recordar, olvidar u omitir cierta información: el poder controla el recuerdo, lo modela, pero otros sujetos, como poderes alternos, protopoderes o incluso los

poderes en ámbitos tan reducidos como la familia, tienden también a seleccionar y acomodar la información. Es inevitable” (p. 14), concluye sin apelación Velasco Ávila.

Pero, ¿podría ser de otra manera? La memoria humana está hecha de imágenes y palabras, pero también de elaboraciones y reelaboraciones, en las que cada persona recuerda y ajusta su papel en la historia imaginada —“semántica y episódica”—, y siempre siguiendo la regla todavía enigmática de la construcción del Yo —y también del “otro”— a través del ordenamiento de las experiencias personales. “Somos las historias que contamos”. En esta particular cara del prisma se asienta la autobiografía. Escribió Velasco que “el recuerdo expuesto con frecuencia a los interlocutores es un elemento definitivo para construir una identidad propia. La memoria es el almacén de nuestra personalidad y al exponer sus elementos estamos construyendo una imagen de ella que nos identifica al diferenciarnos de otros o asociarnos a un lugar, un medio o ciertos comportamientos” (p. 16).

Por supuesto, el alcance de este infinito universo de historias, siempre diferentes y siempre con puntos de coincidencias, tiene el límite temporal de las vidas de cada persona. Su herencia, en el mejor de los casos, sería la de algunas huellas que dan una o dos vueltas en la ronda de las generaciones hasta que el olvido las devora. Diría Jorge Luis Borges que el riesgo aun en los personajes sobresalientes es quedar amonedados en anécdotas.

Pero no son historias inservibles. Y es que no son sólo suma de

vivencias singulares simplemente diferenciadas, como los seres humanos no son la suma de individuos aislados. De hecho, las historias memoradas que han resguardado los archivos testimoniales —orales, documentales, gráficos— muestran su validez como construcciones sociales: son memorias colectivas, explica Velasco. La distinción radica en la función biológica como mecanismo de una, y la cultural en la otra. “Esa ‘memoria colectiva’ o ‘social’ no lo es en la misma forma que la memoria personal, porque ésta ocurre en el interior de nuestro sistema nervioso y la otra se refiere a la relación entre personas” (p. 17). Sólo que los recuerdos, sin un soporte documental —o digital— se convierten en fantasmas. Y su recuperación se ha hecho indispensable. Casi podría aplicarse al sentido de este estudio de Velasco la idea de Robert Darnton (traducida por Antonio Saborit) en *El beso de Lamourette: reflexiones sobre historia cultural*: “Exponerse al pasado altera la noción de lo que se puede conocer. Uno se enfrenta todo el tiempo con misterios: no simplemente con la ignorancia —un fenómeno familiar—, sino con la impredecible extrañeza de la vida entre los muertos” (p. 14).

La naturaleza de la memoria evocable tiene una premisa: el lenguaje. Es la palabra la que da sentidos a lo que se recuerda —y es legítimo, explica Velasco, el uso de la hermenéutica para descifrar sus interlineados—. No quiero adelantar al posible lector el tejido que se propone con las reglas que dibujó Paul Ricoeur en su “imitación del mundo”, pero es inevitable pensar en aquello que afirmara George

Steiner de que, finalmente, el mundo es una construcción verbal. El mundo... y su historia, vale agregar. La materia de los ladrillos de Babel es de palabras, como lo son las vigiliadas, los debates políticos, la escritura o los sueños.

Por supuesto, la acumulación de recuerdos es imposible... y sería ineficaz para la vida. El olvido entonces entra en juego: “...es todo aquello de lo que se debe prescindir —escribe Velasco—, en el entendido de que no podría formarse el conjunto de impulsos visuales, auditivos y sensoriales —que llamamos recuerdos— sin esa cuidadosa discriminación. En segundo lugar, en el curso de la misma idea, debe tomarse en cuenta que el continente del olvido es enorme en comparación con lo que forma parte de la memoria conservada y el recuerdo evocable” (p. 19). Memoria y olvido son partes de la misma ecuación.

Es posible que este mecanismo sea tan antiguo como el mismo ser humano, como sus funciones mnemónicas y el lenguaje estructurado y pronunciado. Las diferencias de esta mecánica serían culturales. Entonces apareció un elemento de quiebre: la escritura, tanto para narrar como para administrar. Y con ella, no sabemos cuándo pero igualmente primordial, el archivo. En sus cimientos podemos intuir el ejercicio de la autoridad —naturaleza que esencialmente no ha cambiado, aunque los rasgos históricos se hubieran desdoblado en infinidad de complejidades discursivas e instituciones que han nacido y muerto, sustituidas o reconvertidas en otras por las corrientes de la cultura y el destino de las civilizaciones.

Es en su apartado de “Colecciones de recuerdos” en los que se entra en la materia prima de los historiadores: el ejercicio del poder y la estructura de los Estados sería imposible sin los instrumentos del dominio. Las instituciones y su relación con las identidades —para promover, consignar o castigar— son el aparato fundamental de la autoridad: conocer y regular a los conglomerados sociales. De ahí, por ejemplo y creo no equivocarme, vendría el malestar en la cultura, intuido y explicado por Freud en un momento histórico de autoritarismo extremo, el del nazismo —asunto que toca por instantes las cinco puntas de la rosa de los vientos de este libro—. Los archivos —como los museos— son herramientas, extensiones de nuestro cerebro, para robar la idea a Roger Bartra.

Quisiera terminar con una cita ajena, de una investigadora que se hundió en los fondos documentales de aquellos seres marginales del siglo de las Luces francés. Arlette Farge. Y debo decir que no escribió muy distinto a lo que, más cerca-

nas a nosotros, nos explicaban a Cuauhtémoc Velasco y a los historiadores de la Dirección de Estudios Históricos, las historiadoras Alicia Olivera, Dolores Pla y Laura Espejel, quienes apostaron por los archivos testimoniales de historia oral. La cita dice: “[...] huella en bruto de vidas que de ningún modo pedían expresarse así, que están obligadas a hacerlo porque un día se vieron enfrentadas a las realidades de la policía y de la represión. [...] Expresan lo que nunca hubiese sido pronunciado de no haberse producido un acontecimiento social perturbador. [...] El archivo es una desgarradura en el tejido de los días, el bosquejo realizado de un acontecimiento inesperado”, escribió Arlette Farge en *La atracción del archivo*. Pues tal es la secreta atracción de los archivos: descubrir las voces que no tenían la voluntad de dejar su impronta; el ejercicio del poder, la administración de la justicia y el endurecimiento de los márgenes de la ley les obligó. Historias duras, como todas; contadas por los papeles de

los repositorios judiciales o en las memorias sin distinción: aparece en ellas el corazón de las tinieblas que es causante de las que Cuauhtémoc Velasco llamó “identidades dañadas”, lo mismo que mirar de cerca la voluntad de vivir y sentir el aliento fresco de la dignidad humana, no importa si se mira a Bernal Díaz del Castillo o Primo Levi, la correspondencia silenciada de Rubén Jaramillo o los oscuros sótanos morales de la policía política y las formas de la lucha contra el poder —que está en el centro del interés del coordinador editorial Velasco.

Este libro ofrece más de un ejemplo del papel polivalente de esos entes que quieren ser omniscientes: los archivos, que buscan saberlo todo, aunque tal vez, como escribió Borges, no hayan sido “un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo”. Con justeza, la lectura de los ensayos de este libro ayuda a trazar el complicado plano de *la casa de la presencia* y de sus habitantes: la memoria, el olvido, el poder y la historia.

Manuscritos mexicanos perdidos y recuperados

Luise Margarete Enkerlin Pauwells*

Clementina Battcock, Rodrigo Martínez Baracs y Salvador Rueda Smithers (comps.), *Manuscritos mexicanos perdidos y recuperados*, México, Secretaría de Cultura- INAH (Historia, serie Memorias), 2019, 272 pp.

M*anuscritos mexicanos perdidos y recuperados* es un libro coordinado y compilado por Clementina Battcock, Rodrigo Martínez Baracs y Salvador Rueda Smithers; su título lo describe. El libro en cuestión tiene como finalidad narrar una historia peculiar: el origen de una serie de manuscritos de los siglos XVI y XVII, su importancia historiográfica, la de sus autores, su peregrinaje por algunas bibliotecas novohispanas, su viaje a la Gran Bretaña y la

recuperación de éstos, el 18 de agosto de 2014, gracias a las gestiones que llevó a cabo la Secretaría de Educación Pública a través del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Actualmente se encuentran resguardados en la bóveda de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología. Estos tres volúmenes reúnen documentos en español, náhuatl y purépecha. Fueron compilados y encuadernados en pergamino por el sabio criollo don Carlos de Sigüenza y Góngora durante la segunda mitad del siglo XVII.

Una vez en México, el 17 de septiembre de 2014 se presentaron en público; inauguraron la importante Exposición “Códices de México: memorias y saberes” en el Museo Nacional de Antropología.

Los manuscritos fueron bautizados por Arthur J. O. Anderson y Susan Schroeder como *Códice Chimalpahin*. Esto se debe a que el grueso de documentos los escribió dicho cronista chalca cuyo nombre

completo es Domingo de San Antón Muñón Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin. A dicha designación se opone el principal traductor de la obra de Chimalpahin, el Dr. Rafael Tena, como se lee en su participación. El Dr. Tena menciona que no se trata de un códice, pues carece de las pictografías de tradición indígena y lo prefiere llamar “manuscrito”. Tampoco está de acuerdo con que se le llame Chimalpahin porque reúnen algunas importantes plumas más.

A *Manuscritos mexicanos perdidos y recuperados* lo articulan tres ejes temáticos. En primer lugar, están aquellos trabajos, cuatro, que se avocan a reconstruir los caminos que siguieron los diferentes manuscritos hasta terminar en el acervo de don Carlos de Sigüenza y Góngora y posteriormente en la biblioteca de la British and Foreign Bible Society, donde formaron parte de su acervo hasta 1982, año en que fueron trasladados en cali-

* Centro INAH Michoacán.

dad de préstamo a la biblioteca de la Universidad de Cambridge, donde permanecieron hasta su regreso a casa, antes de ser subastados.

En la segunda sección del libro se examinan aspectos de la obra de Domingo Chimalpahin, su tiempo, sus manuscritos, su importancia histórica y literaria. Siete son los autores que se procuran dicha tarea. El tercer y último eje es una miscelánea. Reúne los textos de seis estudiosos que abordan las obras de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, de Fernando Alvarado Tezozómoc, del mestizo Diego Muñoz Camargo, un breve documento de Melchor Caltzin, y finaliza con una semblanza de don Carlos de Si-güenza y Góngora.

Algunos de los trabajos aquí publicados fueron reimpresos con la finalidad de presentarle al lector un libro completo, una obra que reúne los ensayos más importantes de los principales conocedores de la historiografía indígena.

El libro inicia así con cuatro grandes plumas: Wayne Ruwet, Baltazar Brito, Rafael Tena y Rodrigo Martínez Baracas. Estos cuatro gigantes se enfocan en descifrar los caminos que siguieron los diferentes manuscritos hasta llegar a la biblioteca de la British and Foreign Bible Society.

Como ya mencionamos, la segunda parte de *Manuscritos mexicanos perdidos y recuperados* está dedicada al sabio chalca Domingo Chimalpahin. Dicho apartado tiene como finalidad reunir, y poner al alcance del lector, importantes trabajos monográficos sobre este noble indígena, algunos de ellos de difícil consulta por haber salido a la luz en revistas especializadas. Honran

su obra Clementina Battcock, Salvador Rueda Smithers, José Rubén Romero Galván, Víctor M. Castillo Farreras, el recién desaparecido historiador y sabio nahuatlato don Miguel León Portilla y su amigo cercano Rodrigo Martínez Baracs.

Hace 50 años apenas se adivinaba la importancia de Domingo Chimalpahin. Mucho se ha avanzado al respecto en estas últimas décadas. Estos adelantos se basan en las transcripciones y las traducciones que los diferentes autores han hecho de su obra. A partir de tan ardua y concienzuda tarea reconstruyen varios de los extraordinarios episodios que consignó el cronista chalca. Por ejemplo, tradujeron y publicaron el *Diario* y las *Relaciones*. Este segundo apartado, por tanto, condensa todos los esfuerzos y avances plasmados en viejas y nuevas publicaciones. Nos invita a continuar la labor de comprender mejor el proceso de construcción de un mundo novohispano desde la cosmovisión indígena, la cual se encontraba en un proceso de inmensos retos, ajustando el mundo de sus abuelos a una sociedad y pensamiento cristianos. Coinciden los diferentes ensayos que no solamente Chimalpahin, sino la mayoría de los cronistas indígenas reelaboraron un discurso que los justificara como aliados de los conquistadores. Para ello reivindican como verdadera la nueva religión cristiana, cuya evangelización en el centro de México se encontraba ya muy avanzada. Buscaron encuadrar en los antiguos valores indígenas un nuevo marco teleológico a efecto de explicar su historia, las costumbres y las relaciones de poder. Los investigadores destacan la necesidad imperiosa de los indí-

genas de dar cuerpo a su nuevo universo a partir de los viejos relatos que escucharon plasmados todavía en códices. Consciente Chimalpahin de que el mundo de sus abuelos se transformaba y se perdía, se dedicó febrilmente a recuperar el devenir histórico de los pueblos asentados en el Valle de México. Nos dejó así la mayor obra historiográfica escrita por un indio de su pasado prehispánico. Parte de los textos perdieron con el tiempo su lógica interna y en el siglo XIX se les acomodó y compuso en ocho “relaciones” a las que llamaron *Différentes Histoires Originales*.

El texto de Víctor Manuel Castillo Farreras se ocupa del análisis minucioso de la caligrafía, así como de los nexos temáticos, cronológicos y estructurales entre los folios, permitiendo distinguir las secuencias, alteraciones, pérdidas e incongruencias en el desarrollo de la obra. Esto lo hace comparando los manuscritos del mal llamado *Códice Chimalpahin* a decir de Tena, con una de las copias que se encuentran en París.

Fue un acierto de los compiladores del libro haber incluido dos colaboraciones de un gran conocedor de la historiografía indígena como lo es el Dr. José Rubén Romero Galván. En la primera de ellas, el autor se enfocó en la idea de que sobre la historia construye Chimalpahin y en un segundo ensayo desmenuza la obra de Tezozómoc. Sobre este último nos dice que es de cuna noble, y por ello, busca construir nuevos significados y referentes históricos con el fin de rescatar el viejo prestigio del linaje al que pertenece. Romero Galván subraya que nos encontramos ante una generación

de cronistas indígenas que conocieron la historia prehispánica sólo a través de relatos y de antiguos códices y que, a la par, se encuentran sumergidos en la literatura y la fe cristiana. El resultado son relatos con una gran riqueza de datos; historias complejas, resultado del cotejo de fuentes de diversa índole.

Quedé maravillada con las aportaciones de don Miguel León Portilla y de Rodrigo Martínez Baracs acerca de una expedición de japoneses a la Ciudad de México que Chimalpahin registra en su *Diario* los años de 1610 y 1614. Miguel León Portilla, además de ofrecernos la traducción del náhuatl al español de dicho episodio, lo enmarca en el contexto social y político de la capital del virreinato de principios del siglo XVII. Martínez Baracs registra, además, la belleza y la expresividad de la prosa en náhuatl. Como conocedor de dicha lengua, apunta que la prosa de dicho noble chalca sólo se compara con el *Nican mopohua*.

Este segundo apartado, el más extenso, finaliza con las contribuciones de dos estudiosos que se han dedicado a analizar las tres *Crónicas mexicanas*. Nos referimos a nuestros colegas Rodrigo Martínez Baracs y Salvador Rueda Smithers. Tales crónicas se encuentran en el tercer volumen de los manuscritos en cuestión. Traducidas al español por Rafael Tena, fueron publicadas por éste como *Tres crónicas mexicanas. Textos recopilados por Domingo Chimalpahin*.¹ Cabe aclarar que la parte central de dicha obra la

ocupa la *Crónica Mexicáyotl* del historiador mestizo tenochca don Fernando Alvarado Tezozómoc (ca. 1525-ca. 1612), cuyo original está perdido. Lo que conocemos es la copia que hace el sabio chalca. Por tanto, el que dicho cronista no se haya circunscrito sólo a su altépetl, se agradece, ya que transcribe tanto fuentes de procedencia chalca o mexica, como también de Tetzco y otros *altepeme*.

El *Códice Chimalpahin* también alberga la obra de otro gran cronista, don Fernando de Alva Ixtlilxóchitl. Por ello, los compiladores de *Manuscritos mexicanos perdidos y recuperados* incluyeron, en la tercera parte del libro, una “introducción” escrita por don Edmundo O’Gorman, publicada en 1972, en el libro *Nezahualcáyotl Acolmiztli (1402-1472)* del propio Alva Ixtlilxóchitl. Tuvo como finalidad la de hacernos llegar un texto que no ha sido superado hasta el momento, y que además es difícil de conseguir. Con la misma erudición de O’Gorman, Pablo García Loaeza colaboró con un artículo crítico que titula *Los manuscritos de Don Fernando de Alva Ixtlilxóchitl*. En él aborda la construcción del discurso del texcocano, su impronta en la historia del patriotismo criollo y en la posterior historiografía nacional.

En la tercera parte del libro tenemos el artículo de una de las grandes conocedoras de la obra de don Diego Muñoz Camargo. Andrea Martínez Baracs analiza *La suma y epílogo de toda la descripción de Tlaxcala*. En su trabajo se

copilados por Domingo Chimalpahin, México, Conaculta (Cien de México), 2012.

pregunta sobre la estructura y el origen de esta importante fuente cuyo original se encuentra en dichos manuscritos.

Esta vez escrito en tarasco, encontramos un breve documento cuyo análisis desde la historia y la lingüística está a cargo de Hans Roskamp, Benedict Warren y Cristina Monzón. Dicho peculiar manuscrito del siglo XVI trata sobre la lectura de un códice —actualmente perdido—. Narra un acontecimiento peculiar: la conquista de Tzintzuntzan por el linaje dominante, los uacúsecha, y la destacada participación de 20 mercaderes nahuas. Los autores subrayan que se trata del manuscrito más antiguo que se ha encontrado en dicha lengua.

La cereza en el pastel la ponen Clementina Battcock y Patricia Escandón con una semblanza del sacerdote don Carlos de Sigüenza y Góngora, compilador del *Códice Chimalpahin*.

Por tanto, al cumplirse ya 500 años de la llegada de Cortés a México-Tenochtitlan, *Manuscritos mexicanos perdidos y recuperados* coloca sobre la mesa, una vez más, la importancia de visibilizar aquellos historiadores indígenas y mestizos gracias a los cuales conocemos muchas de nuestras raíces prehispánicas. Sus narrativas sentaron las bases de la historiografía mexicana. Por ello, ante la magnitud de lo que se ha perdido a través de los siglos, agradecemos en primer lugar al Instituto Nacional de Antropología e Historia por su costosa labor al rescatar y salvaguardar los manuscritos referidos, además de financiar la edición de este magnífico libro, que los honra.

¹ Rafael Tena, paleografía y traducción, *Tres crónicas mexicanas. Textos re-*

Las revoluciones de la mujer

Rebeca Monroy Nasr*

Fernanda Núñez Becerra y Rina Ortiz (coords.), *La osadía se viste de mujer. En el centenario de un año crucial, 1917*, México, Secretaría de Cultura / INAH, 2020, 292 pp.

En pleno siglo XXI, cuando la participación de la mujer en la vida política, social, económica y cultural es mayor día a día, pero sobre todo cuando no han cesado las mujeres y sus familias en realizar un claro esfuerzo por terminar con la violencia contra la mujer; con las agresiones verbales, psicológicas y/o físicas; con las desapariciones cada día más terribles que llegan a culminar en feminicidios, como máxima muestra de la

intolerancia masculina y de la extrema violencia que se vive día a día, ahí están ellas entre desaparecidas, mutiladas y asesinadas arteralmente. En este momento en que las manifestaciones de inconformidad son cada vez más evidentes es que aparece este libro, que hace un profundo recuento de las mujeres que vinieron a revolucionar la revuelta armada mexicana.

Se trata de un libro coordinado por Fernanda Núñez Becerra y Rina Ortiz Peralta, dos destacadas estudiosas que reunieron las plumas de 10 autoras, quienes muestran cómo se han ido dando las luchas de las mujeres desde diversos frentes, quienes narran desde la perspectiva de investigadoras sociales, la presencia de las mujeres que participaron hace más de cien años justo en la contienda armada, de cuando las “Adelitas” iban al lado de sus “Juanes”, mujeres que

también fueron sustanciales en el quehacer revolucionario, lo cual es indudable cuando las vemos en diversos documentos visuales gracias a las cámaras de los reporteros gráficos de la época. Porque hay que volverse viajero del tiempo para entender de dónde venimos y cómo hemos llegado a este momento, en pleno siglo XXI, pues las luchas, los esfuerzos y las contiendas ideológicas, políticas, sociales, económicas y culturales han rendido frutos, pero todavía falta mucho más por hacer.

La historiadora Margarita Carbó comentaba en ocasión de una obra de largo aliento sobre mujeres veteranas de la Revolución, escrito por Martha Rocha, que las condiciones materiales, económicas y políticas cambiaron a la par de la lucha armada. Por su parte, los nuevos acuerdos sociales hacia la mujer no llegaron con la misma ve-

* Dirección de Estudios Históricos, INAH.

locidad con y en la posrevolución; los cambios en las actitudes que los varones tenían hacia ellas, desde el aspecto ideológico hasta el de la vida cotidiana, no mutaron acorde con las necesidades de ellas y de sus cambios radicales en las esferas privada y pública. Tal condición podemos constatarla con este libro que muestra las luchas de estas mujeres para y por ellas, y que nos refiere las grandes tareas que aún tenemos enfrente por realizar, con la conciencia clara de que estamos a más de cien años de distancia.

Es una lucha tan profunda y de tan largo aliento que por años se ha invisibilizado en el mapa histórico y social. Se ha dejado de lado el esfuerzo, el vapuleo y el sacrificio que realizaron en lo que se refiere a sus vidas personales, al buscar garantizar una mejor forma de vida para obtener igualdad de derechos laborales, espacios de trabajo, salarios y jornadas iguales, aunado a las necesidades materno-infantiles que requerían resolver por parte de los diferentes gobiernos revolucionarios y de los posteriores a ellos.

Son mujeres que llevaron a cabo grandes luchas y que se adhirieron durante y después de la Revolución a la causa, y a las que hemos ido conociendo poco a poco gracias a los estudios de esas investigadoras, gracias a que se han dedicado a su rescate. Muchas veces son historias olvidadas y traslapadas desgraciadamente, pero por medio de los estudios de género y de la mujer tenemos noticia ahora de su presencia. Son mujeres que decidieron, muchas de ellas, renunciar a una vida “común”, de fa-

milia, de esposo e hijos, y que en este caso las vemos con sus armas, que consistían en una presencia física, intelectual y conceptual en diferentes foros y espacios, desde la prensa, la escritura, la política y las redes sociales del momento. Aquellas combatientes de la pluma y la palabra, de acciones conjuntas que le procuraron a la mujer de hace un siglo un mejor lugar en la esfera política, social y cultural de esta nación.

Las autoras de este libro, que suman diez, nos dejan ver la manera como enfrentaron nuestras ancestras a los escollos sociales, familiares y de parejas; a las contiendas políticas e ideológicas, entre muchos otros, en esos años, y quedaban etiquetadas, lacradas o marginadas, pero no por ello dejaron de insistir e intentar alcanzar mejores condiciones de vida y de trabajo para las mujeres de distintos estratos sociales y culturales.

Este libro, con sus capítulos nos permite entender y valorar el esfuerzo individual de estas mujeres para el colectivo de una nación en la que se creía profundamente y que se estaba gestando; con los nuevos convenios, el hacerle un lugar a la mujer era prioritario. Por ello, los ensayos permiten comprender de manera clara de dónde venimos y cuáles han sido los momentos más duros en la(s) lucha(s) de la mujer —porque han sido muchas—, a pesar de una Revolución, de una agenda comunista o de un estado progresista como lo fue al parecer Veracruz o Yucatán, en ciertos momentos de nuestra historia. Como veremos es revelador el caso de las mujeres veracruzanas

que dieron una fuerte lucha, con una gran presencia y que sus voces han permanecido calladas o sólo se conoce en un sector de la población. Es por ello por lo que merecen, cada una de ellas, ponerse en la tinta de las letras y de las imágenes, y dejar huella del camino que surcaron en tiempos más que difíciles desde la Revolución y después de ella.

Cada uno de los capítulos compuestos tiene un manejo de fuentes originales de primera mano, con características subyacentes que permiten comprender a los personajes desde el género epistolar, o bien, desde la hemerografía, o el uso de las fuentes policiales y de espionaje de la Dirección General de Investigaciones Políticas y Sociales (DGIPS), que le dan un valor historiográfico, pero además también hay ricas fuentes de información poco conocidas, como las que proceden de la ex URSS, muy novedosas y también muy reveladoras. Materiales que ayudan a conocer a las mujeres que componen los ensayos del libro, que son mujeres pioneras por excelencia en el trabajo sobre feminismo y en torno a las luchas de la mujer en México. Me parece que es un libro que aporta nuevas vetas de estudio, que recupera el género de la biografía con gran fuerza y que deja entrever las redes sociales que generó México en diversas partes del mundo a partir de su internacionalización. Además, recupera una historia regional, esa microhistoria “matria” que ha subrayado Luis González y González, y que a su vez el investigador Carlos Martínez Assad ha resalta-

do en sus estudios, la cual aporta a la historia general de las mujeres de nuestro país.

Para empezar, el prólogo de las historiadoras Fernanda Núñez Becerra y Rina Ortiz Peralta me parece muy adecuado, claro y contundente en lo que se refiere a la historiografía sobre las obras escritas dentro del término *género* y de *feminismo*, así como de la historia de la lucha de las mujeres en el siglo XX. Presenta de manera clara sus propuestas, metas, objetivos del libro y permite que el/la lector(a) comprenda el tipo de lectura que va a hacer, pero sobre todo atrae la atención al mismo, pues incita de manera innegable a su lectura.

El libro está dividido en tres partes: la primera, “Pioneras”, va a poner en la palestra de la historia a las mujeres que iniciaron y gestaron los movimientos en favor de sus derechos, desde la revuelta armada y posterior a ella.

El primer ensayo corre por cuenta de la propia Fernanda Núñez, especialista en historia de las mujeres, con: “Los márgenes del pudor: moral sexual en tiempos de la mujer moderna”, texto que proporciona un marco teórico, metodológico e histórico que permite comprender a los personajes femeninos y a sus diversas luchas en el siglo XX. Es un capítulo que muestra claramente los tabús, la religión, la desigualdad entre géneros, y las formas diversas en momentos diferentes en las que trabajaron las mujeres que lucharon por los derechos cívicos, políticos, sexuales y religiosos, entre otros. Y con la presencia de Refugio Galindo que

da muy claro el trabajo desarrollado por esta feminista que tuvo que enfrentar un patriarcado sólido durante y después de la Revolución Mexicana. Es un texto muy alusivo a las luchas feministas del siglo XX, nacionales e internacionales, ejemplificando claramente los escollos que sobrellevaron estas mujeres durante varias décadas.

Es Rosa María Spinoso Arcocha, historiadora especialista en historia social, quien aborda el tema: “Las trasgresoras: Hermila Galindo y Salomé Carranza”, en donde la autora rescata, a la par de los trabajos, vocaciones y textos de Hermila Galindo —de quien se tiene mayor noticia en la historia de las mujeres—, a Salomé Carranza, como una aportación historiográfica, poniéndolas en un espejo de similitudes y diferencias, producto de los textos de ambas en la revista *Mujer Moderna*. Hermila Galindo, conocida en su época por ser “una mujer que piensa con cerebro de varón” (p. 51) —no sé si le hacían un favor o todo lo contrario—, pero esta frase parece apreciarla por su varonil forma de pensar, que en realidad era “su” forma de dilucidar y actuar, pero comparada con otras actividades “femeninas”, ésta parecía estar ligada solamente a los hombres, lo cual es un fallo desde su concepción.

Por su parte, Salomé era considerada portadora de un “feminismo moderno” (p. 54), una mujer poco conocida en los anales de la historia de género y del feminismo; me parece que es un gran hallazgo, una virtud del material que, además, se le suma el ser una mujer veracruzana que trabajó

con gran ahínco y fortaleza a pesar de los difíciles momentos que vivió. El texto de Rosa María Spinoso también ilustra de manera clara los apoyos que Venustiano Carranza les proporcionaba a las mujeres para que escribieran en los diarios constitucionalistas que se generaron en Veracruz, en los que pudieron mostrar sus virtudes literarias al tener un foro de escritura que les diese validez a sus planteamientos frente a la Revolución Mexicana, por lo que se convierte en un texto muy revelador sobre cómo funcionaba la prensa y sus intenciones didáctico-pedagógicas, con un fuerte tinte de clara propaganda política. Todo ello subraya la investigación en torno a personajes tan especiales por la calidad académica que se evidencia en el texto presentado.

“Conexiones feministas transnacionales. Juliet Barrett Rublee”, de Elissa Rashkin, investigadora del Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación de la Universidad Veracruzana, es un texto que aborda la presencia de mujeres extranjeras que trabajaron en México y dejaron una huella importante sobre los problemas en torno a la natalidad y la anticoncepción.

El personaje Barrett Rublee es el de una de las mujeres más importantes dentro del contexto internacional, que al venir a México le dio un fuerte impulso al movimiento feminista, además de dar validez a la necesidad de avanzar en términos de la anticoncepción, y con ello, el texto deja en claro los lazos, las redes, la fortaleza del movimiento feminista no sólo local,

sino internacional. Aunado a ello, la revisión de la película *Flame of Mexico*, que ella produjo, ofrece una luz muy importante sobre los estudios de historia cultural que utilizan este tipo de fuentes. Su análisis y descripción es muy atractiva y contundente dada la información que se extrae y la configuración del discurso histórico que parte de una película simbólica en el imaginario nacional. Es por ello que este tipo de estudios son importantes de publicar en un libro de esta magnitud, aunado a que se develan las redes y las relaciones entre los diferentes grupos y posturas del feminismo en esos años.

La segunda parte del libro está compuesta por: “Las transformadoras”, y la abre el ensayo de la historiadora y profesora de la Universidad Veracruzana, especializada en educación femenina y feminismo en México, Ana María García, quien nos presenta su ensayo bajo el título: “Luz Vera de Córdoba. Una profesora en las batallas por las causas sociales”. Es justamente Luz Vera una más de las personalidades que han sonado por años en el bastión del feminismo, de la que se conocen algunos de sus rasgos y de sus trabajos, aunque en esta ocasión lo que se presenta es un texto muy terminado de la profesora veracruzana, que profundiza en su capacidad intelectual, en sus luchas, en sus convicciones y en sus formas de tratamiento hacia la presencia de sus colegas hombres y mujeres dentro de su trabajo como militante. Es una de las intelectuales que merecen un espacio en el libro porque aportaron, trabajaron y abrie-

ron caminos impensables para las mujeres en México. Su liderazgo intelectual fue muy importante y ello lo resalta este artículo, que presenta varias facetas de la feminista Vera Córdoba, así como la descripción de los diferentes feminismos de la época, como el conservador y el relacional, lo que enriquece los estudios de género, de la mujer y del feminismo en México de manera muy clara y contundente.

La investigadora Esther Hernández Palacios, especialista en letras modernas y poesía mexicana, aborda a tres mujeres fundamentales en esta historia de género: “Concha Michel, Aurora Reyes y Enriqueta Ochoa: la representación de un femenino sagrado”. En este ensayo se analiza la participación de tres mujeres en la vida cultural y social en México. Aunque se argumenta que a Concha Michel se le conoce más como militante que como escritora, en algunos medios es más conocida como cantante, pues una de sus más conocidas actividades fue el acompañar a Tina Modotti en la inauguración de su exposición en la Biblioteca Nacional en diciembre de 1929, de lo cual sí hay fotografías en el Archivo General de la Nación, en el Fondo Díaz, Delgado y García, una de las cuales ha sido publicada en diversas ocasiones. Mujer que además lideró el movimiento de las mujeres campesinas. La investigación nos enriquece de la cultura local, también, pues la historia de este personaje descrito en el texto es fascinante y reveladora. Asimismo, las dos mujeres restantes que se presentan son sujetas muy atractivas e importan-

tes en sus aportaciones: tanto Aurora Reyes, sobrina de Alfonso Reyes, como Enriqueta Ochoa, son personajes que muestran una historia de suyo muy atractiva y contundente en la vida cultural del país. Importante su rescate.

El tratamiento del tema: “Agente por azar. Amalia Mendoza Díaz y sus informes” corre por cuenta de la historiadora e investigadora de la Dirección de Estudios Históricos, del INAH, actualmente su directora: Delia Salazar. El relato es una historia absolutamente apasionante y muy destacada porque pocas veces se ha dado a conocer el trabajo de espionaje realizado por una mujer. Es un material muy rico en su presentación, en su desarrollo y en la frescura del personaje y de su historia. Porque justamente le da un giro a la historia de las mujeres militantes, feministas y luchadoras sociales, y nos presenta a un personaje que por la necesidad de mantener a su hija y por detentar su libertad se coludió con el Estado para ser su informante. Además de que proviene de los archivos ocultos de la DGIPS, y con ello se da a conocer material de suyo muy importante para la historia. Es Amalia Mendoza una de esas figuras que justamente se requiere conocer y revelar en la historiografía, porque desmitifica también la participación de la mujer en la política, como informante y espía de alto nivel. Es un texto bien redactado y con un estilo muy ameno en su relato, y único, porque justo presenta materiales poco visitados por la historiografía de género, de la mujer y del espionaje.

La tercera parte del libro lo conforma “El ideal” con tres autoras. La primera de ellas es la investigadora del Centro INAH Veracruz, Rina Ortiz, antigua compañera de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto, conocida por sus trabajos de historia social y política y su consulta de los archivos de la ex URSS. En esta ocasión presenta: “Del ensayo socio-político al relato literario. La cuestión femenina en los trabajos de Alexandra Kollontai (1908-1923)”, uno más de los textos muy reveladores de un personaje de la historia soviética que tuvo una profunda presencia en México. El relato es atractivo, muy revelador, consistente y acude a fuentes que provienen del mismo archivo de la Comintern, o bien, de textos en ruso que sólo los conocedores saben o pueden leer y traducir —lo que hace de maravilla la autora—, lo cual da un realce particular al texto, porque son materiales que se conocen poco en nuestro país. El desarrollo de los escritos rescatados es muy importante porque va describiendo la manera en que Kollontai enfrentó al poder en su país y la lucha vanguardista que dio desde los años veinte del siglo pasado, incluso desde su propia vida. Además de mostrar toda la labor que realizó en diferentes partes del mundo, y de su constancia y esfuerzo continuo por la lucha de las mujeres, no al margen de la lucha de clases, sino como parte de ello. Las aportaciones de la militante y sus diferentes obras escritas, que aparecen en el texto y enriquecen la lectura desde la perspectiva feminista, como con el

diario y otras obras que provienen de la pluma de Kollontai, entre ella *El amor de las abejas...*, nos va mostrando las propuestas altamente vanguardistas de la época, que son punta de lanza para las militancias feministas en el mundo entero.

La autora de “Feminismo transgresor. El FUPDM y la crítica contestataria de Cuca García y Consuelo Uranga en el VI Congreso del Partido Comunista, enero de 1937”,¹ es Verónica Oikón Solano, historiadora de El Colegio de Michoacán. En este texto, la investigadora nos presenta a dos personajes muy importantes que desarrollaron trabajo de base bajo el impulso feminista dentro del Partido Comunista Mexicano (PCM). En particular en las tareas y el discurso ejercido en el VI Congreso del partido, y en ello podemos constatar una serie de elementos que se han distinguido en la vida de los militantes de izquierda, que es dar prioridad a la lucha de clases, con el gran descuido de parte del PCM ante la lucha de la mujer, lo cual en muchas ocasiones se trataba como si fuese una demanda “burguesa” y no en su justa proporción de equidad de género. En este sentido es muy importante el hecho que enfatiza el texto sobre la estrategia de los frentes populares y la defensa de los derechos de las mujeres. Así observamos cómo debieron llevar a cabo tareas intensas para lograr la aprobación y el apoyo de los compañeros del partido tanto Cuca García como Consuelo Uranga. Y

¹ Las siglas FUPDM representan al Frente Único Pro Derechos de la Mujer.

un elemento que destaca sobre todo, por lo importancia que revestía en aquel momento, fue el impulso que procuraron en pos del voto para la mujer en los años treinta, el cual no fue otorgado por el presidente Cárdenas, pero que García y Uranga no cesaron en su intento por llevarlo a cabo. Sin embargo, se puede observar, bajo el análisis puntual que brinda el material, cómo ni los compañeros del partido se pronunciaron en favor de ello. Es un texto que subraya la carencia de interés y de solidaridad con las luchas feministas de las mujeres, que muestra cómo los compañeros no participaban ni estaban convencidos de estas luchas, y al contrario, mantenían el *statu quo* que les permitía mantener el papel patriarcal y dominante dentro de la misma estructura del PCM, lo cual les significó, a García y Uranga, una larga lucha, que me parece aún tiene mucho trabajo por realizar en los sectores de las izquierdas mexicanas. En ello estriba el gran valor del artículo.

Cierra este libro la investigadora Rosa Casanova, especialista en fotografía e imagen, quien labora también en la Dirección de Estudios Históricos del INAH, y nos hace llegar el texto: “Frente a la cámara: fotografía y propaganda en el trabajo de Tina Modotti”, en donde encontramos un análisis muy puntual del trabajo desarrollado por la fotógrafa italiana, una vez que permaneció en el país trabajando con las causas de la izquierda comunista, en particular con las del PCM y su periódico *El Machete*. Un análisis que no se ha realizado en ninguna de las abun-

dantes y profundas biografías de la fotógrafa, y que reviste importancia sustancial porque remite a un quehacer de la imagen como forma de militancia visual. Es importante porque destaca la faceta no solamente de la artista, sino de cómo Modotti empezó a trabajar la cámara para las causas partidistas, y cómo el periódico trabajaba, insertaba y destinaba un espacio particular a la imagen fotográfica. Lo cual es importante en el contexto en el que se desarrollaba. Aunado a ello, se relata la historia de un México postulado bajo el nacionalismo que se concretó con los muralistas como de Diego Rivera, aunado a su amistad con Tina Modotti, y en ello se puede inferir las mutuas influencias visuales y culturales en las obras de ambos artistas. Asimismo, es clara la red de amistades de la vida artística y cultural que estableció la fotógrafa, que la llevaron a encontrarse con diversos espacios editoriales como *Mexican Folkways*, y su editora Frances Toor, o incluso, con la escritora y editora Anita Brenner. Y me parece que ese texto se toca con algunos anteriores del libro, como con Concha Michel y con Cuca García. Tal vez sería bueno mencionarlo en el pie de página de este texto, remitir al lector a los artículos mencionados. Por su parte, cierra de manera clara cómo el arte al servicio del nacionalismo también tenía un vínculo claro con la izquierda mexicana y soviética, cuando aparece el nombre de Carlos Contreras o Vittorio Vidali. Es así como podemos observar que en esos años veinte y treinta se acentúa, en diversos frentes, la búsqueda

queda por una mejor postura para la mujer. Una posibilidad de mejorar sus condiciones laborales, económicas y de representatividad social. Es Tina Modotti una de las más destacadas representantes de la figura femenina, capaz de reventar los cartabones de la época, lo cual la llevó a ser juzgada por su actitud “libertina” y ser expulsada del país en 1930. La anotación que hace la autora sobre cómo se adhiere al programa del PCM, aunado a su nuevo compañero de amores y de la vida militante, el comandante Carlos J. Contreras, lo cual, además, implicó el abandono de la cámara y de la posibilidad de una expresividad plástica y estética. Todo ello respondía a la convicción de Tina de ceñirse a la militancia y de entregarse al trabajo político sin cuestionar mayormente su papel creativo o fotodocumental, pues su labor en la Guerra Civil española como enfermera bajo el nombre de María formó parte de sus labores en el Socorro Rojo Internacional y la definieron en los últimos años de su vida. Regresó de nuevo a México para morir una noche fría del 5 al 6 de enero de 1942, en el momento de subirse a un taxi, y dejó ahí sus sueños, deseos y necesidades, aunado a una estela de misterio, dudas y especulaciones sobre su muerte. Como señala Rosa Casanova: “[...] un México aún profundamente machista cobijó sus restos”. Es sin duda un texto muy atractivo y aleccionador.

Todas y cada una de las autoras de este libro presentan un ángulo poco usual de las mujeres que hicieron cambios notables en la vida de México, desde la Revolución

hasta después de ella. Sus faenas, afanes, necesidades, tareas, posturas, presencias o borramientos visuales —como la espía— se ven reflejados en los diez artículos presentados, y abren un panorama claro de las luchas que han librado las mujeres para obtener un lugar semejante y distinto a los de los hombres. Por lo menos igualdad política con el voto; igualdad social con los contratos, los trabajos y los salarios; igualdad ideológica con la presencia en la prensa, en el ámbito político; igualdad artística y creativa en las esferas de la vida pública más allá de lo privado. Con la igualdad en el trato cotidiano, como entes pensantes, trabajadores, creativos, literarios, políticos, sociales, en su vida diaria. Incluso al realizar tareas de espionaje o de intromisión en diferentes círculos.

Porque todas ellas realizaron una tarea de intromisión e irrupción, intentos de desmontar lo articulado por los hombres, quebrantar la visión heteropatriarcal imperante por siglos, meter una cuña, un pie, el cuerpo entero para dar un paso más en la búsqueda de la igualdad y de la diferencia. Es por ello por lo que este libro viene a saldar una cuenta con el pasado, con estas mujeres que negaron la maternidad, la vida convencional de casadas, que como María Teresa de Landa rompió, al ser autoviuda, un cartabón de “aguantar” y “resistir”. Ella no lo hizo ante la infame bigamia y engaño de su supuesto esposo, y lo asesinó, salió liberta y afuera tendría mucho más que aportar al mundo. Al igual que Esperanza Velázquez Bringas, otra feminista,

abogada, periodista de cuerpo completo que merece un lugar en este cosmos de mujeres rutilantes por su dedicación, sus afanes y su capacidad de enfrentarse a cualquier circunstancia. Nacionales y extranjeras nos dejan una clara lección de un camino que ha sido abierto a golpe tendido, con las ideas, con las actitudes, con sus obras y su nece-

saria capacidad de romper las mareas de la inercia.

El libro es claro y conciso; uno y otro ensayo se convierten en los eslabones que permiten comprender de manera transparente y profunda la presencia de esas mujeres que tuvieron la osadía no sólo de ser sino de mostrar su capacidad e impulso con y en su trabajo; se de-

nota claramente cada momento histórico en que les correspondió dar la pelea a pesar de significarles dureza y escarnio social, laboral, político, cultural e ideológico. Es por ello que su lugar en la historiografía es fundamental, haciendo de éste un material que resulta una gran aportación a los estudios de género y de la mujer.

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 1800 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”, en nombre del coordinador o editor, *título del libro*, lugar de edición, 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, 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 utilizarán 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 caso de artículos y ensayos. En caso de reseñas se entregan tres ejemplares.

Revista *Historias*, 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. 40405100 ext. 204; correo electrónico: revista_historias@inah.gov.mx o historias.inah@gmail.com

MAYO - AGOSTO 2020

Historias 106

REVISTA DE LA DIRECCIÓN DE ESTUDIOS HISTÓRICOS



Estado de Jalisco. (México.)

INAUGURACION DEL CENTRAL, 1855
GUADALAJARA



h

ENTRADA LIBRE

- Sasha Frere-Jones
- Theodore W. Cohen

ENSAYOS

- Mónica Velázquez Sandoval
La hacienda y sus oficios. Trabajar para el campo en la Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVIII
- Marte González Ramírez
Un arco de triunfo efímero dedicado a Carmen Romero Rubio
- Aurelio de los Reyes García-Rojas
Una temporada de ópera en la Ciudad de México en 1917
- John Mraz
Fotohistorias de la Revolución Mexicana

CARTONES Y COSAS VISTAS

- Jorge Alejandro Díaz Barrera
El subdelegado de Chalco avisa hallarse ensolvada la Acequia Real que imposibilita el tránsito a las cañas trajineras... y medidas para su limpia. 1806-1808

RESEÑAS

- Rodrigo Martínez Baracs, *La Utopía de Tomás Moro traducida por Vasco de Quiroga*
- Salvador Rueda Smithers, *La benemérita labor de hacer archivos*
- Luise Margarete Enkerlin Pauwells, *Manuscritos mexicanos perdidos y recuperados*
- Rebeca Monroy Nasr, *Las revoluciones de la mujer*



6 029340 033950

07

www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INAH