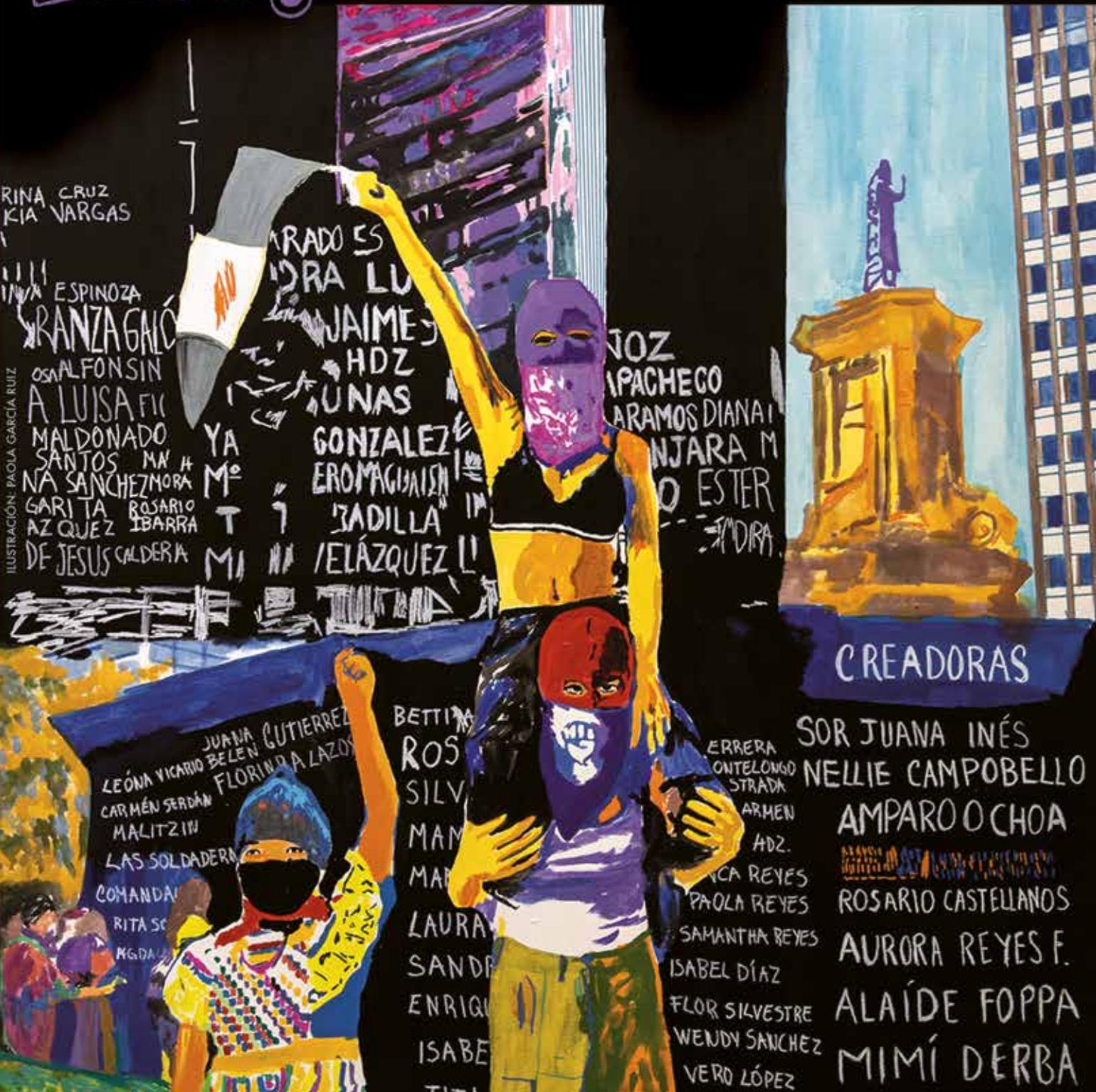


Historias 113

REVISTA DE LA DIRECCIÓN DE ESTUDIOS HISTÓRICOS



RINA CRUZ
KIA VARGAS

ESPIÑOZA
FRANZA GARCÍA
ALFONSIN
LUISA FIGUEROA
MALDONADO
SANTOS MAH
SANCHEZ MORA
GARITA ROSARIO
AZQUEZ IBARRA
DE JESUS CALDERA

ARADO ES
DRA LU
JAIME
HDZ
UNAS
GONZALEZ
EROMAGUIEN
DADILLA
ELÁZQUEZ

NOZ
PACHECO
ARAMOS DIANA I
NJARA M
O ESTER
DRA

CREADORAS

JUANA CUTIERRER
LEÓNA VICARIO BELEN
FLORINDA LAZOS
CARMÉN SERDÁN
MALITZIU
LAS SOLDADERA
COMANDANTE
RITA S
MGDA

BETTIA
ROS
SILV
MAM
MA
LAURA
SANDR
ENRIQU
ISABE
TITA

ERRERA
ONTELONGO
STRADA
ARMEN
ADZ.
CA REYES
PAOLA REYES
SAMANTHA REYES
ISABEL DÍAZ
FLOR SILVESTRE
WENDY SANCHEZ
VERO LÓPEZ

SOR JUANA INÉS
NELLIE CAMPOBELLO
AMPARO OCHOA
ROSARIO CASTELLANOS
AURORA REYES F.
ALAÍDE FOPPA
MIMÍ DERBA

ILUSTRACIÓN: PAOLA GARCÍA RUIZ

Historias

Revista de la Dirección de Estudios Históricos

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Director General: Diego Prieto Hernández

Secretario Técnico: José Luis Perea 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



publicaciones

DIRECCIÓN DE ESTUDIOS HISTÓRICOS

- ▶ **Tributos tardíos de la Nueva España. Programa interactivo. En homenaje a Cayetano Reyes García,** México, INAH (Historia, serie Memorias) / El Colegio de Michoacán, A.C., 2021
Martha Terán
- ▶ **Crónica de una quimera. Historia del colegio apostólico de Pátzcuaro,** México, INAH (Historia, serie Testimonios), 2021
Jorge René González M.
- ▶ **Saber y tradición. Conocimientos y prácticas en el valle del Mezquital,** México, INAH (Etnohistoria, serie Sumaria), 2021
Fernando López Aguilar, Haydeé López Hernández (coords.)
- ▶ **Francisco Cárdenas, una vida entre el orden y la transgresión,** México, INAH / MAPorrúa, 2021
Edgar Sáenz López
- ▶ **México. Grandeza y Diversidad,** México, INAH (Historia) / Fondo de Cultura Económica, 2021
Jaime Bali (coord. editorial)
- ▶ **Tenochtitlan, la caída de un imperio. Acercamientos y reflexiones,** México, INAH (Historia), 2021
Eduardo Matos Moctezuma, Miguel Pastrana Flores, Patricia Ledesma Bouchan (coords.)
- ▶ **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 Universe* (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: 55 7090 0890 ext. 2004

DIRECCIÓN DE LA REVISTA
Rebeca Monroy Nasr

COMITÉ EDITORIAL

Rosa Casanova, Edgar O. Gutiérrez, Rodrigo Martínez Baracs,
Rosa María Meyer Cosío, José Mariano Leyva,
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 Ayluardo (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: Mónica López

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

Historias, Revista de la Dirección de Estudios Históricos, núm. 113, septiembre-diciembre de 2022, 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: Insurgentes Sur 1940, Planta baja, col. Florida, C.P. 01030, alcaldía Álvaro Obregón, 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, Insurgentes Sur 1940, Planta baja, col. Florida, C.P. 01030, alcaldía Álvaro Obregón, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir el 27 de diciembre de 2024, con un tiraje de 500 ejemplares.

Historias

113

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

ENTRADA LIBRE

James Shotter	3
Karl Ove Knausgård	11
Seymour Deming	18

ENSAYOS

María Concepción Lugo Olín <i>La Ilustración, la infancia y el juego en la Nueva España</i>	20
Hugo Carrillo Ferreira <i>Etnografía de manuscritos. Estrategias de inserción de un mulato de Curazao en las élites de la Nueva Granada</i>	31
Peter Hulme <i>Taking the Blues Away. La segunda edición de The New Negro</i>	47
Rebeca Monroy Nasr <i>Las formas de la imagen: un vistazo a la ftohistoria en México</i>	73

CARTONES Y COSAS VISTAS

Elizabeth Chávez Serrano <i>Detrás de un anuncio: "Fotografía de Ma Guadalupe Suárez"</i>	99
--	----

RESEÑAS

Rodrigo Martínez Baracs, <i>El orden de la cultura escrita</i>	106
Gonzalo Rocha, <i>Diccionarios</i>	109
Julia Tuñón Pablos, <i>Juana Cata. Una cacica extraordinaria</i>	112
Rebeca Monroy Nasr, <i>Manos y hermanos que se abren al mundo</i>	116



Portada: Collage con base en fotografía de Paola García, de la marcha feminista del 8 de marzo del 2022. Col. de la autora.



Entrada Libre

El hecho y la ficción

James Shotter

Desde 2010, James Shotter ha sido corresponsal del diario *Financial Times* en Austria, Suiza y Frankfurt, hasta radicarse en Varsovia, desde donde cubre Polonia, la República Checa, Eslovaquia, Bielorrusia y Moldova. Esta nota apareció en el *Financial Times*, el 7 y 8 de enero de 2022. Traducción de Antonio Saborit.

POCOS PERIODISTAS EN EL SIGLO XX alcanzaron el reconocimiento de Ryszard Kapuscinski en la cúspide de su carrera. Como el solitario corresponsal de la agencia de noticias del estado comunista de Polonia presencié muchos de los levantamientos de su tiempo, desde Latinoamérica hasta África, y escribió sobre ellos en una prosa fascinante. Kapuscinski, para Gabriel García Márquez, fue el “verdadero maestro del periodismo”; para Margaret Atwood, “el mayor testigo de nuestra época”. Al morir en 2007, la revista alemana *Der Spiegel* sacó un homenaje titulado “El mejor reportero del mundo”.

En este año, el legado del polaco volverá a ocupar el centro de la atención. Czytelnik, su casa editora, trabaja en dos libros sobre Kapuscinski y su obra, que coincidirán con el 90 aniversario de su nacimiento. Varsovia renovará la sencilla cabaña de madera en la que vivieron él y su familia después de la guerra y se volverá un centro dedicado al reportaje.

*La debemos defender
con nuestras vidas,
como comentaristas políticos,
como reporteros, como
historiadores, quien quiera
que se dedique a la no-ficción.
Pienso que es un pecado capital
cruzar esa frontera.*

Pero aun antes de la muerte de Kapuscinski, hace quince años, ya había voces que disentían sobre sus escritos y estas voces se han vuelto más fuertes en los años sucesivos. Va de por medio la exactitud de sus brillantes reportajes. Un comentarista empático lo llamó “periodismo mágico”. Pero para otros, en particular en el mundo anglosajón, volvió borrosas las fronteras entre el hecho y la ficción, lo que hizo de él un relato admonitorio sobre el embellecimiento artístico y una advertencia sobre las caídas para los reporteros que empalman su prosa con las técnicas y los trucos de la literatura.

Las distinciones entre la verdad y la fábula son probablemente tan antiguas como la escritura misma. El griego Heródoto —un pionero de la escritura de la historia en el siglo V antes de nuestra era, admirado por Kapuscinski— ha sido llamado por partida doble el “padre de la historia” y el “padre de las mentiras”. Pero en medio de las batallas contemporáneas en torno a las *fake news*, la polémica sobre cómo proteger la frontera entre el hecho y la ficción también tiene una resonancia más moderna.

“La debemos defender con nuestras vidas, como comentaristas políticos, como reporteros, como historiadores, quien quiera que se dedique a la no-ficción. Pienso que es un pecado capital cruzar esa frontera”, dice Timothy Garton Ash, profesor de Estudios Europeos en la universidad de Oxford y él mismo autor de reportajes sobre Europa central. “En el mundo de la mala información y la desinformación en el que se tiene... a una Rusia que promueve la visión de que a fin de cuentas no existe la verdad, que todo mundo a fin de cuentas no hace más que impulsar su relato, es más importante que nunca el respetar la frontera entre el hecho y la ficción”.

Remetida entre una aglomeración de árboles en el campo de Mokotów de Varsovia, la cabaña en la que alguna vez vivió Kapuscinski fue una entre las centenas que ahí se montaron para albergar a los trabajadores metidos en la reconstrucción de la capital de Polonia sobre los escombros de la segunda guerra mundial. Donadas por la URSS y fondeadas a partir de las reparaciones finlandesas a Moscú, estas casas prefabricadas se conocieron como las “cabañas finlandesas”. Casi ochenta años después, la de Kapuscinski se entrega serenamente a los elementos, su techo está a la mitad de un derrumbe en cámara lenta y sus paredes alguna vez blancas están llenas de grafiti. “La idea original era conservar el legado de un escritor que fue maestro del reportaje, porque nos dimos cuenta de que se estaba borrando”, me comenta Aleksandra Butkiewicz, titular del departamento de vegetación de Varsovia, al encontrarnos

a las afueras de sus ruinas. “Es una manera de restaurar la memoria de Kapuscinski”.

Hay mucho que recordar. Hacia el final de su vida, tal era la reputación de Kapuscinski que llegó a ser un contendiente al Premio Nobel de Literatura. Su prosa se había ganado comparaciones con la de Hemingway y con la de Orwell y su valor casi suicida le había hecho merecer la admiración de muchos de sus pares. “Los corresponsales en África tienen dos autores en sus librerías”, escribió uno de ellos tras la muerte de Kapuscinski. “Graham Greene y Kapuscinski”.

El trayecto periodístico de Kapuscinski comenzó en *Bandera de Juventud*, un periódico para jóvenes comunistas. En los novecientos cincuenta, como reportero principiante, se le envió a escribir una crónica sobre el fraccionamiento de Nowa Huta, un enorme proyecto constructivo destinado a convertirse en uno de los escaparates de la Polonia comunista. En lugar de escribir una loa, Kapuscinski detalló sus males sociales, los cuales iban desde la prostitución hasta la carencia de albergues. Su artículo provocó tal furor que en un primer momento lo obligó a esconderse. Pero luego de un cambio de parecer entre los mandones comunistas de Polonia, le valió un premio.

Poco después se le envió en un viaje corto a India, su primero fuera de Europa, colmando el deseo ardiente de cruzar fronteras que impulsaría el resto de su carrera. “¿Qué siente uno al cruzar la frontera?”, escribió, recordando su estado de ánimo años después. “¿Cómo es del otro lado? Debe ser, diferente. Pero ¿qué significa ‘diferente’?”

*

Este sentido de la curiosidad y de la franqueza fue central para Kapuscinski. A veces daba la impresión de que lo metía en problemas. Una vez en El Cairo escribió que se dio cuenta de que lo estaban asaltando mientras se balanceaba en una estrecha percha en lo alto de un minarete, luego de haber aceptado la oferta de un extraño para mostrarle una mezquita local. Pero esto también propició su periodismo. Cuenta haber viajado miles de kilómetros alrededor de Etiopía con un conductor, cuyas dos únicas expresiones en inglés eran *problem* y *no problem*, lo suficiente, sostenía Kapuscinski, para ayudarle a negociar a él desde víboras hasta patrullas militares.

Tenía esa gran cualidad para meterse en un bar, o hasta para sentarse en la banqueta de la calle, y hablar con quien fuera como si fuera su hermano”, dice Katarzyna



Mroczkowska-Brand, quien tradujo al inglés por primera vez las obras de Kapuscinski. “Era fascinante hablar con él. Combinaba la curiosidad y la valentía de un reportero, pero también era un pensador.

El ascenso de Kapuscinski coincidió también con la ola de descolonización que se dio durante la segunda mitad del siglo XX y su trabajo consistió en hacer la crónica de estas convulsiones. En el momento en el que cubrió la caída del shah de Irán en 1979, según su propia cuenta ya había visto 27 revoluciones. Brand recuerda que Kapuscinski le dijo con cierto orgullo, unos años después, que PAP (la agencia de prensa polaca) había realizado una lista de todos sus gastos y que los de Kapuscinski eran los más altos. “Eso le daba mucho gusto”, recuerda Brand. “Eso mostraba que había estado haciendo un trabajo serio y que lo trataban con seriedad”.

“Los periodistas de mi generación que quisieron ser corresponsales extranjeros, consideraban automáticamente a Kapuscinski como la mayor autoridad”, dice Wojciech Jagielski, quien siguió los pasos de Kapuscinski en la PAP y quien también reportó ampliamente desde África. “No sólo por el tiempo que pasó en el extranjero, sino porque era el mejor escritor”.

Es verdad que la obra de Kapuscinski está colmada de imágenes que se prenden a la memoria. Para Salman Rushdie: la ciudad de catres apilados en las calles de Luanda en *Otro día de vida*, al tiempo que los europeos trasvasan sus vidas dentro de contenedores antes de huir de la guerra civil de Angola. Para Mariusz Szczygiel, cofundador del Instituto del Reportaje en Varsovia y uno de los escritores de reportajes mejor conocidos de Polonia: el guardia aduanero soviético que en la helada frontera de Zabaykalsk revisa cuidadosamente grano tras grano de kasha, busca minuciosamente la menor irregularidad con sus bien entrenadas yemas de los dedos.

“Para mí éste es el mejor pasaje en la no-ficción polaca”, dice Szczygiel, con un ejemplar de *Imperium* en las manos, antes de leerme en voz alta el pasaje en la mesa de su cocina.

¡Es fenomenal! Es la metáfora de un estado totalitario. Cuando la gente me pregunta lo que era el comunismo, les muestro esto. Era un sistema que no sólo quería tener control sobre la gente, sino sobre cada grano de kasha. Y Kapuscinski vio esto durante una o dos horas —no sabemos por cuánto tiempo—. Él no habló con estos sujetos. Pero a partir de ellos creó una metáfora. En eso consiste su grandeza.



La reputación internacional de Kapuscinski despegó en 1983 con Brand y con la traducción al inglés hecha por Mroczkowska-Brand de *El emperador*. El libro es una crónica de la caída de Haile Selassie, contada a través de los ojos de miembros anónimos de la Corte del gobernante etíope. A ratos satírico y grotesco, no es un reportaje directo. Los cortesanos se refieren a Selassie con epítetos hiperbólicos sacados de la Corte polaca del siglo XVII. Y asoman brevemente funcionarios con papeles ridículos, incluido uno cuyo trabajo consiste en deslizar unos cojines debajo de los diminutos pies del emperador, cuando está sentado en el trono, para que no se le muevan en el aire de una manera nada monárquica. (El cortesano sostiene que contaba con 52 cojines para enfrentar todas las permutas del trono.)

Mroczkowska-Brand dice que a ella le presentaron el libro como una alegoría de la corte comunista del entonces dirigente polaco Edward Gierek.

Un amigo me dijo que todo el mundo lo estaba leyendo en ese momento y que todos se botaban de la risa de lo lindo... A mí me pareció que tenía una forma muy interesante, que no me parecía que se hubiera usado mucho... caminar sobre la cuerda floja entre la literatura y el reportaje, entre la literatura y el hecho, entre el hecho y la ficción, usando todo tipo de trucos.

Pero al tiempo que *El emperador* ayudaba a Kapuscinski a hacerse de la admiración de gigantes literarios, desde John Updike hasta Rushdie, al alejarse de las normas del reportaje también sembraba las semillas de un debate sobre la exactitud de su escritura y hasta qué punto se le debe tomar como periodismo o como literatura.

Uno de los ataques más feroces vino de John Ryle, antropólogo y experto en África oriental. En una reseña para el *Times Literary Supplement* en 2001, catalogó una serie de errores factuales y de generalizaciones erróneas en la escritura de Kapuscinski sobre África. El efecto acumulativo, sostenía, era “orientalismo gonzo”, el cual “homogeneiza y representa erróneamente a los africanos aun cuando aspira a hablar por ellos”.

“Aquí los hechos dejaron de ser sagrados; el autor se pone a jugar en el matorral de fantasmas, libre para opinar y para generalizar sobre ‘África’ y ‘lo africano’, y sencillamente inventa cosas”, concluyó. “Aquí, en lugar del hecho, hay mutabilidad; en lugar de reportaje, relativismo. De este lugar, sumido en un África imaginaria, el escritor puede volver con el cuento que guste”.

Aquí los hechos dejaron de ser sagrados; el autor se pone a jugar en el matorral de fantasmas, libre para opinar y para generalizar sobre ‘África’ y ‘lo africano’, y sencillamente inventa cosas.

Una década después, Artur Domsławski, un periodista polaco que conoció bien a Kapuscinski, publicó una biografía que abordó la controversia sobre la cooperación de Kapuscinski (relativamente limitada, al parecer) con el servicio de inteligencia de Polonia, así como preguntas sobre su escritura y las leyendas en torno a su carrera. “A veces añadía [a su escritura] una cucharadita de ficción, y a veces una cucharada sopera”, dice Domsławski. “Mi tono no es acusatorio, examino lo que sucede cuando el periodismo se mete al terreno de la literatura de ficción. Mi respuesta es que el precio es muy alto. No digo que Kapuscinski sea un mentiroso. Digo que tal vez haya que colocar sus títulos en otro librero”, dice.

El libro de Domsławski hizo mucho ruido en Polonia y luego de él vinieron algunos intentos más por analizar sistemáticamente la manera de reportear de Kapuscinski. En 2014, dos periodistas trataron de seguir los detalles de Amelia Bolaños, una salvadoreña de 18 años, quien, según escribe Kapuscinski en *La guerra del fútbol*, se suicidó luego de que su país permitió un gol en el último minuto para perder ante Honduras su clasificación a la Copa del Mundo en 1969, poco antes de que se diera un breve conflicto entre ambos países.

En el relato de Kapuscinski, Bolaños se convirtió en un símbolo nacional. Su suicidio, escribió, llegó al diario *El Nacional*; su funeral se transmitió por televisión; y el presidente y la selección nacional marcharon detrás de su ataúd, el cual iba cubierto con la bandera nacional. Pero cuando estos dos periodistas, Maria Hawranek y Szymon Opryszek, buscaron en *El Nacional*, no encontraron rastro de que hubiera existido. Otros periódicos que revisaron a lo largo del mes sobre el partido no mencionan a Bolaños; un miembro de la selección nacional salvadoreña con el que hablaron no recordaba haber marchado detrás de un ataúd.

*

Para Bożena Dudko, secretaria de Kapuscinski durante los dos últimos años de su vida y quien se hizo cargo de su archivo hasta 2016, la crítica a su obra es injusta y se funda en un malentendido.

Ella llega a nuestro encuentro en un restaurante en el centro de Varsovia armada con una maleta llena de libros escritos por o sobre Kapuscinski, y en menos de nada ya están sobre nuestra mesa conforme me lleva por un veloz recorrido sobre su obra. Los errores de Kapuscinski, dice, surgen de las dificultades de corroborar datos en el mundo previo a internet, en



particular en la Polonia de la era comunista, en la que organizar una llamada telefónica al extranjero se podía tragar buena parte del día, al tiempo que el acceso a archivos extranjeros muchas veces era muy difícil o hasta imposible de obtener.

Pero las críticas, asimismo, pasan de largo esto, dice ella. “Al regresar de sus viajes, Kapuscinski se enfrenta al hecho de que puede escribir algo para la agencia, pero que quedan tantas cosas que no puede vender como periodista. Así que las usa y las procesa de una manera literaria. Para mí [la polémica en torno a su obra] es un malentendido. Un periodista tiene el derecho a ser también un escritor”, dice ella. “El reportaje literario no se debería tratar como se trata a un reportaje en un periódico”.

Kapuscinski, expresa Urszula Glensk, experta en literatura polaca de la Universidad de Wroclaw, escribía en una tradición influida por los pares de un autor anterior a la guerra, Melchior Wankowicz, quien creía que los reporteros podían combinar biografías o componer diálogos para ayudar a ilustrar las “verdades generales”. “Wankowicz decía que el reportero debía atrapar la realidad... pero no es posible forzar todas las conversaciones y observaciones de Kapuscinski en un libro”, dice Glensk.

Algunos llevan más lejos este argumento. Una vez el cineasta Werner Herzog dijo a la revista *Slate*:

Kapuscinski intensifica la verdad por medio de la invención. A fuerza de hacerlo, crea algo que ofrece una visión más profunda en la verdad, digamos, de África o de Haile Selassie, el emperador de Etiopía, y es totalmente legítimo y la polémica es muy tonta. Que los auditores [de la verdad] se gocen en su polémica. Yo no participaré.

Esta aproximación incomoda a algunos escritores contemporáneos polacos de reportajes. “La única manera de dar con una verdad profunda es yendo a las profundidades, y no sólo distorsionándola. Sencillamente no estoy de acuerdo con semejante supuesto”, dice Katarzyna Surmiak-Domanska, reportera y parte del jurado que cada año otorga los premios Kapuscinski de la ciudad de Varsovia por reportaje literario. “Para mí uno de los criterios del reportaje es la fidelidad a los hechos”. Cierto, una vez que esa fidelidad está en duda, resulta difícil para los lectores el orientarse. ¿A Kapuscinski lo asaltaron realmente en lo alto de un minarete? ¿Su chofer sólo sabía dos frases en inglés? ¿Selassie tenía un cortesano para sus cojines?

Cierto, una vez que esa fidelidad está en duda, resulta difícil para los lectores el orientarse. ¿A Kapuscinski lo asaltaron realmente en lo alto de un minarete? ¿Su chofer sólo sabía dos frases en inglés?

“La gente lee a Kapuscinski porque cree que es un periodista duro y un escritor extraordinario, alguien que en verdad va a estos numerosos sitios, tiene estas locas experiencias y luego las relata en su prosa extraordinaria”, dice Stanley Bill, catedrático de Literatura polaca en la Universidad de Cambridge. “Si no se creyera en que lo que dice es cierto, no estoy seguro de que su obra tuviera el mismo impacto”. Como resultado de lo anterior, dice Timothy Garton Ash, Kapuscinski deja un legado mezclado: “Él es alguien que produjo algunos reportajes brillantes, amados y recordados por mucha gente, pero también es una advertencia para que los reporteros con ambiciones literarias no pasen esa línea que separa el hecho de la ficción”.

Los admiradores de Kapuscinski son más indulgentes. Para Dudko, sigue siendo un “modelo clásico de reportaje literario... Lo llamo el poeta del reportaje, su estilo es inconfundible. Lo pueden leer la señora que hace el aseo y el profesor universitario y a ambos les resultará fascinante”. Szczygiel, a pesar de sus reservas sobre el que Kapuscinski borrara la línea entre el hecho y la ficción, sostiene que la belleza de su lenguaje y sus metáforas se seguirán apreciando durante los próximos treinta años.

Al acercarse los aniversarios del nacimiento y la muerte de Kapuscinski, otros tienen la esperanza de que el paso del tiempo permitirá una reevaluación del legado del escritor polaco. “Al fin estamos en el camino de entender a Kapuscinski como un monumento a entenderlo como un ser humano. Se le solía ver como un dios. Y luego durante uno o dos años para algunas personas fue un mentiroso y muy controversial. Y ahora estamos en el camino de aceptarlo con todos sus errores y equivocaciones”, dice Kamil Baluk, un reportero que trabaja también en el Instituto del Reportaje en Varsovia. “Creo que estamos a medio camino de redefinir su papel en nuestra historia. Estamos decidiendo lo que será su legado”.

Por qué importa la novela

Karl Ove Knausgård

Karl Ove Knausgård (1968) es un narrador noruego entre cuyas obras destaca la autobiografía novelada *Mi lucha*, resuelta en seis volúmenes: *La muerte del padre*, *Un hombre enamorado*, *La isla de la infancia*, *Bailando en la oscuridad*, *Tiene que llover* y *Fin*. También es autor de un ambicioso proyecto narrativo: *En otoño*, *En invierno*, *En primavera* y *En verano*. Este escrito sobre la relevancia de la novela, es la versión editada del discurso que dio Knausgård al recibir el Premio New Statesman / Goldsmiths en Londres el 22 octubre de 2022. Tomado de *The New Statesman* del 26 de octubre de 2022. Nota y traducción de Elías Corro.

EL POETA RAINER MARIA RILKE alguna vez escribió que la música lograba hacerlo volar. Desde luego que eso nada tiene de notable, salvo que agregó más tarde: *y me pone en otro lugar después*. Entiendo muy bien la cita, en especial cuando se trata de literatura. La última vez que experimenté esa sensación fue el invierno pasado al terminar de leer la novela de Claire Keegan, *Cosas pequeñas como esas*. Es una novela breve y la leí en unas dos horas. Al acabarla me quedé en mi silla con el libro sobre las piernas unos minutos, colmado con las emociones y ambientes del libro. Al cabo de un rato me levanté y me perdí en las cosas diarias: las impresiones que me causara la novela desaparecieron lentamente hasta que no quedó más que cierto sentimiento que volvía cuando mis pensamientos volvían a él.

Leer es cercanía; leemos para acercarnos a algo. ¿A qué nos acercamos en *Cosas pequeñas como esas*? La novela, situada en un pequeño pueblo irlandés, sigue las reflexiones y las percepciones de Bill Furlong. Furlong es un comerciante de carbón, casado con cinco hijas. Trabaja duro, pero la familia lucha. A ratos siente que la vida se le va de las manos. Pero el asunto con Bill Furlong, del cual tal vez él mismo no sea consciente, es que es bueno. Y en muchos sentidos *Cosas pequeñas como esas* es una novela sobre la bondad.



Estar vivo, ser un hombre vivo, ser un hombre cabal vivo, de eso se trata. Y en el mejor de los casos, la novela, y más que nada la novela, puede ayudar. Puede ayudar a no ser un hombre muerto en vida.

En *El idiota* de Dostoyevski, la bondad como idea adquiere una existencia física en la figura del príncipe Mishkin, ejemplo absoluto de una buena persona, y adquiere su fuerza en la colisión entre lo ideal y lo real. *El idiota* es una novela de ideas, o de realismo fantástico, como el propio Dostoyevski la llamaba. La bondad que encontramos en *Cosas pequeñas como esas* es de un carácter muy distinto. Es vago, huidizo, elusivo: en Bill Furlong se manifiesta en un pensamiento por aquí, en un pequeño acto por allá. Si la bondad es una luz, entonces no es un poderoso reflector que exponga una realidad social, como en Dostoyevski, sino una flama débil, temblorosa. Nadie en la novela de Keegan habla sobre la gente buena, es algo que sólo ocurre, sin nombre y común y corriente. Y eso —traer a la vida lo que ahí está, incitarlo, como desde las concepciones que con tal firmeza lo tienen en su puño— es algo que sólo puede hacerse en la novela.

Por lo general pensamos que para que algo sea significativo, debe tener cierto impacto en el estado actual de las cosas. Si ahora mismo preguntara qué es lo que importa, algunos podrían decir que la guerra en Ucrania; otros mencionarían la crisis ambiental, algunos más la inflación y el incremento de la pobreza, o tal vez el aumento del populismo de derecha e izquierda o el racismo estructural. Dudo que mucha gente mencionaría a la novela si le pidieran nombrar alguna cosa que importa. Que alguien creyera que la novela algo importa.

*

Uno de los muchos que han dicho algo sobre por qué importa la novela es D.H. Lawrence. Él creía que la novela representaba la forma de expresión más alta que se ha encontrado. La razón, escribió, era la incapacidad de la novela para expresar el absoluto. Si la ciencia y la filosofía se esmeran por fijar al mundo, la novela lo mantiene abierto. Lawrence era un vitalista, celebró la vida en cuanto escribió y la razón por la que favoreció la novela fue que él sentía que estaba cerca de la vida. En su ensayo de 1925 “Por qué importa la novela”, parece que para él la novela tiene más vida que la propia vida.

“Estar vivo, ser un hombre vivo, ser un hombre cabal vivo, de eso se trata. Y en el mejor de los casos, la novela, y más que nada la novela, puede ayudar. Puede ayudar a no ser un hombre muerto en vida”.

Para Lawrence la vida en su flujo constante era aluvión, errática, incontrolable. Todo aquello que fuera contra la naturaleza cambiante de la vida; todo lo que estuviera limita-

do, definido, categorizado y absoluto, iba en contra de la vida misma. Debajo de esto yace una idea de la naturaleza como lo que es auténtico y de la civilización como lo que es falso. La tarea de la cultura, entonces, es penetrar aquello que es falso y permitirle al hombre vivir auténticamente dentro de eso, o como lo dice Lawrence: *estar vivo*.

Lawrence no estaba solo: en las primeras décadas del siglo pasado florecían las ideas sobre lo falso humano; fue un tiempo en el que nuestra civilización se vio como un obstáculo a la vida, algo asfixiante. Esta idea es una de las razones por las que tantos llegaron a abrazar la primera Guerra Mundial con regocijo y entusiasmo en el verano de 1914: en la guerra, la vida real prevalecía.

Esta misma idea sobre la autenticidad y lo sincero —la sangre, el bosque, el suelo— la absorbería más adelante el nazismo y por ella Bertrand Russell podría escribir que la “filosofía mística de la ‘sangre’ [de Lawrence] llevó directo a Auschwitz”.

La idea es válida en un sentido, no en otro. Pues el *¡sí!* a la vida de Lawrence suponía la cura de la forma misma de la vida —abierta, desconcertante, siempre cambiante, nunca completa—; en otras palabras, todo lo opuesto del absolutismo del nazismo. “No debemos pedir absolutos, o el absoluto”, escribe. “De una vez y para siempre, acabemos con el horrible imperialismo de cualquier absoluto”. La novela, parece decir, desmantela el absoluto en virtud de su forma, la cual toda ella tiene que ver con relaciones: entre las personas, entre las personas y el mundo y entre las personas y el lenguaje. Y mientras más ahondamos en tales relaciones, más relativa se vuelve nuestra idea del mundo.

Un buen ejemplo de esto se puede hallar en la obra de otro vitalista, contemporáneo de Lawrence: el noruego Knut Hamsun. Hamsun fue nazi, se le condenó por traidor al fin de la guerra y desde entonces su obra se discute intensamente en Noruega. En 1915, Hamsun se metió en una polémica periodística sobre dos mujeres que dieron a luz en secreto y luego mataron a sus hijos. A Hamsun le impresionó la suavidad de las sentencias que recibieran las mujeres: cinco y ocho meses de prisión. Pidió la pena de muerte. Cuélguenlas, cuélguenlas, escribió. Dos años después publicó *La bendición de la tierra*, una novela que en parte tiene que ver con una mujer que mata a su recién nacido. Esto está descrito desde dentro: la seguimos a lo largo de sus días y llegamos a entenderla. Al infanticidio no se le trivializa, sino se le intensifica al mostrar la tragedia desde todos los ángulos, deja de ser un hecho simple que dispara una reacción simple: “cuélguenla”.



Esto es lo que hace la novela: quita cualquier concepción abstracta de la vida, ya sea política, filosófica o científica, de la naturaleza humana, en donde ya no está sola, sino que choca con miles de impresiones, pensamientos, emociones y actos. Por esto las novelas de Dostoyevski siguen siendo muy legibles, siendo su propia razón la relación entre las ideas abstractas y una realidad caótica, enloquecedora, cargada emotivamente; los propios ideales de Dostoyevski deben admitir, en el hecho, el [de] que una voz contraria pertenezca a un personaje más interesante.

Es también la razón por la que las novelas de Lawrence no son tan buenas como las de Dostoyevski, pues si bien Lawrence quería que la novela fuera como la vida misma, en sus novelas la *idea* de la vida se puede volver tan poderosa que asfixie lo que hay de vida en ellas; la vida pierde su fluidez, su mutabilidad, para solidificarse en el molde del pensamiento. De esta manera, la narrativa de Lawrence y Hamsun ilustra las corrientes subterráneas que van del vitalismo al totalitarismo. No quiere decir que las novelas de Lawrence y Hamsun sean totalitarias —una novela totalitaria es una contradicción en los términos—. La novela tiene que ver con relaciones y cada relación tiene una complejidad intrínseca. Hasta el pasquín fanático que es *Mein Kampf* de Adolf Hitler, tiene que ver con las relaciones, desde las primeras páginas sobre su educación; obvio que embellece y oculta al mismo tiempo. Se esmera por ocultar la batalla interna entre el orden y el caos, pero logra surgir y socava su tirada monomaniaca.

El totalitarismo versa todo sobre la distancia y el control, sobre lo que es común a todos nosotros. Quien quiera que haya ido a Rusia habrá notado el gran número de monumentos bélicos, hasta en el pueblo más chico, y al pie de todos ellos arde un pebetero. Representan la gran narrativa heroica rusa de la segunda Guerra Mundial. En los años recientes se ha acallado cualquier expresión que pretenda contradecir o complicar esa narrativa simple, incluido el trabajo de la organización de derechos civiles Memorial, la cual trató de sacar a la luz los abusos a los derechos humanos con Stalin y recordar a sus víctimas. Es un ejemplo extremo en un país de extremos, pero toda historia llega a nosotros en una narración, igual que todas las noticias nos llegan en una narración, como “relato”. El papel de la novela siempre ha sido el serpentear por debajo de estas tan influyentes narraciones, descomponerlas, formal y temáticamente, acercarse a la experiencia concreta de la realidad.



*

Ulises salió por entregas entre 1918 y 1920, unos años antes de que D.H. Lawrence escribiera su ensayo sobre la novela, y uno creería que él habría aprobado el dismantelamiento total del absoluto que realiza James Joyce. Pero Lawrence odió *Ulises*, como odió *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. Para él, estas novelas ocupaban el lecho de muerte de la novela:

¿Ulises en su lecho de muerte? ¡Dioses! ... ¿Y Monsieur Proust? ¡Qué pena! Se alcanza a oír la ronquera de la muerte en sus gargantas. Ellos mismos la escuchan. La oyen con gran interés por tratar de descubrir si los intervalos son una tercera o cuarta menor... “¿Sentí o no una punzada en el dedo chiquito del pie?”, preguntan los personajes de Mister Joyce... o de Monsieur Proust.

El contar un relato tiende a involucrar una sensación mayor de distancia. Lo que nos define —lo que determina lo que vemos, creemos y entendemos del mundo— nos llega del exterior, y muchas veces está organizado en forma narrativa.

Joyce, Proust, Virginia Woolf y Lawrence se esmeraron por acercarse lo más posible a la realidad en sus novelas. Pero si bien Lawrence empleó la narrativa con ese fin, para los otros tres el “relato” era un obstáculo, algo que apartaba a la novela de la realidad y que por lo tanto había que superar, lo que disparó una explosión en la forma.

La diferencia en sus aproximaciones tiene que ver con la distancia. Para Lawrence escribir ficción era acercarse a las emociones. Para Joyce y Woolf era acercarse al momento: y en el momento no hay relato, solo actos y pensamientos, aún sin definir. El contar un relato tiende a involucrar una sensación mayor de distancia. Lo que nos define —lo que determina lo que vemos, creemos y entendemos del mundo— nos llega del exterior, y muchas veces está organizado en forma narrativa. En Joyce y en Woolf estamos adentro. Estamos en el momento y sólo en el momento cobra existencia algo.

Otro ejemplo bien pertinente y contemporáneo de un libro que opera sobre la línea de sombra entre la distancia y la cercanía es *Orfanato*, del ucraniano Serhiy Zhadán. Publicado en 2017, trata sobre el conflicto en curso, en ese entonces, en los años previos a la reciente invasión rusa, en la región del Donbás, en el este de Ucrania, en donde los separatistas rusos armados declararon su independencia de Kyiv. Sin embargo, no se ofrece nada de este contexto, lanzando al lector en cambio en el aquí-y-ahora, en el que todo ocurre a nivel de la vista. El punto de vista es el de Pasha, un maestro en Donetsk, que al inicio de la novela va en camino de recoger a su sobrino de un orfanato en un poblado vecino. Lo que golpea al lector es lo oscuro que resulta todo: ¿quién es amigo y quién enemigo? ¿La artillería de quién es la que ataca ahora? Pasha habla un

idioma con alguna de la gente con la que se cruza y otro idioma con otros. No hay cuerdas de sujeción, nada está vinculado a nosotros; todo se disuelve en los momentos que él debe negociar. Se nos describe una guerra *antes* de que se convierta en relato, en otras palabras: mientras sigue siendo realidad.

*

Existe una idea común, según la cual, una novela es importante cuando aborda algún asunto significativo o tópico. Pero la relevancia del tema no es un indicador de que la novela sea relevante. De hecho, esto puede ser un problema para la novela, toda vez que los asuntos relevantes siempre van de la mano con las opiniones fuertes, las cuales se formaron de antemano —y cualquier cosa que se haya formado de antemano sólo hace la vida difícil a la novela—. La novela es relevante precisamente cuando da voz a quien no la tiene, a quien de otra manera no sería escuchado. Su trabajo consiste en lograr acercarse lo más posible a la vida con el fin de eludir la opinión.

Esta actitud está arraigada en *Cosas pequeñas como esas* de Claire Keegan. Es una novela que le da un espacio a un hombre que él mismo no lo tiene y que es de un estrato social para el que no hay lugar en su cultura. Pero más importante, es una novela que le da un espacio a algo en el interior de este hombre —y en el interior de todos nosotros—, algo tan puro y tan evasivo que él mismo ni siquiera es consciente de él.

Una de las mejores novelas que he leído que logra este efecto es *Los pájaros* de Tarjei Vesaas, publicada originalmente en Noruega en 1957. El personaje principal en *Los pájaros* es Mattis, un hombre en sus cuarentas que vive con su hermana Hege, en una cabaña a la orilla de un lago, en los linderos de un bosque. Mattis es como un niño; no funciona muy bien con la demás gente, pues no entiende los códigos sociales. Ocasionalmente lo contratan como jornalero en una de las granjas del pueblo, en donde de manera invariable hace más perjuicios que cosas buenas.

La novela nos tiene al tanto de los pensamientos de Mattis. Si lo importante sobre Bill Furlong de *Cosas pequeñas como esas* es que él es bueno, entonces lo importante de Mattis es que él está cerca de la vida. No es persona que *haga* —es incapaz de tal cosa—, él es alguien que *es*. Y este estado del ser está lleno hasta el tope del ser que él tiene a su alrededor: el de su hermana, pero también el de las aves, los árboles, el cielo, el lago. El autor está abierto al lenguaje, el lenguaje está abierto a Mattis, Mattis está abierto a la vida.

Mattis ve el vuelo de una becada y lo interpreta como una señal. Pero como no tiene la capacidad de comunicar a nadie el significado de la señal, Mattis empieza a comunicarse con la propia becada. El gran acontecimiento de Mattis resulta ser el señalar el final: al caer el ave de un disparo, Mattis pierde el control y acaba ahogado en el lago.

Visto desde la perspectiva de quienes están a su alrededor, Mattis no está del todo ahí. Pero visto desde dentro, su ser interior es rico y completo, su vida emotiva es compleja, sus pensamientos bastante comprensibles. En él habitan fuerzas poderosas, contrarias. Si bien Mattis anhela que lo incluyan, el mundo social y su lenguaje, la novela aspira hacia una naturaleza sin mundo. Si bien él busca la actividad, la novela se empeña en un estado del ser estático. Si bien Mattis se identifica con la becada en la creencia de que eso le ayudará a ser incluido, la novela lo identifica a él con las aves, las cuales están afuera del ámbito humano.

Los conflictos que se articulan en *Los pájaros* son los de un idiota, alguien al que nadie oye o en el que nadie tiene interés, pero la naturaleza de Mattis sigue una lógica distinta, una que se sofoca continuamente en sus encuentros con la normalidad. Sólo una novela es capaz de aguantar al mismo tiempo dos lógicas opuestas así, y sólo una novela es capaz de articular nuestros más importantes conflictos sin encerrarlos en definiciones, sino dejándolos abiertos a nuestras emociones y experiencias. El cambio viene de adentro: es donde residen nuestras opiniones y actitudes, nuestras ideas del mundo y de nosotros mismos, y es adonde la novela siempre buscará ir. Al interior del noruego idiota, al interior del comerciante de carbón irlandés, al interior del profesor ucraniano.

Ésa es la tarea de la novela: ir al mundo y mantenerlo abierto, y por eso importa la novela.



Diario de un neoyorquino

Seymour Deming

Seymour Deming fue el seudónimo de Lucien Price (1883-1964), quien estudió en Western Reserve Academy, en Hudson, Ohio, y en la Universidad de Harvard, en Boston, Massachusetts, graduándose con honores en 1907. Colaboró primero en *The Boston Evening Transcript*, entre 1907 y 1914, y enseguida en *The Boston Globe*, donde continuó escribiendo toda su vida. Firmó como Seymour tres de sus títulos: *The Pillar of Fire: A Profane Baccalaureate* (1915), *A Message to the Middle Class* (1915) y *From Doomsday to Kingdom Come* (1916), además de su columna “Daybook of a New Yorker”. También colaboró en *The Atlantic Monthly*. Como Lucien Price publicó mucho y muy variado. Esta nota, fechada el 25 de noviembre de 1929, se publicó en *The Register*, diario de su natal Ohio. Nota y traducción de Antonio Saborit.

ENTRE LAS ADQUISICIONES PRESIDENCIALES que Calvin Coolidge se llevó consigo de la Casa Blanca, había tres irreverentes caricaturas suyas en cera coloreada realizadas por Luis Hidalgo, un joven miembro de la colonia mexicana de la ciudad de Nueva York.

Dos de ellas fueron obsequios de George Wharton Pepper. La otra fue un regalo navideño de Alfred E. Smith.

Una de las figuras mostraba al jefe del Ejecutivo con sus perros, otra lo mostraba con ropas de vaquero y la tercera lo retrataba en la vestimenta de pescador.

Tal vez las tres estatuillas se encuentren ahora en los estantes coolidgeanos en Northampton. En todo caso no están en la exposición que hay aquí ahora de obras de Hidalgo, pues el joven escultor dudó en pedírselas prestadas al expresidente.

La ausencia de las efigies presidenciales tal vez sea la única omisión notable en la exposición de Hidalgo. Charlie Chaplin está ahí, y un conjunto de actrices y bailarinas, y Eugene O'Neill, Carl Van Vechten y hasta William Beebe, el explorador subacuático, sentado pensativamente en traje de baño entre la flora y la fauna del fondo del mar.

Los estadistas no se pasaron por alto, a pesar de no estar representado entre ellos Coolidge, pues ahí está Obregón en cera y también Clemenceau, sobre cuya cabeza está colocado el precio más elevado en la lista de Hidalgo: 700 dólares.

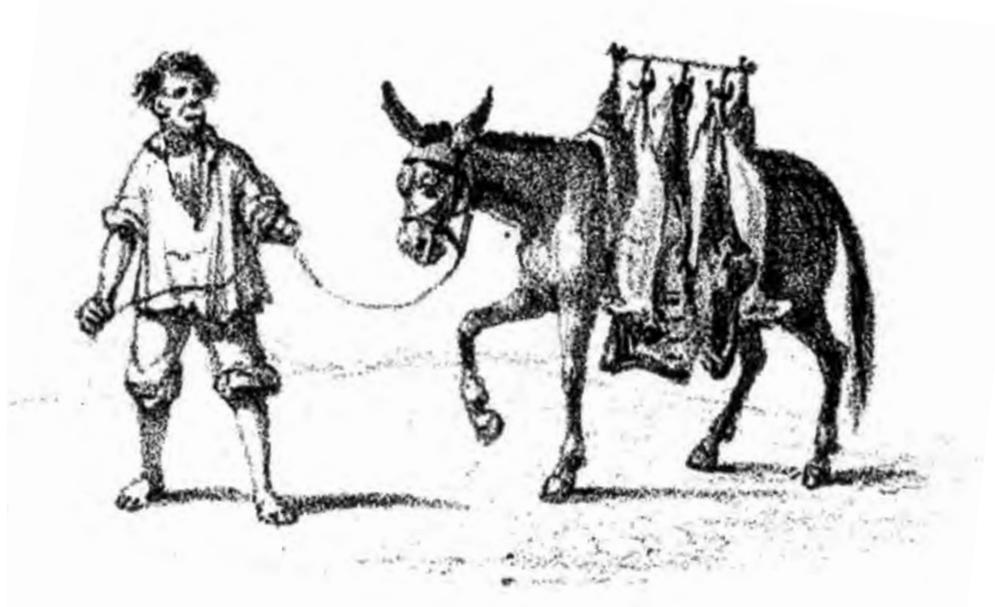
La mayoría de los hombres y mujeres a los que ha caricaturizado Hidalgo han posado para él. Coolidge, no lo hizo. Hace dos veranos Hidalgo tomó sus primeras vacaciones en años, fue a Black Hills y se puso a espiar al ejecutivo, pensando que no debía dejar de pasar de largo una caricatura humorística.

En la última docena de sus 28 años, Hidalgo ha confeccionado unas 2 000 figuras de cera, la mayoría en tono humorístico.

Está en la ciudad de Nueva York desde 1926 y él y su buen amigo, Miguel Covarrubias, caricaturista de pluma y lápiz, son los artistas mexicanos mejores conocidos arriba del río Bravo.

La familia de Hidalgo ha trabajado la cera en España y México, pero Luis es el primero en llevar el sentido del humor a su trabajo.

Y no obstante las exageraciones devastadoras de los rasgos y las poses de sus sujetos, nunca, hasta donde él sabe, ha hecho encolerizar a nadie con su caricatura.



La Ilustración, la infancia y el juego en la Nueva España

María Concepción Lugo Olin*

Resumen: El presente trabajo se fundamenta en tres manuales redactados por religiosos dedicados en la metrópoli a la educación de niños y jóvenes, descendientes de la nobleza y de las élites urbanas. En dichos textos, los tres autores consideran al juego como una parte importante en la educación del individuo; sin embargo, difieren en el para qué del juego. En el más antiguo, publicado en las primeras décadas del siglo XVII, la educación se concebía como una ardua preparación religiosa destinada a mantener la salud del alma, con la finalidad de que el creyente pudiera luchar en contra del pecado y de la tentación, y de esta manera salir triunfante de esa lucha. El papel del juego en este combate radicaba en abrir un paréntesis para el descanso del alma. En los dos manuales restantes, que datan del siglo XVIII, los autores mencionan que para cubrir los requerimientos que el Estado laico demandaba, la educación se dirigió a la formación de buenos ciudadanos, fieles al rey, a la Patria y a la sociedad y, además, con la ayuda del juego, sanos en cuerpo y mente y, de esta forma, combatir la ignorancia y el ocio.

Palabras clave: infancia, niñez, educación, juego, salud.

Abstract: This article is based on three manuals written by religious dedicated in the Metropolis to the education of children and young people, who were descendants of the nobility and urban elites. In those manuals the three authors consider the game as an important part in the education of the individual; however, they differ in what the game is for. In the oldest manual, published in the first decades of the 17th century, the education was conceived as an arduous religious preparation aimed at maintaining the health of the soul so that the believer could fight against sin and temptation and this way to emerge triumphant from the fight. The role of the game in this combat was to open a parenthesis for the soul's rest. In the two remaining manuals that date from the 18th century, the authors mention that in order to cover the requirements that the secular State demanded, the education was aimed at the formation of good citizens, loyal to the King, the Homeland and society and also, with the help of the game, healthy in body and mind and in this way, combat ignorance and idleness.

Keywords: Infancy, childhood, education, game, health.

Fecha de recepción: 23 de agosto de 2022

Fecha de aprobación: 26 de septiembre de 2022

Las fuentes

Resulta difícil hacer una investigación en torno a los juegos infantiles durante el virreinato, en virtud de la escasez de fuentes para estudiar el tema. Tal insuficiencia probablemente se deba a que por varios siglos, lo que actualmente llamamos infancia resultaba inexistente a los ojos de la Iglesia católica y, por lo tanto, a

los de la sociedad novohispana; por otra parte, durante la época virreinal fueron las crónicas sobre las conquistas militar y espiritual, que se estaban llevando a cabo en diversos confines del reino, las que ocuparon la atención de autores civiles y religiosos, mientras que un grupo de escritores pertenecientes al clero hispano y novohispano, interesados en auxiliar a la Iglesia católica de la contrarreforma en su lucha en contra del protestantismo y de la herejía,

* Dirección de Estudios Históricos, INAH.

se dieron a la tarea de redactar numerosos y variados textos de carácter doctrinal, en los que no sólo se justificaba la difusión y el ejercicio cotidiano o, al menos frecuente, del conjunto de normas, creencias, dogmas y de obras o prácticas religiosas contenidas en la doctrina católica avalada hacia 1563 en el concilio de Trento, sino también servirían de apoyo en la preparación de un buen contingente de predicadores para que difundieran la doctrina principalmente entre la feligresía urbana del reino.

Para tal efecto, al mismo tiempo que iban llegando a las costas novohispana numerosos textos doctrinales procedentes de la metrópoli, las prensas del virreinato se saturaban con textos de contenido semejante, que escribieran los religiosos asentados en la Nueva España.

En breve, dichos escritos se fueron distribuyendo en las bibliotecas de colegios, conventos y seminarios que iban estableciendo las órdenes y congregaciones religiosas a su llegada a diversos puntos del territorio. Dentro de ese inmenso y variado universo literario, del cual el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) custodia actualmente una buena parte, fue en donde se localizaron tres manuales publicados en Madrid, que de alguna manera nos servirán para ir entretejiendo la historia que nos ocupa.

Dos de estos manuales fueron escritos en la metrópoli; el más antiguo de ellos, titulado *Entretenimientos y juegos honestos y recreaciones cristianas (...)*, fue escrito hacia las primeras décadas del siglo XVII por el mercedario Alonso Remón, mientras que *La educación conforme a los principios de la religión cristiana* fue redactado hacia la segunda mitad del siglo XVIII, por el presbítero Manuel Rosell.

De la misma época es *Historia de la vida del hombre*, manual que escribiera en Roma el jesuita Lorenzo Hervás y Panduro, durante los años de exilio, y traducido posteriormente del italiano al castellano.¹

¹ Alonso Remón, *Entretenimientos y juegos honestos y recreaciones cristianas para que todo genero de estados se*

En la metrópoli, estos tres autores se dedicaban a la educación de niños y jóvenes descendientes de la nobleza y de las élites urbanas y, como parte de esa labor, se dieron a la tarea de redactar dichos manuales, a efecto de auxiliar no sólo a los padres de familia en la educación de sus hijos, sino también a los maestros y ayos al servicio de esos grupos.

En sus textos, dichos autores opinan que el juego debería formar parte de la educación del individuo y, tal vez por ese motivo, más que aludir al cómo se jugaba, su interés se centró en el para qué o los propósitos del juego, cuya práctica, conforme a los manuales, estaba estrechamente vinculada con los cambiantes intereses de los sectores en el poder en turno. De tal manera que, de acuerdo con esos intereses, se registra en las fuentes un largo periodo, de casi dos siglos, en los que, como hemos dicho, se carece de información en torno a la infancia y al juego puesto que, durante ese tiempo, la preocupación de la Iglesia católica se centraba en consolidar su hegemonía espiritual y temporal a lo largo y a lo ancho del reino.

Se puede decir que dicho espacio de tiempo se inicia hacia 1585, año en la que Pedro Moya de Contreras, en aquel entonces arzobispo de México, convocaba al III Concilio Provincial Mexicano con el propósito de propagar, entre el clero novohispano, la totalidad de normas, creencias, dogmas y prácticas religiosas, ascéticas y morales contenidas en la doctrina católica recientemente avalada por teólogos y moralistas en el Concilio de Trento.²

recreen los sentidos, sin que se estrague el alma, Madrid, por la viuda de Alonso Martin, a costa de Lucas Ramirez, mercader de libros, 1623; Manuel Rosell, *La educación conforme a los principios de la religión christiana, leyes y costumbres de la nación española. En tres libros, dirigidos a los padres de familia; por... presbytero, Capellán de S. M. en la Real Iglesia de San Isidro, y Santa María de la Cabeza, de Madrid*, tomo segundo, Madrid, Imprenta Real, 1786; Lorenzo Hervás y Panduro, *Historia de la vida del hombre*, vol. 1, Madrid, En la imprenta de Aznár, 1789-1799.

² Mariano Galván Rivera, *Concilio III Provincial Mexicano celebrado en México el año de 1585, confirmado en Roma por el papa Sixto V y mandado observar por el go-*

El periodo se cierra hacia la segunda mitad del siglo XVIII, cuando el advenimiento de la Ilustración y la influencia que ejercieran sus ideas higienistas, prácticas y seculares, propició cambios profundos en las costumbres que por siglos habían regido la vida cotidiana de los habitantes del reino.

Con el propósito de configurar la vida cristiana, durante ese largo lapso, la Iglesia recurrió a un discurso inspirado en aquellas palabras del evangelio que dicen a la letra: “se vive para morir y se muere para vivir”, frase que equivalía a concebir la vida como una constante lucha en contra del pecado y de la tentación y de esta manera preparase para merecer vida eterna después de la muerte. Para tal efecto, el creyente debía someterse a una ardua y cotidiana preparación religiosa, cuyo ejercicio le ayudaría a templar la carne pecadora y a fortalecer el espíritu al tiempo de mantener la salud del alma, es decir, la gracia o amistad con Dios.³

La propagación constante de este discurso no sólo a través de los púlpitos sino también de imágenes, toques de campana, de ceremonias religiosas y fúnebres que en múltiples ocasiones invadían las calles de las principales ciudades del reino, despertó entre la feligresía urbana la preocupación por salvar el alma, preocupación que favoreció que de alguna manera su vida cotidiana girara en torno a la Iglesia, a la religión y a la muerte.

Seguramente por esta razón, entre otras, la información en torno al tema en el periodo que nos ocupa es sumamente escasa; sin embargo, se juzgó pertinente tomarlo en cuenta, puesto que fue cuando teólogos y moralistas católicos, inspirados en el racionalismo cristiano, pensamiento implementado por santo Tomás de

Aquino en el siglo XIII y adoptado como la teología oficial de la Iglesia católica, dispusieron que para someterse a la preparación religiosa que prometía vida eterna, resultaba indispensable tomar en cuenta el desarrollo racional del individuo. Tal vez por este motivo, durante varios siglos se ignoró esa etapa de la vida del hombre, a la que actualmente llamamos infancia, puesto que, a juicio de la Iglesia correspondía a una etapa durante la cual el hombre carecía de uso de razón. Cabe mencionar que, en virtud del carácter racionalista del pensamiento de santo Tomás, Trento excluyó a locos, dementes, delirantes y a individuos carentes de uso de razón, de los beneficios que ofrecía la preparación religiosa propuesta por los ideólogos del concilio, pues consideraban que la razón jugaba un papel determinante en el conocimiento de la verdad revelada y en el ejercicio de las obras o prácticas religiosas.⁴

No obstante, conforme a la doctrina, dicha preparación debía empezar con el bautismo del párvulo, que no del infante, por ser el sacramento mediante el cual el hombre ingresa a la Iglesia como soldado de la milicia de Cristo dispuesto a luchar en contra del pecado y de la tentación. Una vez efectuado el sacramento, se abría un periodo de seis años al que se le denominó “edad de la inocencia”, llamado así porque, a juicio de los teólogos, durante esos años el hombre, al carecer de uso de razón, era incapaz de distinguir entre el bien y el mal y, por lo tanto, no podía pecar; de ahí que durante esos años no se requería la intervención directa de la Iglesia en la preparación religiosa, ya que ésta debía hacerse en el hogar siguiendo el ejemplo de los padres. Se puede decir que, entre otras razones, tal vez sea por ésa que la infancia se mantuvo por largo tiempo olvidada pues, al no haber una razón para luchar en contra del pe-

bierno español en diversas Reales Órdenes, México, Eugenio Maillefert y Compañía Editores, 1859.

³ Carlos Borromeo, *Catecismo del santo concilio de Trento para los párrocos, ordenado por disposición de san Pío V, traducido a la lengua castellana por fray Agustín Zorita OP*, Madrid, publicado por orden del rey en la Imprenta Real, 1785, pp. 66-87.

⁴ *Ibidem*, pp. 178-179.

Miguel Venegas, *Manual de párrocos para administrar los Santos Sacramentos y ejecutar las demás sagradas funciones de su ministerio*, Puebla, Imprenta del Colegio Real de San Ignacio de la Puebla, 1766, p. 206.

cado, representaba una etapa que de poco o nada servía a la Iglesia para justificar el ejercicio de su doctrina.⁵

De ese periodo se destacó, en cambio, la importancia de la inocencia, cualidad que se identificó con un estado de conciencia guiado por la pureza que debía normar la vida del creyente, para mantener la salud del alma y merecer la salvación.

Según el racionalismo cristiano, al cumplir los siete años el párvulo llegaba a la “edad del discernimiento” o niñez, etapa que comprendía de los siete a los doce años y periodo durante el cual el hombre adquiría uso de razón, facultad que le permitía distinguir entre el bien y el mal, así como la opción de pecar; de ahí que era durante ese periodo cuando la Iglesia debía intervenir directamente para iniciar la catequización de los creyentes.

La importancia que se le otorgó a la niñez a la luz del pensamiento tomista quedó de manifiesto en múltiples biografías de vírgenes, santos y mártires de la fe, entre otras vidas de seres ejemplares que inician, precisamente, en la niñez del personaje. Tal es el caso de algunas referencias a la niñez de Jesús que se localizan en los *evangelios apócrifos*, llamados así porque no forman parte del canon autorizado por la Iglesia. Dentro de estos relatos existen algunos referentes al juego destinados a exaltar la naturaleza divina del Niño Dios. Se cuentan entre éstos, aquel pasaje en el que el llamado Pseudo Mateo, relata que una vez estaba Jesús jugando con lodo, delicia de cualquier niño y, de repente, con ese material modeló unos pajaritos a los que ordenó que volaran. En breve y ante el asombro de la concurrencia que lo observaba, los pajaritos adquirieron vida y volaron.⁶

⁵ Carlos Borromeo, *op. cit.*, p. 89.

⁶ *Evangelios apócrifos*, introducción de Daniel Rops, 2ª ed., México, Porrúa, 1992 (“Sepan cuántos...”, 602), p. 35. Véanse también las biografías de santos, vírgenes y mártires de la fe en Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, traducción de José Manuel Macías, Madrid, Alianza, 2004, 2 vols.

Los juegos

Dentro de ese largo periodo al que nos hemos referido, durante el cual la vida cotidiana de la feligresía urbana del reino giraba en torno a la Iglesia, a la religión y a la muerte, se localizó el manual del mercedario Alonso Remón quien, como religioso y educador de la niñez y de la juventud, y adelantándose a su época, señala en su texto, oscilante entre lo religioso y lo laico, la importancia que tiene el juego no sólo para mantener la salud del alma, sino también para contribuir a la salud del cuerpo. No obstante, en su calidad de fraile y en virtud de la importancia que se le otorga a la facultad racional del individuo, resalta la necesidad que tenía el creyente de someterse desde la niñez, es decir, desde la edad del discernimiento a la preparación religiosa a la que nos hemos referido, no sólo para gobernar y salvar el alma, sino también como sustento espiritual. Señala asimismo que, en virtud del carácter arduo y difícil de esa preparación religiosa, resultaba necesario darle un descanso al alma intercambiando algunos momentos en los que interviniera la lectura de cuentos y sobre todo narraciones ejemplares, o bien, participar en juegos “lícitos y cristianos” que no pusieran en peligro la salvación del alma ni destruyeran la salud del cuerpo.

Entre esos juegos “lícitos y cristianos” distingue unos que requerían destreza mental como la oca, la lotería, el ajedrez y las damas. Al lado de estos juegos menciona otros que requieren destreza corporal como la pelota, el trompo, los bolos, el saltar y correr. Como entretenimiento y descanso para el alma recomienda el dibujo, el canto, aprender a tocar algún instrumento musical, actividades a las que considera como habilidades, a través de las cuales los padres de familia, maestros y ayos podrían conocer las inclinaciones del hombre desde la edad del discernimiento.⁷

⁷ Alonso Remón, *op. cit.*, p. 98.

Algo más de un siglo después de la publicación del manual del padre Remón, realizada en 1623, hacia 1786 salió de las prensas madrileñas la obra del padre Rosell. En aras de la influencia que ejercieran las ideas ilustradas, para esas fechas la manera de concebir no sólo el juego, sino también la vida y la muerte y la educación del individuo en su conjunto, se había modificado ya que, a partir de entonces, la necesidad de mantener la salud del alma se había desplazado a un lugar secundario y, junto con ésta, la preparación religiosa, para ser sustituida por el interés por conservar la salud de cuerpo y mente, al tiempo de destacar la importancia del juego como una forma de fortalecer el cuerpo y de relajar la mente y cubrir, de esta manera, uno de los requerimientos que el Estado Absoluto demandaba, como era el de poder contar con un buen contingente de ciudadanos sanos y útiles al rey, a la patria y a la sociedad.⁸

A partir de estos principios, el padre Rosell considera el juego como una actividad que bien podría contribuir a la buena educación del individuo al desarrollar dos hábitos propios de la moral burguesa de la época, tales como la moderación y la salud mediante la recreación del ánimo y, ante todo, como una forma de evitar la ociosidad, madre de todos los vicios. Por otra parte, siguiendo los principios del pensamiento tomista y, en virtud de la importancia que el religioso otorga al juego como factor educativo, opina que su práctica debía iniciarse a los siete años, edad en la que, a juicio de la Iglesia, el hombre ingresaba a la “edad del discernimiento”, periodo que en opinión de la misma grey, terminaba cuando el individuo cumplía 12 años.⁹

Con el objeto de que el juego cumpliera con su misión educativa, el padre Rosell realiza en su manual una clasificación de esta actividad, que consta de cuatro grupos. En un primero in-

cluye los juegos prohibidos, es decir, aquéllos condenados por la Iglesia católica como los dados, los naipes, la lotería, entre otros, y los considera prohibidos ya que se gobernaban por el acaso y no por la dirección del hombre y, además, porque en ellos el principal deleite era el interés de la ganancia indebida, motivo por el cual eran ocasión de fraudes y daños espirituales y materiales.

En el segundo grupo alude a los juegos que ayudan a la salud de la mente, como el ajedrez y las damas, a los que denomina “juegos industriales”, porque se practicaban sin el ejercicio corporal, no causaban deleite a los sentidos y tampoco los considera aptos para el descanso del ánimo, pues, a juicio del autor, para jugarse bien se debía estar más atento que en las ocupaciones serias.

En el tercer grupo señala los juegos que ayudan a la salud corporal, como pasear, saltar, correr, bailar, jugar pelota, esparcimientos a los que llama gimnásticos, porque tienen la facultad de aumentar las fuerzas del cuerpo. En un último grupo incluye los juegos teatrales, que se destinan a la distracción de los sentidos y al fomento de alguna pasión, tal y como se podía observar en las comedias, tragedias y farsas. Sin embargo, tenían el inconveniente de que posponían la práctica de los más.¹⁰

En aras del orden y de la moderación requerida por el Estado laico, la clasificación se complementa con una serie de reglas en las que el autor señala cómo se debe utilizar el juego para desarrollar y mantener esas cualidades desde la “edad del discernimiento”.¹¹

Las reglas

Los principios que se adoptan para dirigir la conducta, entre otros, sugiere los siguientes:

⁸ Juan Pedro Viqueira Alban, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, México, FCE, 1987, p. 246.

⁹ Manuel Rosell, *op. cit.*, p. 132.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem.*

A los niños se les han de permitir solamente juegos lícitos y honestos porque, como carecen de luces y discernimiento, conviene acostumarlos a respetar una legislación en la que se prescriban los límites de las diversiones y juegos para que éstos contribuyan a su mayor adelantamiento en la virtud y en los estudios y, por ese motivo, no se les debe permitir practicar juegos de fortuna o juegos prohibidos como el bis bis, la banca, los naipes, entre otros. Se deben asimismo apartar de los juegos caseros en los que con palabras y acciones se mancha el pudor o la honestidad o se satiriza a otras personas.¹²

En cuanto a los fines y límites del juego, el padre Rosell menciona la siguiente reglamentación:

Los juegos se permiten para aliviar el fastidio que pudieran producir las ocupaciones serias y no para acostumbrar a los niños a la ociosidad y a la negligencia en el estudio [...] toda diversión, juego o entretenimiento se ha de utilizar como medicina que se usa para el ánimo del cuerpo y, a modo de medicina, se tomará sólo la parte suficiente para conseguir la sanidad.¹³

Al lado de estas ideas seculares, fruto de la influencia ilustrada, el padre Rosell, como sacerdote católico, más que como educador, no deja de preocuparse por el destino de las almas y, por ese motivo, en su reglamentación propone:

Para cuidar el alma se tomará la precaución de no dejar jugar a los niños sino con otros de la misma edad y de la misma educación. También debe examinarse si la diversión puede excitar alguna pasión que sea perjudicial como el juego de las escondidas [...]

¡Apártenlos de ella! [...] Es muy común que a los niños desde muy pequeños se les entretenga con juegos de naipes y se les lleve a funciones de baile; porque si bien el baile es un juego gimnástico que ayuda a mantener las fuerzas del cuerpo y a recrear el ánimo, también es un juego poderoso para destruir la buena educación, ya que es una diversión que se sigue a la comida y a la bebida, además de practicarse por personas de ambos sexos adornados con el gusto más exquisito para atraerse mutuamente y el conjunto ha de satisfacer a los más disolutos para merecer la aprobación.¹⁴

En la reglamentación, el padre Rosell recomienda también a los padres de familia, educadores y ayos:

[...] apartar a los niños de espectáculos como las comedias, las tragedias, las fiestas de toros y otras semejantes porque son diversiones peligrosas y también ilícitas, según el parecer de muchos Santos Padres y Doctores católicos, porque fomentan las pasiones y nublan la razón y, al nublar la razón y fomentar las pasiones, inclinan al hombre irremediablemente a pecar.¹⁵

Si bien en la obra del padre Rosell se pone de manifiesto la utilidad del juego para el desarrollo corporal y mental del individuo durante la niñez o edad del discernimiento, el padre Hervás, en su libro *Historia de la vida del hombre*, va más allá. Su texto, escrito originalmente en italiano, cuya versión castellana se publicó en Madrid hacia 1789, consta de tres secciones: en la primera se ocupa ampliamente no sólo de la niñez, sino también de la infancia, pues, a su juicio, el cuidado de la salud corporal y mental en estas etapas de la vida del hombre resultaban determinantes para cubrir aquel requerimiento

¹² *Ibidem*, p. 136.

¹³ *Idem*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 147.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 148-150.

que el Estado laico demandaba, como era el de contar con un buen contingente de ciudadanos sanos, leales al rey y a la sociedad, dispuestos a luchar en contra del ocio y de la ignorancia y mantener la salud corporal y mental. Para tal efecto los higienistas de la época proponían el cuidado integral del individuo por edad y sexo, el cual abarcaba desde la atención de la madre durante el embarazo, seguidos por los cuidados que el hombre debía tener durante la infancia y la niñez, ya que, en opinión de dichos pensadores, aquel infante que lograra llegar sano a la niñez, es decir, a los siete años, a pesar de los múltiples factores que ponían en peligro su existencia, bien podía llegar a la edad adulta. De ahí la importancia que otorgaran higienistas y educadores a los cuidados corporales que debía contar el hombre desde la más tierna infancia e, incluso, desde que estaba en el seno materno, mediante la vigilancia que debería tener la madre durante el embarazo.¹⁶

Por otra parte, para guardar un orden semejante al que observa el universo, regido por leyes, y al mismo tiempo dar cumplimiento a los requerimientos que el Estado laico demandaba, los cuidados y la educación del individuo durante la infancia y la niñez debía de estar sujeta a una serie de leyes a las que el padre Hervás denominó *leyes de buena crianza* y a las que dividió en tres secciones, a saber:

Educación física, destinada a mantener la salud corporal por medio del juego, el baile y por la práctica de algunos deportes semejantes a los que el padre Rosell incluyó en los juegos gimnásticos. Bajo el influjo de las ideas higienistas, propias de la Ilustración, fruto también de múltiples descubrimientos científicos, el padre Hervás menciona que esta educación debía practicarse preferentemente en campos, lugares abiertos y ventilados, en los que se permitiera la libre circulación del aire, tan benéfica para la salud del individuo, a semejanza de la

libre circulación de la sangre descubierta por Harvey en 1628.¹⁷

Educación moral. A la educación física seguía la moral, misma que en opinión del padre Hervás era aquella que infantes y niños adquirían en el seno del hogar mediante el ejemplo de los padres, a semejanza de la educación que proponía el cristianismo en la vida del creyente durante “la edad de la inocencia”, es decir, antes de que cumpliera los siete años de edad.

Educación científica, que comprendía los conocimientos adquiridos en la escuela, por ejemplo: la lectura, escritura, matemáticas, entre otros conocimientos más.

La educación durante la infancia

Conforme a las *leyes de buena crianza* y a diferencia de la preparación religiosa estipulada por el cristianismo del barroco para el cual el infante no existía, según los higienistas de la época, la educación del hombre debía iniciarse precisamente a partir de la infancia, etapa de la vida del individuo a la que el padre Hervás denomina “primera edad”, a la que ubica de los cero a los seis años, viviendo sin hablar en los dos primeros, de ahí que la infancia a juicio de los pensadores ilustrados signifique mudez; pero si se toma en cuenta su alimentación, al infante se le llamaba también “niño de teta” o “niño de leche”.¹⁸

Según las leyes antes citadas, durante esta etapa de la vida del hombre la educación debía de estar a cargo de la madre, ya que, durante los primeros meses de vida, fue cuando el infante mostraba los primeros actos de racionalidad. Sin embargo, como todavía no era capaz de distinguir entre el bien y el mal, era necesario empezar su preparación con educación física, en la que se contemplaba lo referente a la alimentación, limpieza, vestido, horas de descanso y juego, amén de que la educación física era, a

¹⁶ Lorenzo Hervás y Panduro, *op. cit.*, p. 280.

¹⁷ *Ibidem*, p. 276.

¹⁸ *Idem*.

juicio del padre Hervás, la que abría la puerta para iniciar la educación moral.

En aras de tal apertura, el papel del juego durante la infancia consistía en poner al cuerpo y a todos sus miembros en movimiento, con el propósito de fortalecerlos y de esta forma capacitar al infante a valerse totalmente de sus propias fuerzas. El aire del campo y de sitios descubiertos resultaría sano y necesario para aumentar la salud, sin embargo, era preciso tener mucho cuidado, pues no todo el día debía estar el infante en constante movimiento, pues el manejo excesivo del juego sería un desorden de malas consecuencias, tal y como lo habían estipulado el padre Remón y el padre Rosell en sus respectivos textos. “La prudencia debe arreglar las horas de juego, de movimiento y de quietud. Como afirma Cicerón [...]: juego y sueño deben usarse de la misma forma en que se usa el sueño y el reposo, esto es, cuanto baste para el honesto y necesario recreo”.¹⁹

Educación durante la niñez

Dentro de la vida del hombre, a la infancia seguía la niñez, etapa a la que el padre Hervás denomina “segunda edad”. Siguiendo los principios del racionalismo cristiano, era la etapa que marcaba el inicio de la formación de la conciencia o racionalidad, y por ese motivo se aconseja a los padres de familia no sólo continuar con el trabajo realizado durante la infancia, sino incluso atender con mayor cuidado y esmero la crianza y educación de los niños pues, de lo contrario, se les exponía a contraer vicios perniciosos para el individuo mismo y para la sociedad en su conjunto.²⁰

De suma importancia resultaba en esta etapa la distinción entre hombres y mujeres, ya que en los varones la segunda edad duraba siete años, es decir, comprendía de los siete a los

catorce años, mientras que en las mujeres duraba tan sólo cinco años, esto es, de los siete a los doce años cumplidos, cuando muchas de ellas tenían su primera menstruación.

Esta diferencia de género empezaba a manifestarse también en el vestido, las ocupaciones, los juegos y en la educación misma, puesto que, a partir de la niñez o “segunda edad”, debía impartirse en función del género tanto en el hogar como en el colegio.

Educación de los varones

De acuerdo con el padre Hervás, durante el siglo de las Luces los varones representaban el cuerpo del Estado y por ese motivo debían instruirse en los ejercicios caballerescos que dictaban las buenas costumbres de la época, apoyadas en la educación moral, ya que de esta forma pondrían de manifiesto el bienestar, lujo y nobleza de la sociedad humana.²¹ Para tal efecto, se recomendaba la equitación y también el baile, con los que los varones aprenderían a caminar correctamente y a desplazarse con garbo. En tanto que para combatir el ocio y contribuir al bienestar corporal y mental del individuo, la misma educación moral recomendaba a los miembros de la nobleza, por un lado, el aprendizaje de algunas artes mecánicas, mientras que por el otro, la educación científica aconsejaba la práctica de una serie de juegos que el padre Rosell llamaba industriales y que el padre Hervás denomina de estudio, como las damas, el ajedrez, la oca, entre otros, que servirían a los varones para agilizar la mente desde la “segunda edad” o niñez.²²

Educación de las niñas

Si bien los varones debían prepararse para formar parte del cuerpo del Estado, entre las

¹⁹ *Ibidem*, p. 218.

²⁰ *Ibidem*, pp. 267-283.

²¹ *Idem*.

²² *Ibidem*, pp. 359-367.

mujeres, en cambio, resultaba muy conveniente que se prepararan para cumplir con la misión que la naturaleza había puesto en sus manos, como era la primera educación de los hijos. Para dar cumplimiento a esa misión, debían someterse a una educación moral en el seno del hogar, bajo la dirección de los padres, quienes estaban obligados a orientar la vanidad propia de la mujer hacia la hermosura de las ciencias y de las artes, en lugar de cimentarla en cosas superfluas y efímeras tales como joyas, afeites y perfumes. Debía, asimismo, someterse a una educación científica en colegios y monasterios en donde, además de aprender los llamados “trabajos de manos” —costura, bordado, encajes—, labores con las que la mujer contribuiría a la economía doméstica, debía realizar varias lecturas: unas sobre *historia sagrada*, para instruir a sus hijos en cuestiones religiosas. Otras más sobre *historia profana*, para tener tema de conversación y poder convivir con los varones y, al final de la niñez, hacer unas cuantas lecturas más sobre ética, a partir de las cuales podría conocer y enseñar a su descendencia el valor de la verdadera virtud y el peligro de los vicios.

Estos conocimientos, basados en las *leyes de buena crianza*, capacitarían a la mujer para gobernar con equidad y dulzura a la familia doméstica, de la que partía la sociedad humana y el buen gobierno del Estado absoluto.²³

Juegos para niñas y niños

Al lado de estas recomendaciones, el padre Hervás anota algunas actividades propias para niños y niñas y que formaban parte de la educación física destinada al cuidado corporal del individuo. Conforme a lo que esta enseñanza dictaba, resultaba necesario que se dejara que los niños participaran en toda especie de juegos, no sólo para ejercitar el cuerpo, sino también para descubrir sus inclinaciones, ya que por es-

²³ *Ibidem*, pp. 368-374.

te medio manifestaban lo que pensaban, lo que deseaban y lo que eran, y por ese motivo, a las horas de recreación se les debía de permitir que se pasearan, que corrieran y que hicieran diversos ejercicios corporales. Sin embargo, el juego continuo viciaba y por esa razón era conveniente divertir a los niños sacándolos a pasear.

A semejanza de lo que aconsejaban el padre Remón y el padre Rosell en sus manuales, el padre Hervás también recomendaba el juego como una forma de tomar un descanso en el estudio o educación científica, para que el ánimo una vez recreado, volviera a sus obligaciones con alegría y vigor después de haber ejercitado el cuerpo. En tanto que, en aras de la salud corporal y mental, la educación moral aconsejaba evitar las lecturas piadosas, puesto que, además de considerarlas dañinas para la salud mental, ocupaban las horas libres para ejercitar el cuerpo.

Los juguetes

Las fuentes primarias que se consultaron para la elaboración del presente artículo, tal vez, por su carácter doctrinal y educativo no aluden a la fabricación del juguete en la Nueva España y, por ese motivo, fue necesario recurrir a los escasos estudios contemporáneos que existen sobre el tema, entre los que se cuentan algunos que don Luis González y González reunió en una publicación.²⁴ En ellos se afirma que en una sociedad sacralizada y barroca como la novohispana, los juguetes no siempre se originaron en la diversión y en el ocio, sino que su fabricación, principalmente artesanal, estuvo relacionada con las fiestas populares determinadas por el calendario religioso, por lo menos hasta la segunda mitad del siglo XVIII.²⁵

²⁴ Luis González y González *et al.*, *Juegos y juguetes mexicanos*, México, Dina / Fundación Cultural Cremi, 1993, 158 pp.

²⁵ Guillermo Tovar de Teresa y Jorge F. Hernández, “Juegos y juguetes en el Virreinato de la Nueva España”, en Luis González y González, *op. cit.*, p. 54.

De entre esas festividades, los autores destacan el 6 de enero, cuando se celebra la epifanía o adoración de los Reyes Magos y día en que daba, y da lugar hasta la fecha, al intercambio de juguetes. Según la tradición, en ese día, dichos personajes regalaban a los niños cascotes de cartón y espadas de madera, y a las niñas muñecas de trapo, entre otros juguetes, en recuerdo del oro, incienso y mirra que los Santos Reyes obsequiaron al niño Dios.

En el Sábado de Gloria no podían faltar las matracas de madera ni las sonajas de hoja de lata para anunciar con alegría la apertura de la Gloria o Reino de los Cielos. En esas celebraciones, tendientes a recordar a los fieles los misterios de la fe católica, en este caso la Resurrección del Señor, tampoco podían faltar los judas, consistentes en unas figuras de cartón en forma de diablo que eran quemadas en los atrios de templos y conventos para simbolizar la destrucción del pecado, ante nutrida concurrencia.

Nombran, asimismo, el Jueves de Corpus, día en la que los miembros de diferentes cofradías y de la sociedad novohispana se encargaban de organizar procesiones a la catedral para conmemorar el día en que Cristo instauró el sacramento de la eucaristía. En esas celebraciones proliferaban, y proliferan hasta la fecha, la venta de mulitas de diferentes tamaños y materiales en recuerdo de aquel milagro de San Antonio, conforme al cual, ese animal se inclinó en señal de respeto y veneración cuando el santo pasaba ante una nutrida concurrencia portando una custodia que representa el cuerpo de Cristo, ocasionando con este increíble suceso la conversión de varios infieles que presenciaban la celebración.

Como una manera de promover la devoción a las ánimas y la creencia en el purgatorio, el calendario religioso de la Iglesia católica señala el 2 de noviembre como el Día de Muertos, celebración en la que hoy, como ayer, no podían faltar el pan de muerto, con sus canillas y lágrimas, ni las calaveras y las ánimas de azúcar, como tampoco los animalitos y platitos miniatu-

ra hechos de alfeñique, representando variados y apetitosos guisados, para ser colocados en las ofrendas en recuerdo de los platillos preferidos del difunto.

Al mes siguiente se celebraban las posadas, con las que se conmemoran los nueve días en los que José y María buscaron un lugar en donde pudiera nacer el Niño Dios, redentor de los pecados de la humanidad. Durante ese breve lapso, mientras se esperaba el nacimiento de ese Divino Niño, se rompían vistosas piñatas de siete picos, que simbolizaban los siete pecados capitales, los cuales serían vencidos por la fe ciega representada por una niña o un niño con los ojos vendados y armado con un garrote, con el que intentaría dar fin a la colorida piñata, de la misma manera que el creyente pondría fin al pecado mediante la fe en la Redención de Cristo.

Con el advenimiento de la Ilustración y junto con ésta, la secularización de ideas y costumbres, al lado de esos juguetes artesanales, fueron llegando a la Nueva España, procedentes de Europa, algunos juguetes más, fabricados tal vez en serie, que se destinaron a dar cumplimiento a los requerimientos que el Estado absoluto demandaba. De tal manera que, con la finalidad de preparar a las niñas para desempeñar la misión que la naturaleza y el Estado habían puesto en sus manos, fueron llegando a las costas novohispanas muñecas de porcelana procedentes de Europa, al lado de las cuales se podían contar unas cuantas más hechas de barro y moldeadas en México. Durante el siglo de las Luces fueron llegando, también, las casas de muñecas de origen alemán, así como diversidad de muebles miniatura para decorarlas.

Entre los niños, en cambio, como futuros representantes del cuerpo del Estado laico, cobraron importancia los juguetes de tipo militar, como soldados de barro o de plomo, caballos y fusiles de pasta o madera, carruajes y barcos en miniatura.

En aras también de los requerimientos del Estado laico para agilizar la mente, resultaba

preciso contar con juegos a los que actualmente llamamos *de mesa*, tales como tableros de damas y ajedrez y reunirse a jugar aquéllos que el padre Rosell llamara *industriosos* y el padre Hervás denominara *de estudio*.

A juicio de estos dos autores, como buenos representantes y defensores de la Iglesia católica, muy peligrosos resultaban los juegos de naipes para la salud del alma, por los sentimientos de avaricia y envidia que desencadenaban, así como por la mentira y el fraude, motivo por el cual, ante los ojos de la Iglesia, se siguieron considerando como juegos ilícitos y prohibidos. Sin embargo, pese a la opinión de los venerables miembros del clero, tuvieron gran aceptación entre la sociedad novohispana. De hecho, en España se practicaba una variedad de juegos con los naipes, entre ellos los juegos de magia, llamados en aquel entonces *juegos de manos*, los cuales, junto con los naipes, pasaron al Nuevo Mundo en las naos, en los bultos de los conquistadores y evangelizadores, entre otros funcionarios.²⁶

Ante la aceptación y éxito de los juegos de naipes, el padre Rosell describe horrorizado en su texto cómo entre las élites, las amas de leche solían dar a los niños la baraja para que no lloraran, incluso antes de que supieran hablar. Después, los ayos les enseñaban varios juegos, aún los ilícitos y prohibidos, y más adelante los criados los practicaban con los niños y, finalmente, los padres alababan que cuanto antes sus niños pudieran alternar con los invitados que acudían a sus tertulias.²⁷ No obstante la opinión del clero y de los *ires y venires* de modas y modos de concebir el juego como parte de la educación del individuo, las sumas reunidas por concepto de la venta de naipes llegó a constituir un importante fondo de la Real Hacienda novohispana, hecho que tal vez nos pueda hablar del gusto y de la preferencia que los habitantes del reino tuvieron por los juegos “prohibidos o de fortuna” sobre los llamados “lícitos y cristianos”, tal y como sucede todavía en algunos sectores sociales del México contemporáneo.

²⁶ Guillermo Tovar de Teresa y Jorge F. Hernández, *op. cit.*, p. 65.

²⁷ Manuel Rosell, *op. cit.*, p. 143.

Etnografía de manuscritos. Estrategias de inserción de un mulato de Curazao en las élites de la Nueva Granada

Hugo Carrillo Ferreira*

Resumen: Este artículo estudia la exitosa inserción de un comerciante mulato de la isla de Curazao, Nicolás Danies Palm, en las élites de la Nueva Granada del siglo XIX. A través de este estudio de caso, se propone que las alianzas matrimoniales con personajes de “linaje blanco” y relaciones comerciales con poderosos empresarios estadounidenses, constituyeron las principales estrategias empleadas por dichos comerciantes para insertarse en las estructuras de poder económico, social y político. De esta manera, se argumenta, lograron superar la segregación impuesta por los prejuicios raciales de los sectores blancos de poder. El caso Danies demuestra tal argumento.

Palabras clave: Nicolás Danies Palm, comerciantes mulatos antillanos, estrategias de inserción, racismo, siglo XIX.

Abstract: This article aims to study the successful insertion of a mulatto merchant from the island of Curaçao, Nicolás Danies Palm, into the elites of New Granada in the 19th century. Through this case study, it is proposed that marriage alliances with characters of “white lineage” and commercial relations with powerful businessmen from the United States constituted the main strategies used by some Caribbean mulatto merchants to insert themselves into the economic, social, economic, and political power structures. In this way, it is argued, they managed to overcome the segregation imposed by the racial prejudices of the white sectors of power. The Danies case demonstrates such an argument.

Keywords: Nicolás Danies Palm, antillean mulatto merchants, insertion strategies, racism, 19th century.

Fecha de recepción: 29 de septiembre de 2022

Fecha de aprobación: 12 de noviembre de 2022

En el siglo XIX, el ascenso económico y el reconocimiento de los lazos de parentesco con el linaje blanco fueron las estrategias de contacto que posibilitaron la inserción de algunos comerciantes mulatos antillanos en las jerarquizadas estructuras del Nuevo Mundo Atlántico. A través de alianzas matrimoniales estratégicas con sectores blancos de poder y la posesión de riqueza económica, algunos comerciantes caribeños de color llegaron a trascender las segregaciones reglamentarias que imponían los límites

de las jerarquías y prejuicios raciales. A este contexto podríamos definirlo como estrategias de inserción en las élites blancas de poder, mediante “blanqueamiento sociorracial”, estructurado por factores económicos. De acuerdo con Wade,¹ el blanqueamiento debe ser entendido más allá de la simple mezcla física racial, como una fuerza integradora a partir de los “factores materiales” —relaciones económicas, riqueza monetaria—, que a la larga predominan. Con-

* Doctor en antropología, Universidad de Buenos Aires; secretario ejecutivo de la Sociedad Guajira de Antropología, Riohacha, Colombia.

¹ Peter Wade, *Gente negra, nación mestiza. Dinámicas de las identidades raciales en Colombia*, Santafé de Bogotá, Universidad de Antioquia / Instituto Colombiano de Antropología / Ediciones Uniandes / Siglo del Hombre Editores, 1997, pp. 59-60.

forme con Sahlins, los factores materiales están sujetos a la percepción y construcción cultural, de manera que pueden afectar las estructuras de las relaciones sociales.² Esto, según Wade, introduce una relación bilateral entre factores materiales y construcciones culturales, pero el punto es que el poder, la subsistencia y la riqueza tienen una mayor capacidad de estructurar estas relaciones sociorraciales, que lo que pueden hacer estas concepciones mismas.

La literatura histórica del Caribe refleja —todavía de manera insuficiente— las estrategias de inserción que, atravesadas por lazos de parentesco e influencia comercial, permitieron a comerciantes mulato-caribeños mantenerse y adaptarse a los contextos sociohistóricos y culturales del siglo XIX, una época donde el racismo condicionó el imaginario occidental³ La etnografía histórica acerca de las estrategias de los comerciantes mulatos antillanos de dicha centuria, seguirá en parte el camino abierto por Wade sobre las relaciones de raza fuertemente estructuradas por la economía. Este tipo de relaciones se verificará a través de la breve trayectoria étnica de un rico comerciante mulato de Curazao (Antillas holandesas), que habría sido conocido como Nicolás Danies Palm (1800-1879) y cuya designación como cónsul fue objeto de polémica entre la élite blanca estadounidense de poder.

A partir de una etnografía de manuscritos diplomáticos decimonónicos conservados en el National Archives and Records Administration (NARA) de Washington, se ha examinado el caso de Danies Palm, comerciante *mulato* de Curazao, establecido en el puerto de Riohacha (noreste de la República de la Nueva Granada), cuya designación como cónsul de Estados Unidos en esta plaza fue puesta en duda a raíz de su color de piel. Tras ser señalado de ser un “negro” que no podía ostentar dicho cargo diplomático, este comerciante mulato evitó ser

destituido de dicha función, apelando a su alta posición económica en la Nueva Granada y al rito del parentesco con una prestante familia blanca de Bogotá (capital de la República de la Nueva Granada), para camuflar su identidad racial afrodescendiente. Esta evidencia nos sirve para ejemplificar una hipótesis que venimos sosteniendo desde el principio: la utilización estratégica que algunos comerciantes mulatos del Caribe hicieron de su alta posición económica y sus redes de parentesco con linajes blancos, para evitar ser afectados en sus oportunidades de negocio por la problemática racista decimonónica, a la vez que se aseguraban una mejor inserción entre las élites de la Nueva Granada. Esta estrategia descansaba principalmente en un proceso inconsciente de blanqueamiento y de relaciones raciales estructuradas por factores materiales: el prestigio socioeconómico.

Con base en los manuscritos diplomáticos del NARA⁴ y la reducción de escala como metodología principal, se contextualiza, en primer lugar, acerca del lugar que ocupaban los mulatos ricos, como parte de la gente libre de color, en las sociedades de Curazao (Antillas Holandesas) y Estados Unidos, en el contexto de mediados del siglo XIX, y específicamente durante la preguerra civil americana a finales de la década de 1850. En segundo lugar, se realiza una mirada simultánea a la inserción del comerciante Danies Palm en la sociedad elitaria neogranadina (hoy Colombia) y en las redes de la casa comercial Maitland, Phelps & Co. de Nueva York. Este segundo eje es de relevancia para comprender —a través del caso concreto de Nicolás Danies— cómo algunos comerciantes mulatos del Caribe utilizaron sus lazos de parentesco —y específicamente su linaje blanco— para insertarse tanto en las redes de las

² Marshall Sahlins, *Culture and Practical Reason*, Chicago, The University of Chicago Press, 1976, 259 pp.

³ Eric Hobsbawm, *La era del capital, 1848-1875*, Buenos Aires, Crítica, 1998, p. 276.

⁴ Una vez más expreso mi agradecimiento al colega Juan Roberto Quintero Guimbert y a su hermano, George Quintero, cónsul de Estados Unidos en Maracaibo (2015), por el apoyo en la traducción de una parte del material de archivo, así como en la localización del daguerrotipo del cónsul estadounidense Nicolás Danies Palm.



Figura 1. Nicolás Danies Palm. Foto estudio de Certain y Arru, 1866, recuperada de: <<https://ancestors.familysearch.org/en/LKQK-8GJ/nicol%C3%A1s-danies-palm-1800-1881>>, consultada el 18 de abril de 2023.

élites de la Nueva Granada como en el comercio y diplomacia del Nuevo Mundo Atlántico, particularmente en la costa oeste estadounidense hacia mediados del siglo XIX. En tercer lugar, se reseñan cartas, de esa centuria, entre diplomáticos estadounidenses, en relación con la designación de Danies Palm como cónsul de Estados Unidos en Riohacha. La correspondencia intercambiada en 1859 entre Danies Palm, en su calidad de cónsul estadounidense, y Mr. Royal Phelps, comerciante blanco y dueño de la casa comercial Maitland, Phelps & Co., ofrece interesantes aspectos de los acontecimientos que nos permiten examinar cómo en ese siglo, de asombroso ascenso del racismo, algunos comerciantes mulatos caribeños —que ascendieron a empresarios capitalistas— utilizaron sus lazos de parentesco con élites blancas y conexiones comerciales con empresarios estadounidenses, para superar la segregación y los prejuicios e insertarse en esa minoría selecta blanca en el poder. Las actividades de intermediación intercultural (lazos de parentesco y adscripción de clase) fueron cruciales para facilitar las transacciones. Por último, se concluye proponiendo (alternativamente) un perfil etnográfico para algunos mulatos libres del Caribe que ascendieron a empresarios capitalistas, y de sus estrategias de inserción mediante el parentesco y la clase en el periodo elegido.

El lugar de la gente libre de color en Estados Unidos, las Antillas y Nueva Granada

Las teorías sobre la degeneración de las razas, la percepción de razas superiores y el triunfo de éstas sobre las inferiores, darían un tinte “científico” al racismo de las élites dominantes blancas del siglo XIX en el Nuevo Mundo Atlántico.⁵ En el caso de la posición social del hom-

⁵ Durante el siglo XIX, el racismo fue una doctrina de raíz biológica que, como acertadamente señaló Claude Lé-

bre libre de color en las etapas tempranas del desarrollo de las sociedades esclavas, David Cohen y Jack Greene sostienen que la manumisión de mujeres negras y mulatas en torno a las uniones formales e informales con hombre blancos —y la inclusión de sus hijos en el grupo de los libres—, influyó en el crecimiento de las comunidades de color libres en los territorios del Nuevo Mundo Atlántico.⁶ Hacia mediados del siglo XIX, el crecimiento de dichas comunidades era notable en las islas antillanas y las costas continentales del norte de Brasil.⁷

vi-Strauss, sostenía la existencia de una correlación entre el patrimonio genético, de un lado, y las aptitudes intelectuales y las disposiciones morales, de otro. Se planteaba que los agrupamientos llamados *razas* podían ser jerarquizados en función de la calidad de su patrimonio genético, y que esas diferencias autorizaban a las razas llamadas superiores a dominar, explotar a las otras, y eventualmente, a destruirlas. Estos argumentos del racismo fueron legitimados a lo largo de la historia del siglo XIX por diversas teorías científicas, tales como el evolucionismo, el positivismo decimonónico y algunas corrientes biologicistas. La noción de raza comenzó a usarse desde el siglo XVIII: Carlos Linneo en su *Systema Naturae, sive Regna Tria Naturae Systematice Proposita per Classes, Ordines, Genera & Species* (Ex Typographia Annis Wilhelmi de Groot, 1735) y Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon, en su *Discours sur les variétés dans l'espèce humaine*, (en *Histoire naturelle, générale et particulière*, París, L'imprimerie Royale, 1769-1770) para clasificar a la especie humana. A través de esa visión racista y biologicista de la humanidad, confluyeron los trabajos de craneología y craneometría del antropólogo francés Paul Broca, la teoría de la criminalidad del italiano Cesare Lombroso y el supuesto pseudocientífico de la eugenesia que tanto defendió el inglés sir Francis Galton en 1886. Véase Claude Lévi-Strauss y Didier Éribon, *De cerca y de lejos*, Madrid, Alianza, 1990, p. 206; Michel Foucault, *Genealogía del racismo*, Buenos Aires, Altamira, 1992, 220 pp. Lamentablemente, las élites políticas e intelectuales decimonónicas en América Latina siguieron los pasos de Europa y América del Norte: articularon tópicos de las doctrinas biologicistas del racismo en su inspiración republicana de progreso y demografía. Al respecto, consúltese Teun A. Van Dijk (comp.), *Racismo y discurso en América Latina*, Barcelona, Gedisa, 2007, 432 pp.

⁶ David W. Cohen y Jack P. Greene (eds.), *Neither Slave nor Free: The Freedmen of African Descent in the Slave Societies of the New World*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press, 1972, pp. 5-9.

⁷ En este trabajo, “población o comunidades o gentes libres de color” significan lo mismo, es decir, habitantes que son “de color” (no sería clasificable como blanco en los términos de la época) y que también son “libres” (es decir, no

Si bien los hombres libres de color estaban presentes en el Nuevo Mundo desde los primeros años del intercambio atlántico de esclavos, las tasas de crecimiento y los tamaños relativos de dicho grupo variaron en ciertos momentos. En los dos extremos estaban Curazao, Brasil y Martinica, de un lado, y las islas británicas de Jamaica y Barbados en el otro. En varias provincias de Brasil el número de negros libres llegó a estar por encima del total de la población, una década antes de la emancipación general.⁸ En la colonia holandesa de Curazao, los hombres libres de color (mulatos, mestizos, zampos, cuarterones, tercerones) constituían más de 43% de la población en 1833.⁹ En Martinica, el porcentaje de en la población total ascendió de 2.5% en 1696 a 32% en 1848.¹⁰ Por otra parte, el espectro del porcentaje de hombres libres de color en la población total de Jamaica no llegaba a estar por encima de un décimo, incluso, en los inicios de la emancipación, mientras que en Barbados la figura comparable seguía en menos de 7 por ciento.¹¹

clasificable como “esclavo” ni “indio” en términos legales-administrativos de la época). No obstante, para los fines del artículo se enfoca en las estrategias cotidianas de un fragmento minúsculo de la gente libre de color del área Caribe, el minoritario sector mulato adinerado. Me refiero específicamente a una pequeña élite de ascendencia africana y europea mixta, que no eran esclavos, pero que alcanzaron la riqueza a través del contrabando y el comercio libre capitalista, dos fuerzas que integraron a este sector minoritario al sistema económico antillano a pesar de los prejuicios de la sociedad blanca discriminatoria. El reconocimiento social de los mulatos que alcanzaron el ascenso económico como categoría racial intermedia, tuvo lugar en la mayoría de las áreas del Nuevo Mundo, excepto en Norteamérica, donde fue suprimido este reconocimiento por las relaciones competitivas entre los negros y una gran masa de blancos pobres que se aliaron a la ideología racista de los dueños de las plantaciones. Los mulatos en Norteamérica fueron entonces clasificados como “negros” y la mayoría de los negros eran esclavos. Véase Peter Wade, *Gente negra, nación mestiza...*, op. cit., 487 pp.

⁸ David W. Cohen y Jack P. Greene (eds.), *Neither Slave nor Free...*, op. cit., p. 3.

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem.*

Las personas de color libres fueron líderes en la colonia francesa de Saint-Domingue, que logró la independencia en 1804 con el nombre de República de Haití. En Santo Domingo, Martinica, Guadalupe, y otras colonias francesas del Caribe antes de que se aboliese la esclavitud, las personas de color libres eran conocidas como “gens de couleur libres”, y “affranchis”.¹² Estos grupos también se convirtieron en una parte influyente de la población de la Jamaica británica, de la española Capitanía General de Santo Domingo, Cuba, Puerto Rico, y del Brasil portugués.¹³

Para el caso de Curazao, el antropólogo holandés Harry Hoetink destacó acertadamente el hecho de que la mayoría de la población libre de color formaba parte, antes del siglo XIX, de los estratos económicos más bajos de la isla; tan sólo un reducido número de este grupo alcanzó cierta prosperidad durante los últimos años del siglo XVIII, con las buenas oportunidades que ofreció el comercio y el contrabando en la costa firme.¹⁴ De acuerdo con Hoetink, en el puerto de Willemstad (capital oficial de la isla de Curazao), el libre comercio capitalista no sólo fue el medio de vida, sino también brindó oportunidades de movilidad social a algunos hombres libres de color que ascendieron a comerciantes en la segunda mitad del siglo XIX. Este sector minoritario de la gente de color libre surgió de los vínculos extramatrimoniales entre hombres blancos europeos (alemanes, holandeses, franceses) y judíos, con mujeres negras o mulatas de la isla.¹⁵ Hoetink señala la importancia de la organización familiar blanca en dichos factores, particularmente el escaso número de mujeres blancas que estimulaba el entrecruzamiento de

¹² Stewart R. King, *Blue Coat or Powdered Wig. Free People of Color in Pre-Revolutionary Saint Domingue*, Athens, The University of Georgia Press, 2001, 344 pp.

¹³ *Idem.*

¹⁴ Hermannus (Harry) Hoetink, “Surinam and Curaçao”, en David W. Cohen y Jack P. Greene (eds.), *Neither Slave nor Free...*, op. cit., pp. 65-74.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 43-259.

razas entre los hombres blancos y las mujeres de categorías subordinadas (negras y mulatas).

Para el historiador holandés Cornelis Goslinga, la isla de Curazao nunca fue un territorio de grandes plantaciones. La clase alta blanca, compuesta por comerciantes y empleados del gobierno, no se fusionó en una plantocracia¹⁶ como en Surinam o en otras islas; tampoco la sociedad insular se caracterizó por la afinidad cultural, ya que las comunidades protestantes y judías en su mayoría rehuían a la mezcla.¹⁷ Para Goslinga, la ausencia de una genuina economía de plantación podría explicar las relaciones históricamente suaves entre las razas. Los contactos solían ser mucho más personales que en la plantación, aunque la distancia social se mantenía mediante un código de conducta cristalizado en lo que puede llamarse el patrón de comportamiento de “amo y esclavo”.

Goslinga señala que, si bien es cierto que en el siglo XVIII un pequeño grupo de comerciantes y artesanos mulatos se hizo próspero, la mayoría de la gente de color, junto con los negros, pertenecían al sector económico más débil de la población, tanto antes como después de la emancipación. Según el mismo Goslinga, entre los grupos de mulatos, blancos y negros las relaciones sexuales no eran poco frecuentes, la mayoría de las veces fuera del matrimonio, ya que éste generalmente se reservaba para miembros del mismo grupo. De acuerdo con el historiador holandés existía, sin embargo, un intercambio cultural mutuo entre blancos y negros.¹⁸

Por el contrario, el sociólogo curazoleño René Römer sostiene que durante el decimonono siglo la estructura sociorracial de la isla de Curazao no sufrió modificaciones. Incluso, duran-

¹⁶ La palabra plantocracia refiere historiográficamente a la oligarquía de colonos blancos esclavistas que surgió de la plantación azucarera en las Antillas mayores y menores, así como en Brasil, durante los siglos XVI, XVII y XVIII.

¹⁷ Cornelis Goslinga, *A Short History of the Netherlands Antilles and Surinam*, La Haya, Martinus Nijhoff Publishers, 1979, p. 118.

¹⁸ *Ibidem*, p. 185.

te los años de la abolición de la esclavitud en la isla, en 1863, las élites blancas seguían juzgando las características somáticas como criterio importante para el prestigio social.¹⁹ El sector de gentes de color que no era homogéneo se distinguía según por “clases de color” y la prosperidad económica, la educación y los rasgos somáticos tendían a articularse.²⁰

En cuanto a la coyuntura de Estados Unidos, durante la década de 1850 el país vivía una verdadera tensión racial en torno a la abolición de la esclavitud. Mientras los esclavos del sur resistían, los negros del norte (había unos 130 000 en 1830, y unos 200 000 en 1850) se movilizaban por la derogación.²¹ Con la tensión entre el norte y el sur, los negros se hicieron más beligerantes, y los abolicionistas blancos se manifestaban en las tribunas y los periódicos.²² A pesar de las protestas de lealtad y la baja incidencia de las conductas rebeldes y sediciosas, los negros libres inspiraron temor entre los blancos del Viejo Sur. Muchos de los hombres del sur se veían, asimismo, y a sus vecinos, como si estuvieran viviendo encima de una mina cargada en la que los esclavos negros eran el polvo explosivo, y los abolicionistas blancos junto a los hombres negros libres eran la chispa que incendiaría el país.²³

La actitud privada de un gran número de empresarios hacia los negros libres era radicalmente diferente de la actitud oficial que manifestaban. Los hombres de negocios, cuya principal preocupación era la industria y el comercio, eran más pragmáticos: estaban dispuestos a juzgar a la población libre de color más

¹⁹ René A. Römer, *La sociedad curazoleña (una interpretación sociológica)*, Caracas, Gremeica Editores / Ministerio de Relaciones Exteriores de Venezuela, 1987, p. 14.

²⁰ *Idem*.

²¹ Howard Zinn, *A People's History of the United States: 1492-present*, Nueva York, HarperCollins Publishers, 1999, 702 pp.

²² *Idem*.

²³ Ulrich Bonnell Phillips, “Racial Problems, Adjustments and Disturbances”, en *The Slave Economy of the Old South. Selected Essays in Economic and Social History*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1968, pp. 23-64 (pp. 60-61).

sobre el valor de su habilidad industrial que sobre su color y estatus legal.²⁴ Sin embargo, los temores y la hostilidad de la comunidad blanca, como un todo, amenazaban constantemente la seguridad y alteraban la paz en la mente de los negros libres durante el periodo anterior a la guerra civil estadounidense.²⁵ Esta presión aumentó durante los años iniciales de la Guerra de Secesión (1861-1865), con el aumento de las restricciones en los derechos de los negros. La actitud hacia el tratamiento del negro libre reveló mucho acerca del desarrollo ideológico del sur blanco y del proceso de su autodeterminación.

En los estados esclavistas de Estados Unidos había un debate que mostraba dos tipos de argumentos acerca del tratamiento del negro libre. El primero era que ellos eran industrioses, leales y miembros valiosos de la sociedad. Por otra parte, se decía que por principio de humanidad no se debía condenar de manera generalizada a grupo humano alguno. Entre 1830 y 1840, estado tras estado cerraron sus manumisores e insistieron en la remoción de las leyes que permitían el estatus de negros libres. En la década de 1850, la posición del negro libre en muchas ciudades se deterioró rápidamente en una variedad de maneras: a través de ataques fuertes por medio de la prensa, uso de la violencia policial y restricciones en contra de abrir negocios en las casas o impidiéndoles entrar en ciertos campos del empleo.²⁶ Las cortes estatales, incluso aquellas que actuaron para suavizar los códigos de la esclavitud, hicieron poco o nada para hacer más fácil la movilidad de la gente libre de color. En 1860 había aproximadamente medio millón de negros libres en los Estados Unidos, más o menos la mitad de ellos en los estados esclavistas. Ese periodo fue el que vio más incrementos en las restricciones sobre la manumisión, expulsión y el deterioro general en las condiciones de vida de hombres libres.²⁷

²⁴ *Ibidem*, p. 61.

²⁵ Eugene D. Genovese, "The Slave States of North America", en David W. Cohen y Jack P. Greene (eds.), *op. cit.*, p. 258.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, p. 260.

Durante este contexto, los negros tuvieron que luchar constantemente contra el racismo cotidiano de la mayoritaria sociedad blanca estadounidense. Después de la guerra civil, los estados del sur, resentidos por su derrota, redactaron una serie de leyes para segregar a la población negra estadounidense: el matrimonio interracial fue ilegal en algunas entidades, la segregación económica y social se aplicó por ley en el sur y la segregación en guetos negros tuvo lugar en la mayoría de las grandes ciudades.²⁸ Dos eventos importantes que ocurrieron antes de 1860 llevarían a la Unión Americana a tomar la decisión de emancipar a los esclavos negros. Primero, el 6 de marzo de 1857, la Corte Suprema emitió, a partir del caso Dred Scott que se apelaba en últimas instancias, una decisión en la que se expresaba que el hombre negro no era un ciudadano de verdad ante la Constitución, porque ésta había sido creada para las personas blancas.²⁹ El gobierno federal no podía prohibir la esclavitud en el país. Esta decisión fue una victoria política explosiva para el partido de los demócratas del sur, que ganaron con mucha fuerza. Fue una victoria política aplastante para el partido sureño de los demócratas, que triunfaron brutalmente, y una pérdida para el nuevo partido "republicano", que reclutaba en el norte a sus adeptos.

²⁸ *Idem*.

²⁹ Dred Scott fue un esclavo afroamericano en los Estados Unidos que demandó sin éxito su libertad y la de su esposa y sus dos hijas en 1857. Scott afirmó que a él y a su cónyuge se les debería conceder la libertad porque habían vivido en Illinois y el territorio de Wisconsin durante cuatro años, donde la esclavitud era ilegal. El Caso Dred Scott fue una demanda judicial, crucial en la historia de los Estados Unidos, resuelta por la Corte Suprema de dicho país en 1857, en el que se decidió privar a todo habitante de ascendencia africana, fueran esclavos o no, del derecho a la ciudadanía y se le quitó al Congreso la autoridad de prohibir la esclavitud en territorios federales del país. La decisión fue redactada por el juez presidente Roger B. Taney. La furia que causó este fallo entre los abolicionistas fue un factor importante en la explosión de la Guerra de Secesión. Véase Franck L. Schoell, *Histoire de la race noire aux États-Unis du XVII siècle à nos jours*, París, Payot, 1959, pp. 68-75.

Dos años después, el 16 de octubre de 1859, un abolicionista blanco de nombre John Brown, realizó un acto sin precedente: con la ayuda de algunas personas negras y blancas, Brown logró apoderarse del arsenal federal de Harpers Ferry (Virginia). Su idea era obtener armas para armar a los esclavos y con ello emanciparlos; por lo tanto, pensaba que al proponerles la emancipación todos los esclavos se le unirían, pero esto no fue así: no todos los negros se unieron y prontamente el General Robert E. Lee (que se encontraba comandando los ejércitos del sur) logró recuperar el arsenal y capturar a los disidentes que se habían unido a la causa abolicionista. Brown sería ejecutado ese mismo año. El episodio del arsenal Harpers Ferry dejaría un enorme resentimiento en todo el país.³⁰ Pero peor aún, en Estados Unidos predominaría durante la mayor parte del siglo XIX un modelo de relaciones raciales, que se definió en función de la biologización del racismo y por la imposición de estructuras de segregación racial ostensivas.³¹

Por otra parte, en la Nueva Granada de la década de 1850, las élites estimaban que la nación se encontraba en un intenso proceso de mestizaje y que había avanzado más en unas regiones que en otras. De acuerdo con Wade, la visión nacionalista de las elites políticas e intelectuales neogranadinas era la de una transformación colectiva hacia lo mestizo (blanqueamiento), como forma de alcanzar el progreso.³² Pero a pesar del alto mestizaje, la minoritaria élite terrateniente blanca desarrollaría un doble modelo de relaciones raciales durante el siglo XIX: por un lado instauró un patrón basado en la exclusión y desprecio por los pobladores de color conformado por negros, indios y mestizos; y por otro, una promoción ideo-

³⁰ *Idem.*

³¹ Carlos Moore, *Racismo e sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo*, Belo Horizonte, Nandyala, 2012, 301 pp.

³² Peter Wade, *Gente negra, nación mestiza...*, *op. cit.*, p. 54.

lógica de la identidad nacional a partir del mito del mestizaje como definición de la nación y estrategia de miscegenación para borrar lo negro. El llamado blanqueamiento era una necesidad de las élites de la Nueva Granada: diluir la herencia negra e indígena a partir del cruzamiento y el fomento de la migración europea.

En el caso neogranadino decimonónico, el color de la piel y la estructura clasista se dieron la mano siempre, marchando juntos durante la historia del país. En esta primera parte del análisis se contextualizó, de manera general, la problemática racial y la posición de la gente libre de color en Curazao, Estados Unidos y la Nueva Granada hacia el siglo XIX. En estos países, las élites blancas dominantes mantenían fuertes prejuicios raciales. Tendían a considerar a la gente de color libre como inferior. A pesar de que las élites blancas dominantes promovieron la ideología del *mestizaje* como definición de la nación neogranadina (colombiana), siguieron manteniendo su visión estereotipada y excluyente de lo afrodescendiente. En el siguiente eje se traza el entorno social y familiar del comerciante mulato de Curazao, Nicolás Danies Palm, para caracterizar sus estrategias de inserción basadas en alianzas matrimoniales y redes de parentesco con élites blancas de la Nueva Granada y vínculos comerciales con empresarios estadounidenses a mediados del siglo XIX.

La inserción Nicolás Danies Palm en la oligarquía neogranadina y en la casa Maitland, Phelps & Co.

Nicolás Danies Palm (1800-1879) fue un comerciante y súbdito de S.M. el rey de los Países Bajos, que durante mediados del siglo XIX (1850-1879) desempeñó un importante papel en la vida económica del puerto de Riohacha y su área de influencia en la península de La Guajira. Nicolás nació en 1800 en el puerto de Willemstad, capital efectiva de la isla holandesa de Curazao (frente a la costa occidental

de Venezuela). Hijo de Gerard Danies, comerciante blanco de Curazao de ascendencia francesa, y Catharina Palm. La cronología de vida e identidad de Catharina Palm, como mujer libre de color, desafortunadamente ha sido desconocida. Según los datos biográficos de la familia Palm de Curazao, Catharina murió en 1842, tenía unos 70 años y era viuda de Gerard. Ella, entonces, debe haber nacido en 1772. Sin embargo, no se pudo establecer una relación familiar. En 1837 se la menciona como propietaria de la plantación Rust a las afuera de Willemstad, Curazao.³³

Nicolás Danies Palm se asentó en el puerto de Riohacha (costa norte neogranadina, hoy Colombia) en 1831 como colono de la nación holandesa, luego del final de las guerras de independencia en la Nueva Granada. En cuanto a su apariencia racial, se reconocía al comerciante como perteneciente al grupo libre de color. Según el teniente de la marina holandesa, Henri Vaynes van Brakell, que visitó Riohacha en 1850 y lo reconoció personalmente, era “un mulato de Curazao que se había ganado casi un millón de florines en esa costa”.³⁴ La denominación de “mulato” se repite en documentos posteriores, cuando Danies Palm vuelve a aparecer en los papeles que firmó el vicecónsul estadounidense de Puerto Colombia (Costa Caribe colombiana), Michael Constantine, en 1859. Aquí tomo la denominación de “mulato” para el comerciante Danies Palm, como indicio revelador y teniendo en cuenta lo que nuestros informantes estaban observando y registrando.

Una singularidad que debe anotarse de Danies Palm era la identidad de oficio que había

forjado como hombre de negocios, empresario libre capitalista y habilidoso gestionando influencias. El propio modo de vida típicamente burgués y mercantil del puerto de Willemstad (Curazao) influyó de manera definitiva en su vocación como comerciante. En el ambiente familiar y de comercio libre de Willemstad, forjó desde muy joven su identidad como comerciante libre capitalista. En ese entonces, Willemstad seguía siendo la contraparte de Ámsterdam en el Caribe³⁵ y su libertad comercial y religiosa como puerto franco abierto a los barcos de todas las naciones la habían convertido —según el gran economista y filósofo escocés Adam Smith— en el primer puerto libre capitalista del Nuevo Mundo.³⁶

Desde el siglo XVII, la *isla* de Curazao venía siendo controlada por colonos holandeses calvinistas y mercaderes judíos. Su capital, Willemstad, con sus edificios comerciales, era la ciudad portuaria cosmopolita que hacía posible la participación de personas de distintas condiciones sociorraciales en el tráfico hacia la costa firme colombo-venezolana. Desde esta perspectiva, Danies Palm, como empresario comerciante, fue específicamente un *producto urbano* y su identidad de oficio como negociante estaba claramente condicionada desde un principio por el proceso de consolidación de Willemstad como puerto libre. Respecto del entorno familiar, también es importante señalar que en 1820, en plena crisis comercial de Curazao, se casó con Margarita Keneri³⁷ y, juntos, en 1831, decidie-

³⁵ Wim Klooster, *Illicit Riches. Dutch Trade in the Caribbean, 1648-1795*, Leiden, KITLV Press, 1998, 283 pp.

³⁶ Sobre los primeros antecedentes de puertos libres capitalista en las Américas véase la obra clásica de siglo XVIII, Adam Smith, *La riqueza de las naciones* [título original en inglés: *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, London, Printed for W. Strahan; and T. Cadell in the Strand, 1776, 2 vols.] y Ramón Paolini, *El Caribe. Una manera de mirar el mar*, Caracas, Editorial Arte, 1999, p. 85.

³⁷ Fredy González Zubiría, *Emigrantes holandeses de Curazao a Riohacha en el siglo XIX. Historias de vida y genealogía de Danies-Pinedo-Weeber*, Barranquilla, Tonos Editorial del Caribe, 2011, p. 15. Sobre la apariencia racial

³³ Genealogie domein van Henk Beers in Hilversum, “De familie Palm op Curaçao”, recuperado de: <<http://www.henkbeers.nl/palmverhaal.htm>>.

³⁴ Hugo Carrillo Ferreira, “La Colonia vista por un navegante. Los comerciantes de Curazao en el puerto de Riohacha”, en Nara Fuentes Crispín (comp.), *El sujeto en la historia marítima*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2020, pp. 157-176.

ron equipar un barco para Riohacha, un puerto al nordeste de la costa caribeña neogranadina, donde se asentaron, instalaron una casa comercial y tuvieron 10 hijos: Gerardo, Bernardo, Nicolás, Ana María, Amalia, Isabel, Mauricia, Catalina, Margarita y María.³⁸

Desde su llegada a Riohacha, Danies Palm fundó, junto con otros emigrados, una comunidad de colonos comerciantes extranjeros, en su mayoría súbditos holandeses de ascendencia judío sefardita y algunos mulatos libres procedentes de Jamaica y Curazao. Dedicándose, en el puerto de Riohacha, al tráfico trasatlántico de maderas preciosas de colorante (*palo brasil*, dividivi, mora, entre otras), el comerciante mulato rápidamente logró convertirse en organizador y monopolista del comercio del *palo brasil* en importantes puertos del Atlántico Norte. Personificaba, también, al típico comerciante aventurero de la era decimonónica que hizo largos viajes de negocios, traspasando inmensas rutas marítimas hasta Nueva York, Liverpool y Burdeos. Danies Palm se convertiría en el primer millonario de la costa caribe neogranadina en la segunda mitad del siglo XIX. En 1847 exportó 180 toneladas de *palo brasil* y 413 cueros de res a Francia.³⁹ Hacia 1850 ya se había ganado un millón de florines en las navegaciones trasatlánticas de *palo brasil* con destino a fábricas de Europa y Estados Unidos. Además, financió obras públicas y elevó la importancia comercial del puerto de Riohacha. También prestó grandes sumas de dinero al Estado neogranadino.

Los préstamos al Estado de Nueva Granada eran una práctica en la familia de Danies Palm, desde 1835 hasta 1860, y movilizaba a

de la esposa de Nicolás Danies, no se encontraron datos. De manera que no fue posible establecer si era resultado de una mezcla racial o descendiente de una familia blanca.

³⁸ Hugo Carrillo Ferreira, "La comunidad mercantil de Riohacha. Historias de comerciantes del Caribe en las fronteras de la Guajira, 1840-1870", tesis de Doctorado en Antropología, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, Argentina, 2017, 247 pp.

³⁹ *Idem.*

sus yernos blancos como sus representantes en varias ciudades.⁴⁰ La familia Danies se dispersó en una amplia geografía comercial, cuyas redes de parentela y negocios se extendían por Riohacha, Curazao, Santa Marta, Cartagena, Bogotá y Nueva York. Desde 1840, el grupo familiar compuesto por Danies Palm y sus hijos realizaban continuos viajes y alianzas de comercio con familias de diferentes sitios, con el fin de ampliar sus negocios, sobre todo en lo que refiere a "documentos de crédito público", "bonos americanos" y compras de propiedades urbanas y rurales.

Las alianzas matrimoniales del comerciante mulato respondían al interés por insertarse en las redes de la élite, así como en el comercio y los préstamos neogranadinos, además, ante todo, su establecimiento y mayor ascenso social. El canal para ello fueron los vínculos con comerciantes, abogados e intelectuales de familias blancas de la Nueva Granada y el exterior. No podemos establecer con exactitud si estas alianzas matrimoniales con linajes blancos se facilitaban por el resultado de una mezcla racial o por el hecho de que la esposa de Nicolás Danies, Margarita Keneri, era descendiente de una familia blanca. Pero la hipótesis que se maneja es que la familia Danies Palm era producto de uniones mezcladas y de semblante más bien blanco, proceso que permitió su adaptación al mundo no-negro, es decir, de blanqueamiento cultural y racial en el más amplio sentido, y que se extendía al ritmo de la economía, aniquilando la discriminación. De ahí que para el caso de las alianzas matrimoniales de la familia Danies-Keneri con varones de la élite blanca, sostenemos que se trata de un particular blanqueamiento como proceso estructurado por factores económicos.⁴¹ Este proceso estaba ayudado, a su vez, por un contexto en el que las razas de la Nueva Granada se estaban mezclando

⁴⁰ *Ibidem*, p. 16.

⁴¹ Peter Wade, *Gente negra, nación mestiza...*, op. cit., p. 397.

para conformar una nueva, mestiza, de semblante más bien blanco: la “raza granadina”.⁴²

Sin duda, el patrimonio familiar y las dotes de los Danies-Keneri actuaban como fuerza integradora, no sólo para construir y alterar los significados raciales, sino también para diluir lo negro y atraer al matrimonio a miembros de la élite endogámica blanca neogranadina. Esto significaría que, a pesar de las percepciones estereotipadas, en las citadas élites valía el poder económico y de ahí que se facilitara el proceso de blanqueamiento sociorracial de la familia de Nicolás Danies.

Sucintamente se describen algunos enlaces de las hijas del comerciante mulato: Amalia casó con el negociante blanco y súbdito británico de Kingston (Jamaica), Mr. Joseph Iledge, que apoyaba a Nicolás Danies, padre, como intérprete en su casa comercial de Riohacha. Iledge era el yerno de más confianza y su familiaridad con varios idiomas le representaba a Nicolás todo un apoyo, fungiendo como secretario del consulado estadounidense de Riohacha. Catalina, una más de las hijas, se le encargó formar parentesco y matrimonio en Cartagena con el abogado y vicedónsul de Dinamarca en Riohacha, Dionisio Vélez; Mauricia casó en Santa Marta con el comerciante de origen italiano Atilio D’Andreys. En la década de 1850, Margarita, también hija de Nicolás, celebró un estratégico matrimonio con el astrónomo, ingeniero y miembro de una importante familia de intelectuales de Bogotá, Indalecio Liévano. Elena Christoffel Danies, nieta, contrajo matrimonio con Jorge Fergusson, un destacado comerciante nativo de Liverpool, que tras dicho enlace decidió residenciarse en Riohacha. Las conexiones de Nicolás Danies, padre, en Bogotá (capital oficial de la República de la Nueva Granada), eran naturalmente en familia. Indalecio Liévano Reyes (miembro de la élite criolla

republicana de Bogotá), casado con su hija Margarita, representaba a Danies Palm en varias transacciones con autoridades.⁴³ El vínculo con los Liévano era fundamental y se asociaba a la influencia política en el gobierno central, así como en la intervención en las finanzas públicas.

Un aspecto que no debe soslayarse históricamente de la inserción del comerciante mulato son sus relaciones comerciales con empresarios estadounidenses. Al respecto, cabe señalar que, desde el punto de vista de su carrera comercial, Nicolás Danies se había iniciado como agente de la firma Maitland, Phelps & Co. de Nueva York, luego de haber viajado por varios años a este puerto llevando productos de Riohacha e, incluso, transportando mercancías entre ambas ciudades. Se trataba, entonces, de un individuo que mantenía un estrecho contacto comercial con las élites blancas de la Costa Este estadounidense. Además de los lazos familiares y comerciales extensos, Danies Palm también utilizó su poder e influencia para acceder a cargos consulares. En 1859 logró ser nombrado cónsul de Estados Unidos en Riohacha, gracias a sus lucrativos vínculos comerciales con el dueño de la casa comercial Maitland, Phelps & Co., el armador naviero Royal Phelps, quien lo recomendó ante el Departamento de Estado precisamente por ventajas comerciales.⁴⁴

La inserción del comerciante mulato en los negocios de Maitland, Phelps & Co. se fueron produciendo por el desarrollo de los intercambios comerciales entre Riohacha y Nueva York durante el siglo XIX. De igual modo, por las relaciones sociales, Pedro Danies Palm, hermano de Nicolás, que se estableció en Caracas, mantenía tratos con parientes de Royal Phelps residenciados en esa ciudad. Nicolás Danies gozaba de una enorme confianza por parte de Royal Phelps y se relacionaban entre sí manteniendo una red compleja de agentes en la ruta de na-

⁴² Nancy P. Appelbaum, *Dibujar la nación. La Comisión Corográfica en la Colombia del siglo XIX*, Bogotá, Universidad de los Andes / Ediciones Uniandes / FCE, 2017, 360 pp.

⁴³ Hugo Carrillo Ferreira, *La comunidad mercantil de Riohacha. Historias de comerciantes del Caribe en las fronteras de la Guajira, 1840-1870...*, op. cit.

⁴⁴ *Idem.*

vegación entre Riohacha y Nueva York, que incluía navegantes mercantes, cónsules, notarios que se unían para legalizar y efectuar intercambios lucrativos, consignaciones de buques y depósitos de dinero a favor de Nicolás Danies como representante en Riohacha de la casa Maitland, Phelps & Co., propiedad de Royal Phelps. Esta trama estaba protegida por lazos familiares y comerciales con los Liévano, familia influyente en la política y la sociedad elitaria neogranadina de Bogotá. Hasta aquí he trazado algunos rasgos del proceso de inserción del comerciante Danies Palm entre la minoría selecta neogranadina.

La siguiente interrogante a la que se dirige este estudio, está relacionada con la forma cómo estas alianzas matrimoniales fueron puestas a prueba en el contexto de la problemática racial del siglo XIX, que interceptó la trayectoria de Nicolás Danies. Se verá a continuación la utilización que este comerciante mulato de Curazao hizo en 1859 de su posición económica y lazos familiares con los Liévano, y otros enlaces, para evitar ser afectado en su nombramiento como cónsul estadounidense por las relaciones raciales anglo-sajónicas de la época y definidas en función de la biologización, el contexto mundial racista y la segregación racial reglamentaria.⁴⁵

Etnografiando cartas de una estrategia de inserción en pequeños rastros

En este último eje se presenta y se analiza documentación inédita del NARA en Washington, D.C. Se trata de cartas entre diplomáticos estadounidenses en relación con la designación de Nicolás Danies Palm como cónsul de Estados Unidos en Riohacha, Nueva Granada. En términos metodológicos, se reduce la escala de observación a nivel micro, y se procura leer esta fuente de archivo desde una mirada antropológica, evidenciando la utilización estratégica

⁴⁵ Carlos Moore, *Racismo e sociedade...*, op. cit.

que un rico comerciante mulato caribeño hizo de sus relaciones comerciales con un empresario blanco estadounidense y sus alianzas matrimoniales con una familia blanca de la clase dirigente intelectual de Bogotá, para mantenerse en el cargo de cónsul, al tiempo que aseguraba su inserción y la de su familia entre las élites neogranadinas.

Para el manejo de los papeles de archivo se ha seguido el lineamiento de Pierre Bourdieu,⁴⁶ que nos sugiere abordar las cartas como material que expresa dimensiones culturales del sujeto asociadas a momentos biográficos. De acuerdo con Bourdieu, las misivas expresan *habitus*, es decir, conductas regidas por valores propios de una determinada época o grupo social, en las cuales se insertan las acciones individuales. Las cartas diplomáticas, incluso, pueden revelar mucho sobre las interconexiones comerciales y socioculturales de una época.⁴⁷

Del NARA se examinaron 175 láminas en formato de microfilms, escritas en inglés, correspondientes a los “Despachos del Consulado de los Estados Unidos de Norte América en Riohacha” del periodo 1823-1883. Esta correspondencia consular y comercial contiene un extenso registro de las vicisitudes biográficas del comerciante Danies Palm, a partir de 1859, cuando fue cónsul americano en Riohacha. Estos documentos cuentan transacciones comerciales, negocios de buques, órdenes de compra, pero ante todo dicen sobre la cultura del área y el modo de vida. Con el acceso a esos fragmentos, que constituyen las cartas diplomáticas del antiguo consulado de Estados Unidos en Riohacha, se observa por una rendija la vida privada de un comerciante y cónsul mulato, dispersa en migajas de conversaciones por decodificar en su

⁴⁶ Pierre Bourdieu, “La ilusión biográfica”, *Historia y Fuente Oral*, núm. 2, 1989, pp. 27-33, recuperado de: <<http://www.jstor.org/stable/27753247>>, consultada el 4 de febrero de 2023.

⁴⁷ Marta Howell y Walter Prevenier, *From Reliable Sources. An Introduction to Historical Methods*, Ithaca, Cornell University Press, 2001, 224 pp.

dimensión antropológica, y en la cultura de una época, en condiciones en la que el racismo y la racialización se entrelazaban, constituyendo la singularidad del individuo libre de color en una dimensión colectiva. Este eje no es un relato de escenas pintorescas o un simple enredo formal; el eje es un análisis de la estrategia de inserción de un rico comerciante mulato de Curaçao a través de un episodio documentado en los archivos del Departamento de Estado conservados en el National Archives and Records Administration de Washington.⁴⁸

Era diciembre de 1859 en el lejano puerto de Riohacha. Nicolás Danies Palm recientemente había sido designado cónsul de Estados Unidos de América en la Nueva Granada. Pero, de pronto, un navegante mercante estadounidense vino a verle y le entregó una carta, a sobre cerrado, de su socio Royal Phelps, que le había escrito desde Nueva York. A Danies Palm no le encantó aquella misiva, que no dudó en responder despachando una carta desde el consulado de Riohacha a Nueva York. En ella, el comerciante mulato menciona algunas razones que para él habrían llevado al Departamento de Estado en Washington a dudar de su designación, como persona que no ostentaba las cualidades raciales requeridas para desempeñarse como cónsul estadounidense. Aquí su contenido:

Lamento mucho mi Querido Amigo por la ocurrencia de este hecho, provocado por la envidia de unos pocos individuos, pero Usted que me conoce por lo menos por reputación me hará la justicia de creer que si mi posición o capacidad necesitasen mi separación del Consulado, que yo debería tener la franqueza de evitarlo y pedir más bien mi separación. Mi posición mercantil en este país (Usted, se lo ruego, perdonará lo que puede parecer una jactancia) con

frecuencia me hace el objeto de la envidia, rabia y otras pasiones odiosas, y requiere una gran dosis de filosofía y resignación para soportar con paciencia dentro de las circunstancias esta lucha que tenemos constantemente para llevar a cabo aquí el comercio.⁴⁹

Para Danies Palm, la designación de cónsul de Estados Unidos era de vital importancia, pues con el desempeño de dicho cargo protegía, de algún modo, su actividad comercial de empréstitos y confiscaciones forzosas en tiempos de guerras civiles. Pero también consolidaba su inserción en las redes de comercio con los puertos de la Costa Este estadounidense. Sin embargo, lo que llevaba al Departamento de Estado a dudar de su nombramiento, era la acusación de Sir Michael Constantine, el vicecónsul estadounidense en el puerto de Sabanilla (Puerto Colombia, antiguo puerto de Barranquilla, Colombia), que lo conocía cuando se desempeñaba como cónsul de S.M. Británica en Riohacha desde 1847.

El nombramiento de Danies como cónsul de Estados Unidos en Riohacha había causado mucha intriga a Constantine, que no dudó en dirigir al Departamento de Estado una comunicación, el 17 de octubre, informando que Danies Palm “era oriundo de Curaçao, que era un negro, por lo menos mestizo, y que no tenía casi ningún conocimiento del idioma inglés”. Como señalamos anteriormente, el comerciante mulato había logrado dicho cargo gracias a los lucrativos vínculos comerciales con Royal Phelps, empresario de Nueva York, que lo había recomendado ante al secretario de Estado Lewis Cass.

Mí muy estimado General [Lewis Cass].
No he tenido hasta el presente la oportu-

⁴⁸ La creación de un depósito en Washington, los *National Archives*, se remonta a 1934. El estatuto definitivo de los archivos nacionales fue fijado por la Federal Records Act en 1950.

⁴⁹ U.S. National Archives. Nicolás Danies (Letters Send, 1859), “Despatches from United States Consuls in Riohacha” (National Archives Microfilm Publication T425, 1 microfilm reel; 35 mm); Records of the Department of State, December 1st, 1859 (RG59).

nidad de darle las gracias por nombrar a mi amigo el señor Danies para el Consulado en Río Hacha, pero ruego asegurarle que estoy muy agradecido por ello, y estoy seguro de que no tendrá ninguna razón para lamentar el haber tomado mi consejo para llenar este nuevo nombramiento. El Sr. Danies me escribe que ha enviado la fianza a través de Saint Thomas, y el momento en que yo lo reciba, lo enviare al Departamento. El Sr. Danies me escribe solicitando la lista adjunta de [ilegible] libros para el Consulado, y además de un escudo, y bandera. Si estos artículos son suministrados por el Departamento, sería Usted tan amable de enviármelos a mi casa comercial en Nueva York donde estaré en unos pocos días.⁵⁰

Pero tras enterarse de la noticia de Michael Constantine, Royal Phelps escribió urgentemente a Mr. Lewis Cass, el secretario de Estado. En una carta del 17 de octubre de 1859 explicaba al secretario de Estado que no conocía personalmente a Danies Palm, pero que era un “interlocutor valioso” de su firma, “de una alta posición comercial”, y aunque no era un ciudadano estadounidense, había sido “probablemente tan buena persona como se pudo conseguir en el pequeño pueblo de Río Hacha”, ya que no había residente estadounidense alguno allí.

En ese mensaje, Royal Phelps aseguraba que Danies Palm era un hombre de cuya reputación había escuchado buenas afirmaciones y que nunca había oído que era un negro o que no podía hablar inglés.⁵¹ Señalaba, también,

⁵⁰ U.S. National Archives. Lewis Cass (Letters Send, 1859), “Despatches from United States Consuls in Riohacha”, Records of the Department of State, July 17th, 1859 (RG59).

⁵¹ U.S. National Archives. Nicolás Danies (Letters Send, 1859), “Despatches from United States Consuls in Riohacha” (National Archives Microfilm Publication T425, 1 microfilm reel; 35 mm); Records of the Department of State, December 1st, 1859 (RG59).

que los capitanes de los buques que viajaban a Riohacha (y él tenía uno regularmente asignado al comercio de allí) siempre le habían hablado de él en los más “altos términos”. Sostenía, además, que la comunicación de la firma de Danies Palm con la suya era generalmente en inglés, aun cuando a veces era en español. Royal Phelps insinuaba que Danies Palm “no era tan bueno como un erudito inglés y podía tener un tinte de sangre india o africana en sus venas, pero que estaba bastante seguro de que su apariencia era la de un hombre blanco y de un caballero que entendía el inglés suficiente para conducir eficientemente cualquier empresa”.⁵²

La respuesta de Danies Palm no se hizo esperar y llegó a Nueva York en diciembre de 1859. Señaló el hecho de que el Departamento de Estado tenía a la mano personas que habían visitado Riohacha y que le conocían personalmente:

Algunos hombres pueden proporcionar toda la información que pueda parecer deseable y entre otros me refiero a los Señores, E. Livingston y Everatt Jr. Su ciudad, Sr. Blake de Boston y el Comandante del bergantín Americano “Sea Foam”. H. Boneham. Sin embargo, yo protesto ante Usted de que estoy perfectamente avergonzado y adolorido de tener que decir cualquier cosa sobre tal asunto.⁵³

En su misiva, Danies Palm señalaba que no pretendía conocer el idioma inglés a la perfección, pero que sabía lo suficiente para desempeñarse en los servicios del consulado.

Yo no requiero intérprete para hacerme entender, y usted puede estar seguro de que, si yo no tengo la convicción de ser capaz de realizar las funciones de la Oficina Consular con puntualidad y eficacia y con el mismo celo que cualquier otro Agente

⁵² *Idem.*

⁵³ *Idem.*

Consular Americano en esta República, yo no lo aceptaría, porque sería indigno de mi carácter y ridículo incluso el aceptar un cargo sin la capacidad necesaria para atender a sus obligaciones.

Nicolás Danies Palm, que estaba avergonzado y molesto por las afirmaciones de Constantine, concluyó su nota diciendo lo siguiente:

El paso del tiempo le dará al Departamento de Estado una prueba amplia de que un hombre de mi posición y carácter no es indigno de la confianza del Gobierno de los EE.UU. en el delicado puesto confiado a mí. Es más, la Convención Consular celebrada entre los EE.UU. y la Confederación Granadina, los Cónsules tienen el derecho de nombrar un Secretario y, como uno de mis yernos está perfectamente familiarizado con el idioma Inglés, siendo que es su Lengua Materna, él me va a servir en esa capacidad.⁵⁴

Algunos días después, Royal Phelps obtuvo un testimonio más que supuestamente confirmaba la veracidad de que Danies Palm no era negro. El lunes 26 de diciembre de 1859, Pedro Alcántara Herrán, embajador de la República de la Nueva Granada en Washington, escribió una carta a Royal Phelps. La carta que Alcántara Herrán escribió para esclarecer la identidad racial Danies Palm, constituye un documento valioso para comprender cómo las alianzas matrimoniales con familias blancas de élite podían proteger a parientes, pero también evidenciar las estrategias de inserción en esos grupos selectos de Nueva Granada, que había alcanzado el comerciante mulato. Así Alcántara Herrán contesta a Royal Phelps:

En virtud de la conversación que Usted y yo tuvimos ayer, voy a decirle lo que me

⁵⁴ *Idem.*

consulta respecto de la persona de quien hablamos. Conozco al Señor Nicolás Danies comerciante de Riohacha y sé que el hombre es rico y goza de buena reputación por su integridad y por su influencia comercial, y que como caballero ocupa buena posición social. No creo que el señor Danies tenga sangre africana; y mi opinión se corrobora por las circunstancias de que un caballero distinguido se casó con una hija de Danies, y estoy seguro que si aquel caballero hubiera sospechado siquiera que el Sr Danies tuviera una gota de sangre africana, no hubiera tomado a su hija por mujer.⁵⁵

Se observa que en estas últimas líneas del testimonio de Alcántara Herrán, se juntan indicios que justamente apuntan a las redes de complicidad entre Danies Palm, el mismo Alcántara Herrán y Royal Phelps, a través del hábil manejo de la información. Aquí es necesario reiterar el dato de la estrategia de inserción por vía de la filiación con el linaje blanco de una familia de la élite republicana de la Nueva Granada, como también el dato del prestigio socioeconómico de ser un comerciante rico e influyente. Por otra parte, figura, asimismo, en el testimonio del embajador Alcántara Herrán sobre Danies Palm, la indicación a la “posición social”, un dato que confirma el blanqueamiento sociorracial estructurado por procesos económicos, donde juega su parte la riqueza económica, canales éstos de apertura hacia dicho blanqueo. Uno de los indicios tendría que ver con la existencia de alianzas o conexiones políticas que habrían sido movilizadas por Danies Palm a través de la familia Liévano.

Estos asomos refuerzan el argumento de que las alianzas matrimoniales establecidas

⁵⁵ U.S. National Archives. Herran (Letters Send, 1859), “Despatches from United States Consuls in Riohacha” (National Archives Microfilm Publication T425, 1 microfilm reel; 35 mm); Records of the Department of State, December 26th, 1859 (RG59).

por el comerciante mulato con las citadas élites en particular y sus buenas relaciones comerciales con empresarios de Estados Unidos, fueron determinantes para ser nombrado cónsul de ese país. El asunto, por lo visto, se había solucionado para beneficio de Danies Palm y, desde Nueva York, Royal Phelps escribiría el 28 de diciembre de 1859 a John Appleton lo siguiente:

De esta carta del Sr. Danies y de la información que he podido obtener de otras fuentes, estoy convencido de que las partes que informaron al Sr. Constantine tan desfavorable con respecto al Sr. Danies y sus calificaciones para ser el Cónsul en el Puerto de Río Hacha, fueron activados exclusivamente por motivos bajos. En apoyo de mi opinión me permito entregarle una carta adjunta del Ministro de la Nueva Granada en Washington, el General Pedro Alcántara Herrán, quien conoce al señor Danies personalmente, y confío en que esta información satisface el Departamento.⁵⁶

Consideraciones finales

Este episodio que hemos descrito con detalles, evidencia con claridad las estrategias de inserción pensadas y puestas en acción por Nicolás Danies Palm, mediante la utilización estratégica de las alianzas matrimoniales y su prestigio socioeconómico, en este contexto decimonónico específico de ascenso del racismo. En relación con la disputa por el cargo de cónsul estadounidense, el comerciante mulato supo manipular muy bien la situación a su favor, gracias a los ritos del vínculo matrimonial de una de sus hi-

⁵⁶ U.S. National Archives. Royal Phelps, (Letters Send, 1859) "Despatches from United States Consuls in Riohacha", (National Archives Microfilm Publication T425, 1 microfilm reel; 35 mm); Records of the Department of State, December 28th, 1859 (RG59).

jas con una distinguida familia de la élite blanca dominante de Bogotá. Hay un rasgo de ello en los manuscritos estadounidenses del Archivo Nacional de Washington.

Por otra parte, los datos biográficos examinados en el segundo eje de análisis sugieren que Danies Palm residió en el puerto de Riohacha (nordeste de la costa caribeña granadina) y para entonces estaba arraigado y emparentado en las redes familiares de la élite criolla "blanca" de la Nueva Granada. Es evidente que uno de los rasgos más importantes de estos procesos de inserción fueron las alianzas matrimoniales que tejió, como estrategia de inserción en las minorías selectas de la Nueva Granada.

Las cartas consulares permiten observar la red de alianzas matrimoniales desplegadas por este comerciante de color con hombres blancos, a modo de indicio de las estrategias de inserción tanto en las élites de la Nueva Granada como en el comercio estadounidense. Los datos etnográficos recopilados a través de la observación detallada del acontecimiento particular de la designación de cónsul estadounidense de Danies Palm, puso al descubierto la estrategia familiar de inserción en las élites blancas. La lectura meticulosa de los papeles de archivo ha aportado los primeros datos. Los lazos familiares con minorías selectas blancas y el vínculo comercial con el importante empresario estadounidense Royal Phelps, fueron un factor simbólico de blanqueamiento sociorracial estructurado por razones económicas.

De esta manera, el comerciante mulato de Curazao, Nicolás Danies Palm, protegió la red comercial entre Nueva York-Riohacha, logrando insertarse en las redes de la élite de la Nueva Granada y la comunidad de comerciante de Nueva York. En conclusión, aquellas cartas del siglo XIX sugieren el mundo social de un rico y astuto comerciante mulato antillano, cuya riqueza económica y lazos de parentesco con élites blancas le sirvieron como estrategia de inserción en una época llena de simetrías y dominaciones raciales.

Taking the Blues Away. La segunda edición de *The New Negro*

Peter Hulme*

Resumen: En este artículo se examinan las primeras dos ediciones de la antología de Alain Locke, *The New Negro: An Interpretation*, considerada como el texto clave de lo que más tarde se conoció como el Renacimiento de Harlem. Generalmente se informa que la primera edición se publicó en 1925 y se reimprimió en 1927. Sostengo que la versión de 1927 debería, de hecho, ser considerada como una segunda edición, dada la importante supresión de los dos dibujos de Miguel Covarrubias que habían aparecido en la edición original como “Jazz”. Uno de ellos, que recibe el título de “Baile de blues”, se analiza de cerca a través de sus otras dos apariciones: la primera, en el libro *Blues: An Anthology* de W.C. Handy (1926), y la segunda en *Vanity Fair*, que ilustra una historia del amigo de Covarrubias, el escritor caribeño Eric Walrond. Se presta atención al escenario de la historia, el Sugar Cane Club, a menudo visto como el epítome de los *cabarets* de jazz en Harlem. Luego abordo la decisión de Locke de omitir los dibujos de Covarrubias de la segunda edición de *The New Negro* a través de la consideración de los eventos de 1926, posiblemente el pináculo del Renacimiento de Harlem, pero un año que vio intensos debates sobre la propiedad de las representaciones del jazz en la escritura negra.

Palabras clave: Alain Locke, *The New Negro*, Miguel Covarrubias, Renacimiento de Harlem, escritura negra.

Abstract: This article examines the first two editions of Alain Locke’s anthology *The New Negro: An Interpretation*—universally regarded as the key text for what later became known as the Harlem Renaissance—is usually reported as having been published in 1925 and reprinted in 1927. I argue that the 1927 version should in fact be regarded as a second edition, given the significant excision of the two Miguel Covarrubias drawings that had appeared in the original edition as “Jazz”. One of those drawings, given the title “Blues Dancing”, is analyzed closely via its two other appearances, one in W.C. Handy’s *Blues: An Anthology* (1926), the other in *Vanity Fair*, illustrating a story by Covarrubias’s friend, the Caribbean writer Eric Walrond. Attention is paid to the setting of the story, the Sugar Cane Club, often viewed as the epitome of jazz cabarets in Harlem. I then address Locke’s decision to omit the Covarrubias drawings from the second edition of *The New Negro* through consideration of the events of 1926, arguably the pinnacle of the Harlem Renaissance but a year that saw intense debates about the propriety of representations of jazz in Black writing.

Keywords: Alain Locke, *The New Negro*, Miguel Covarrubias, Harlem Renaissance, Black writing.

Fecha de recepción: 7 de noviembre de 2022
Fecha de aprobación: 12 de diciembre de 2022

*Does a jazz-band ever sob?
They say a jazz-band’s gay;
Yet, as the vulgar dancers whirled
And the wan night wore away,
One said she heard the jazz-band sob—
When the little dawn was grey.
Langston Hughes, “Cabaret”***

La historia temprana de la publicación de *The New Negro: An Interpretation* de Alain Loc-

ke —considerado universalmente como el escrito clave de lo que más adelante se conocería

* Universidad de Essex, Reino Unido.

Traducción de Antonio Saborit con la colaboración, revisión y permiso de Peter Hulme, autor del ensayo “Taking the Blues Away: The Second Edition of *The New Negro*”, *MELUS*, vol. 47, núm. 2, verano 2022, pp. 1-32, recuperado

de: <<https://academic.oup.com/melus/article-abstract/47/2/1/6623607>>.

** Langston Hughes, “Cabaret”, *Vanity Fair*, vol. 25, núm. 1, septiembre de 1925, p. 62.

como el Renacimiento de Harlem— es bien sabida en sus aspectos más generales.¹ Luego de una cena en el Civic Club en Greenwich Village el 21 de marzo de 1924, organizada por Charles S. Johnson (editor de *Opportunity*), con Locke como maestro de ceremonias, Paul Kellogg (editor de *Survey Graphic*) sugirió una entrega especial para exhibir la nueva obra de la que se acababa de enterar. El nombre de Locke se anotó como editor invitado. “Harlem: Mecca of the New Negro” apareció el 1 de marzo de 1925.² Una versión muy aumentada se publicó en forma de libro en diciembre bajo el título *The New Negro: An Interpretation*, la cual conoció una segunda impresión en marzo de 1927 para completar la trilogía textual. Este ensayo sugiere que la frase aparentemente inocua de “segunda impresión”, de hecho, oculta ciertas incorrecciones en las políticas culturales negras que arrojan luces sobre la ambigua postura del jazz y el blues en los novecientos veinte. En particular, pone atención en la poco atendida importancia del artista mexicano Miguel Covarrubias.³

*

¹ George Hutchinson, *The Harlem Renaissance in Black and White*, Cambridge, Harvard University Press / Belknap, 1995, pp. 387-395.

² Alain Locke (ed.), “Harlem: Mecca of the New Negro”, en número especial de *Survey Graphic*, vol. 6, núm. 6, marzo de 1925.

³ La investigación para este ensayo dio inicio en el semestre otoñal de 2018 como “The Stuart Hall Fellow” del Hutchins Center del W.E.B. Du Bois Research Institute en la Universidad de Harvard. Agradezco sentidamente a Henry Louis Gates, Jr., al personal del centro y a los otros *fellows* por haber hecho de esos cuatro meses una experiencia provechosa. Agradezco la discusión de parte de este material a David Bindman, Matthew Morrison y Christopher Ouma, y en la Harvard Library, a Joshua Lupkin. Algunas de las líneas argumentales en este escrito las expuse en un seminario en el Center for the Study of Africa and the African Diaspora en octubre de 2019, invitación que agradezco a Robyn d’Avignon y Mike Gomez. K.-B. Rau ayudó con pistas para June Clark. Dos lectores anónimos de *MELUS* hicieron valiosas recomendaciones. Pero mi deuda mayor es con Susan Gillman y Jak Peake, por numerosas horas de sabrosas discusiones sobre éste y otros tópicos durante los últimos cinco años.

Walter White, asistente del secretario nacional de la National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), entendió antes que nadie el potencial de expandir en forma de libro la entrega especial de *Survey Graphic*. En enero de 1925 —mucho antes de la aparición de “Harlem: Mecca of the New Negro”—, White habló por teléfono a Lewis Baer, editor en jefe de Albert and Charles Boni Publishers, y luego Albert Boni llamó a Paul Kellogg para preguntar si sería posible publicar en un libro el contenido de esta entrega especial de la revista.⁴ Boni no tardó en decidir que quería lo que Kellogg caracterizara para Alain Locke como “un volumen mucho más formidable”, del doble de lo de *Survey Graphic*, cuyo alcance fuera el de todo el renacer cultural y que se vendiera como libro de referencia esencial a unos 4.50 dólares.⁵ Kellogg se preguntaba si algo a la mitad de este precio no tendría mayor potencial de venta, pero Locke era de la firme opinión de que el número de *Survey Graphic* ya era “por decirlo así... la edición popular” y que “lo efectivo que ahora había que hacer era documentar, incluso, hasta el punto de hacer algo de lujo, si el Sr. Boni está dispuesto a correr el riesgo, con *The New Negro*”. Locke estaba metidísimo: “Me entusiasma más, creo, que cualquier otra experiencia de mi vida”, según le escribió a Kellogg el 24 de marzo de 1925.

Locke se apoyó en amigos y conocidos en la comunidad negra para conseguir otros ensayos, al tiempo que Kellogg le hacía útiles sugerencias sobre cómo ampliar el alcance del libro. De manera inevitable, los nuevos ensayos empezaron a llegar más despacio de lo que a Locke le

⁴ Según se informa en carta de Paul Kellogg a Alain Locke, fechada el 15 de enero de 1925, en Alain Locke Papers, Moorland-Spingarn Research Center, Howard University, Washington D.C. (en adelante ALP), col. 164, caja 88, folder 6. Véase también Charles W. Scruggs, “Alain Locke and Walter White: Their Struggle for Control of the Harlem Renaissance”, *Black American Literature Forum*, vol. 14, núm. 3, otoño de 1980, pp. 91-99.

⁵ Carta de Paul Kellogg a Alain Locke, 20 de marzo de 1925, en ALP, col. 164, caja 88, folder 6.



Figura 1. Alain Locke (ed.), *The New Negro: An Interpretation*, 2a ed., Nueva York, Albert and Charles Boni, 1927 (forros). Alain Locke Papers, Moorland-Spangarn Research Center, Howard University, col. 164, caja 122, fólter 12.

hubiera gustado, pero todos los involucrados se pusieron a sacar el mayor provecho de los intereses generados por la entrega de *Survey Graphic* (la cual vendió unos 40 000 ejemplares), de suerte que la corrección y la formación avanzaron a lo largo del otoño y *The New Negro: An Interpretation* apareció en diciembre de 1925 con un tiraje de 3 000 a 5.00 dólares el ejemplar (nada barato, el equivalente a 75.00 dólares actuales), aunque no escandalosamente caro si se considera la extensión del libro (446 páginas) y la calidad de las ilustraciones. El aspecto “de lujo” se logró: salió con un total de 17 láminas en color, notables retratos del artista alemán Winold Reiss, 26 ilustraciones en medio tono y una amplia variedad de discretas viñetas a lo

largo del libro. Como señala Jeffrey Stewart en su biografía de Locke, la escritura en el libro “casi se convirtió en un largo subtítulo”⁶ para las ilustraciones. Tras un inicio lento, el texto se vendió bien y obtuvo comentarios positivos, por lo que los editores acordaron la que por lo general se refiere como segunda impresión, la cual apareció en marzo de 1927: el libro seguía vivo aun en 1933, y para entonces había vendido más de 6 000 ejemplares. Normalmente no se menciona una segunda impresión. Pero de hecho no fue una segunda impresión, sino una segunda *edición*.

⁶ Jeffrey C. Stewart, *The New Negro: The Life of Alain Locke*, Nueva York, Oxford University Press, 2018, p. 512.

A pesar de su éxito, al parecer *The New Negro* sólo interesó por su valor histórico en las décadas subsiguientes. Sin embargo, el desarrollo de los Black Studies, a mediados de los novecientos sesenta, creó un nuevo interés en los textos primarios de la historia cultural negra y *The New Negro* se volvió a imprimir, primero en dos ediciones “facsimilares” en 1968, luego en el mismo año en una edición rústica de Atheneum, con una introducción del poeta Robert Hayden, la cual conoció 11 reimpressiones entre 1968 y 1986. A ésta le siguieron otras ediciones “facsimilares” en 1970, 1986 y 2015, así como la edición en rústica de Scribner’s, con una introducción del académico Arnold Rampersad, publicada a partir de 1997 bajo el sello de Touchstone de Simon and Schuster, que comprara Scribner’s en 1993. Las ediciones en rústica no sólo suministraron el formato en el que millones de estudiantes han enfrentado *The New Negro* durante el pasado medio siglo; se trata también de las ediciones a las que ha remitido la mayoría de los autores de trabajos académicos sobre este libro, aun cuando éstos sostienen estar discutiendo la edición original de 1925.

La diferencia más obvia entre las dos ediciones originales (1925 y 1927) y las reimpressiones modernas radica en la pérdida de las láminas en color. Cuando el propietario de Atheneum Publishers, Robert J. Zenowich, se acercó a Albert Boni a principios de 1967 con la oferta para sacar una reimpresión en rústica de *The New Negro*, dejó en claro que por el costo no se podrían reproducir las láminas. Ni la reimpresión de Atheneum ni la de Touchstone mencionan esta omisión, a pesar del hecho de que los retratos de Winold Reiss son parte integral de la intervención de Locke al ofrecer, como lo hicieron, una galería de figuras en el estilo aprobado, con el fin de producir una nueva identidad colectiva.⁷ Una diferencia semejante está en el

⁷ Anne Elizabeth Carroll, “Collective Identity in the Anthology: Representing the Race in *The New Negro*”, en *Word, Image, and the New Negro: Representation and Identity in the Harlem Renaissance*, Bloomington, Indiana

peso y en el tacto de los respectivos volúmenes. Cuando Mary White Ovington reseñó la primera edición en marzo de 1926, escribió:

Éste es uno de los libros más hermosos que hemos tenido el placer de palpar y sostener en nuestras manos este año. Se abre con facilidad, tiene una tipografía clara y grande, buenas ilustraciones, una portada cautivadora, nos invita desde un inicio. Los colaboradores tienen la suerte de haber llegado a nosotros en tan atractiva vestimenta.⁸

En el último medio siglo, la gran mayoría de los lectores y críticos de este libro ha tenido en sus manos un ejemplar que se abre con dificultad, está impreso en papel de baja calidad, con menos ilustraciones, ninguna de ellas en color, y carece de la portada cautivadora de sus ediciones originales.

La confusión entre las ediciones de 1925 y 1927 continúa. La página legal de la segunda edición dice “Publicado en diciembre de 1925. Segunda impresión de marzo de 1927”, y en la cubierta se sigue leyendo “1925”, por lo que la mayoría de los críticos —y muchas bibliotecas— han asumido erróneamente que la versión de 1927 sólo reimprime el original de 1925.⁹ Sin embargo, el título “Memorandum Notes for Second Edition” de Locke, aclara que

University Press, 2005, pp. 156-190. “El papel de las ilustraciones de Winold Reiss no se puede obviar”, escribió Rampersad, ajeno al parecer de que esas ilustraciones se omitirían de la edición, para la cual hizo su introducción (xviii). Sobre Reiss y *The New Negro*, véase Jeffrey C. Stewart, “Modernist in New York”, en *To Color America: Portraits by Winold Reiss*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press for the National Portrait Gallery, 1989, pp. 28-39.

⁸ Mary White Ovington, “The Negro’s Gifts”, *The Bookman*, vol. 63, núm. 1, marzo de 1926, p. 98.

⁹ Martha Jane Nadell atiende las diferencias entre las versiones de 1925 y 1927, llamándolas “elocuentes” (36). Las enumera en 171-172, n. 12, y aquí me baso en su excelente capítulo de su obra *Enter the New Negroes: Images of Race in American Culture*, Londres, Harvard University Press, 2004, pp. 34-67.

para él no fue una mera reimpresión. Tampoco para los editores, pues el forro de 1927, hoy tan raro, tiene sobre el lomo las palabras “Edición nueva y revisada”¹⁰ (figura 1).

Para 1926, después de trabajar de cerca con Kellogg y luego con Albert Boni, Locke entendía cómo funcionaban las publicaciones. Los editores prefieren siempre una mera reimpresión porque reduce costos. Se podían incorporar correcciones pequeñas y cambios muy leves, pero ninguno de éstos debía alterar la paginación. Locke le escribió a Boni sobre las revisiones que estaba haciendo para la segunda edición: “He hecho esto meticulosamente con el ánimo de realizar el mayor número de correcciones con el mínimo de cambios físicos, la paginación está intacta salvo en la sección bibliográfica”.¹¹ En la bibliografía de la primera edición se habían colado numerosos errores, los cuales fueron corregidos en la segunda, y la bibliografía se amplió seis páginas (aunque se colaron otros errores de la primera edición). La segunda edición, entonces, tiene cinco ilustraciones más de Aaron Douglas, incorporadas en lo que antes eran páginas en blanco y cambió la ubicación de algunas de ellas. También se añadieron tres poemas más: dos de ellos aparecen en los espacios en blanco de la primera edición, debajo de otros poemas, “The Day-Breakers” por Arna Bontemps y “The Road” por Helene Johnston.

Pero hubo un cambio aún más significativo. Todos los cambios menores involucraron suplementos, pero se quitó una página entera: se eliminaron los dos dibujos de Covarrubias en la página 225 de la primera edición, referidos de manera colectiva en el listado de ilustraciones como “Jazz”, reemplazados por un poema de Gwendolyn Bennett, “Song”, el cual, impreso en una tipografía más pequeña, apenas cupo en la página. Como esa sección del *The New*

Negro se llama “Music”, es factible que el poema de Bennett fuera elegido para llenar el espacio debido a su tema musical. El poema se añadió al índice de la segunda edición, pero los correctores olvidaron quitar “Jazz” de la lista de ilustraciones.

Jeffrey Stewart sugiere que la inclusión de tres dibujos de Covarrubias en la primera edición “mostró la voluntad [de Locke] de arriesgarse a recibir más críticas por parte de los burgueses negros por su afán modernista”, llamándolas “lo más escandaloso en el libro”. Al incluir su obra, escribe Stewart, “Locke decía que Covarrubias era también un Negro Nuevo”.¹² De manera menos dramática, Rachel Farebrother lee la inclusión de los dibujos de Covarrubias como una forma de reconocimiento por parte de Locke, del valor del artista mexicano, para la idea de la “tolerancia multirracial” dentro del renacimiento cultural negro.¹³ En contraste, y seguramente más cerca de lo que sucedió, Martha Nadell opina que Locke “metió de mala gana” los dibujos de Covarrubias.¹⁴ De hecho, si bien Locke siempre apoyó a Winold Reiss (y por tanto sin discriminar positivamente en favor de los artistas negros), al parecer no mostró un verdadero entusiasmo por Covarrubias, cuyas imágenes sobre Harlem siempre dividieron las opiniones. En un artículo sobre arte negro para la revista *Opportunity*, aparecido poco después de *The New Negro*, Locke admitió que Covarrubias era parte de un interés y de una tradición latina “con su amable farsa en la que no hay pizca de ofensa o denigración sociales”¹⁵ —lo que no es exactamente un elo-

¹² Jeffrey C. Stewart, *The New Negro: The Life of Alain Locke...*, *op. cit.*, p. 513.

¹³ Rachel Farebrother, “The Congo is Flooding the Acropolis: Art, ‘Exhibits’, and the Intercultural in the New Negro Renaissance”, *Modernism / Modernity*, vol. 26, núm. 4, noviembre de 2019, p. 755, recuperado en *Project MUSE*: <<https://cronfa.swan.ac.uk/Record/cronfa43550>>.

¹⁴ Martha Jane Nadell, *Enter the New Negroes: Images of Race in American Culture...*, *op. cit.*, p. 55.

¹⁵ Alain Locke, “More of the Negro in Art”, *Opportunity*, vol. 3, diciembre de 1925, p. 364.

¹⁰ Alain Locke, “Memorandum Notes for Second Edition”, 23 de marzo de 1926, en ALP, col. 164, caja 122, folder 12.

¹¹ Carta de Alain Locke a Albert Boni, sin fecha [¿abril 1926?], en ALP, col. 164, caja 122, folder 12.

cuenta respaldo—. Al parecer, fueron los instintos comerciales de los editores los que llevaron a incluir a Covarrubias en *The New Negro*. En una carta, fechada en mayo, del editor de Boni, Lewis Baer dice a Locke: “parece que todo mundo cree que las cosas de Covarrubias (o algunas, al menos) le irían muy bien al libro, y en breve me pondré en contacto con él para ver a qué arreglo podemos llegar”.¹⁶ En agosto, Baer añadió que “estaba ansioso por esos [dibujos de Covarrubias], pues siento que perderíamos a una buena parte del público que se sentiría inevitablemente atraído por el libro nada más por usar, al menos, algunos de estos dibujos”.¹⁷

Cuando en diciembre de 1925 salió *The New Negro*, había una pequeña sección en la lista de ilustraciones titulada “Dibujos de Miguel Covarrubias”: se enlistan dos, pero aparecieron tres en realidad: una en la página 227 y dos en la 225. En los “Agradecimientos” se reconoce a *Vanity Fair*, donde se publicaron originalmente las tres ilustraciones, por lo que bien puede ser que Baer fuera directamente con Frank Crowninshield, editor de la revista. Pero a Covarrubias no se le menciona en la lista de colaboradores. La ilustración en la página 227 se titula “Blues Singer”: salió en *Vanity Fair* en diciembre de 1924 como “That Teasin’ Yalla Girl”, quien a todas luces era cliente de los *cabarets* antes que cantante.¹⁸ Ella aparecería por tercera vez en el libro de Covarrubias, *Negro Drawings*,¹⁹ sólo como “Flapper” (núm. 3). Cuando en marzo de 1927 salió la segunda edición de *The New Negro*, ella era la única ilustración de Covarrubias que quedaba (figuras 2, 3 y 4). Las dos ilustraciones en la página 225 de la primera edición forman una pareja impar,

¹⁶ Carta de Lewis S. Baer a Alain Locke, 19 de mayo de 1925, en ALP, col. 164, caja 122, fólter 12.

¹⁷ *Ibidem*, 11 de agosto de 1925.

¹⁸ Eric D. Walrond y Miguel Covarrubias, “Enter, the New Negro”, *Vanity Fair*, vol. 23, núm. 4, diciembre de 1924, p. 61.

¹⁹ Miguel Covarrubias, *Negro Drawings*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1927.

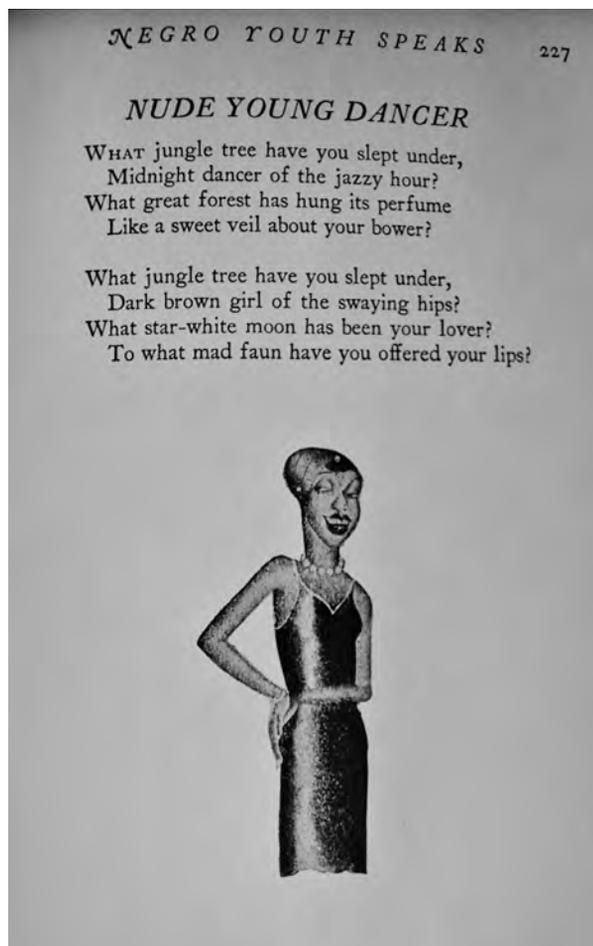


Figura 2. Miguel Covarrubias, “Blues Singer”, en Alain Locke (ed.), *The New Negro: An Interpretation*, Nueva York, Albert and Charles Boni, 1925, p. 227; and “Blues Singer”, en Alain Locke (ed.), *The New Negro: An Interpretation*, 2a. ed., Nueva York, Albert and Charles Boni, 1927, p. 227.

en tanto que en la lista de ilustraciones se le dio el título de “Jazz”, pues la de la parte superior de la página muestra lo que en *Vanity Fair* apareció como “The Extremely Old Fashioned Cake Walk”, que nada tiene que ver con el jazz.²⁰ De modo que la “Blues Singer” no es una

²⁰ El *cakewalk* había aparecido en Miguel Covarrubias, “Every Gesture Tells a Story”, *Vanity Fair*, vol. 25, núm. 3, noviembre, de 1925, pp. 66-67; el dibujo de abajo en Eric



Figura 3. Miguel Covarrubias, "Jazz", en Alain Locke (ed.), *The New Negro: An Interpretation*, Nueva York, Albert and Charles Boni, 1925, p. 225.



Figura 4. Gwendolyn B. Bennett, "Song", en Alain Locke (ed.), *The New Negro: An Interpretation*, 2a. ed., Nueva York, Albert and Charles Boni, 1927, p. 225.

SONG

I am weaving a song of waters,
Shaken from firm, brown limbs,
Or heads thrown back in irreverent mirth.
My song has the lush sweetness
Of moist, dark lips
Where hymns keep company
With old forgotten banjo songs.
Abandon tells you
That I sing the heart of a race
While sadness whispers
That I am the cry of a soul. . . .

A-shoutin' in de ole camp-meetin' place,
A-strummin' o' de ole banjo.
Singin' in de moonlight,
Sobbin' in de dark.
Singin', sobbin', strummin' slow . . .
Singin' slow; sobbin' low.
Strummin', strummin', strummin' slow. . . .

Words are bright bugles
That make the shining for my song,
And mothers hold brown babes
To dark, warm breasts
To make my singing sad.

A dancing girl with swaying hips
Sets mad the queen in a harlot's eye.

Praying slave
Jazz band after
Breaking heart
To the time of laughter. . . .

Clinking chains and minstrelsy
Are welded fast with melody.

A praying slave
With a jazz band after . . .
Singin' slow, sobbin' low.

Sun-baked lips will kiss the earth.
Throats of bronze will burst with mirth.

Sing a little faster,
Sing a little faster!
Sing!

—Gwendolyn B. Bennett.

cantante de blues y la mitad de “Jazz” no es jazz. Obviamente, ninguno de los involucrados en la producción del libro sabía mucho sobre blues o jazz.

Es difícil no concluir que Locke, en realidad, quiso sacar uno de los dos dibujos de Covarrubias, o ambos, cuya inclusión en la primera edición él mismo bien pudo haber aceptado sin pensarlo bien. La hipótesis aquí es que su inclusión en la primera edición de *The New Negro* fue decisión del editor de Boni, Lewis Baer, quien —por sí mismo o tras consultarlo con Albert Boni— tomó la decisión de que las ilustraciones de Covarrubias le harían bien a la venta del libro. Indiferente hacia Covarrubias, Locke no se resistió. Su mayor preocupación estaba con el material escrito, nada menos que con el suyo —el cual era substancial—; y tal vez se diera cuenta de que el aspecto visual del libro estaría inevitablemente dominado por las láminas a color de Winold Reiss, como así sucedió. Cuando Covarrubias no contestó las cartas de Baer, éste se acercó a Frank Crowninshield en busca de las imágenes más apropiadas de Covarrubias. Crowninshield le ofreció tres, tomadas de la serie de colaboraciones de Walrond y Covarrubias. Una de ellas —la que llamo “Blues Dancing”— acababa de ser enviada pero aún debía aparecer impresa.

Cuando los hermanos Boni estuvieron de acuerdo en una segunda edición, Locke se concentró en los detalles, ya que 95 por ciento del libro habría de permanecer igual. La decisión de eliminar los dos dibujos que formaban “Jazz” tal vez se diera en el último minuto, a finales de 1926 o principios de 1927, ya que Gwendolyn Bennett no aparece en el listado de co-

D. Walrond, “The Adventures of Kit Skyhead and Mistah Beauty: An All-Negro Evening in the Coloured Cabarets of New York”, ilustrado por Miguel Covarrubias, en *Vanity Fair*, vol. 24, núm. 1, marzo de 1925, p. 52. Tal parece que Covarrubias omitió titular este segundo dibujo: no tiene ninguno en dos de sus tres vistas y es probable que los editores de *The New Negro* recurrieran a “Jazz” —por indolencia— para las dos imágenes en la página. Me referiré a él como “Blues Dancing”.

laboradores, si bien hay entradas para Arna Bontemps y Helene Johnston, cuyos poemas también se agregaron en la segunda edición. En cuanto a la reflexión detrás de esta medida, tal vez la representación del *cake-walk* recordara una tradición negra más antigua que Locke tenía interés en dejar atrás —y tal vez desde un principio el incluirla fue una decisión extraña—; pero es más probable que la imagen en la parte inferior fuera la que hiciera sonar el tipo de nota de la que Locke quería alejar a su nuevo negro. Así, pues, ¿qué fue exactamente lo que llevó a Locke a quitar “Blues Dancing” y sus asociaciones de la segunda edición de *The New Negro*?

El creador de la imagen, Miguel Covarrubias, había llegado a Nueva York en el verano de 1923 como un prodigio de dieciocho años y en breve fue presentado a la amplia comunidad artística mexicana en Nueva York. En el otoño de 1924, después del regreso a México de su amigo Adolfo Best Maugard, Covarrubias se mudó al departamento de Harry Block, editor de Knopf y colega aficionado a los *cabarets* de Harlem, en el 54 de la Calle 51 Poniente, a unos cientos de metros del departamento de Carl van Vechten en el 150 de la Calle 55 Poniente. Según su amigo Armando Zegrí, escritor y periodista chileno, Harlem atrajo todo el tiempo a Covarrubias: “Pasaba horas —días enteros— recorriendo las calles del distrito de los negros; se metía a los cines, restaurantes, salones de baile. Se hizo amigo de escritores de color. Exploró los misterios de los *cabarets* clandestinos. Se saturó de música, de ritmo, de psicología negra”.²¹

El éxito de Covarrubias en Nueva York fue inmediato. Hacia el final de 1923 sus dibujos aparecían en diversos periódicos y revistas; su primera colaboración para *Vanity Fair* se pu-

²¹ Armando Zegrí [seudónimo de Armando Céspedes], “El descubridor de Harlem”, *Norte*, febrero de 1944, Álbum de recortes, en Miguel Covarrubias Papers, Library of Congress, Washington, D.C.

blicó en enero de 1924.²² En breve siguieron nuevos encargos, entre ellos el de realizar los telones de fondo para *La Revue Nègre*, estelarizada por Josephine Baker, que abrió en París en octubre de 1925.²³ Un libro con sus caricaturas de celebridades, *The Prince of Wales and Other Famous Americans*, apareció en octubre de 1925 para suscitar comentarios muy entusiastas.²⁴ Ralph Barton, el principal caricaturista de la ciudad en ese momento, reconoció la intuición excepcional del dibujo de Covarrubias: “Que te viera con tal sencillez un chamaco de veinte, y mexicano, ciudadano de un país al que hemos estado tratando con condescendencia durante un siglo o dos, un fuereño y un bárbaro, fue una píldora amarga pero benéfica”.²⁵ Se entiende por qué Lewis Baer quiso firmar un contrato con Covarrubias y por qué era tan difícil atraparlo. Durante sus primeros tres años en Nueva York, Covarrubias fue extraordinariamente productivo. La caricatura de celebridades fue tal vez su línea más popular, seguida de cerca por su trabajo para el teatro y luego sus viñetas de tipos: grupos o individuos de los mundos de la política, el cine, la música y la danza. Un subconjunto de la música y danza se encargaría de exponer al jazz, tanto las bandas como el baile. Otro sería sobre la vida nocturna de Harlem. Estos dos subconjuntos se encimarían con frecuencia, en particular en los dibujos que realizó para ilustrar los escritos de su amigo, Eric Walrond.

Nacido en la Guyana Británica, criado en Barbados y Colón, Panamá, Eric Walrond vivía en Nueva York desde 1918, trabajaba como

periodista y desarrollaba lentamente su carrera como escritor. Como parte del grupo que se reunía alrededor de Charles S. Johnson, Walrond se vio involucrado en la cena del Civic Club. Cuando se supo por las notas que sacó la prensa de que la cena había sido para celebrar la salida de la novela de Jessie Fauset, *There Is Confusion* (1924), que no era como querían Johnson y Locke que se la tomara, Locke le pidió a Walrond que escribiera una crónica mejor en el *New York World*. A Walrond la tarea le pareció por encima de sus capacidades, si bien luego se hizo cargo de parte del trabajo editorial de *The New Negro*.²⁶ Como era bien estimado por sus pares y conocía muy bien a Alain Locke, Walrond era un obvio colaborador en potencia para la entrega especial de *Survey Graphic* y Locke le solicitó una serie de bocetos de tipos de Harlem, equivalentes en prosa de los dibujos de Winold Reiss, que se titularían “The Mirrors of Harlem”. Walrond nunca logró concluirlos para satisfacción de Locke, si bien es claro que entregó el material que estaba programado para ser incluido en el número especial porque, al final —antes de enviar el número a la imprenta—, uno de los editores de *Survey*, Geddes Smith, al escribirle a Locke sobre la formación de las páginas, sugirió ocupar uno de los espacios con un recuadro de media página con “Xystus” de Eric Walrond, a todas luces uno de sus bocetos.²⁷ Smith le pidió su opinión a Locke, la cual fue presumiblemente negativa, si bien

²⁶ Véanse las cartas de Eric Walrond a Alain Locke, sin fechar, así como la del 25 de junio de 1925, en ALP, col. 164, caja 91, folder 38.

²⁷ “The Mirrors of Harlem: Sketches of Negro Types”, que escribiría Eric Walrond, apareció en uno de los borradores tempranos del contenido del número especial, programado con 3 500 palabras. Alain Locke, “Harlem Notes”, sin fecha, en ALP, col. 164, caja 115, folder 2. En junio de 1925, Walrond le envió a Locke una versión corregida de “The Mirrors of Harlem...”. La devolvió al menos una vez, disculpándose con Locke, aunque afirmando también que “para que sea eficaz hay que asumir una actitud independiente y evitar todo este sermoneo cristiano que le ha caído encima al negro” (carta de Walrond a Locke, sin fecha, en ALP, col. 164, caja 91, folder 38.)

²² Wendy Wick Reaves, “Miguel Covarrubias: Caricature and Modernism in Vanity Fair”, en *Celebrity Caricature in America*, Washington, D.C., National Portrait Gallery / Smithsonian Institution in association with Yale University Press, 1998, p. 158.

²³ Karen C.C. Dalton y Henry Louis Gates, Jr. “Josephine Baker and Paul Colin: African American Dance Seen through Parisian Eyes”, *Critical Inquiry*, vol. 24, núm. 4, verano de 1998, pp. 903-934.

²⁴ Miguel Covarrubias, *The Prince of Wales and Other Famous Americans*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1925.

²⁵ Ralph Barton, “It is to Laugh”, *New York Herald*, 25 de octubre de 1925, p. E4.

en algún momento Locke debió haber remitido “Xystus” a las oficinas de *Survey Graphic*.²⁸

Walrond también escribió un boceto de Harlem titulado “Black Bohemia”, que apareció en *Vanity Fair* al mismo tiempo (noviembre), por lo que tal vez se trató menos de un caso de bloqueo creativo y más de que sus “tipos” de Harlem no correspondían con las ideas de Locke. En tándem con (aunque no del todo útil para) su carrera como escritor, Walrond siguió quemando la vela por los extremos en los *cabarets* de Harlem, muchas veces en compañía de la *bête noir* de la respetabilidad negra, Carl van Vechten, quien, muy probablemente, se encargó de presentar a Walrond y Covarrubias.

Es evidente que los dos se cayeron bien y pronto comenzaron a frecuentar *cabarets* juntos —como parte de un grupo informal, más amplio, que incluía a Van Vechten, Langston Hughes, Lewis Baer, Harry Block y Eugene O’Neill—. También contribuyeron con cuatro colaboraciones en *Vanity Fair* a finales de 1924 y principios de 1925, cuando se estaba cerrando la entrega sobre “Harlem” de *Survey Graphic*. Después de la introducción editorial al número, el ensayo inicial de Locke se titulaba “Enter the New Negro”. Para entonces el “new negro” ya era un término venerable, pero la frase de ese título parecía ofrecer, a la entrega de *Survey Graphic*, un portal por el cual esta figura haría su aparición en el escenario nacional. De hecho, sin embargo, el uso que hizo Locke de esta frase ya lo había adelantado la primera colaboración de Walrond y Covarrubias para *Vanity Fair* en diciembre de 1924, la cual sacó dibujos de la serie “New Negroes” con leyendas explicativas. Las frases no son idénticas: la de *Vanity Fair* tiene una coma después de “enter”.²⁹ La de Locke (sin coma) se lee como una indica-

ción teatral: todo ya está escrito y en este momento de la historia entra el “Nuevo Negro”. La frase de *Vanity Fair*, con la coma, además de un cierto gesto ostentoso (tal vez de *cabaret* antes que de teatro) también tiene un elemento de ambigüedad acaso deliberada: ¿a quién se le indica que “entre”? ¿Se trata de los lectores blancos a quienes se está metiendo al *cabaret* para que vean al “Nuevo Negro” o se trata del “Nuevo Negro” al que se le está hablando y se le indica “entrar”?

Hay ocho escenas, seis de individuos, dos de parejas, de manera que en total son diez figuras, seis masculinas y cuatro femeninas. Siete de las escenas tienen título, tres de los cuales se podría decir que describen “tipos”, mientras que los otros cuatro ofrecen frases de encuentro como “1 AM en la Avenida Lenox”. Las leyendas tienen tres diferentes tipos de voces. Dos de ellas están escritas en inglés común y corriente, en tono informal, pero incorporando el habla del negro (“*teasin brown*”) entre comillas. Cuatro están escritas en el carácter de alguien del sitio, describiendo a los personajes por medio del habla del negro (“*See dis Strutter!*”), y dos usan el habla de los negros entre comillas cuando los que hablan son los propios personajes (“*I ain’t never had no job*”). En su prefacio a *The Book of American Negro Poetry*, James Weldon Johnson acababa de discutir las limitaciones del dialecto de los negros por tener sus raíces en las imágenes de las plantaciones de algodón y en las cabañas de los negros, dando cuerpo a estereotipos equivalentes a los *minstrels* de las caricaturas,³⁰ por lo que Walrond fue contra la corriente al desarrollarlo con semejante vigor en su escritura. Las caricaturas de Covarrubias no son abiertamente satíricas; son tipos de personas que disfrutaban una salida nocturna, casi todos vestidos a la moda, casi como si posaran para el artista, respetables, no amenazantes.

²⁸ Tal parece que “Xystus” desapareció.

²⁹ Martha Nadell pone a Locke “repitiendo” el título “Enter the New Negro”, aunque ella hace que los títulos sean iguales al omitir la coma en la nota de *Vanity Fair*. Véase Martha Jane Nadell, *Enter the New Negroes: Images of Race in American Culture...*, op. cit., p. 10.

³⁰ James Weldon Johnson, “Preface”, en *The Book of American Negro Poetry*, Nueva York, Harcourt, Brace and Co., 1922, p. xl.

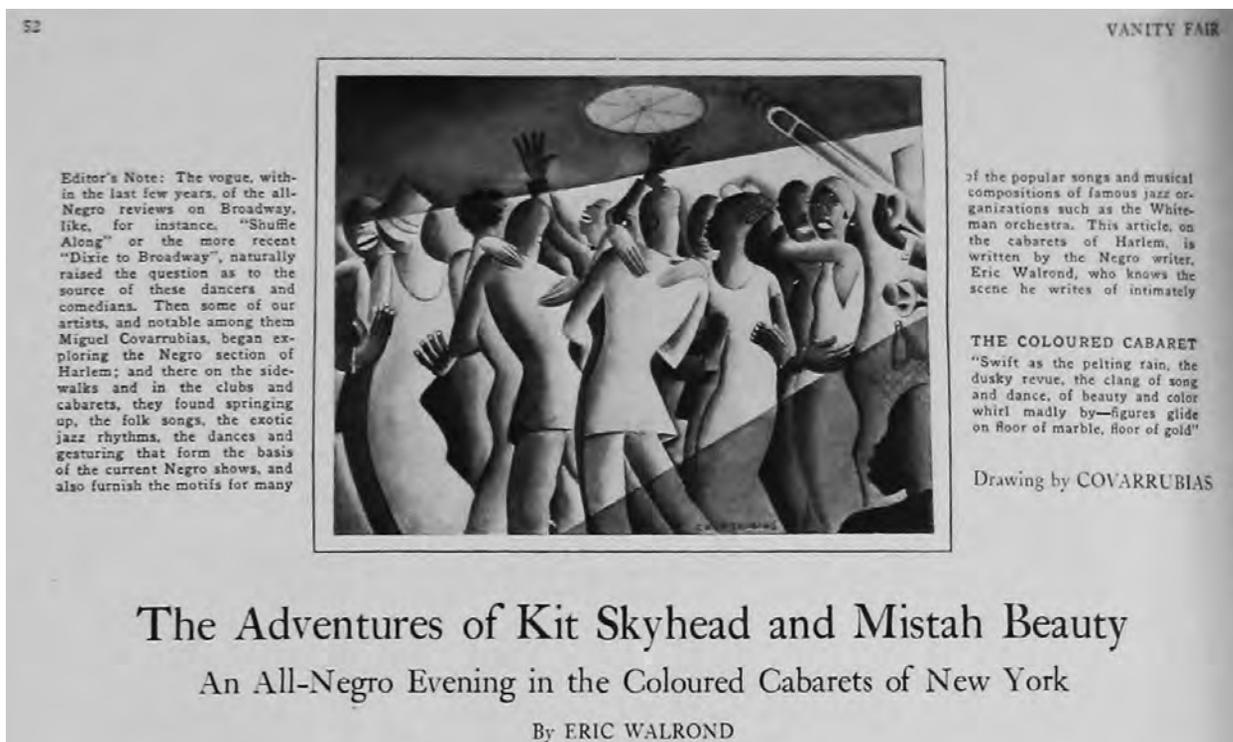
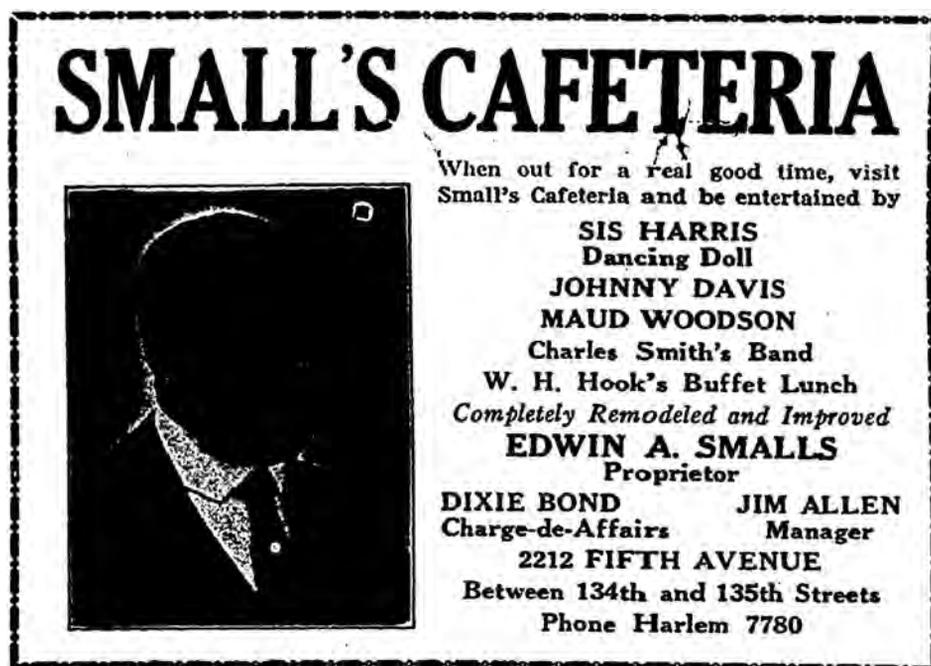


Figura 5. Eric D. Walrond, "The Adventures of Kit Skyhead and Mistah Beauty: An All-Negro Evening in the Coloured Cabarets of New York", ilustrado por Miguel Covarrubias, *Vanity Fair*, vol. 24, núm. 1, marzo de 1925, p. 52, recuperado de Vanity Fair Archive: <<http://archive.vanityfair.com/article/1925/3/the-adventures-of-kit-skyhead-and-mistah-beauty>>.

La entrega de marzo de 1925 de *Vanity Fair* incluyó una escena más amplia de Walrond, "The Adventures of Kit Skyhead and Mistah Beauty: An All-Negro Evening in the Coloured Cabarets of New York" (figura 5). Buena parte de la escena se la lleva un diálogo en caló negro entre Kit y Beauty mientras visitan tres *cabarets*: el Cotton Club, en donde ellos son los únicos negros aparte de la banda musical y los meseros, y de inmediato se van; Bamville-Nest, que atiende a la nueva clase media negra y en donde ellos no se sienten cómodos; y el Sonny Decent's, "donde tienes que ser parte del bajo mundo para encajar": Kit y Beauty al fin se sienten en casa. Así también, reveladoramente, entre la "masa contraída" con nombres como Erasmus B. Black, Trick Skazmore

y Bo Diddle, aparecen Miguel Covarrubias y Eric Walrond transformándose en personajes con nombres en su propia escena. Unos cuantos adjetivos fijan la escena: "austero, clamoroso, estridentemente loco". Sólo el saxofón suena así. Como observa uno de los clientes: "Dat nigger kin blew de hell out of dat horn" [Ese negro es capaz de hacer volar ese cuerno]. Unas cuantas líneas bocetan el lugar: "Como si lo hubieran tallado en el tronco de un árbol es este ínfimo, pelón, ingenuo antro. Sin pintura ni decoración. El piso crujiente y tosco, los tablones a punto de ceder. Una estufa de carbón primitiva. Un ban-ban y un tam-tam incesantes... África al desnudo". Sólo la tuba truena, sólo el tambor tam-tanea, como debe ser. "Aquí el bongosero es poeta". Se cantan canciones obscenas.



SMALL'S CAFETERIA

When out for a real good time, visit
Small's Cafeteria and be entertained by

SIS HARRIS
Dancing Doll

JOHNNY DAVIS
MAUD WOODSON
Charles Smith's Band

W. H. Hook's Buffet Lunch
Completely Remodeled and Improved

EDWIN A. SMALLS
Proprietor

DIXIE BOND **JIM ALLEN**
Charge-de-Affairs Manager

2212 FIFTH AVENUE
Between 134th and 135th Streets
Phone Harlem 7780

Figura 6. Smalls' Cafeteria, aka Sugar Cane Club, aka The Cat and the Saxophone, anuncio en *Inter-State Tattler*, 28 de diciembre de 1924, p. 2.

Poca explicación requiere la mujer “que no ha comido nada hasta que no le dan monkey hips”. “Mi gallina negra”, la que le “pone huevos a los caballeros”, es más oscura, pero sin duda está bien lejos de la inocencia de la rima infantil que le diera origen. Este lugar es más bien Sonny Indecent's. Por último, como lo sugiere el dibujo de Covarrubias, éste es “una especie de laboratorio para el canto y el baile”, “donde la mayor parte de los pasos del jazz que se ven en Broadway... aquí se ensayan por primera vez”.

Kit y Beauty toman asiento, observan la escena e intercambian algunas frases. Luego un cliente rompe el hechizo al preguntar a Kit: “¿No es usted antillano?”. Kit lo niega: “¿Quién, yo? ¿Antillano? Hermano, ¿no estarás buscando meterte en problemas?” Y sin embargo está acostumbrada la sugerencia: “Me he peleado más veces por eso que por otras cosas en el mundo”. “¿Qué te parezco un chango?”, pregunta, empleando el término peyorativo que los

afroamericanos usaban en esos días para los antillanos [*monkey man*]. Es claro que sí lo parece, o que se expresa como tal, pues de otra manera no se habría tenido que pelear por eso. Entonces, ¿es un antillano que niega su origen? Y de ser así, ¿por qué? ¿O es sólo un afroamericano que parece —o suena como— antillano que se molesta cuando alguien lo interroga? No se ofrece una respuesta, pero es significativo que se plantee el asunto. Walrond le ha permitido al antillano “Eric Walrond” y al mexicano “Miguel Covarrubias” aparecer en la lista de clientes, sin mencionar sus orígenes, tan sólo para sacar a su alter ego Kit como un posible tráfuga de los trópicos antillanos. Engola la voz, como sugiere James Davis,³¹ pero ofrece una pista, al menos para los enterados, de que

³¹ James Davis, *Eric Walrond: A Life in the Harlem Renaissance and the Transatlantic Caribbean*, Nueva York, Columbia University Press, 2018, p. 138.

eso hace. Por último, para evitar un altercado, Beauty le dice a Kit que pida la cuenta. “Uno cero cinco”, dijo Kit, “ese soy yo. Y de eso estoy cierto”, cerrando la discusión con el título de una canción popular del jazz (“And I Don’t Mean Maybe”).

En estas dos escenas se mencionan por su nombre cuatro lugares, si bien uno de ellos tiene varios. En “Enter, the New Negro”³² a la “teasin’ yalla girl” se le puede ver en el Lincoln Theatre o luego en The Bucket of Blood, mientras Kit y Beauty hacen escala en el Cotton Club y en el Bamville-Nest antes de acabar en el Sonny Decent’s. El Lincoln Theatre, en la 135 Poniente y Lenox, fue el primer teatro para un público afroamericano: ahí se presentó la mayoría de los primeros cantantes de blues y jazz. El Cotton Club sólo para blancos, propiedad del gánster Owney Madden, estaba en la 142 Poniente y Lenox. El Bamville-Nest es una mezcla de The Nest (133 Poniente y Séptima Avenida) y el Bamville Club (129 Poniente y Lenox). The Bucket of Blood también aparece con otro de sus nombres en el título. “2 AM en ‘The Cat and the Saxophone’”. Ambos, en realidad, eran el nombre coloquial que se le daba a Small’s Cafeteria, también conocida como Sugar Cane Club, un antro de sótano en la 135 y la Quinta Avenida (núm. 2212), sólo a una cuadra del Lincoln Theatre pero en la frontera de mala fama de Harlem. Como Walrond ubica el Sonny Decent’s dentro del “espectáculo siniestro” por la calle 135 y la Quinta Avenida —la ubicación precisa del Sugar Cane Club—, éste es claramente otro nombre de Smalls’. Una pista más es el gato persa, King Ja, “encaramado en el saxofón”.³³

³² Eric D. Walrond y Miguel Covarrubias, “Enter, the New Negro”..., *op. cit.*, pp. 60-61.

³³ Uno de los pocos que han analizado la escena es Seth Clark Silberman, pero no identificó al Sonny Decent’s. Seth Clark Silberman, “Reading Black Queer Vernacular in the ‘Streetgeist and Folklore’ of Harlem’s Renaissance”, en William Boelhower y Anna Scacchi (eds.), *Public Space, Private Lives: Race, Gender, Class and Citizenship in New York, 1890-1929*, Amsterdam, VU University Press, 2004,

Para dejar entrar a la gente en el Sugar Cane Club, un hombre se sentaba en el escapara-te de la entrada y jalaba una cadena conectada a un cerrojo en la puerta de entrada. El club era un sótano, de 125 por 25 pies, en el que se amontonaban 200 personas los sábados por la noche, y en donde había muy pocos blancos.³⁴ La superficie sobrepoblada —común en los clubes en los sótanos de Harlem— significaba que la forma de baile más popular era el blues, asimismo llamado *slow drag* o *lowdown dancing*, un baile de parejas más sensual y por lo tanto el único que no había sido adaptado para ser respetable y popular en los salones de baile para blancos.³⁵ Sin embargo, para cuando Walrond y Covarrubias trabajaban en estas piezas, la ausencia misma de clientes blancos en el Sugar Cane Club se volvía un atractivo... para los clientes blancos. A la vanguardia, inevitablemente, estaba Carl van Vechten, como lo deja claro esta entrada en su diario el 19 de octubre de 1924: “En casa a las 10:30. Viene Covarrubias para llevarme a Harlem. Conocí a Eric Walrond. Vamos al Clara Smith’s y a Small’s”, en la que coloca juntos a Walrond, Covarrubias y Van Vechten en el Sugar Cane Club, no el más grande Smalls’ Paradise, que no abrió sino hasta octubre de 1925³⁶ (se escribe con frecuen-

pp. 129-152. Véase, asimismo, James Davis, *Eric Walrond: A Life in the Harlem Renaissance and the Transatlantic Caribbean...*, *op. cit.*, pp. 138-139 y 142-143.

³⁴ Puede ser que su nombre provenga de un *two-step ragtime* de Scott Joplin, “Sugar Cane” (1908). Para el Sugar Cane Club, véase George Hoefer, Booklet, en *Jazz Odyssey*, vol. 3: *The Sound of Harlem*, produced by Frank Driggs, Columbia Records, 1964; Roi Ottley y William J. Weatherby (eds.), *The Negro in New York: An Informal Social History, 1626-1940*, Santa Bárbara, Praeger, 1969, pp. 247-248. Sobre *cabarets* para negros, en general, véase Shane Vogel, *The Scene of Harlem Cabaret: Race, Sexuality, Performance*, Chicago, University of Chicago Press, 2009, 264 pp.

³⁵ Danielle Robinson, *Modern Moves: Dancing Race during the Ragtime and Jazz Eras*, Nueva York, Oxford University Press, 2015, pp. 35-38.

³⁶ Al entender de inmediato la creciente popularidad del tipo de entretenimiento que ofrecía en el Sugar Cane, Ed Smalls abrió Smalls’ Paradise (en el sótano del 2294 de la Séptima Avenida y con cupo para unos 1500), el

cia Small's, pero como el nombre del propietario era Ed Small, debe ser Smalls') (figura 6).

La evidencia sobre el origen del apodo del "Gato y Saxofón" aparece en una entrevista de historia oral con Ethel Ray Nance,³⁷ una de las secretarias de *Opportunity*, quien compartía departamento con la bibliotecaria Regina Anderson en el 580 de St. Nicholas Ave. y que se convertiría en uno de los puntos de reunión más importantes para los escritores y artistas negros de esta época.³⁸ Ray Nance recuerda haber llevado al muy reservado Countee Cullen a un *cabaret* para ampliar su educación: "lo llevamos a nuestro *cabaret* favorito en la parte alta de la Quinta Avenida, en un piso bajo al que llamábamos el 'gato en el saxofón'. Creo que era el original *cabaret* Small's".³⁹ Ella explica que en esta ocasión vieron a un gato trepar muy quitado de la pena por la boca de un saxofón —de

26 de octubre de 1925, lo que puede tomarse como el momento en el que la escena del cabaret de Harlem empezó animar activamente a los habitantes del centro. En un cuento posterior llamado "Harlem" (Shane Vogel, "Harlem", en Louis J. Parascandola y Carl A. Wade [eds.], *In Search of Asylum: The Later Writings of Eric Walrond*, Gainesville, University Press of Florida, 2011, pp. 13-16), Walrond contó la historia de cómo Jim Rawlins (personaje claramente basado en Ed Smalls), percatado de la clientela blanca de The Bucket of Blood, alertada por Carl van Vechten, se lanzó a abrir Rawlin's Paradise, con el que hizo una fortuna. El Sugar Cane Club duró hasta marzo de 1929, al menos, pero para la primavera de 1928 ya era propiedad de Percy R. Harris y operaba como "el nuevo Sugar Cane Club de Harris". Carl van Vechten estuvo ahí el 23 de marzo de 1927. En su nota a la entrada del diario, el editor Bruce Kellner se refirió al Sugar Cane como un "antro astroso... frecuentado en gran medida por padrotes, putas y tahúres negros" (Carl van Vechten, *The Splendid Drunken Twenties: Selections from the Daybooks, 1922-1930*, edición de Bruce Kellner, Champaign, University of Illinois Press, 2003, pp. 58 y 159), sugiriendo cierto deterioro desde el tiempo en el que lo frecuentaban los respetables bibliotecarios de Harlem.

³⁷ Ethel Ray Nance, "Oral History Interview" (transcripción), realizada por Ann Allen Shockley, 18 de noviembre y 23 de diciembre de 1970. Fisk University Library Special Collections and Archives, Nashville, Tennessee.

³⁸ Ethelene Whitmire, *Regina Anderson Andrews: Harlem Renaissance Librarian*, Champaign, University of Illinois Press, 2014, p. 43.

³⁹ *Ibidem*, p. 16.

ahí el apodo que le pusieron al club—. Esther Popel estaba con ellos y escribió una viñeta sobre el incidente.⁴⁰ El título de Walrond, "2 AM at 'The Cat and the Saxophone'" lo copió casi exactamente Langston Hughes para su poema sobre el jazz, "The Cat and the Saxophone (2 A.M.)", incluido en el primer libro de Hughes, *The Weary Blues*.⁴¹

El Sugar Cane Club contaba con la que entonces se consideraba la mejor banda de jazz en la ciudad de Nueva York, June Clark y sus Creole Stompers.⁴² Ahí empezaron a tocar en 1923 (figura 7). Como suele suceder con los grupos de jazz, sus miembros cambiaban con frecuencia, pero casi siempre estuvo June Clark en la corneta, Jimmy Harrison en el trombón y Will "Splivey" Escoffery en el banyo. La banda de Clark tocó durante las fiestas de fin de año de 1924. En *New York Age*, las "Cabaret News" de John E. Frazier informaban que "Cuando ellos empiezan a tocar jazz, el amante del baile es incapaz de controlar sus pies".⁴³ Pero la mejor crónica del club está en el libro de 1930 de Eslanda Goode Robeson sobre su esposo Paul:

Ahí se ven casi puros negros; la banda no toca el jazz punteado de Broadway, sino que tiene un lento ritmo insinuante, pulsado, lo que hace imposible que nadie se

⁴⁰ En 1925, "Cat and the Saxophone" de Ethel Popel obtuvo mención honorífica en el concurso de viñetas personales en *Opportunity*. Al parecer no sobrevive ningún ejemplar.

⁴¹ Langston Hughes, *The Weary Blues*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1926. Sobre el poema de Hughes, véase Shane Vogel, *The Scene of Harlem Cabaret...*, *op. cit.*, pp. 119-124, aunque no menciona ni a Walrond ni a Covarrubias.

⁴² Algeria Junius Clark (1900-1963). Para información de la banda de jazz, véase K.B. Rau, "The Recordings of June Clark: An Annotated Tentative Personnel-Discography", *The Harlem Fuss*, recuperado de: <http://www.harlem-fuss.com/pdf/soloists/harlem_fuss_soloists_clark_june.pdf> y Herman Rosenberg y Eugene Williams, "June Clark, the Story of a Forgotten Giant", *Jazz Information*, vol. 2, núm. 16, 1941, pp. 11-19.

⁴³ John E. Frazier, "Cabaret News", en *New York Age*, 27 de diciembre de 1924, p. 9.



Figura 7. June Clark y sus Creole Stompers, *The Harlem Fuss: Investigating Jazz Recordings of the Harlem Era and Their Musicians*, 2021, recuperado de: <<http://www.harlem-fuss.com/bands.html>>.

esté quieto en el ínfimo local. Hasta los que no están bailando en la sobrepoblada pista, llevan el ritmo con los pies o con las manos o con los hombros desde sus mesas o recargados en las paredes. Los bailarines mueven sus cuerpos en perfecto abandono con el tiempo de la música; cantan los músicos mientras tocan, cantan los que bailan, cantan los meseros. La atmósfera está cargada de aromas y de un salvaje movimiento lento y rítmico que sugiere la libertad animal de la selva, más que la sofisticada obscenidad de un club nocturno.⁴⁴

⁴⁴ Eslanda Goode Robeson, *Paul Robeson, Negro*, Nueva York, Harper and Brothers, 1930, pp. 43-44.

Aunque la escena que Covarrubias dibujó para la parte alta de la viñeta de *Vanity Fair* no lleva leyenda —la cual aparece al mismo tiempo en la primera edición de *The New Negro*—, hay poca duda de que “Blues Dancing” es una representación de Sonny Decent’s, conocido también como el Sugar Cane Club: cuerpos comprimidos, bailando en la penumbra, moviéndose al ritmo de la música, parados sobre la cara de una moneda, con la vara fálica del trombón que al fondo apunta hacia lo alto, el mismo trombón que tal vez fuera el de Jimmy Harrison. No hace falta ver la vara del instrumento para entender que se está tocando jazz, el movimiento de los cuerpos lo muestra. Bailan pegados: cada hombre y cada mujer bien



Figura 8. Miguel Covarrubias, ["Blues Dancing"], *Blues: An Anthology*, edited by W.C. Handy, with an introduction by Abbe Niles and illustrations by Miguel Covarrubias, Nueva York, Albert and Charles Boni, 1926, placa VI, opuesta a la p. 42.

abrazados, cada pareja cerca de otras parejas. El baile es carnal y sensual (figura 8).

Es la ilustración más vibrante y atmosférica de uno de los primeros *cabarets* de jazz en Harlem.⁴⁵ La vivacidad del dibujo es notable. Una docena de cuerpos, todos en movimiento. Una docena de rostros, sonrientes los que son visibles. Una docena de manos, la mayoría aferradas a los cuerpos, dos de ellas alzadas hacia el cielo en éxtasis. El dibujo es sobre todo una “afirmación del placer”, crucial a la escena de *cabaret*.⁴⁶ La banda de jazz está sumergida, de suerte que sólo se ve la vara del trombón. El haz de luz horizontal crea sombras dramáticas. Una mujer, hacia el lado derecho, vuelve la cara como para mirar al artista, tal vez planteando la pregunta: “¿Por qué dibujas y no bailas?” Abajo, a la derecha, el perfil de una cabeza y unos hombros, negros, observa a los danzantes. ¿Se trata de Kit Walrond? Alguien debe tomar nota, para recordar, para consignar. Lo hacen Walrond y Covarrubias: los fuereños, el antillano y el mexicano, que no pertenecen al todo.

El baile del blues se origina en el *ragtime*, pero con frecuencia —como el nombre lo sugiere— se bailarían como blues, con su tempo más lento. Al recordar los primeros años del siglo XX en Louisiana, el trompetista Charlie Love describía cómo las parejas “nada más se abrazaban entre ellas y se movían de atrás para adelante en un solo lugar durante toda la noche”.⁴⁷ Este tipo de frotación vertical iba más allá de los límites y por lo tanto estaba restringido a lugares como el Sugar Cane Club, en donde lo pequeño del espacio lo hacía ideal para bailar —de hecho, la única forma físicamente posible de danza—. Precisamente porque estaba más

allá de los límites, más allá de la demarcación de la respetabilidad negra que algunos jóvenes de Harlem estaban dispuestos a romper, el baile del blues se convirtió en un símbolo de la negritud “auténtica”, el “África al desnudo”, según la frase de Walrond.⁴⁸

Alain Locke no era aficionado a los centros nocturnos, pero prefería la “obscenidad sofisticada” de sitios como Smalls’ Paradise a la “libertad animal”.⁴⁹ Sin embargo, al integrar su trilogía, no pudo ignorar el blues y el jazz, pues así de populares se habían vuelto en Nueva York al comienzo de los novecientos veinte. La aproximación de Locke al problema consistió en pedirle a un periodista del *New York Amsterdam News*, Joel A. Rogers (también autor de relatos y de historia de los negros), que escribiera sobre el jazz, tal vez eligiendo deliberadamente a un jamaicano y a un escritor popular ajeno a su propia falange intelectual. El que Joel A. Rogers aparezca como James en ambas ediciones de *The New Negro* acaso indica el nivel del aprecio que le tenía Locke. En su momento, Locke realizó cambios editoriales sustanciales en el ensayo de Rogers, sin consultarlo, y después —como era su costumbre— destruyó el borrador original. En una carta a Charles Boni, en la que promovía una antología de cantos negros que tenía interés en editar y prologar, Locke, con ánimo de reforzar sus credenciales musicales, señaló que “el ensayo de Rogers sobre el jazz lo corregí tanto que es mío prácticamente”.⁵⁰ Nosotros sólo podemos especular sobre las aportaciones de Locke al ensayo a partir del comentario que coló Rogers en una carta a su editor, en el que señala que le “inyectaron un tinte de moralina y ‘superación’ ajenos a mis

⁴⁵ Archie Green, “Miguel Covarrubias’ Jazz and Blues Musicians”, *JEMF Quarterly*, vol. 13, invierno de 1977, p. 185.

⁴⁶ James Davis, *Eric Walrond: A Life in the Harlem Renaissance and the Transatlantic Caribbean...*, op. cit., p. 129.

⁴⁷ Citado en Marshall Stearns y Jean Stearns, *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*, Londres, Macmillan Company, 1968, p. 21.

⁴⁸ Danielle Robinson, *Modern Moves: Dancing Race during the Ragtime and Jazz Eras...*, op. cit., p. 37.

⁴⁹ Eslanda Goode Robeson, *Paul Robeson, Negro...*, op. cit., p. 44. Smalls’ Paradise es el único cabaret que aparece por nombre en la biografía de Locke por Jeffrey C. Stewart, *The New Negro: The Life of Alain Locke...*, op. cit., p. 634.

⁵⁰ Carta de Alain Locke a Charles Boni, sin fecha [noviembre de 1925], en ALP, col. 164, caja 10, folder 7.

convicciones más profundas”. “De los dos males la iglesia y el *cabaret*”, sigue Rogers, “este último, en lo que toca al avance del grupo de los negros, procura un daño mental menor”.⁵¹

Una de las interjecciones de Locke es, con toda seguridad, el párrafo que empieza “El jazz musicalmente tiene un gran futuro”, el cual sugiere de manera implícita que le falta a su presente. Las orquestas —blancas y negras, y por tanto activas en grandes sedes antes que en pequeños *cabarets*— son elogiadas porque no contienen “las vulgaridades y crudezas del bajo origen”. A los artistas negros se les concede el haber hecho “trabajo pionero”: las “posibilidades más finas”⁵² ahora las demuestran los directores de orquesta blancos, Paul Whiteman y Vincent Lopez, y los modernistas franceses, Darius Milhaud y Erik Satie. Pasada la interjección —se puede asumir—, la voz de Rogers vuelve para afirmar que la “verdadera casa sigue siendo la auténtica cuna [del jazz], el no muy respetable *cabaret*”,⁵³ adonde el propio Rogers, Langston Hughes, Eric Walrond y Miguel Covarrubias iban a escuchar jazz, pero cuyo umbral rara vez cruzó Locke, en caso de que llegara a haberlo hecho. Vuelve Locke, entonces, con una observación condescendiente sobre el “cansancio del estibador, del portero, de la sirvienta y del joven del ascensor en busca de recreo, buscando en el jazz el tónico para los nervios y músculos gastados”, y a quienes es factible que desfalte “el contrabandista de licor, el tahúr y la *demimonde*”.⁵⁴ El último párrafo, con sus frases escritas cuidadosamente y la referencia a las palabras de Byron y Cervantes, también debe ser de Locke. Al jazz se le concede de manera graciosa “una misión popular a realizar” “no obstante sus vicios y vulgari-

zaciones actuales, sus informalidades sexuales, [y] su espíritu moralmente anárquico”, lo que delata que el autor ignora que ésas son las cualidades que hacen que el jazz sea el jazz. “Llegó para quedarse”, reconoce Locke, “actúan con sensatez quienes en lugar de protestar contra el jazz, lo tratan de levantar y conducir por canales nobles”.⁵⁵ Afortunadamente, algunas formas del jazz ni fueron elevadas ni desviadas.

A fin de cuentas, sin embargo, se logró el objetivo de Locke: reescribir el ensayo de Rogers le garantizó que ninguna interferencia se metiera en el ensayo central que escribió Locke en la sección dedicada a los *spirituals* en “Música”, como el “producto más característico hasta ahora del genio de la raza en Estados Unidos”.⁵⁶ Hacia el final de ese ensayo, los lectores de las ediciones originales topaban con el retrato de Roland Hayes hecho por Winold Reiss, justo cuando Locke encomiaba a su cantante favorito, cuya trasposición de los *spirituals* al género del *lieder* alemán viera Locke en la Konzerthaus de Viena en el verano de 1923 (“Roland Hayes”).⁵⁷ Es por esto que el retrato de Roland Hayes ya se había incluido en la entrega especial sobre “Harlem”. Como dice Shane Vogel en su ensayo sobre Locke: “La cara del Nuevo Negro, para Locke, era literalmente la de Hayes”⁵⁸ (figura 9).

*

Al evaluar el significado de la eliminación de “Blues Dancing” de Covarrubias en la segunda

⁵¹ *Ibidem*, pp. 223-224.

⁵² Alain Locke, “The Negro Spirituals”, en Alain Locke (ed.), *The New Negro: An Interpretation*, op. cit., p. 199.

⁵³ Alain Locke, “Roland Hayes: an Appreciation”, *Opportunity*, vol. 1, núm. 2, diciembre, de 1923, pp. 356-358, recuperado de HathiTrust Digital Library: <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015005382083&view=1up&seq=370>>.

⁵⁴ Shane Vogel, “Alain Locke and the Value of the Harlem Renaissance”, en Rachel Farebrother y Miriam Thagert (eds.), *A History of the Harlem Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, p. 370.

⁵¹ Carta de Joel A. Rogers a Alain Locke, 7 de marzo de 1925, en ALP, col. 164, caja 8, folder 13.

⁵² Joel A. Rogers, “Jazz at Home”, en Alain Locke (ed.), *The New Negro: An Interpretation*, Nueva York, Albert and Charles Boni Publishers, 1925, p. 221.

⁵³ *Ibidem*, p. 222.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 223.

edición de *The New Negro*, es importante reconocer que el espacio entre las dos ediciones —los quince meses que van de diciembre de 1925 a marzo de 1927— fue de un extraordinario fermento en la cultura negra. Primero de manera telegráfica. Este fermento comenzó con la publicación en febrero de 1926 de *The Weary Blues* (con cubierta de Covarrubias) de Langston Hughes, seguido esa primavera por los ensayos sobre música y danza en *Vanity Fair* de Carl van Vechten⁵⁹ y Eric Walrond, ilustrados por Covarrubias.⁶⁰ También en febrero, W.E. B. Du Bois publicó una encuesta sobre la responsabilidad del artista negro, la cual transformó en un simposio que apareció hasta el mes de noviembre en *The Crisis*.⁶¹ Sus propias opiniones se escucharon en el congreso anual de la naacp, en junio, impresas en la entrega de octubre de *The Crisis*.⁶² En mayo aparecieron *Blues: An Anthology* (con ilustraciones de Covarrubias) por W.C. Handy⁶³ y *Jazz* por Paul Whiteman.⁶⁴ Ese verano no hubo calma: en junio explotó el ensayo de Langston Hughes, “El artista negro y la montaña racial”,⁶⁵ al que sucedió en agosto la novela *Nigger Heaven* de Carl van Vechten,⁶⁶ lo que devolvió los reflectores a los *cabarets* de Harlem. En octubre aparecieron

los cuentos de Eric Walrond, *Tropic Death*.⁶⁷ El mes de noviembre vio la luz la entrega antillana de *Opportunity*, supervisada por Walrond, y —en la réplica de la generación más joven a *The New Negro*— el primer y último número de *Fire!!: Devoted to Younger Negro Artists*. Langston Hughes cerró ese periodo al publicar *Fine Clothes to the Jew* en febrero de 1927,⁶⁸ unas cuantas semanas antes de la segunda edición de *The New Negro*.

La primera cubierta de Covarrubias para *The Weary Blues*, es una de sus más completas composiciones sobre el jazz, aunque, al igual que todo su trabajo sobre Harlem, provocó controversia. “Me gustó muchísimo tu cubierta para mi libro y me parece que es la mejor interpretación pictórica que he visto de mi *Weary Blues*”, escribió Hughes: “Eres el único artista que conozco cuyas cosas negras tienen un toque de ‘Blues’”,⁶⁹ si bien el poeta George M. McClellan, de mayor edad, le escribió que él quitó de la cubierta “a ese odioso *nigger* que toca el piano”.⁷⁰ La sensibilidad sobre la presentación de figuras negras descansaba sobre un equilibrio muy delicado. En su atenta reseña a *The Weary Blues* ese otoño, Locke no mencionó la cubierta de Covarrubias, pero fue algo crítico con el prefacio de Van Vechten, y se abstuvo de asociar la poesía de Hughes como un “producto del jazz”. De entrada eso parecería, sugirió Locke, pero, de hecho, lo que caracteriza a la poesía no es “el ritmo de la balada secular, sino la imaginación y la dicción del *spiritual*”.⁷¹ No podía objetar la genialidad de la poesía, pero se

⁵⁹ Carl van Vechten, “Negro ‘Blues’ Singers”, *Vanity Fair*, vol. 25, núm. 1, marzo de 1926, pp. 67, 106 y 108, recuperado de: <<https://archive.vanityfair.com/article/1926/3/negro-blues-singers>>.

⁶⁰ Eric D. Walrond, “Charleston, Hey! Hey! An Attempt to Trace the Origins of America’s Newest Dance Madness”, *Vanity Fair*, vol. 25, núm. 3, abril de 1926, pp. 73 y 116.

⁶¹ W.E.B. Du Bois, “The Negro in Art: How Shall He Be Portrayed”, *The Crisis*, vol. 31, núm. 5, marzo de 1926, hasta el vol. 32, núm. 8, diciembre de 1926.

⁶² W. E. B. Du Bois, “Criteria of Negro Art”, *The Crisis*, vol. 32, núm. 6, octubre de 1926, pp. 290-294.

⁶³ W.C. Handy, (ed.), *Blues: An Anthology*, with an introduction by Abbe Niles and illustrations by Miguel Covarrubias, Nueva York, Albert and Charles Boni Publishers, 1926, 180 pp.

⁶⁴ Paul Whiteman y Mary Margaret McBride, *Jazz*, Nueva York, J.H. Sears & Company, 1926, 296 pp.

⁶⁵ Langston Hughes, “The Negro Artist and the Racial Mountain”, *The Nation*, 23 de enero de 1926, pp. 692-694.

⁶⁶ Carl van Vechten, *Nigger Heaven*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1926.

⁶⁷ Eric D. Walrond, *Tropic Death*, Nueva York, Boni and Liveright, 1926, 282 pp.

⁶⁸ Langston Hughes, *Fine Clothes to the Jew*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1927.

⁶⁹ Citado en Adriana Williams, *Covarrubias*, Austin, University of Texas Press, 1994, p. 40.

⁷⁰ Citado en Arnold Rampersad, *The Life of Langston Hughes*, vol. 1: 1902-1941, Nueva York, Oxford University Press, 1986, p. 135.

⁷¹ Alain Locke, “The Weary Blues”, *Palms*, vol. 4, núm. 1, octubre de 1926, p. 26.

negó a reconocer que tenía ante su cara la lengua del jazz. Countee Cullen fue aún más lejos:

Considero que estos poemas-jazz son intrusos en la compañía de los poemas verdaderamente bellos puestos en otras secciones del libro... y, reflexionando más, me pregunto si los poemas-jazz realmente pertenecen a ese selecto y austero círculo de alta expresión literaria al que llamamos poesía.⁷²

Carl van Vechten no tuvo ese problema. Poco después de escribir el prefacio a *The Weary Blues*, recordaba en las páginas de *Vanity Fair* un memorable concierto de Bessie Smith al que había asistido el pasado mes de noviembre: esa “mágica mujer elemental y su lastimera voz africana, vibrante de dolor y pasión, que resonaba como si hubiera brotado de las fuentes del Nilo”.⁷³

“Blues Dancing” encontró una tercera y última casa en mayo de 1926, cuando Albert y Charles Boni publicaron la obra de W.C. Handy, *Blues: An Anthology*, que ofreció las partituras de 50 cantos, más una amplia introducción sobre el blues y el jazz escrita por el abogado y entusiasta Abbe Niles, basada en conversaciones con Handy. Junto con dibujos en línea intercalados, el libro contenía ocho láminas. No hay duda de que, esta vez, Lewis Baer quedó satisfecho al ver que su opinión sobre Covarrubias estaba justificada por las reseñas. James Weldon Johnson escribió en *Saturday Review of Literature*, que las ilustraciones de Covarrubias “por ellas mismas habrían hecho que el libro valiera la pena”;⁷⁴ Langston Hughes que “só-

lo ellas valen el costo del libro”.⁷⁵ Aunque con el tiempo llegaría a apreciar y a usar la obra de Handy, es factible que Locke sintiera algún resentimiento en ese momento: se trataba del libro de cantos negros seculares por el que él había luchado con Charles Boni. Boni quería a Paul Robeson, pero se conformó con W.C. Handy, a la larga tal vez la mejor elección.

Las transcripciones de Handy y la introducción de Niles mostraron que el jazz y el blues se podían tomar en serio como aportaciones culturales por derecho propio, no sólo como la materia cruda a partir de la cual llegaría eventualmente a darse una cultura “formal”.⁷⁶ Mientras tanto, en ese mismo momento, y en otro género completamente distinto al de las autobiografías de celebridades, el tipo de jazz sinfónico, al que Locke le había dado la bienvenida en “su” ensayo en *The New Negro*, se acicalaba en su dominio de los escenarios musicales de Nueva York. En coautoría con la joven periodista Mary Margaret McBride, y publicado por la casa comercial de J.H. Sears, *Jazz*, por Paul Whiteman, ofreció, por así decirlo, la versión de la evolución del jazz desde el punto de vista del hombre blanco.

Un aspecto del contraste entre Whiteman y Handy fue la ubicación. Para Whiteman, el signo de la aceptación social —y comercial— del jazz fue su aparición en las salas de concierto; de ahí la espectacular jugada que hizo en febrero de 1924 al rentar el Aeolian Hall (con capacidad para 1 800 personas), enfrente de la sede de la Biblioteca Pública de Nueva York, en la Calle 42, para montar “An Experiment in Music”, el cual alcanzó su clímax con el estreno de *Rhapsody in Blue* de George Gershwin. Los asistentes al Aeolian Hall estaban sentados en

⁷² Countee Cullen, “Poet on Poet. Review of Langston Hughes, ‘The Weary Blues’”, *Opportunity*, vol. 4, febrero de 1926, p. 74.

⁷³ Carl van Vechten, “Negro ‘Blues’ Singers”..., *op. cit.*, p. 106.

⁷⁴ James Weldon Johnson, “Now We Have the Blues: Review of Blues: An Anthology”, *Saturday Review of Literature*, 19 de junio de 1926, p. 868.

⁷⁵ Langston Hughes, “Blues—By W.C. Handy”, *Opportunity*, vol. 4, agosto de 1926, p. 259.

⁷⁶ Mario Dunkel, “W.C. Handy, Abbe Niles, and (Auto)biographical Positioning in the Whiteman Era”, *Popular Music and Society*, vol. 38, núm. 2, 2015, pp. 122-139, recuperado en Taylor and Francis Online: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/03007766.2014.994320>>.



Figura 9. Portada con retrato de Roland Hayes, en Alain Locke (ed.), “Harlem: Mecca of the New Negro”, en número especial de *Survey Graphic*, *op. cit.*

filas apretados frente al escenario. La idea que tenía Handy del lugar ideal para el jazz y el blues se entiende a partir de las ilustraciones en su libro, en particular la lámina IV (“Blues Dancing”), que muestra —si es correcto lo que he asumido— al Sugar Cane Club en la parte alta de la Quinta Avenida, con capacidad para 200 personas, en una noche muy concurrida. Los clientes del Sugar Cane Club podrían ocupar

unas cuantas mesas apretadas contra las paredes laterales del lugar, pero —tal como lo indica el dibujo de Covarrubias— es más probable que estuvieran desplazándose sobre el piso hasta mezclarse con los músicos, como lo sugiere esa barra solitaria de trombón.

Langston Hughes ya había mostrado su juego, en febrero, con la publicación de *The Weary Blues*, no menos importante, con el poema que

ubica en el Sugar Cane Club, pero sobre todo la conclusión a su dramática declaración en “El artista negro y la montaña racial”, que insiste, aún más, en la imaginería del blues y del jazz. Para Hughes, el blues era absolutamente el núcleo de todo:

[...] una de las expresiones inherentes de la vida del negro en Estados Unidos: el eterno sonido del tam-tam en el alma del negro —el tam-tam de la revuelta contra la fatiga en un mundo blanco, un mundo de trenes subterráneos, y de trabajo, trabajo, trabajo; el tam-tam de la alegría y la carcajada y del dolor oculto tras una sonrisa—. Sin embargo, a la mujer que asiste al club en Filadelfia le apena decir que su raza lo creó y a ella no le gusta que yo me refiera a eso”.⁷⁷

Si bien para Locke el arquetipo del negro nuevo había sido Roland Hayes, cuyo retrato engalanara la cubierta de “Harlem: Mecca of the New Negro”, Hughes ofrecía un tipo de cantante muy distinto:

[...] que el estruendo de las bandas de jazz negras y el bramido de la voz de Bessie Smith al cantar el blues penetre en los oídos tapiados de los aspirantes a intelectuales de color, hasta que oigan y acaso entiendan... El tam-tam llora y el tam-tam ríe. Si a la gente de color le agrada, nosotros estamos satisfechos. Si no, su disgusto tampoco importa.⁷⁸

El ensayo de Hughes, al acercarse a su fin, nombra algunos de los “artistas negros más jóvenes” a los que se refería: Paul Robeson, Rudolph Fisher, Jean Toomer y Aaron Douglas, todos los cuales habían aparecido en *The New Negro*. El tam-tam tiene muchísimo sentido en

⁷⁷ Langston Hughes, “The Negro Artist and the Racial Mountain”..., *op. cit.*, p. 694.

⁷⁸ *Idem.*

estos últimos párrafos del ensayo de Hughes. Es una metonimia de la experiencia negra como un todo, en constante revuelta contra la fatiga del trabajo proletario impuesto por el mundo blanco; pero también es una sinécdoque de la banda de jazz de la que forma una parte tan integral, el vehículo de la música oída en los *cabarets* de Harlem. Como notara Eric Walrond del Sonny Decent’s, también conocido como el Sugar Cane Club: “Un bum-bum, un tam-tam constantes... ¡África descubierta!”

En agosto, la “gente de color” a la que Hughes hace referencia se polarizó al extremo ante la nueva novela de Van Vechten, pero *Nigger Heaven* se transformó rápidamente en la publicación de 1926 más leída y comentada y conoció nueve reimpresiones al cabo de cuatro meses de su salida.⁷⁹ También tenía su escena de *cabaret*: la ficticia Venus Negra de la Avenida Lenox aparece destacadamente en la novela, en donde hombres y mujeres bailan “en tan cerrada proximidad que sus cuerpos se fundían al mecerse y balancearse al son tormentoso del trombón, el golpeteo bárbaro del tambor”.⁸⁰ Ruby y Anatole saltan a la pista:

Abrazándola con fuerza, la trajo balanceándose por toda la sala. Arrastraban sus pies sobre la pista. Sus rodillas chocaban amorosamente. A los lados del bamboleo de la pareja se mecían cuerpos ataviados de colores, cuerpos negros, morenos, amarillos intensos, un caleidoscopio de color transfigurado por el ámbar del reflector.⁸¹

Bien podría ser ésta la descripción del “Blues Dancing” de Covarrubias.

En muchas partes de la prensa negra el libro fue denigrado, empezando por W.E.B. Du Bois, quien recomendó a los pobres que ya tenían

⁷⁹ Emily Bernard, *Carl Van Vechten and the Harlem Renaissance: A Portrait in Black and White*, New Heaven, Yale University Press, 2012, pp. 107-190.

⁸⁰ Carl Van Vechten, *Nigger Heaven*, *op. cit.*, p. 12.

⁸¹ *Ibidem*, p. 14.

su ejemplar que “lo tiraran discretamente en la chimenea”.⁸² Tan original y temerario como siempre, Hubert Harrison sostenía que criticaba el libro sobre bases literarias, aunque sazonó su comentario con insultos homofóbicos (“Homo Africanus Harlemit”).⁸³ En una manifestación de protesta contra el linchamiento, una multitud de Harlem alentó a S.R. Williams, profesor negro de Ohio, quien —tomando de manera literal a Du Bois— quemó dos páginas del libro.⁸⁴ Pero *Nigger Heaven* también tuvo defensores decididos en Harlem, incluidos James Weldon Johnson, Eric Walrond, Paul Robeson, Charles S. Johnson, Langston Hughes, Walter White y Zora Neale Hurston. La única voz significativa ausente en este intenso debate —y ausente, de hecho, de buena parte de este fermento a lo largo de 1926— fue la de Alain Locke. Locke estaba en Europa cuando se publicó *Nigger Heaven*. Pero hasta allá le llegó algo de la agitación y le escribió a Van Vechten desde Berlín, para decirle que debido a ella regresaba antes a Estados Unidos. Mas ya que regresó, no dijo nada.

En octubre, la publicación de *Tropic Death* de Eric Walrond fue menos controvertida que la de *Nigger Heaven*. El tema de Walrond, visto desde el otro lado de la cortina de encaje, era tal vez tan repugnante como el de Van Vechten, pero los escenarios del libro estaban a una distancia segura —casi todos en Barbados o en Panamá—, por lo que la indignación moral fue limitada. Como era de esperarse, Langston Hughes fue positivo. Dijo que el libro era “tan poco sentimental como un sol ardiente”.⁸⁵ Robert Herrick, en *The New Republic*, estableció la conexión con el jazz al decir que la prosa de Walrond era “intensamente nerviosa, impre-

sionista, sincopada, incluso desaliñada”.⁸⁶ J.A. Rogers, curiosamente, fue quien más problemas tuvo con el libro, al que colocó en la misma categoría de *Nigger Heaven* y *The Emperor Jones*, como libros dirigidos a lectores blancos cuyo único interés era reafirmar sus estereotipos sobre los negros degradados.⁸⁷

La etapa entre las dos ediciones de *The New Negro* fue difícil para Locke: lo corrieron de su trabajo en Howard y a partir del 20 de junio de 1926 se quedó sin salario. Nunca estuvo ocioso, pero como puede verse, durante 1926 tuvo poco compromiso con las grandes controversias que dividían a Harlem. Fuera de la influencia de Locke se formó un grupo al que se le podría llamar —siguiendo la dispéptica designación que le diera en 1927 Hubert Harrison— “la escuela del *cabaret*”: Langston Hughes, Eric Walrond, Miguel Covarrubias, Walter White, junto con jóvenes editores como Lewis Baer, Donald Friede y Harry Block. Influyente en el mundo de las publicaciones, este grupo seguía su propio camino lejos de la influencia de Locke e incursionaba en áreas —que la palabra “jazz” podría abreviar— que no aprobaba Locke. Lo que es más, si alguien influía en ellos, o les ofrecía una guía, ahora al parecer eran rivales de Locke. De los jóvenes autores de quienes quiso ser mentor Locke, Walrond florecía en *Opportunity* bajo la égida de Charles S. Johnson, en tanto que a Hughes, por consejo de Van Vechten, lo publicaba Knopf.

La retórica sobre el jazz y la escritura asociada a él incrementaron en 1927, en especial por parte de Benjamin Brawley en su revisión del renacimiento literario negro. Durante la agonía de la Guerra Mundial, Brawley sugirió que “las viejas formas de pensar y de comportarse se pusieron a prueba; y la exigencia popular por lo exótico y lo emocionante se encargó de colmarla con una forma pervertida de

⁸² W. E. B. Du Bois, “Books: *Nigger Heaven*”, *The Crisis*, vol. 32, núm. 8, diciembre de 1926, p. 82.

⁸³ Hubert H. Harrison, “Homo Africanus Harlemit”, *New York Amsterdam News*, 1 de septiembre de 1926, p. 20.

⁸⁴ Jeffrey C. Stewart, “Two Harlem Bodies Protest Lynchings: Denounce ‘Nigger Heaven’”, *New York Times*, 20 de diciembre de 1926, p. 15.

⁸⁵ Langston Hughes, “Marl Dust and West Indian Sun”, *New York Herald Tribune*, 5 de diciembre de 1926, p. 9.

⁸⁶ Robert Herrick, “Tropic Death”, *The New Republic*, 10 de noviembre de 1926, p. 332.

⁸⁷ Joel A. Rogers, “Book Review: Tropic Death”, *Pittsburgh Courier*, 5 de marzo de 1927, p. SM8.

música originada en los bajos fondos negros y que se conoce como jazz”.⁸⁸ Lo que siguió fue “una falta de consideración hacia los patrones aceptados” —tanto en la conducta como en la escritura— y la “preferencia por temas sórdidos, desagradables o prohibidos”, ejemplificados por *Fine Clothes to the Jew* de Langston Hughes, que Brawley veía como Du Bois veía *Nigger Heaven*, negándose incluso a citar una sola línea para no mancillar las mentes de sus lectores.⁸⁹ La opinión del editor de *New York Amsterdam News*, William M. Kelley, quedó bien clara en su titular: “Langston Hughes, habitante de cloacas”.⁹⁰ *The Chicago Whip* (26 de febrero de 1927) reparó en la dedicatoria del libro a Van Vechten, como quizás el único “que se deleitará con los personajes licenciosos y olorosos a lujuria que Hughes se da tiempo para poetizar”.⁹¹ Aquí había un abismo cultural y Locke supo muy bien de qué lado estaba cuando escribió en su reseña sobre el “raro genio” que fue capaz de transformar el “ordinario barro de la vida” en “belleza viviente”.⁹²

Locke mantuvo un perfil bajo durante los meses en los que se abrió este abismo cultural. En lo posible, prefería no hacerse de enemigos. Pero sin duda él no era una dama de la sociedad, como lo mostró su reseña de *Fine Clothes to the Jew*. No se sumaría al coro de indignación moral encabezado por Du Bois y Kelley, a la hora en la que Brawley y Harrison ya le estaban sacando punta a sus lápices. No abandonaría a sus “hijos espirituales” (como los llama en una carta a Countee Cullen),⁹³ entre los que

⁸⁸ Benjamin Brawley, “The Negro Literary Renaissance”, *The Southern Workman*, vol. 56, abril de 1927, p. 177.

⁸⁹ *Ibidem*, pp. 178-179 y 183.

⁹⁰ William M. Kelley, “Langston Hughes: the Sewer Dweller”, *New York Amsterdam News*, 9 de febrero de 1927, p. 22.

⁹¹ Citado en Arnold Rampersad, “Langston Hughes’s *Fine Clothes to The Jew*”, *Callaloo*, núm. 26, invierno de 1986, p. 151.

⁹² Alain Locke, “Common Clay and Poetry”, *Saturday Review of Literature*, 9 de abril de 1927, p. 712.

⁹³ Carta de Alain Locke a Countee Cullen, sin fecha, en ALP, col. 164, caja 22, folder 36.

destacaban Walrond y Hughes, aun cuando no siempre aprobara su manera de jugar con fuego. Y sin embargo, en este lado del abismo aún había que trazar algunas sutiles distinciones. En un debate cada vez más polarizado, Locke quiso ocupar la zona media. Esto surgió en parte de su constitución moderada, en parte de la sensación de que si iba a ser el vocero de esta raza, necesitaba hablar por los grandes sectores, más que por un solo elemento, en parte porque quiso combinar un grado de deferencia hacia los mayores (en especial Du Bois), a la vez conservando un grado de respeto por la generación más joven. El riesgo era caer mal a todos y resultar despreciado —o peor, ignorado—. Lo que aún podía controlar, el sitio en el que podía hacer distinciones sutiles, fue en esa segunda edición de *The New Negro*.

*

A pesar de las numerosas demandas sobre su tiempo durante este periodo, Covarrubias fue capaz de desarrollar sus intereses y alianzas en Harlem: a los amigos tempranos como Hughes y Walrond se sumaron, en breve, W.C. Handy, Bessie Smith y Zora Neale Hurston. Cuando salió la segunda edición de *The New Negro*, Covarrubias estaba acabando sus *Negro Drawings*, que se publicarían en 1927. *Negro Drawings* tiene cuatro secciones: Varia (en su mayoría “tipos”), Teatro, Tres cubanas y En los *Cabarets*, la cual contiene quince dibujos. *Blues: An Anthology*, tiene ocho láminas, ninguna de las cuales aparece en *Negro Drawings*. Una categorización exacta es imposible, pues algunas figuras del teatro o tipos callejeros podían aparecer fácilmente en los *cabarets*, pero en términos generales estos últimos 23 dibujos ofrecen una descripción sin igual de la vida de los *cabarets* de Harlem entre 1924 y 1926. Existen muchas imágenes publicitarias de cantantes y bandas, pero hay pocas fotos de los interiores de estos *cabarets* y de representaciones en sus escenarios. Para Covarrubias, sus dibujos de figu-

ras negras en Harlem no eran caricaturas: en una conversación con Marcet Haldeman-Julius en la Ciudad de México en el verano de 1926, las llamó “estudios”,⁹⁴ señalando un grado de intención etnográfica. Permanecen como evidencia invaluable.

Sin embargo, aun considerando el lenguaje inflamatorio que se empleaba en esos años, Covarrubias fue el receptáculo de un importante grado de abuso debido a su obra. Ver *Negro Drawings* le produjo a John G. Nehardt una “clara sensación de arcadas mentales”,⁹⁵ mientras que —bajo el título “¿Es esto arte?”— toda la reseña del *Chicago Defender* apuntó que “algunos son pasables y algunos son peores, pero todos son grotescos”.⁹⁶ En agosto de 1928, Allison Davis, académico del Hampton Institute formado en Harvard, señaló a Covarrubias y a Reiss por haber representado al negro “como alguien esencialmente bestializado por el jazz y el *cabaret*”.⁹⁷ A la vez que Walter Carmon lamentaba la “viciosa tradición literaria negra de Harlem patrocinada por Van Vechten e ilustrada por Covarrubias”.⁹⁸ El propio Du Bois puso la cereza del pastel con su reseña de la autobiografía de Taylor Gordon, ilustrada por Covarrubias, con la frase: “Soy honesto al decir... que yo creo que podría vivir muy feliz si Covarrubias no hubiera nacido”.⁹⁹ Aun en años recientes, estos dibujos de Harlem han suscitado respuestas cautelosas, incluidas las de admiradores de Covarrubias. Adriana Williams ve que ellas inician nuevos estereotipos de ma-

nera no deliberada;¹⁰⁰ Wendy Wick Reaves es claramente escéptica ante la afirmación de Covarrubias en cuanto a que sus dibujos no son caricaturas, sino que fueron producidos desde “un punto de vista más serio” y dice que habría sido más valioso si se hubiera concentrado en los retratos de sus amigos de Harlem;¹⁰¹ Rachel Farebrother escribe que sus viñetas para *Vanity Fair* son parte de “una larga tradición de mercantilización cultural racializada”.¹⁰² En contraste con todo esto están los autores que se codearon con Covarrubias: Langston Hughes, Eric Walrond, W.C. Handy, Zora Neale Hurston. Buenos acompañantes.

Ya que Alain Locke no dejó una explicación sobre la decisión de sacar de la segunda edición de *The New Negro* los dos dibujos de Covarrubias que formaban “Jazz”, todo lo que tenemos es especulación. Indudablemente fueron meses muy difíciles para Locke: sin trabajo, sin una fuente confiable de ingresos, perdiendo al parecer influencia en *protégés* como Hughes y Walrond, superado en el corretaje de las acciones culturales por Carl van Vechten y Charles S. Johnson, ajeno al estilo de vida del *cabaret* de la generación más joven.¹⁰³

La hipótesis aquí es que esa remoción fue el gesto de impaciencia de Locke ante la escuela del *cabaret*. Sin embargo, a tono con el carácter de Locke, fue un gesto medido, tan matizado que no causó olas: nadie lo comentó y tal vez ni el propio Covarrubias lo notara, ocupadísimo como estaba esa primavera en otros proyectos. Pudo haber sido, incluso, un inconsciente gesto de exasperación ante la prominencia de

⁹⁴ Marcet Haldeman-Julius, “Miguel Covarrubias”, *Haldeman-Julius Quarterly*, vol. 1, núm. 2, enero de 1927, p. 62.

⁹⁵ John G. Nehardt, “Of Making Many Books”, *St. Louis Post-Dispatch*, 31 de octubre de 1927, p. 15.

⁹⁶ “Is This Art?”, *Chicago Defender*, 18 de febrero de 1928, p. A1.

⁹⁷ Allison Davis, “Our Negro ‘Intellectuals’”, *The Crisis*, vol. 35, núm. 8, agosto de 1928, p. 268.

⁹⁸ Walter Carmon, “Away from Harlem”, *The New Masses*, vol. 6, núm. 5, octubre de 1930, p. 17.

⁹⁹ W.E.B. Du Bois, “Review of Taylor Gordon, *Born To Be*”, *The Crisis*, vol. 37, núm. 4, agosto de 1930, p. 129.

¹⁰⁰ Adriana Williams, *Covarrubias...*, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰¹ Wendy Wick Reaves, “Miguel Covarrubias: Caricature and Modernism in *Vanity Fair*”, en *Celebrity Caricature in America...*, *op. cit.*, pp. 178-179.

¹⁰² Rachel Farebrother, “The Congo is Flooding the Acropolis: Art, ‘Exhibits’, and the Intercultural in the New Negro Renaissance...”, *op. cit.*, p. 761.

¹⁰³ Con excepción de Van Vechten, cinco años mayor que Locke pero que se consideraba sin edad, el grupo del *cabaret* estaba en sus veinte o al inicio de sus treinta, cuando menos diez años más chicos que Locke.

un mundo que Locke habría preferido mantener envuelto: un mundo de enredos y sensualidad corporales, de ritmo y de blues, de saxofón y tam-tam, en una palabra, de jazz. Aquí pudo haber algo de pique, tal vez la sensación de que a Locke no se le estaba tomando con la seriedad que el éxito de *The New Negro* debió asegurar.

Como tal, el blanco se eligió con cuidado. Hughes y Waldron seguían en el radar de Locke: de hecho, quizás, hasta tuviera aspiraciones románticas, en particular con relación a Hughes. Covarrubias había sido central en tal fermento durante los meses que siguieron a la publicación de *The New Negro*: su nombre estaba en todas partes. Salvo que Locke no conocía en persona a Covarrubias: el mexicano era un *outsider* hasta para el grupo de *outsiders* de los New Negros, el otro tanto del blanco como del negro.¹⁰⁴ Fue por insistencia de Lewis Baer —tal vez el propio Locke lo dijo— que Covarrubias se involucró en la primera edición de *The New Negro*; y las asociaciones de Baer eran con Walter White y Carl Van Vechten. Y sin embargo el gesto tuvo consecuencias.

Desde un inicio, Locke quiso que *The New Negro* fuera una obra de referencia. Bien pudo conjeturar que la segunda edición sería la última, la que las futuras generaciones habrían de buscar, como de hecho ha sucedido con las ediciones en rústica en las que hoy se encuentra —sin “Blues Dancing”—. No obstante los logros notables de Locke, el que sacara el dibujo

¹⁰⁴ En uno de los olvidados clásicos de los estudios post-coloniales, John Barrell señala que si bien buena parte de la crítica post-colonial usa el conocido modelo del yo/otro para discutir el papel que tienen las identidades imaginarias en la construcción de sujetos imperiales, como la del “Oriente”, una ideología imperial más común ve al “otro”, en vez de opuesto al “yo”, como un tercer término en la secuencia, a la que Barrell se refiere como “este, ese y el otro”. Para citarlo: “La diferencia entre [esto y eso], importante por sí misma, no es nada comparada con la diferencia entre los dos considerados juntos, y la tercera cosa, por ahí, que en realidad es otra para ambos”. Véase John Barrell, *The Infection of Thomas De Quincey: A Psychopathology of Imperialism*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1991, p. 10.

de Covarrubias destaca su ceguera ante lo que Henry Louis Gates Jr. llama la “profunda aportación” a la época que hicieron esos “creadores negros del blues y el jazz clásicos”,¹⁰⁵ una aportación mejor reconocida en forma gráfica por un joven artista mexicano.

Otra manera de leer esta remoción, más allá de su autor, es verla como la marca de un momento en el desarrollo de Harlem. La tragedia de todas las formas culturales reconocidas por una mirada exterior, como la encarnación de valores auténticos, es que al reconocimiento lo sigue en breve la destrucción o, al menos, la alteración radical. En esta lectura, la remoción fue tan sólo el reconocimiento por parte de Locke —acaso un reconocimiento jubiloso— de un hecho consumado. Ed Smalls había abierto su Paradise, que frecuentaría hasta el propio Locke. Covarrubias había desplegado sus alas en la cultura de la celebridad y en 1927 ya no estaba dibujando *cabarets*. El éxito del experimento de Paul Whiteman había sacado al jazz de los antros oscuros para llevarlo a las salas de conciertos.

Si, como sugiere (aunque exagerando un poco) Jeffrey Stewart, Covarrubias pudo ser un “Nuevo Negro”, en la edición de 1925 de *The New Negro: An Interpretation*, entonces, ya no lo era para la edición de 1927. Desde entonces ha permanecido fuera de ese círculo dorado, al punto de ni siquiera ser digno de una mínima mención en buena parte de los estudios del Renacimiento Negro. El que Locke quitara “Blues Dancing” de Covarrubias de la segunda edición de *The New Negro...*, hizo que se volviera más sencillo ignorar el lugar del mexicano en la historia de la cultura negra y más difícil de entender el significado del jazz y el blues en el Harlem de los novecientos veinte.

¹⁰⁵ Henry Louis Gates Jr., “The Trope of a New Negro and the Reconstruction of the Image of the Black”, *America Reconstructed, 1840-1940*, número especial de *Representations*, vol. 24, octubre de 1988, p. 148.

Las formas de la imagen: un vistazo a la fotohistoria en México

Rebeca Monroy Nasr*

Resumen: En este artículo se examina la importancia histórica de la Fototeca Nacional del INAH a los 46 años de su creación, ya que es una institución sustancial para la conservación, restauración, investigación, difusión y salvaguardia del patrimonio fotográfico, resguardado con gran profesionalismo. Se analiza su surgimiento y las diferentes facetas por las que ha pasado hasta convertirse en un referente y sustento necesario en el nacimiento y consolidación de una nueva profesión: la fotohistoria, la cual ha dado grandes frutos y especialistas, que han abrevado desde diferentes perspectivas a su análisis y difusión con materiales bibliográficos. Además de haber sustentado la conservación y restauración del patrimonio visual, aunado a instituciones como el Archivo General de la Nación, el Centro de la Imagen, el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint (IIE-UNAM), la Universidad Iberoamericana, entre otras más.

Palabras clave: Fototeca Nacional del INAH, fotografía en México, patrimonio visual, fotohistoria, archivos.

Abstract: This article examines the historic importance of the National Photographic Archive of INAH 46 years after its creation, since it is fundamental institution for the conservation, restoration, research, dissemination, safeguard of photographic patrimony, preserved with great professionalism. Therefore it is analyzed its emergence and the different facets through which it has gone through to become a benchmark and necessary support in the birth and consolidation of a new profession: photohistory, which has borne great fruit and specialists who have watered its work from different perspectives to their analysis and dissemination with bibliographic materials. In addition to having supported the conservation and restoration of the visual patrimony together with other institutions such as the General Archive of the Nation, the Image Center, the Manuel Toussaint Photographic Archive (IIE-UNAM), the Iberoamerican University, among others more.

Keywords: National Photographic Archive of del INAH, photography in Mexico, visual patrimony, photohistory, archives.

Fecha de recepción: 9 de septiembre de 2022
Fecha de aprobación: 7 de noviembre de 2022

Primeras luces

Celebrar el 46 aniversario de la creación de la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), en el marco del XXIII Encuentro Nacional de Fototecas de 2022 y en un momento de pospandemia, permitió el reencuentro de unos y otros, entre fotógrafos,

fototecarios, archivistas, catalogadores, restauradores, coleccionistas y especialistas de la imagen, lo cual fue motivo de una gran algarabía. Sin embargo, también fue clara la ausencia de amigos y colegas entrañables a quienes se les dedican estas líneas, como el maestro Carlos Jurado; los fotógrafos Eniac Martínez, Jorge Acevedo, Marco Antonio Cruz, Lourdes Grobet y el crítico de arte e historiador José Antonio

* Dirección de Estudios Históricos, INAH.

Rodríguez, quienes han sido piedra angular de la fotografía en México. Todas ellas miradas de fotógrafos irredentos, disidentes, implacables creadores, así como del fotocrítico por antonomasia, con su mirada aguda.¹ Nos hacen falta: es innegable.²

La presencia de la Fototeca Nacional ha mostrado ser un eje sustancial de la fotografía mexicana, de su resguardo, conservación, restauración, investigación, difusión y salvaguardia de este patrimonio visual, en más de 46 años. Por ello, este texto pretende ser un acercamiento a los beneficios que hemos tenido en sus años de existencia y, por supuesto, no es una mirada totalizadora, imposible por el espacio y por sus logros. Sin embargo, es importante poner el encuadre y el foco en algunas de sus labores, para comprender el potencial desatado desde la iniciativa de su existencia en el año de 1976.

Por supuesto que es inevitable omitir detalles, eventos o personajes, dado que es una larga y profunda historia, además, porque su labor se ha ido irradiando en muchos sentidos también en el ámbito nacional; por lo pronto, sólo se busca aportar un grano de arena a este mar de información, el cual debe recuperarse en una historia mucho más amplia y compleja, en otro momento.³

¹ El 7 de diciembre del 2022 se presentó, en el Museo Nacional de Antropología, el recopilado de 10 años de críticas fotográficas de José Antonio Rodríguez, publicadas en el diario *El Financiero*, ahora presentadas de manera digital bajo el título *Clicks a la distancia (1990-2010)*, ello gracias al Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (SACPC), el INAH y al repositorio Memórica. México haz memoria.

² Una versión acotada del presente texto ha sido publicada en *Alquimia*, núm. 74, septiembre-diciembre de 2022, pp. 6-27.

³ Uno de estos textos que destaca y puede mostrar su importancia es el de Rosa Casanova, “Punto de partida: la colocación de la fotografía en el ámbito patrimonial”, que apareció en *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH*, nueva época, año 2, núm. 5, julio-diciembre de 2018, pp. 66-72, número coordinado por Patricia Massé y Daniel Escorza con el tema “Itinerarios y travesías. Historia e investigación de la fotografía desde la Fototeca Nacional del INAH”. En ese mismo número se publican trabajos de Clau-

Es indudable que el establecimiento del Archivo Histórico Fotográfico del INAH fue un gran acierto y una iniciativa muy vanguardista en su momento, aquel 19 de noviembre de 1976 cuando se inauguró en el marco previo del aniversario de la Revolución Mexicana. Y fue instaurado con uno de los más importantes acervos fotográficos que conocemos: el Archivo Casasola, el cual nutrió en gran medida su fama por sus imágenes icónicas del movimiento armado, pero en sus entrañas traía mucho más. Y fue el exconvento de San Francisco en la ciudad de Pachuca, Hidalgo, el lugar que se destinó, con un amplio espacio especializado, para su resguardo y seguridad. Y como lo ha señalado una de sus investigadoras, la fotehistoriadora Patricia Massé, fue: “[...] una audaz apuesta por la fotografía”.⁴

Por supuesto que con el tiempo se fue enriqueciendo al ingresar distintos acervos que se encontraban en la Fototeca de Culhuacán,⁵ los cuales dieron paso a comprender la fotografía más allá del fotoperiodismo de Casasola, ya que incluían también diferentes miradas, desde los álbumes familiares que contenían gratos recuerdos, aunado a las tarjetas postales con recados amorosos, o bien, imágenes recopiladas por viajeros trashumantes y viajeros que mostraban la prueba del “haber estado ahí” —como señala Susan Sontag—, también conformado por la efigie identitaria del retrato, que tanto imperó entre siglos. Se incorporó toda clase de imágenes creadas con luz y la fotoquímica del siglo XIX: daguerrotipos, talbotipos, estañotipos, colodiones húmedos, *carte-de-visite*, papeles sa-

dia Canales, Patricia Massé, Daniel Escorza, Mayra Mendoza, y la que esto escribe, entre otros.

⁴ Patricia Massé, “Presentación”, *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH*, op. cit., p. 2. Además, Patricia Massé, Daniel Escorza, Rosa Casanova et al.: “Itinerarios y travesías. Historia e investigación de la fotografía desde la Fototeca Nacional del INAH”, *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH*, op. cit. Es un ejemplar rico en información sobre el Archivo Casasola y sus formas de resguardo y creación.

⁵ Mayra Mendoza, “El Museo Nacional a través de sus imágenes: breve apunte”, *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH*, op. cit., p. 4.

lados, placas secas, hasta las más sofisticadas técnicas del siglo xx y, ahora, del xxi.

Su nombre fue transformado conforme avanzaba su complejidad institucional. Si bien inicialmente se conoció como Archivo Casasola, en 1976 (según el membrete del papel en curso), después sería llamado Archivo Histórico Fotográfico (alrededor de 1979), luego Fototeca del INAH (1982) y, para 1996, Juan Carlos Valdez la bautizó como Fototeca Nacional del INAH. La sede se convirtió en asiento del Sistema Nacional de Fototecas (Sinafo) en 1993. La fototeca y el Sinafo parecen lo mismo porque están bajo una misma dirección, pero nacieron de manera distinta: la primera para el acervo concentrado en Pachuca y el segundo para normar todos los acervos bajo custodia del instituto.

El informe rendido por Rosa Casanova, que abarca de 1998 al 2006, señala:

En agosto de 1993 se inauguró el Sistema Nacional de Fototecas con la finalidad de establecer la normatividad de los archivos fotográficos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, en materia de conservación, catalogación y reproducción, así como para coordinar y supervisarlos.⁶

La creación de la fototeca y el Sinafo permitió considerar que las fotografías son documentos históricos, sociales y estéticos, que se podrían analizar desde una nueva perspectiva y no sólo la de ilustrar libros de diversos especialistas, sino que los directivos de este importante proyecto tuvieron la visión de enmarcar esas imágenes en el ambiente político, económico, social, cultural, y más allá, como es el ámbito de la historia de las mentalidades, de género, de los estilos y formas estéticas, generados en los diferentes periodos, entre otras muchas posibilidades más.

Es así como se instituyó de manera cabal y, por primera vez en el país, un lugar específico

en el que las imágenes fotográficas en positivos y negativos se resguardaban con fines de catalogación, restauración y conservación para su estudio y difusión entre los especialistas. Y por supuesto, es importante reconocer que ha sido el archivo más consultado y difundido en el país, ya sea por sus imágenes de la revuelta armada —que es apenas una proporción muy menor de lo que es en su totalidad—, y que cada día, gracias a su digitalización, ha circulado mucho más allá del país y hacia las orillas de distintos archivos visuales nacionales e internacionales.

En aquel momento no se conocía la riqueza enorme del acervo, si bien se habían difundido los *Álbumes Históricos Gráficos* de la familia Casasola, que surgieron en los años veinte del siglo pasado, y que dotaban de imágenes al mundo sobre todo de la revuelta armada. De hecho, los derechos de autor de esos libros quedaron en poder de Gustavo Casasola (hijo de Agustín Víctor). Además, varias generaciones de la familia ya se dedicaban a la fotografía, lo que confirmaba lo que decía Agustín Casasola hijo: “que habían sido amamantados con revelador”.⁷ Sin embargo, los propios estudios han arrojado que del archivo sólo se conocía y difundía 10%, lo demás estaba por verse y saberse.

Arturo Herrera Cabañas realizó una labor de primera mano en aquellos momentos, que dio grandes frutos (1977-1979); después estaría Arnulfo Nieto Bracamontes (1979-1982), y Eleazar López Zamora (1982-1995) sentaría las bases de una Fototeca Nacional con la posibilidad de crecer y generar grandes alcances. Justo como director, López Zamora marcó una clara influencia, pues en sus trece años fue determinante en muchos aspectos, porque se gestaron elementos fundacionales que permitieron incursionar en la investigación, por citar algunas tareas, de manera sistemática y consistente. Venía con la experiencia de *Foto Zoom*, revista

⁶ Rosa Casanova, Informe de trabajo enero de 1998-enero de 2006, México, Sinafo-INAH, p. 2.

⁷ Agustín Casasola Jr., en “XI. Agustín Casasola Jr., hijo, sobrino, hermano, padre y tío de fotógrafos”, en Rebeca Monroy Nasr, *Ases de la cámara: textos sobre fotografía mexicana*, México, INAH (Científica), 2010, pp. 113-117.

pionera en dar a conocer los trabajos de fotografía; además, Eleazar formó parte del Grupo de los Siete (1980), al que pertenecían Pedro Valtierra, Nacho López, Víctor León, Alicia Ahumada Salaíz, David Maawad Velázquez, Rubén Pax. Luego pasó a ser el Grupo de los Ocho, al integrarse Luis Humberto González, como lo recuerda Pedro Valtierra. Este grupo dio origen al llamado Fotógrafos Unidos, que: “[...] nos reuníamos en el estudio fotográfico de Eloy Guinea, yo tengo algunos documentos porque me tocó convocar a los fotógrafos, entre ellos a la joven Rebeca Monroy, también en algún momento nos reunimos en el auditorio de *unomásuno* para hablar con Adriana Malvido [...]”.⁸

Como señalara José Antonio Rodríguez: “Eleazar López Zamora fue un personaje clave de toda investigación histórica que se diera en los años ochenta y mediados de los noventa desde la Fototeca Nacional”.⁹ Sumado a que la recuperación de esas imágenes permitió que se presentaran en diversos encuentros, foros públicos, exhibiciones, y que se gestara un fuerte movimiento por y con la fotografía desde el ex-convento de San Francisco, en Pachuca, mejor conocido entre los pares como “La Pachuteca”. Eran unos cuantos personajes y trabajadores que movieron de manera tenaz y sistemática los ioduros, haluros y bromuros de plata, para darlos a conocer con su riqueza intrínseca. La gestión llevada a cabo por Rosa Casanova dejó un ca-

⁸ Agradezco a Pedro Valtierra la imagen, además de la información recibida el 21 de abril de 2014. Entrevista con la autora.

⁹ “Eleazar López Zamora falleció a los 66 años de edad (1947-2013), luego de una fructífera trayectoria que le valió la entrega de la Medalla al Mérito Fotográfico por sus aportaciones al desarrollo de la investigación, conservación y difusión de la imagen, otorgada por el Sistema Nacional de Fototecas del INAH en 2006 [...] como titular de la Fototeca del INAH, facilitó el acceso a los diversos archivos y colecciones en beneficio de la cultura fotográfica en México”. Véase, s.a., “Murió el fotógrafo e investigador Eleazar López Zamora”, *Boletín del INAH*, 30 de diciembre de 2013, recuperado de: <<https://inah.gob.mx/boletines/1343-murio-el-fotografo-e-investigador-eleazar-lopez-zamora#:~:text=Con%20estudios%20en%20Letras%20Alemanas,hoy%20en%20la%20Fototeca%20Nacional>>, consultada el 21 de julio del 2022.

mino muy abierto a distintas perspectivas históricas, académicas, de investigación, difusión y ampliación del conocimiento entre los propios miembros del Sinafo, con capacitaciones y ampliación de las labores. En su momento apoyó la continuidad de la Serie Alquimia, de la revista del mismo nombre, de los Cuadernos del Sinafo, y editó publicaciones y celebró exposiciones. Fue una incansable gestora y le dio un matiz de investigación y difusión de la fotografía, dejando bases muy sólidas para su continuidad.

Me parece que las palabras de Rosa Casanova al cierre de su gestión, en enero de 2006, dan cuenta clara de las formas de la imagen y las soluciones de resguardo en el trabajo cotidiano, que se reafirma al advertir que se pudieron cubrir los objetivos iniciales y, más allá, señala la investigadora:

Desde el laberinto de los archivos, soy optimista: se ha logrado captar la atención de numerosas personas e instituciones sobre la relevancia de los archivos fotográficos, su conservación y divulgación; ha aumentado el número de archivos; se ha desarrollado la investigación sobre fotografía; ha crecido el número de exposiciones fotográficas (históricas y contemporáneas) y se han incrementado las publicaciones fotográficas por no mencionar aquellas que sólo utilizan imágenes de los archivos. Es un momento importante para reflexionar qué se quiere a hacer con las colecciones, qué se puede hacer y cómo hacerlo.¹⁰

La continuidad que le ha dado Juan Carlos Valdez con los eventos, manteniendo el Encuentro Nacional de Fototecas a pesar de atravesar la pandemia por el Covid-19, entregando Medallas al Mérito Fotográfico, y la presencia en diversos foros académicos y de divulgación de la fotografía, nacionales e internacionales. La se-

¹⁰ Rosa Casanova, *Informe de trabajo enero de 1998-enero de 2006...*, op. cit., p. 54.

cuencia de la revista *Alquimia*, una de las mejores del INAH y de fotografía del país —publicada de manera *online* en los momentos de mayor algidez de los contagios—, se ha reestablecido su presencia impresa, así como digital. Y muchas otras empresas puestas en marcha bajo su dirección y la colaboración de los compañeros y trabajadores del INAH que colaboran con él en el Sinafo, se ha logrado que la fototeca siga siendo pieza fundamental de nuestro quehacer fotográfico y del resguardo de las formas de la imagen, en el más amplio sentido de la palabra.

Tal vez baste con mencionar, por su importancia, que actualmente se cuenta con 1 021 745 fotografías en 48 fondos, más de 2 000 autores que perviven entre las gavetas y emergen desde un hermoso daguerrotipo del año de 1847, hasta las huellas digitales de nuestros días.¹¹

Nace una profesión

Regresando a esos primeros momentos, podemos tener certeza de que fue multifactorial el progreso alcanzado después de años de congelamiento de la imagen, que dieron en el blanco con las primeras nociones para hacer fohistoria.

La historiadora Eugenia Meyer tuvo noticia del resguardo de materiales visuales valiosos en el Archivo Casasola, en el momento en que ella dirigía un proyecto, también muy novedoso, de historia oral, que llevó por nombre Archivo de la Palabra —el cual desarrollaba en el Museo Nacional de Antropología del INAH—, y al conocer la riqueza de los materiales visuales en resguardo de la Fototeca del INAH, junto con los que habitaban en las bodegas del Castillo de Chapultepec y en museos regionales, tuvo la clara convicción de darlos a conocer públicamente, ya que mostraban una parte sustancial

¹¹ Véase Patricia Massé, “Una mirada emergente. La Fototeca del INAH, la subjetividad y la fotografía documental”, *Antropología. Revista interdisciplinaria del INAH*, op. cit., p. 57.

de la historia política, social, cultural y estética de la vida cotidiana de los siglos XIX y XX mexicanos. Para ello, consideró montar una exposición con estos materiales inéditos, que contenían una gran calidad visual e histórica muy novedosa, pues mostraban de manera clara la llegada y desarrollo de la fotografía en México; el deseo de la investigadora fue la de exponer cómo se fue revelando este oficio, sus aspectos icónico-visuales a lo largo de más de un siglo.¹²

La investigación de esos materiales era incipiente, pero me parece que justo la conciencia histórico-visual de la investigadora Eugenia Meyer, la llevó a determinar que era importante dar a conocer el primer daguerrotipo de guerra del que se poseía y se tiene noticia en el mundo, el cual fue captado durante la invasión estadounidense el 18 de abril de 1847, en Cerro Gordo, Veracruz, acorde a las investigaciones de Rosa Casanova y Olivier Debrouse. Es un retrato colectivo con una historia muy reveladora, porque se observa al médico militar Pedro Vander Linden, quien sostiene en su mano la pierna cercenada del sargento Bustos; el soldado herido es sostenido por dos de sus compañeros, quienes lo cargan mientras otro más exhibe el muñón de la pierna. Todos congelados para la imagen que se tomó durante varios segundos; además, como parte de la composición aparecen unas bayonetas en el lado derecho que dan cuenta del contexto bélico.

Es una clara puesta en escena de un momento muy arduo y, a la vez, cotidiano de la guerra.¹³ Imagen analizada por primera vez por

¹² Agradezco la entrevista de la Dra. Eugenia Meyer, quien amablemente me permitió saber y conocer los detonadores de esta magna exposición, 2 de julio de 2020, vía Zoom. Su valioso tiempo y su visión sobre este tema es sustancial para la recuperación de la memoria de esos años.

¹³ Una imagen expuesta y reproducida en el libro *Imagen histórica de la fotografía en México*, muy reveladora, que en aquel momento se creía que provenía del enfrentamiento en Saltillo contra el ejército estadounidense; además, no se contaba con la identidad del médico militar ni del sargento Bustos, lo cual se develó años después, afinando la fecha y el lugar del acontecimiento, gracias a las investigaciones de Rosa Casanova y Olivier Debrouse,

**Cuadro de directores y trabajadores de la Fototeca Nacional,
Sinafo y el INAH**

<i>Directores de la Fototeca Nacional del INAH</i>	<i>Directores del Sinafo</i>	<i>Trabajadores de la Fototeca Nacional</i>	<i>Investigadores de la Fototeca Nacional</i>	<i>Coordinadores nacionales de Difusión del INAH</i>	<i>Secretarios Técnicos del INAH</i>
Arturo Herrera Cabañas, jefe de archivo (1977-1979)	Víctor Hugo Valencia (1993-1994)	Alicia Ahumada Salaíz, fotógrafa impresora	Patricia Massé ingresa a la Fototeca Nacional en 1992 como profesora-investigadora del INAH	Adriana Konzevik (1996-2000)	Sergio Raúl Arroyo (1997-2000)
Arnulfo Nieto Bracamontes, jefe de archivo (1979-1982)	Leticia Medina (1995-1996)	David Maawad, fotógrafo impresor	Daniel Escorza Rodríguez ingresa en 2001 a la Fototeca Nacional, después de tener el cargo de profesor-investigador en el Museo de las Intervenciones. Desde 1987 trabaja en el INAH	Gerardo Jaramillo Herrera (2001-2004)	Moisés Rosas (2001-2005)
Eleazar López Zamora, subdirector (1982-1995)	Sergio Raúl Arroyo (1996-1997)	Servando Aréchiga Carrasco, conservador de fotografía		César Moheno (2005)	César Moheno (2005)
Marco Antonio Pacheco, subdirector (1995-1996)	Rosa Casanova García (1998-2006)	Flora Lara Klahr (catalogadora/ investigadora)		Edgardo García Carrillo (2005)	Mario Pérez Campa (2006)
Sergio Raúl Arroyo (1996)	Juan Carlos Valdez Marín (2006 a la fecha)	Marco Antonio Hernández Badillo, fotógrafo impresor		Benito Taibo (2006-2012)	Rafael Pérez Miranda (2007-2009)
Juan Carlos Valdez Marín, subdirector (1996-2006)		Gilda Noguera, catalogadora		Eduardo Vázquez Martín (2013)	Miguel Ángel Echegaray (2010-2012)
Mayra Mendoza Avilés, subdirectora (2006-2019)		Alejandra del Valle, catalogadora		Leticia Perlasca (2013-2016)	Bolfy Cottom (2013)
Arturo Jaramillo Peñaloza, subdirector (2019 a la fecha)		Heladio Vela, técnico conservador		Adriana Konzevik (2017-2019)	César Moheno (2013-2015)

<i>Directores de la Fototeca Nacional del INAH</i>	<i>Directores del Sinafo</i>	<i>Trabajadores de la Fototeca Nacional</i>	<i>Investigadores de la Fototeca Nacional</i>	<i>Coordinadores nacionales de Difusión del INAH</i>	<i>Secretarios Técnicos del INAH</i>
		Rolando Fuentes, fotógrafo impresor/museógrafo		Rebeca Díaz (2019-2021)	Diego Prieto (2015-2016)
		Raymundo Arteaga, fotógrafo impresor		Beatriz Quintanar (2021 a la fecha)	Aída Castilleja (2017-2022)
		Pedro Guerrero, técnico conservador			José Luis Perea (2022 a la fecha)
		Rafael Noriega, técnico conservador			
		María Antonieta Roldán, fotógrafa impresora			

Fuente: Elaboración propia.

Manuel de Jesús Hernández en su tesis de licenciatura (1985);¹⁴ después se encontraron los nombres del médico, se corrigió el lugar y la fecha gracias a las labores de Rosa Casanova y Olivier Debrouse en *Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotógrafos del siglo XIX* (1989), y finalmente se ha convertido en la imagen bélica, icónica y primigenia en el mundo, hasta donde sabemos.

Muchas imágenes históricas más se presentaron en la exhibición y el catálogo, como los retratos de las damas de la Corte de Carlota

quienes encontraron incluso una carta del propio Vander Linden; los hallazgos fueron publicados por ellos dos en *Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotógrafos del siglo XIX*, México, FCE, 1989, 111 pp. Analizada ahora de manera más acuciosa en el ensayo de Rosa Casanova, “¿Documento histórico? Tres fotografías para reflexionar”, en Rebeca Monroy Nasr y Valeria Sánchez Michel (coords.), *A 180 años de la fotografía en México. Un recuento*, México, Universidad Iberoamericana, 2022, pp. 165-185. La fotografía pertenece al Sinafo-Fototeca Nacional. Col. Imágenes de Cámara, número de inventario 839971.

¹⁴ Manuel de Jesús Hernández, “Los inicios de la fotografía en México: 1839-1850”, tesis de Licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva, Facultad de Ciencias Políticas-UNAM, México, 1985, 121 pp.

de Habsburgo, posando en el estudio de los fotógrafos Cruces y Campa, o de los hermanos Vallete, entre otros; aparecen los retratos de las indígenas captadas por Ybáñez y Sora; las arquitectónicas de Guillermo Kahlo; los paisajes de Winfield Scott y C.B. Waite; expusieron también las tomas de una de las primeras fotografías que instaló un estudio fotográfico en la Ciudad de México: Natalia Baquedano y su actividad de gabinete iniciada en 1876, en donde se mostraron algunos retratos de gran calidad de su hermana Clementina (figura 1)

En esa exhibición dividida entre el Museo Nacional de Antropología y el Castillo de Chapultepec, se presentaron imágenes nunca vistas, sorprendentes, con autores nacionales y extranjeros, entre los que estuvieron Edward Weston, Tina Modotti, Manuel Álvarez Bravo, Lola Álvarez Bravo, por mencionar algunos.

Con todo este material se generó una línea del tiempo visual, con los diversos géneros fotográficos, y le dieron sentido a la idea de conformar justamente esa imagen histórica de la fotografía mexicana. El libro-catálogo fue y es muy importante, porque contiene en sus pági-



Figura 1. *Imagen Histórica de la Fotografía en México. Origen y desarrollo en el siglo XIX*, 1978. Fotógrafo: Ernesto Durán. Archivo Histórico del Museo Nacional de Historia; fondo: Exposiciones; ubicación del material: Thalia Montes; digitalización: Leonardo Hernández.

nas la primera historia fotográfica nacional, que abarcaba los siglos XIX y XX. Esta exposición y su libro-catálogo, en donde colaboraron historiadores en formación y con gran experiencia, fueron punta de lanza para comprender con mayor claridad la importancia de esos materiales, la latencia, su necesidad de estudio, además, se gestó una conciencia identitaria, desde la visualidad, de gran fuerza y claridad.

Por otro lado, un factor determinante para las imágenes fue la presencia de la entonces estudiante Claudia Canales, sobre lo que significaba viajar a Pachuca cuando tenía que consultar el archivo fotográfico. Recuerdo claramente una narración que hiciera en tierras hidalguenses, en donde describe con claridad su labor; por supuesto me identifiqué plenamente con ella, aunque ese viaje lo realicé yo como 14 años después... La ahora doctora Canales lo narra así:

Los recuerdos, claros como instantáneas fotográficas, como *flashazos* que iluminan algún rincón hoy irreconocible del viejo convento de San Francisco, adonde entré por primera vez una mañana de 1977, con el aturdimiento propio de mi inexperiencia y de la travesía por la carretera México-Pachuca de esa época [...] Pero claro, nadie me detuvo, y si lo hubiera hecho yo habría seguido de largo, poseída como estaba por la urgencia de ver el mayor número posible de imágenes en el menor número posible de días, guiada apenas por mi instinto incipiente de historiadora y mi precario adiestramiento visual.¹⁵

El referente de la entonces estudiante es importante, porque ella ha sido una de las más

¹⁵ Claudia Canales, "La otra imagen histórica de la fotografía en México", *Antropología. Revista interdisciplinaria del INAH*, op. cit., p. 116. Y Rosa Casanova, "Punto de partida: la colocación de la fotografía en el ámbito patrimonial", *Antropología. Revista interdisciplinaria del INAH*, op. cit., pp. 66-72.

relevantes investigadoras de la historia de la fotografía en México, además de ser promotora de clases de Historia de la fotografía en la licenciatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (FFyL-UNAM). Además, su texto sobre Romualdo García nos mostró el arte de fotohistoriar de manera clara, por su formación sólida de historiadora, una gran cultura que le lleva a la erudición. Es una gran amante de las fuentes documentales y visuales, por lo que nos otorgó la dicha de conocer a Romualdo García como un personaje en una ciudad y una época, con un análisis puntual, al mostrar sus fotografías contundentes, innovadoras, de entre siglos, un conocedor que irrumpió el siglo XX con una modernidad inusual. Ese acervo se encuentra en la Alhóndiga de Granaditas y es parte de nuestro patrimonio resguardado también por el instituto.¹⁶

Si bien la *Imagen histórica de la fotografía en México* es el punto que va a irradiar una luz fundamental en nuestra historia fotográfica, la presencia del entonces Archivo Casasola en el medio fue fundamental. Pues fue el punto de arranque para muchas cosas más, entre las que nombraré exposiciones, investigaciones, tesis, catálogos, libros fundacionales de monografías de ciertos temas o fotógrafos, recreación de la historia de la fotografía, el armado de historias gráficas, el historiar la mirada, la visualidad, es decir, un sinfín de elementos que entraron en juego. Gracias a su presencia y definición, ya

¹⁶ Fue un parteaguas histórico, pues se redondeó de manera clara la idea que emergía, entre las imágenes, de que la fotografía no era inocente, que detrás de ella había sustentos políticos e ideológicos que le daban forma y que había que considerar esos rasgos visuales, estilísticos y formales de los fotógrafos inmersos en cierta época y con determinado desarrollo tecnológico. El catálogo se editó con gran calidad fotográfica, con un diseño atractivo, y sin duda, los textos enriquecieron las imágenes porque develaron una parte de sus secretos, sus huellas, sus índices, sus orígenes, que tanta falta nos hacían. Nos marcó; es indudable su presencia. Eugenia Meyer (coord.), *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, INAH / SEP / Fonapas, 1978, 160 pp.

no sólo como estampitas o ilustraciones, sino como documentos que contenían en sus entrañas numerosas y diversas temáticas, personajes, retratos, eventos sustanciales, trozos de realidades que nos invitaban a su lectura, pues no habíamos incursionado en ello bajo ninguna perspectiva desde la investigación. Para ello, la investigadora Rosa Casanova presenta una puntual aportación, que muestra el desarrollo de la fotohistoria y de sus diversos factores fundacionales, en: “Apuntes para una cronología de la fotografía en México 1839-1997”, en donde podemos observar cómo se fue conformando la presencia de los eventos que forjaron la especialidad de fotohistoriar.¹⁷

Juego poliédrico

Algunos elementos más que entraron en ese juego poliédrico para el desarrollo de la fotohistoria: los directores de ese archivo han sido pieza fundamental, como ya se dijo, y me parece que Eleazar López Zamora dejó líneas claras de trabajo, porque recuerdo con claridad cómo “embarcaba” a la gente, incluso me retaba a que estudiara el acervo en Pachuca; lamentablemente yo no podía porque debía atender mi trabajo de fotógrafa de Bienes Culturales, en el entonces Departamento de Registro Arqueológico en la Ciudad de México —los que hemos sido asalariados con horarios fijos entendemos las dificultades de poder trasladarnos a lugares fuera del centro de trabajo.

En ese momento, además, iniciaba el acercamiento a la obra del fotorreportero Enrique Díaz, a comparar estilos, formas, temas de trabajo con sus coetáneos y contemporáneos. Era visitar las galerías en el antiguo Palacio de Lecumberri, en donde habitaban sus fotos; irme

¹⁷ Para mayor información véase Rosa Casanova, “Apuntes para una cronología de la fotografía en México, 1839-1997”, en Rebeca Monroy Nasr y Valeria Sánchez Michel (coords.), *A 180 años de la fotografía en México. Un recuento*, *op. cit.*, pp. 443-511.

por las tardes y estar horas y horas en medio de las cajas originales, con rótulos en los lomos, para palpar las placas, los negativos de vidrio y acetato con el olor a hiposulfito, que aún emanaban. En el Archivo General de la Nación (AGN), en esos años, los investigadores tomaban en sus manos los originales, lo que era absurdo, porque la mayoría no tenía conocimiento del manejo de las placas y lo delicado del proceso, y se escuchaba el roce de unas y otras, el maltrato que sufrían a manos de los no expertos; incluso, escuché como se rompía alguna por ahí, justo porque en ese momento no se contaba con atención personalizada de un especialista que mostrase el material, como sí se hacía en el Archivo Casasola, en donde el investigador no tomaba ni por asomo la placa; era en los tiempos predigitales, por supuesto.

Era evidente que, en la misma temporalidad, había diferentes cuidados y protección a los materiales en las diversas colecciones, y con eso me refiero cuando indico que era vanguardia la política de archivo establecida por López Zamora en la Fototeca del INAH; no se nos dejaba tocarlos, podías verlos, analizarlos, olerlos, pero no hacer uso de tus entrenadas o torpes manos. Es decir, había una atención especializada y profesional que partía del concepto claro de que era patrimonio invaluable para conservar. Ello era fundamental; por tanto, especialistas fototecarios como Heladio Vera, Rogelia Lagunes, por citar algunos, atendían a los usuarios directamente. Además de establecer una cercanía con los fotógrafos y poder observar el hermoso laboratorio con el que contaban y apreciar la calidad de trabajo que realizaban con papeles, químicos y equipo de primera.

También recuerdo en sus tiempos a Eleazar López, regañándome porque no me iba a Pachuca, a estudiar los materiales, o porque le discutía que la figura de Tina Modotti en ese momento me parecía que era más una presencia sensacionalista y mitificada entre los varones, a la que todos admiraban más por sus amores y desamores, por su capacidad y frescu-



Figura 2. David Maawad y Alicia Ahumada en casa de Mariana Yampolsky, 1999. Foto de Mariana Yampolsky. Colección de David Maawad.

ra sexual, más que por sus fotos. En resumen, hubo discusiones, sombrerazos y más pleitos amistosos; no nos pusimos de acuerdo, pero Tina ha sobrevivido a toda expectativa más allá de su corporeidad y los diversos estudios que se han realizado alrededor de su vida y su obra lo muestra con claridad.

El éxito en el archivo/fototeca también radicaba en cómo trabajaban los profesionales de la cámara en el acervo, pues desde los años setenta y ochenta vi cómo lo hacían dos jóvenes intrépidos y llenos de energía: Alicia Ahumada y David Maawad en los patios del exconvento haciendo cianotipias, gomas bicromatadas y emprendiendo su camino hacia los palacios platinos; se presentaban como una dupla invencible, por su calidad e interés en el trabajo fotográfico, pero además porque incursionaban en elementos poco factibles en cualquier dependencia del instituto y del sector gubernamental. Poco después se independizaron del INAH y han trabajado por su cuenta produciendo fotografías y libros de gran calidad.

En este caso, es importante señalar que se les proporcionaban recursos materiales, incluso estancias en Estados Unidos, en la Rochester, para que aprendieran el uso de las técnicas antiguas y sus procesos de conservación. Alicia Ahumada se convirtió en la mejor impresora del país trabajando para Mariana Yampolsky, Graciela Iturbide, Víctor Flores Olea, entre los más destacados fotógrafos del país. David Maawad, por su parte, además de ser un gran fotógrafo que lograba tonalidades impensables en el blanco y negro, se ha dedicado desde hace algunos años a la fotografía digital y a editar libros de gran calidad, en la que sigue mostrando las dotes de la mirada aguda e incisiva que ha desarrollado¹⁸ (figura 2).

¹⁸ Para una biografía más completa sobre David Maawad, fotógrafo y editor de libros, es importante consultar el artículo del investigador Carlos Martínez Assad, quien propone un análisis de su obra a partir del bilingüaje en: “El diseñador de libros”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 99, mayo de 2012, pp. 67-73, recuperado de:

Por su parte, la labor de Flora Lara en el archivo fue esencial. Si bien inició como fototecaria y de ahí pasó a desempeñar tareas de investigación en la fotografía. Las publicaciones de Flora Lara fueron muy significativas, como aquella que publicó sobre Agustín Víctor Casasola en el suplemento “La Cultura en México”, en la revista *Siempre!* en 1982.¹⁹ En ese artículo nos dio mucha luz sobre el origen del archivo y nos develó el mito de Casasola, al mostrarnos cómo había desarrollado su trabajo, la reunión de materiales de archivo que no efectuó a pesar de tener su nombre inscrito en las placas negativas, y lo que muestra es la clara visión del decano Casasola para preservarlas y difundirlas de manera sistemática.

También están aquellas publicaciones que realizó con Marco Antonio Hernández, como el preciado libro *El poder de la imagen y la imagen del poder. Fotografía de prensa del Porfiriato a la época actual*, en 1985; o bien, la puesta en escena de exposiciones que han sido esenciales para advertir el otro rostro de Casasola, como la de *Los niños* (1984); *México, Tierra y Libertad: Photographs of Mexico, 1930-1935*; la de *The World of Agustín Víctor Casasola* también de 1984, y la de *Jefes, héroes y caudillos* de 1986. De todas ellas se hicieron libros-catálogos mostrándonos un mundo nuevo iconográfico y estábamos a la puerta de la fotohistoria de Casasola.

Por otro lado, se fomentó en los años ochenta la impartición de cursos en Pachuca, con personalidades de la historia y la historia del arte como los investigadores Aurelio de los Reyes, Carlos Martínez Assad y Francisco Reyes Palma, lo que fomentaba y consolidaba la mirada hacia la fotografía como documento histórico y social, con esas figuras de gran talante académ-

<<https://www.revistadelauniversidad.mx/download/93833bf1-c1d5-46e8-a026-35796625a3bc?filename=el-disenador-de-libros>>, consultada el 4 de noviembre del 2022.

¹⁹ Flora Lara Klahr, “Agustín Casasola y Cía. México a través de sus fotografías”, “La Cultura en México”, suplemento cultural de *Siempre!*, 21 de noviembre 1984, pp. 39-42.

mico asociadas a la imagen, la fotografía y sus análisis históricos, y que preparaba a los propios del archivo para hacer historia de la fotografía, vinculándose a los contextos, época, visualidades, estética y propuestas de parte de los fotógrafos.

Un libro más que dio paso para ver a los hermanos Agustín Víctor y Miguel Casasola fue el elaborado por David Maawad, junto con los investigadores Martínez Assad y Reyes Palma, que dejó una huella de las novedades contenidas en el archivo. *Los inicios del México contemporáneo*²⁰ fue una muestra de la gran cantidad de materiales del acervo que todavía faltaban por analizar y observar.

A tres décadas de la fundación del Archivo Casasola, salió un libro de gran talla que mostraba, además, la riqueza del acervo en general y del gran contenido de sus arcas con una visión panorámica; es el que publicaron Rosa Casanova y Adriana Konzevik bajo el nombre de *Luces sobre México. Catálogo selectivo de la Fototeca Nacional del INAH* (2006),²¹ en donde dieron cuenta del amplio mundo temporal, temático e iconográfico de las colecciones contenidas en la Fototeca Nacional, con reproducciones de gran calidad y una excelente presencia visual.

Desde el cuartoscuro

En aquellos años setenta y ochenta se dieron cita diversos eventos en forma paralela que fomentaron el estudio de la fotografía.

Primordiales fueron las reuniones de los jueves por la tarde organizadas con Pedro Meyer en 1977, junto con amigos cercanos que los lle-

varon a promover una asociación de fotógrafos, que verían sus esfuerzos concretados en el Consejo Mexicano de Fotografía (CMF). En aquellos primeros momentos estuvieron Pedro Meyer, Lázaro Blanco, José Luis Neyra, Julieta Jiménez Cacho, Pablo Ortiz Monasterio, Felipe Ehrenberg, Pedro Span, Jesús Sánchez Uribe, Rodrigo Moya, Nacho López, Lourdes Grobet, Herminia Dosal, entre otros, y se consolidó para 1977, de tal suerte que para mayo de 1978 lanzaron la convocatoria para participar en el Primer Coloquio Latinoamericano y para que los fotógrafos enviaran su obra; era un espacio con el que no se contaba anteriormente y que les dio grandes frutos a los fotógrafos mexicanos y latinoamericanos. Entre aquellos organizadores estaban Pedro Meyer, por supuesto, junto con Raquel Tibol, quienes, con la ayuda de fotógrafos, historiadores, historiadores del arte, críticos de arte, hicieron posible los dos coloquios latinoamericanos de fotografía organizados en México, con apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), uno en 1978 y el siguiente en 1981. A la par de traer personalidades del exterior y recrear un mundo no sólo fotográfico, también de análisis de las imágenes, lo que permitió que se abiera un abanico de posibilidades de trabajo desde la teoría, la crítica, el análisis y la ftohistoria.²²

Por su parte, los fotocreadores llevaban a cabo otro impulso, por el que el propio Salón de Artes Plásticas otorgó por primera vez premios a fotógrafos en el año de 1979 en la Bienal de Gráfica, donde se aceptaron fotografías en el concurso. Torres Michúa, que era parte del jurado, comentó lo difícil de calificarlo junto a otras artes multirreproducibles y, entre todos, a pesar de premiar fotografías, plantearon la necesidad de crear un espacio propio para esa forma de aprehensión de la realidad. En el jurado se encontraban Raquel Tibol, que lo presidía

²⁰ David Maawad, Alfonso Morales, Carlos Martínez Assad y Francisco Reyes Palma, *Los inicios del México contemporáneo = The Beginnings of Contemporary Mexico*, México, Conaculta / Fototeca del INAH / La Casa de las Imágenes, 1997, 261 pp.

²¹ Rosa Casanova y Adriana Konzevik, *Luces sobre México. Catálogo selectivo de la Fototeca Nacional del INAH*, México, Editorial RM / INAH, 2006, 296 pp.

²² Véase a Rebeca Monroy Nasr, *Consejo Mexicano de Fotografía*, México, Centro de la Imagen / Secretaría de Cultura, 2021, 152 pp.

junto con los historiadores del arte e investigadores Teresa del Conde, Xavier Moyssén y el comentado Armando Torres Michúa, quienes asentaron que el panorama de las artes plásticas del país mostraba un:

[...] alarmante estancamiento en las escuelas que han participado, entre las que hay que contar a las más importantes de México [...] no se han percibido frutos de un rigor pedagógico que en la exigencia, la investigación y la experimentación planificadas, conduzcan a una evolución en el campo específico de las Artes Visuales cada vez más necesaria y aun imperativa.²³

En la segunda Sección Bienal de Gráfica 1979 se le otorgó el Premio de Adquisición a la fotografía *Ave siniestra* de Lázaro Blanco y una Mención Honorífica a la imagen intitulada *Papel sagrado* de Rafael Doniz. Importante resaltar el hecho de que esa Bienal de Gráfica aceptara que la fotografía formase parte del concurso; fue entonces cuando el Comité de selección sugirió la creación de un Salón Bienal dedicado exclusivamente a la fotografía; era evidente que ya era hora de deslindar para que la fotografía cobrara su independencia y de ese modo tuviese su “habitación propia”. Fue justo en la Galería del Auditorio Nacional en donde se llevó a cabo esa exhibición.²⁴

De tal manera que, a partir de una serie de movimientos, solicitudes, exigencias y negociaciones, se concretó de manera histórica aquella Primera Bienal de Fotografía y el gremio coordinado alrededor del CMF, así como de algunas organizaciones más, ayudaron a su celebración.

²³ *Selección de obras del XIII Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas*, celebrado en la Casa de la Cultura de Aguascalientes del 15 al 17 de mayo de 1978. Tercer piso del Museo del Palacio de Bellas Artes del 8 de junio al 9 de julio de 1978, México, Dirección de Artes Plásticas / Dirección de Promoción Nacional / Gobierno del Estado de Aguascalientes / Patronato de la Feria Nacional de San Marcos, 1978.

²⁴ *Idem.*

Así que en febrero de 1980 se realizó la I Bienal de Fotografía en México y fue un gran paso para la profesión y su reconocimiento no sólo nacional sino al exterior también.²⁵

Fue justo el Comité de Selección desde la Gráfica el que sugirió la creación un Salón Bienal de Fotografía, claro que con el impulso colegiado que se venía dando ya por parte de los fotógrafos decididos a obtener un reconocimiento a su labor profesional; ese mismo año, además, apareció el *Boletín del Consejo Mexicano de Fotografía* y fue en 1980 cuando se llevó a cabo por vez primera la Bienal de Fotografía.

Los fotógrafos realizaban su propia tarea, pues había llegado el momento de revalorizar el oficio, declarado como una profesión seria, importante y trascendente, pues no podemos olvidar otro ingrediente de esta fórmula de la receta, ya que en esos años, en julio de 1976 Julio Scherer salió de *Excélsior* con un grupo de periodistas y fotoperiodistas. La creación de *unomásuno* (1977) y para 1984 la presencia de *La Jornada* en nuestras vidas cotidianas. Ésta es la fórmula perfecta para un cambio de paradigma: instituciones renovadas, profesionales involucrados, medios editoriales interesados, todos con una nueva mirada, un deseo de cambio y transformación. Con ello el vínculo y el círculo virtuoso se iba gestando a la luz de nuevas propuestas e interpretaciones.²⁶

Mejor aún, el Encuentro Nacional de Fotografía de 1984 fue organizado por la Fototeca Nacional, así como por los fotógrafos pertenecientes al CMF, pero también estuvimos los independientes peleando nuestro espacio particular, pero entre unos y otros generamos pro-

²⁵ El catálogo con una introducción de Juan José Bremer y varios textos alusivos de Carlos Monsiváis, Enrique Bostelmann, Alfredo Joskowicz, Carlos Jurado, Antonio Rodríguez, *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Bienal de Fotografía, México, 1980*, México, INBA / SEP, 1980, 128 pp., recuperado del sitio del Centro de la Imagen: <https://issuu.com/c_imagen/docs/bienal_1>.

²⁶ Véase Rebeca Monroy Nasr, *Con el deseo en la piel. Un episodio de fotografía documental a fines del siglo XX*, México, UAM-Xochimilco, 2017, 142 pp.

pios medios e impulsos, y a la par de los de la Fototeca Nacional, tuvimos un espacio maravilloso de reflexión. En aquella ocasión el propio Eleazar López Zamora mandó una carta indicando quiénes asistirían y ha sido un documento valioso en su recuperación, que se encuentra actualmente en el Centro de la Imagen.

La posibilidad de que se convirtiera en anfitriona la Ciudad de Luz y Plata, Pachuca, y que se fomentaran encuentros como aquél, en donde pudimos vernos y discutir, discernir o aprender aquello que teníamos en la palestra, ya producto de los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía que el CMF había organizado en el país y con otros latinoamericanos, estadounidenses y europeos (1978-1981). Aquí la presencia de Gerardo Suter, Pedro Hiriart, Pablo Ortiz Monasterio, Víctor León, Javier Hinojosa, Alicia Ahumada, David Maawad, Adrián Bodek, junto con los ya consagrados Manuel Álvarez Bravo y Pedro Meyer, Enrique Bostelman, Víctor León, por citar algunos, nos hicieron un gran espacio para discutir nuevos derroteros para la fotografía mexicana. Ese año también se inauguró el Primer Museo de la Fotografía del país en el mismo edificio del exconvento, una gran aportación con materiales que existen en sus arcas.

Es importante señalar los ecos generados por la celebración del Encuentro Nacional de Fototecas. Pues si bien en la Ciudad de México se concentra gran parte de la actividad alrededor de la fotografía y por supuesto muchos otros producidos por la Fototeca Nacional en Pachuca, es necesario señalar que hay movimientos y construcción de historias sobre y con fotografía en diversos estados y regiones. Es el caso de Aguascalientes, Veracruz, Nuevo León, Yucatán, Jalisco, Michoacán, Oaxaca, Sonora, Zacatecas, entre algunas entidades federativas, los cuales será necesario documentar en su momento. Es también importante señalar que cuando era directora Rosa Casanova de la Fototeca Nacional, se inició el Encuentro Nacional de Fotografía, en el 2000. Dos de ellos tuvieron un corte más académico, los otros han procura-

do mostrar avances, discusiones, fomentar los trabajos en aspectos también de índole técnica y organizativa. Señala la propia investigadora que se mantuvo al frente como directora hasta el año 2006:

Lo fundamental de los encuentros fue promover el intercambio de conocimiento a nivel de base y a la vez presentar trabajos de investigación que incentivaran el interés de los jóvenes que trabajan en fototecas. Se aunaban exposiciones. Fueron eventos que reunían a las fototecas nacionales y creo que sí sirvió para incrementar el interés a nivel nacional y propició la “profesionalización” de los fototecarios que tenían una formación desigual y disímil en perspectivas.²⁷

Ahora bien, un evento sustancial para el desarrollo y reconocimiento de la historia de la fotografía tuvo lugar en 1989: fue el gran recuento que realizó, para los 150 años de su presencia en el mundo, la fotógrafa Mariana Yampolsky, junto con el investigador e historiador del arte Francisco Reyes Palma. La exposición se intituló *Memoria del tiempo*; David Maawad se encargó de la producción fotográfica, pero imposible pensar y evaluar esa centena y media de años en la exposición del Museo de Arte Moderno sin la Fototeca Nacional, ¡imposible!; sus materiales constituyeron una parte imprescindible de ese episodio visual que puso luz en las paredes del Museo de Arte Moderno; ahí se presentó una importante cantidad de autores que no habíamos reconocido. Antecedió incluso al libro fundacional de Olivier Debrouse, *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía en México*, publicado en 1994, que gestó muchos textos y tesis, y gracias a él se pudieron conocer gran número de fotógrafos poco nombrados por la fotohistoria y de ahí

²⁷ En entrevista cibernética de Rosa Casanova con Rebeca Monroy Nasr, 7 de noviembre de 2022.



Figura 3. Caja con la colección de tarjetas postales de 78 fotógrafos participantes, coordinada por Vida Yovanovich y editada por Vicente Guijosa, 1987.



Figura 4. La caja que contiene las postales realizadas con motivo de los 150 años de la fotografía en México. La foto corresponde a Elsa Medina, *El migrante*, 1987. Colección de Lourdes Almeida, 1989.



Figura 5. Tarjetas postales elaboradas por el CMF sobre diversos autores: desde los primeros daguerrotipos pertenecientes al ahora Sinafo, y diversas imágenes referentes visuales de la época, para conmemorar los 150 años de la fotografía. Colección de Lourdes Almeida, 1989.

emanaron materiales que profundizaron en diversos aspectos de fotógrafos poco conocidos y mucho menos estudiados.

De manera multifocal podemos considerar que los avances para el fortalecimiento de lo que

Claudia Canales ha llamado una profesión que se esparce como una epidemia —por supuesto más prolongada que el Covid-19 y sin vacunas—, se ha desarrollado en esta era de los contagios y desde que surgió la fototeca hace

más de 46 años. Es muestra de la clara necesidad por conocer nuestro pasado visual para (re)conocernos y en esta tarea estamos ahora definiendo linderos y haciendo la historia de la fotohistoria. A ello le apostamos las instituciones, fotógrafos, fototecarios, catalogadores, restauradores, museógrafos, entre numerosos especialistas, también a que los incipientes historiadores de la fotografía abrieran ese camino que parecía tener un gran futuro con la esperanza utópica de lograr algunos resultados.

Las formas de la imagen

Además de la creación del Archivo Casasola y su resguardo, de la presencia del CMF, que empezaba a tener gran fuerza en el medio con los coloquios latinoamericanos de fotografía, que dejaron hondas huellas en el panorama nacional e internacional sobre la fotografía y sus formas de producción y análisis, hubo otros puntos de partida que entraron en juego y consiguieron constituir andamios de esa estructura que se forjaba en diferentes lados y que hoy reconocemos como fotohistoria.

A toda plana en el diario *El Financiero*, José Antonio Rodríguez narró la proeza, que publicó en agosto de 1991, y a treinta años de distancia señaló en un texto: “Éramos muy jóvenes”, y deja correr su crónica, desde el lunes 12 de agosto hasta el viernes 16 del mismo mes, en la nota que lleva por título “Nuevo despacho. Un coloquio festivo para historiadores de la fotografía”, en donde explica cómo se presentaron los trabajos avanzados y en ciernes sobre historia y fotografía en el Coloquio Reflexión sobre la Imagen.²⁸ Es importante señalar que le debemos a Eleazar López, Samuel Villela,

²⁸ José Antonio Rodríguez, “Nuevo despacho. Un coloquio festivo para historiadores de la fotografía”, crónica sobre el coloquio Reflexión sobre la imagen, publicada en *El Financiero*, el 19 de agosto de 1991. Colección de José Antonio Rodríguez. Agradezco a Patricia Priego el dato y la información.

Octavio Hernández y Alejandro Castellanos la creación de este coloquio que llevó por nombre: “Reflexión sobre la imagen. Encuentro para el análisis de la investigación sobre la fotografía en México”.²⁹ Ahí nos reunimos alrededor de 40 especialistas mostrando avances, trabajos, conceptos, métodos, todos con el deseo de enriquecernos por el espíritu historicista de los presentes; se logró avanzar, ver y saber que íbamos por muy buen camino.

Ahí se hicieron presente los más avezados junto con otros de nosotros absolutamente principiantes; un material que resultó maravilloso. Ahí estaba Antonio Rodríguez, el portugués; Aurelio de los Reyes, Carlos Martínez Assad, Francisco Reyes Palma, Antonio Saborit con sus más de 32 apasionadas cartas de *Una mujer sin país. Las cartas de Tina Modotti a Edward Weston 1921-1931*; un experto Ricardo Pérez Montfort, Bernardo García “El tigre” y sus trabajos sobre Veracruz, así como Alfonso Morales y Claudia Canales. Con un poco más de experiencia se encontraban Humberto Chávez, Alejandro Castellanos, Samuel Villela, Octavio Hernández, Waldemaro Concha, Agustín Estrada, mientras algunos menos expertos mostrábamos nuestros prolegómenos trabajos, como Patricia Massé, Arturo Aguilar, Francisco Montellano y la que esto escribe, que desarrollábamos nuestras tesis con el Dr. Aurelio de los Reyes en la FFYL-UNAM. Por su parte Servando Aréchiga, Juan Carlos Valdez y Raquel Martínez, los tres de la fototeca de Pachuca, mostraron sus investigaciones desde la óptica de los materiales fotográficos, por mencionar algunos de los participantes. Pero como siempre, José Antonio Rodríguez se adelantó a su época y en el título de su nota ya advierte el surgimiento de esta nueva profesión.

²⁹ La nota se reproduce íntegra en el texto de José Antonio Rodríguez, “Un recordatorio para la fotohistoria del siglo xx”, en Rebeca Monroy Nasr y Valeria Sánchez Michel (coords.), *A 180 años de la fotografía en México. Un recuento*, op. cit., pp. 251-258.

Con esto me refiero a los avances que en pocos años alcanzamos, ya se había creado un espacio propio con ese coloquio y, por otro lado, se empezaron a crear semilleros de ideas y funcionalidades, como lo hizo el Dr. Carlos Martínez Assad y la serie *Memoria y olvido. Imágenes de México*, con materiales reunidos en el Centro de Documentación Gráfica del AGN, editada por la Secretaría de Educación Pública (SEP) y Martín Casillas Editores (1982-1983), 20 volúmenes con 6 000 ejemplares de tiraje. Los trabajos de Alfonso Morales, después, en Asamblea de Ciudades con el INBA a principios de 1992, incluyendo a la investigadora Gina Rodríguez en sus trabajos, que luego la llevaría al propio archivo fotográfico de Pachuca. Colección *Ríos de Luz* con Pablo Ortiz Monasterio tuvo una importante producción de foto-libros pioneros.

José Antonio Rodríguez fungió desde la fotocrítica dura y sistemática como un elemento bisagra que unía el pasado con el presente y el futuro de las jóvenes generaciones, pero además, entre la enseñanza, la crítica y la difusión de la fotografía, lo que alentó continuidades, sorprendió con novedades e impulsó el estudio de personajes olivados por la historia, profundamente revisados en sus biografías laborales desde la mirada amplia de los fotoestudios, la historia regional, el rescate de figuras destacadas enterradas en el panteón de los perdidos desde 1991 hasta 2010, con *Clicks a la distancia* en *El Financiero*. Todo ello de manera independiente, hasta el año de 2016 que ingresó a la Dirección de Estudios Históricos del instituto (DEH-INAH), cuando renunció a su amada revista *Alquimia*, la cual dirigió desde fines de 1997, durante 18 años, heredando un legado muy importante.

Por su parte, con el Dr. Aurelio de los Reyes, desde la FFYL-UNAM, éramos aprendices de brujos, nos inculcaba la manera precisa de hacer historia con imágenes, sin bajar por un minuto la metodología del trabajo en fuentes originales, permitiendo la creación y forja de conceptos propios; de ahí una serie de libros publicados:

Francisco Montellano (1994),³⁰ Arturo Aguilar (1996),³¹ Patricia Massé (1998),³² Mariana Figarella (2002),³³ la que esto escribe (2003)³⁴ y Claudia Negrete (2006),³⁵ todos ellos con el apoyo del Instituto de Investigaciones Estéticas de la universidad (IIE-UNAM) o del instituto, como ahora lo veremos. Por otro lado, Teresa Matabuena publicó su tesis pionera en 1991,³⁶ bajo la dirección del doctor Aurelio de los Reyes, estudio tan vigente como en su momento lo fuere; además, ella ha dedicado su vida a los acervos y desde la Universidad Iberoamericana apoya, ahora, de manera clara la difusión de la historia y la fotografía. Luego se integraría a partir de un curso en El Colegio de México, Alberto del Castillo, que venía con la mirada desde la infancia en el imaginario (2006).³⁷

La creación de la serie *Alquimia* de libros del INAH, con los trabajos de John Mraz, Patricia Massé, Juan Carlos Valdez, entre otros, han nutrido la historia de la fotografía. Así como su continuación en la serie con estudios de algunos investigadores más.

Por su parte, la edición de la revista y la agencia *Cuartoscuro*, desde 1986 (7años), con un semblante de la fotografía contemporánea,

³⁰ Francisco Montellano, *C.B. Waite, fotógrafo. Una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX*, México, Grijalbo / Conaculta, 1994, 221 pp.

³¹ Arturo Aguilar Ochoa, *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, México, IIE-UNAM, 1996, 191 pp.

³² Patricia Massé Zendejas, *Simulacro y elegancia en tarjetas de vista. Fotografías de Cruces y Campa*, México, INAH, 1998, 136 pp.

³³ Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias del arte posrevolucionario*, México, IIE-UNAM, 2002, 230 pp.

³⁴ Rebeca Monroy Nasr, *Historias para ver. Enrique Díaz fotoreportero*, México, IIE-UNAM / Conaculta / INAH, 2003, 335 pp.

³⁵ Claudia Negrete Álvarez, *Valleto hermanos. Fotografías mexicanas de entresiglos*, México, IIE-UNAM, 2006, 183 pp.

³⁶ Teresa Matabuena Peláez, *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el Porfiriato*, México, Universidad Iberoamericana, 1991, 166 pp.

³⁷ Alberto del Castillo Troncoso, *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la ciudad de México, 1880-1920*, México, CEH-El Colegio de México / Instituto Mora, 2006, 290 pp.

nos ha mostrado notas, fotorreportajes, ensayos, notas gráficas, y un sinfín de posibilidades; creada por Pedro Valtierra y Ana Luisa Anza, y trabajada ahora entre la familia Valtierra y Valtierra Anza, con gran número de participantes escritores y fotógrafos de gran aliento.

Por otro lado, el impulso de revistas como *Luna Córnea* (invierno 1992-1993), que después residiría en el Centro de la Imagen —creado en 1994—, que vendría a erigirse como el lugar de resguardo actual de los materiales del CME, pero desde ahí se crearon diversos posicionamientos que vinieron a enriquecer con docencia, exposiciones, concursos, Fotoseptiembrés, el V Coloquio Latinoamericano de Fotografía (1995), bienales de fotoperiodismo y fotografía, en fin, un lugar importante en la escena nacional. Con Patricia Mendoza a la cabeza por muchos años. Posteriormente con el propio Alejandro Castellanos, siguieron: Itala Schmelz, Elena Navarro y Johan Trujillo, actualmente.

Me parece que entre la Fototeca del INAH (Sinafo) y el Centro de la Imagen, vinculado con el AGN en su sección gráfica, aunado al Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del IIE, del Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (IISUE), ambos de la UNAM, de la Universidad Iberoamericana, y muchos más de presencia nacional y regional, poseemos una memoria visual llena de contenidos a la espera de ser leídos, observados, analizados, escuchados, para descifrarlos. Una riqueza institucional que pocos, muy pocos países cuentan con ella, así de organizada.

La diversidad del universo visual

Interesante mirar el abanico de ftohistoriadores que hemos emergido como una nueva profesión en el mundo del arte, las ciencias sociales y humanidades.

En este caso quiero revisar cómo después de esos primeros historiadores que abrevaban de diferentes disciplinas y que no se dedicaron de

lleno a la historia de la fotografía, hemos incurrido otros que hemos hecho de esto nuestra vida y profesión, porque realmente inauguramos una nueva veta. Los esfuerzos no han sido en vano: hemos estado sujetos a detractores, burlas, escarnios, dificultades para la comprensión de nuestras labores, tachados de tener sólo “fotitos”, o bien, de que nos dedicamos sólo a ver “monitos” y con ello han devaluado el esfuerzo y el talento de nuestras obras. Por defenderlo he recibido acusaciones de que sobrevaloré el trabajo, que si es un libro con imágenes creen que su análisis no implica lo mismo que una estadística o una entrevista, en fin, hasta insultos he escuchado de corrupción por defender lo nuestro, porque les parece a algunos poco valioso. Pero no hemos cejado y me parece que contamos con mucha fortuna por realizar un trabajo tan ameno, interesante y poco común. Venimos desarrollándonos como segunda generación, no por edades, sino como profesionales con pertenencia a un movimiento creado en el mundo de la historia y la fotografía, considerando a la generación no desde una mirada biológica, sino como dimensión analítica útil para el estudio o para las dinámicas de cambio social, como Zygmunt Bauman podría señalarlo:

[...] Sucesión entre generaciones —una idea muy presente en el pensamiento y en el sentido común de esa época, y de hecho, de todas las épocas— sino la idea de coexistencia y superposición; es decir, la coexistencia parcial entre generaciones [...] Los límites que separan las generaciones no están claramente delimitados, no pueden dejar de ser ambiguos y traspasados y, desde luego, no pueden ser ignorados.³⁸

³⁸ Zygmunt Bauman, “Between Us, the *Generations*”, en Jorge Larrosa (ed.), *On Generations. On Coexistence between Generations*, Barcelona, Fundació Viure i Conviure, 2007, p. 373. Mencionado por Carmen Leccardi y Carles Feixa, “El concepto de generación en las teorías sobre la juventud”, *Última Década. Proyecto Juventudes*, vol. 19, núm. 34, junio de 2011, pp. 11-32, recuperado de: <<https://>

En la escena, como una primera generación ya estaban Gutierre Aceves y sus niños “vanitas”; Emma Cecilia García Krinsky trabajaba temas poco usuales de la fotografía y le ha dado continuidad con sus libros sobre mujeres fotógrafas en libros icónicos coordinados y de su autoría. Alfonso Morales, gran editor, curador y fotohistoriador; Antonio Saborit, Ricardo Pérez Montfort, estos últimos con el trabajo más desde una mirada de la historia cultural y social, entre cine, literatura, historia, una mezcla por demás afortunada. John Mraz con artículos y libros pioneros, como un verdadero fotohistoriador, generando conceptos e implementando nuevas modalidades de estudio. Samuel Villela con estudios de historia regional de gran valía, rescatando fotografías y fotógrafas esenciales y muy poco conocidos con referencia a la historia patria. Además de los mencionados arriba, José Antonio Rodríguez, me parece que como elemento bisagra entre generaciones, venía galopante con su historia regional *La manera en que fuimos. Fotografía y sociedad en Querétaro, 1840-1930* (1989), y luego entró de lleno como fotocrítico e historiador al editar libros que más de una vez fueron premiados por su calidad y su diseño.

Una parte importante del esfuerzo convertido en profesión ha sido la de encontrar lugares de trabajo y seminarios que permitan avanzar colegiadamente en nuestros quehaceres. Uno de ellos o el primero de ellos merece mención especial porque fue germinal: desde la propia Fototeca del INAH, Eleazar López Zamora, en complicidad con John Mraz —al que considero como el verdadero padre de la fotohistoria—, crearon lo que después se llamó Seminario Flor de Caña, en donde se impulsaba el análisis de la fotografía desde diversos aspectos, pero sobre todo para poder asentar las lecturas y conceptos en las imágenes del propio archivo. Ahí encontramos a quienes empezaron a crecer entre los

diversos mundos de la fotografía, los archivos y la historia. Sus discusiones giraban en torno a temáticas específicas, pero aplicadas al archivo que los convocaba. Así, Ariel Arnal, Nacho Gutiérrez y Paula Barra (ambos encargados de la catalogación), Patricia Massé, Margarita Morfín, Juan Carlos Valdez, Juan Antonio Molina, más al final. Después se integraría a la vida del archivo el que es el biógrafo de las imágenes del propio Casasola, Daniel Escorza Rodríguez, quien ingresó en 2001 y ha realizado una incansable y puntual labor con el acervo.³⁹

Se han abierto más espacios académicos, como la clase de licenciatura de Claudia Canales sobre historia y fotografía; aunado a la línea de investigación en el Posgrado en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) desde 2009, con Alberto del Castillo y la que esto escribe, en donde Raquel Navarro, egresada de la línea de investigación Historia Social e Imagen, ahora es la jefa del Posgrado en Historia y Etnohistoria, recibiendo además de alumnos de maestría y doctorado, estancias posdoctorales nacionales e internacionales.⁴⁰

Es importante señalar el origen de ese seminario porque hemos desarrollado otros más que han dado sostén a la fotografía y la historia, importantes puesto que la discusión entre pares es sustancial para el avance, consolidación y difusión de nuestros trabajos. Con Laura González y Deborah Dorotinsky instauramos el Seminario Imagen, Cultura y Tecnología por ahí del año de 1999, que funcionó hasta 2008, casi 10 años de trabajos colegiados. Una vez que el IIE de la UNAM abrió sus puertas en lo que concierne a plazas para fotohistoriadores, una de ellas fue para Laura González, después ingre-

³⁹ En entrevistas cibernéticas con los autores mencionados, entre el mes de julio y agosto del 2022. Interesante de rescatar cada una de estas biografías laborales, porque señalan con puntualidad cómo ingresaron al mundo de la fotohistoria.

⁴⁰ Con Susana Pliego, Álvaro Rodríguez Luévano, Isaura Oseguera, entre otros, e internacionales como Silvana Louzada de Brasil próximamente. Hoy por hoy con unos 10 alumnos en vías de graduación.

www.redalyc.org/pdf/195/19518452004.pdf, consultada el 4 de agosto del 2022.

só Deborah Dorotinsky, así como David Wood, que se ha dedicado más al cine, e Iván Ruiz, con temas de nota roja. Además, el IIE albergó a la investigadora británica Andrea Noble en una estancia de investigación, quien analizaba la fotografía desde el aspecto intimista y de los sentimientos, con un acercamiento poco convencional de la historia de las emociones.⁴¹ Desde el área del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint se profesionalizaron varios alumnos cursando la maestría o el Doctorado en Historia del Arte, pongo como ejemplo a la fotógrafa Maricela González Cruz Manjarrez, quien fue dirigida por Aurelio de los Reyes y, actualmente, en la Maestría de Historia del Arte se desempeña Ernesto Peñaloza.

Por su parte, Lourdes Roca Ortiz y Fernando Aguayo Hernández instituyeron un laboratorio audiovisual que funcionó por varios años, profesionalizaron a varios destacados alumnos y publicaron diferentes libros de gran importancia. Ellos se desarrollaron desde su centro de trabajo que es el Instituto Mora.

Es importante señalar que hubo publicaciones que dieron un giro a la fotohistoria con los libros de la serie de Alquimia fomentados por Adriana Konzevik en 1997 y que dieron una muestra de lo que se podía hacer desde el ámbito de la historia y la fotografía, con una gran calidad en su edición; desde ahí publicó Juan Carlos Valdez, Patricia Massé, John Mraz, el investigador brasileño Boris Kossoy y la que esto escribe, entre otros. Una larga fila había aguardado la publicación de estos libros, pero la llegada de Adriana Konzevik al área de Publicaciones permitió que se desarrollara este proyecto de gran talante y con fines de difusión.

Un coloquio celebrado en la DEH-INAH convirtió las investigaciones presentadas en un libro titulado *Múltiples matices de la imagen: historia, arte y percepción*, editado gracias a las la-

⁴¹ Por desgracia Andrea Noble, profesora de University Durham, falleció de manera inesperada muy joven en 2017.

bores de Delia Salazar y la que esto escribe en 2003. Coordinado de nuevo por Emma Cecilia García, una nueva visión de conjunto surgió con *Imaginarios y fotografía en México, 1839-1970*, de Lunwerg editores, en 2005, a cuatro manos, a todo color, en una edición de lujo. Mientras, el Centro de la Imagen ha seguido produciendo materiales intertextuales, entre ellos fotolibros, fotoensayos y premios de investigaciones de profesionales y estudiantes que han sido impresos en libros de gran calidad.

En 2008 apareció la serie Testimonios del Archivo, creada desde el Sinafo con el deseo de difundir los avances de investigación con un sentido más ameno y sencillo, y se instituyó bajo la dirección de Juan Carlos Valdez y con el apoyo de Benito Taibo desde la Coordinación Nacional de Difusión del instituto.

Por su parte, ha habido investigadores independientes que se la han jugado de manera intensa. Entre ellos se puede citar a Miguel Ángel Berumen, Arturo Ávila Cano, Alberto Tovalín con José Antonio Rodríguez, y este último a la cabeza de la investigación con Arturo Ávila Cano y Brenda Ledesma, por citar algunos. Por su parte, Carlos Córdova con investigaciones muy acuciosas realizó importantes aportaciones a la fotohistoria desde una mirada totalmente diferente y descuadrada de la historia del arte y de sus rígidas estructuras.

Están los materiales creados por Sergio Raúl Arroyo con Gina Rodríguez e Isaura Oseguera sobre *México a través de la fotografía (1839-2010)* del año 2013;⁴² y aquel de Rosa Casanova sobre *Guillermo Kahlo* (2013),⁴³ que presenta una calidad impresionante en su diseño e impresión. Además de los textos de Mayra Mendo-

⁴² Sergio Raúl Arroyo, *México a través de la fotografía (1839-2010)*, Madrid, Taurus / Fundación Mapfre / Museo Nacional de Arte, 2013, 429 pp.

⁴³ Rosa Casanova, *Guillermo Kahlo. Luz, piedra y rostro*, Toluca de Lerdo, Fondo Editorial Estado de México, 2013, 224 pp., y en 2015 lo publicó por segunda vez la editorial Cangrejo & Aljure y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

za en torno al fotógrafo Hugo Brehme, que han dado mucha luz sobre este personaje y su producción fotográfica pictorialista y modernista.

Por otro lado, de manera independiente hay coleccionistas ahora especialistas en fotografía, como Gustavo Amézaga Heiras, Lilia Martínez y Jorge Carretero, toda una institución.

Aunado a otras colecciones particulares, como las de Fernando J. Elizondo y sus tarjetas postales, o las regionales de Monterrey, Guanajuato, Jalisco, Veracruz, Oaxaca, Chiapas, estamos ante un mundo de imágenes de forja analógica o fotoquímica que nos aguardan. Además, existen fotógrafos que han incursionado en la investigación, entre ellos Francisco Mata, Óscar Colorado, Ernesto Peñaloza, Laura Castañeda García de la Facultad de Artes y Diseño de la universidad (FAD-UNAM), Gerardo Montiel Klint o Arturo Guevara Escobar, quienes han abordado la historia, la tecnología y el uso híbrido de lo fotoquímico y lo digital.

Por su parte, Jacob Bañuelos ha trabajado con sus alumnos creando una base metodológica y formativa muy importante, la cual ha dado resultados atractivos pues, si bien su línea de investigación es la *Imagen, tecnología y cultura*, ha dedicado gran parte de su investigación a la fotografía, con una base teórica-metodológica que ha aplicado en varias investigaciones individuales, desde la semiótica y la socio-semiótica. Su libro *Fotomontaje* fue presentado al mundo en 2007, considerado como su primera publicación, en donde podemos observar que la metodología es diversa porque incluye secciones más teóricas, con una revisión documental del fotomontaje y una base sólida desde la historia del arte.⁴⁴ Es decir, podemos observar cómo los afluentes del conocimiento se entrecruzan para presentar visiones conjuntas, profundas y más enriquecidas.

Algunos artistas más de la lente que están en las lides de la difusión e investigación de la

⁴⁴ Jacob Bañuelos Capistrán, *Fotomontaje*, Madrid, Cátedra, 2008, 376 pp.

fotografía: Armando Cristeto, Luis Jorge Gallejos. Interesante ha sido la labor de la fotógrafa Lourdes Almeida, conocida por sus trabajos experimentales con Polaroid, entre otros, que ahora se aplica afanosamente en la historia de las mujeres fotógrafas, pioneras en el mundo y, más allá, develando grandes misterios. Bienvenida al mundo de la fotohistoria. Los hay que empezaron a crecer en diferentes ámbitos, aunado a los conservadores y difusores de la fotografía que se han dedicado a ello, como lo es Fotobservatorio con Fernando Osorio, Gabriela González y colaboradores.

En el IIE se ha promovido el Seminario Estudio del Patrimonio Fotográfico, organizado en conjunto con el Sinafo-INAH; lleva ya su cuarta exitosa edición, culminando en octubre del año 2022.

Me refiero a que ha sido un trabajo colegiado, difundido, impulsado desde diferentes vertientes, cada uno en lo suyo, en su tiempo y forma; me parece que con sus conflictos, como debe de ser, pero siempre poniendo en el centro la idea de la fotografía como patrimonio, eje de la historia, documento visual, histórico, social y estético. De diversas maneras, las instituciones, los fotógrafos, los fotohistoriadores y especialistas diversos de la imagen hemos logrado avances muy profundos y excepcionales en nuestra historia.

Y muchos otros más de la segunda generación que nos ha correspondido abrir brecha, mostrar caminos, inventariar materiales, descubrir fotógrafos y encontrar las vetas de estudio desde la metodología, los conceptos y el análisis, muy diversos, por cierto.

Es así que con estos ejemplos quiero mostrar que provenimos de las más diferentes cepas: literatos, historiadores, artistas visuales, sociólogos, psicólogos, comunicólogos, ciencias sociales, humanísticas, fotógrafos, especialistas de la imagen, entre muchos otros frentes... y esto es sólo una pequeña muestra de lo que podemos estudiar y abreviar; pido disculpas si olvidé mencionar a alguien; no ha sido intencional.

Continuidades y rupturas

Me quiero referir a la entraña, a lo que se disfruta, se siente, se goza y en eso quiero apostar al gran trabajo realizado por la Fototeca Nacional y el Sinafo. Los recuentos con los directivos, con cada uno de ellos, podemos sintetizarlos en que la fototeca floreció con el trabajo; se lograron avances sustanciales desde la iniciativa de Arturo Herrera, la continuidad de Arnulfo Nieto, el lanzamiento al mundo con Eleazar López Zamora, las importantes gestiones y el apoyo programático de Sergio Raúl Arroyo, la perspectiva intelectual de Rosa Casanova, el apoyo de Juan Carlos Valdez a las publicaciones, las exposiciones, los eventos, la intervención en las fototecas regionales o acervos y colecciones, y muchas labores más. Se ha crecido enormemente. Muestra de ello es el Encuentro Nacional de Fototecas celebrado año con año en Pachuca, y que ni la pandemia evitó su realización, pues se llevaron a cabo con medios digitales. En 2022 se realizó presencial, en su vigésimo tercera edición. Además de la entrega de Medallas al Mérito Fotográfico otorgadas cada año a fotógrafos distinguidos y a José Antonio Rodríguez —por ser promotor de la cultura fotográfica—, y que a pesar del recorte presupuestal y de la pandemia, han tenido continuidad.

Para el Sinafo, una tarea sustancial es dar salida a exposiciones todo el año, aunado a la presencia en el medio cultural de la revista *Alquimia*, que se publicó digitalmente durante la pandemia, pero ahora ya aparece en papel, de nuevo, con el número más reciente que es el 74 de septiembre-diciembre de 2022. Los apoyos a la investigación que se otorgan de manera cotidiana a las revistas y libros, en fin, una labor titánica. Aunado al Jueves Fotográfico, celebrado desde 2006 con la idea de llegar a los jóvenes y los creadores visuales.

Las mejoras del archivo; capacitar a los trabajadores, catalogadores, conservadores, fototecarios, investigadores, fotógrafos y fotohistoriadores; crear las exposiciones, promover

la fotografía y digitalizar los materiales para que sean consultables a nivel mundial. Todo ello ha dado grandes frutos. Aquel archivo que iniciaba con sus tareas en noviembre de 1976, a la vuelta de los años se ha convertido en piedra fundacional en la promoción de la fotohistoria y de gran número de tareas más, con publicaciones para diversas revistas, para las tesis de los más jóvenes, para libros, artículos y toda clase de obras científicas y de divulgación.

Por su parte, el Seminario Internacional La Mirada Documental, desde 2008, cumpliendo sus primeros 15 años en 2023, con reuniones mensuales de importantes figuras del medio y cinco coloquios de alumnos, organizados entre la DEH del INAH y el Instituto Mora. A su vez, el Dr. Alberto del Castillo ha creado, actualmente, una Red de Estudios de Fotografía de México y otra latinoamericana, lo que nos da una constancia de trabajos fotohistóricos, lo cual nos abre grandes espacios de reflexión interna y externa de la *cortina de nopal*.⁴⁵

Ahora con nuevos rostros, con nuevas plumas que alimentan nuestros más grandes anhelos, con trabajos puntuales, tránsitos laborales, biografías de la imagen; vinculando la literatura a la militancia, a la disidencia, a temas de género, como el rescate de fotografías de los siglos XIX y XX, o las masculinidades; o bien, temas de desapariciones y feminicidios o transfeminicidios; a la nota roja, con el rescate de fotorreporteros y sus asociaciones, fotógrafos documentales, fotógrafos de arte, militantes de la cámara, arqueólogas descifradas, también la dureza de las fotos clandestinas, de la desgracia familiar, aunado a los movimientos sociales, artísticos, de vida cotidiana, de eventos del tiem-

⁴⁵ Se escribió una tesis que analiza la mirada documental y presenta las formas de trabajo, las líneas de investigación, los vestigios y lo que se ha presentado, así como su público y perfiles; *vid.*, Hugo Octavio Luna Almazán, “La mirada documental: una historia sobre los tejedores de memoria de la fotografía social en México”, tesis de Licenciatura en Historia y Sociedad Contemporánea, UACM, México, 2023, 249 pp.

po presente; de hecho, se ha podido ver parte de ese trabajo en el XXIII Encuentro Nacional de Fototecas: las tesis que son ensayos muchas veces publicables y que no podemos hacerlo por falta de presupuesto. En 2018 eran más de 170 tesis, hoy fácilmente llegan a 200 y/o 250; hay qué hacer el recuento, aunado a las publicaciones profesionales.⁴⁶

Es innegable que hemos avanzado; hemos concretado un sueño y mucho más que se forjó hace 46 años con el surgimiento de la ahora Fototeca Nacional. Somos soñadores contagiados y estamos para dar fe de esa maravilla que hemos creado de manera multifactorial, multilaboral y multifuncional, aún con todo y sus problemas intrínsecos. Unos y otros no tendríamos gran sentido en operar sin un recinto tan generoso como el Sinafo; no sería factible por sus consultas en línea; por las imágenes que resguarda; por los grandes temas sociales, políticos, culturales, estéticos, familiares, de género, contenidos en la historia de las mentalidades, de grandes fotógrafos, de donaciones de Eureka, de historia regional, cotidiana, de archivos, acervos digitales y colecciones de gran valía. En estrecho vínculo con otras fototecas y archivos de fotografía, como lo hemos visto.

Investigadores expertos o incipientes pasan para ver el material que se conserva en ese recinto que ha cumplido sus 46 años. Estos 23 años de reuniones colegiadas en el Encuentro Nacional de Fototecas, con fototecarios, catalogadores, fotógrafos, editores, coleccionistas, fotohistoriadores y demás, son la muestra perfecta del funcionamiento y la viabilidad que se tiene en este país, de cuadrar nuestros intereses, de observar los avances, de ver cómo hemos entrado en la entraña de la imagen y somos un gran ejemplo para América Latina, y me permito señalar, incluso, para Estados Unidos y Europa, pues no hay, hasta ahora, lugar en el que resida

⁴⁶ Para la bibliografía comentada de las 170 tesis de fotografía histórica, social y documental, véase Rebeca Monroy Nasr, “El constructo visual desde la fotografía”, *historias*, núm. 98, septiembre-diciembre de 2017, pp. 114-121.

tanto interés por la fotografía, su resguardo, su historia y su difusión como en México.

Con el resguardo actual de imágenes digitales, en palabras de Juan Carlos Valdez, podemos entender la importancia de este tiempo:

Nos han preguntado el porqué de esto, por una sencilla razón: esas imágenes realizadas en las décadas de los 70, 80, 90 y 2000, serán —dentro de unos años— imprescindibles para conocer el devenir del país, precisamente de esos periodos de fines del siglo xx e inicios del XXI. Por eso nuestro interés de adquirir estos materiales de los grandes maestros de la fotografía mexicana de hoy en día.⁴⁷

Es así como el trabajo ha sido fructífero, creativo y forjador de realidades alternas. Una dimensión que rebasa nuestra realidad al relatar ese pasado, lejano, mediato e inmediato. Las 23 ediciones del Encuentro Nacional de Fototecas no se han realizado en ningún otro país del mundo; ninguna figura institucional o bajo ninguna región lo ha logrado. Ahí están las fotografías. Ellas disparan la memoria, atienden el pasado hablando en presente. Por eso debemos estar muy orgullosos del funcionamiento y generosidad de este archivo y de sus labores.

Este evento no se canceló ni en pandemia; estamos lamentablemente sin algunos de nuestros pares que han sido pieza fundamental, pero seguimos rindiendo frutos y procurando lo mejor con los materiales contenidos en el archivo fotográfico, único en su género, con libros, ensayos, revistas y sobre todo reuniones de pares y nones. Todo ello para seguir creciendo, forjando la historia de la fotografía desde diferentes espacios y perspectivas. Sabemos y tenemos la

⁴⁷ S.a., “Fototeca Nacional: 35 años de cuidar el patrimonio visual”, en *Ciudadanía Express. Periodismo de Paz*, Oaxaca de Juárez, 18 de octubre de 2011, recuperado de: <<https://www.ciudadania-express.com/2011/patrimonio-cultural/fototeca-nacional-35-anos-de-cuidar-el-patrimonio-visual>>, consultado el 18 de julio de 2022.



Figura 6. Marcha Feminista del 8 de marzo de 2022. Trabajos de tesis con temas de gran actualidad. Fotografía de Paola García. Colección de la autora.

certeza de que este movimiento no lo detiene ya nada, que sus frutos están a la vista y que celebrar el andamiaje que se ha formado es lo que toca ahora, para que mañana los jóvenes se enfrenten con éstas y nuevas herramientas a la era digital, llena de una amplia gama de imágenes en una iconosfera enorme, y que puedan elaborar sus propias herramientas, sus llaves para cada cerradura y con ello sigan en el mundo del análisis visual de las imágenes fotográficas, que ahora abarcan muchas más vetas y muchos más mundos que en la era fotoquímica.

Estamos por ver cómo lo trabajan, analizan y nos dan visos de ese mundo posible ante el

que estamos invadidos de *fake news* o reales momentos instantáneos, que circulan en nuestras vidas cotidianas entre la denuncia, lo documental, lo histórico, lo legal e ilegal, además de lo individual verdaderamente íntimo llevado al plano público. Ahí estamos atentos a lo que sigue en esta profesión, que ha decantado nuevas miradas entrelazadas con lo que siglos antes nos legaron nuestros antepasados, que nos ven desde la preparación de iodo, de bromuros, haluros y la plata sobre gelatina, hasta los millones de imágenes digitales que hoy nos rodean. Una tarea que tiene continuidades y rupturas importantes, pero que no se detendrá.



Figura 7. Bordar es parte de rehacer la identidad, mantener el recuerdo, conservar la memoria, pedir justicia y no olvidar. Fotografía de Nidia Balcázar. Colección de la autora.

Detrás de un anuncio: “Fotografía de M^a Guadalupe Suárez”

El documento que en esta ocasión se reproduce fue publicado en el *Anuario Universal* de 1883, editado por Filomeno Mata,¹ y es un anuncio de la firma fotográfica de María Guadalupe Suárez, quien es considerada hasta ahora la primera mujer en abrir un gabinete fotográfico por su cuenta en la Ciudad de México, entre 1880 y 1881.²

Según la información que ofrece esta propaganda, para el año de su publicación (1883) María Guadalupe Suárez ofertaba su *Álbum fotográfico de México*,³ que fue una colección de “vistas, monumentos, tipos y antigüedades”. De estos géneros, a la fecha se encuentran identificadas únicamente 17 *vistas arquitectónicas* capturadas por Suárez, en las que re-

¹ Agradezco al Dr. Gustavo Amézaga Heiras permitirme consultar este anuario de su colección particular.

² *La Libertad*, 23 de enero de 1881. Aunque se sabe de otras mujeres que realizaron fotografía alrededor de esos años, como Natalia Baquedano y Vicenta Salazar, hasta el momento no se ha encontrado registro de alguna fotografía establecida más tempranamente que Suárez.

³ A diferencia del álbum que resguarda fotografías mediante sistemas parecidos a los de los libros, los editores del siglo XIX utilizaron este concepto como una denominación comercial, para integrar series de fotografías con el mismo formato. Fernando Aguayo y Alejandra Padilla, “Fotografía y ciudad”, en Alicia Salmerón y Fernando Aguayo (coords.), *Instantáneas de la Ciudad de México. Un álbum de 1883-1884*, t. 1, México, Instituto Mora / UAM-Cuajimalpa, 2013, p. 38.

gistró algunos espacios de la capital y sus alrededores.⁴ Sin embargo, es probable que la fotógrafa produjera más de estas vistas, ya que se trató de un formato destinado a la comercialización masiva de imágenes.⁵

Además de los géneros anunciados como parte del álbum en 1883, al comienzo de su actividad fotográfica Suárez realizó retratos a precios muy económicos a trabajadores que debían entregar una fotografía suya para obtener un permiso de trabajo. Esto, con la intención de favorecer a las personas más pobres. Así lo anunció la prensa en enero de 1881:

La Srita. Guadalupe Suarez.- Estamos en una época en que la mujer se abre paso por los esfuerzos de su inteligencia. La señorita cuyo nombre encabeza este párrafo, ha establecido en la calle de Chiconautla número 3, un taller de fotografía, donde pueden las personas más pobres disfrutar la satisfacción de retratarse por el mas bajo precio posible.

Admírense los lectores; la Srita. Suarez, que ha pintado al óleo cuadros que revelan sus dotes artísticos, abandona los pinceles y se consagra á los trabajos fotográficos, resuelta á favorecer a los cargadores, billeteros, aguadores y demas que tienen por obligacion poner su efigie en la patente de su oficio, haciendo por un real un retrato.

⁴ En mi tesis de maestría puede consultarse el concentrado de las imágenes de Suárez que han sido identificadas hasta 2021. Elizabeth Chávez Serrano, “María Guadalupe Suárez y sus vistas arquitectónicas de la Ciudad de México (1880-1883). Activación de un patrimonio fotográfico”, tesis de Maestría en Patrimonio Cultural de México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Pachuca, 2021, p. 142. Sin embargo, el trabajo de recuperación de su historia comenzó desde 2011 con las investigaciones de la Dra. Laura Castañeda García, que ha sido abonado en la década que corre por diversos proyectos. Véase Laura Castañeda, “María Guadalupe Suárez. La primera, en muchos sentidos”, *Cuartoscuro*, año XX, núm. 121, agosto-septiembre de 2013, pp. 71-73.

⁵ “[Las vistas] eran un tipo de fotografías que se realizaban fuera de los estudios [...] enfatizando el ‘punto de vista’ de cada autor y de las que se imprimían copias para su comercialización masiva. Sus creadores las concebían de una forma diferente a las fotografías que el sector artístico denominaba ‘paisajes’, porque en estas imágenes de exteriores se ponía el acento en las características estéticas.” Fernando Aguayo, Berenice Valencia y Daniela Carreón, “Documentando fotografía, perspectivas y encuentros interdisciplinarios para la investigación”, en Héctor Guillermo Alfaro López y Graciela Leticia Raya Alonso (coords.), *La fotografía en el contexto del cambio: retos y perspectivas*, México, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información-UNAM, 2019, pp. 5-32.

La Srita Suarez es digna de elogio, tanto porque para loor de su sexo, busca en el trabajo su manera de vivir, cuanto porque hace un bien inmenso á las clases pobres.

Que tenga éxito completo.⁶

Aparte de promover su álbum, en el anuncio que presentamos más adelante, Suárez ofreció “toda clase de trabajos concernientes al ramo”, “precios equitativos” y garantizó “esmero y exactitud en el trabajo”. Informó también que las entregas eran semanales y que recibía suscripciones en su casa, ubicada en Puente de Correo Mayor número 7½. Estos datos ayudan a conformar una idea preliminar del papel que pudo haber jugado María Guadalupe Suárez en el campo de la fotografía de su tiempo, adherida quizás al auge de la comercialización de imágenes, participando en un mercado ya probado aunque muy competido,⁷ con la intención de generar dinero a partir de la innovación técnico-científica del momento que significó la fotografía. Sin embargo, el cruce de fuentes permite elaborar nuevas interpretaciones que develan diferentes detalles de su historia, como veremos a continuación.

En el mismo *Anuario Universal* de 1883, pero en la sección del directorio comercial, se incluyó nuevamente a Suárez y a su gabinete, aquí con una dirección distinta: Chiconautla número 3, siete calles más al norte que el domicilio anunciado antes. A partir de mi investigación de maestría, encontré que este lugar fue la casa del abogado, y también fotógrafo, Jesús Álvarez Leal, quien representó legalmente a Guadalupe Suárez en sus intercambios comerciales al morir su padre, aproximadamente en 1880.⁸ En

⁶ *La República*, 19 de enero de 1881. Se respeta la ortografía original. Nota replicada en los días siguientes en *La Tribuna*, 20 de enero, y con variantes en *La Libertad* del 21 de enero.

⁷ En la década de 1880 había varios estudios fotográficos en la capital ya consolidados, así como fotógrafos o editores que comercializaban vistas de la ciudad o tarjetas de visita (*carte-de-visite*) con éxito. En el directorio de fotógrafos del *Anuario Universal* de 1883, junto al nombre de Suárez, se incluyeron las firmas de Jesús Álvarez, Calderón y Compañía, A. Cruces y Compañía, Agustín Figueroa, Guerra y Compañía, Francisco Iglesias, Lovewell y Gove, Maya, Valletto hermanos y Luis Veraza.

⁸ Elizabeth Chávez Serrano, *María Guadalupe Suárez y sus vistas arquitectónicas...*, *op. cit.*

este espacio, la fotógrafa instaló por primera vez su estudio y lo mantuvo a su nombre hasta 1884, según la hemerografía de la época.

La lista de fotógrafos en este directorio comercial, paradójicamente, estuvo encabezada por el mismo Jesús Álvarez, curador⁹ de Suárez, con la dirección anunciada en la propaganda de la fotógrafa, Puente de Correo Mayor número 7½. Este domicilio, que se encuentra casi detrás de Palacio Nacional, también se vincula con Álvarez Leal en 1880 y en 1885,¹⁰ por lo que podríamos pensar, debido a la relación que sostuvo con la fotógrafa, que pudieron trabajar en asociación durante este rango de tiempo.

María Guadalupe Suárez debió ser representada por un curador al quedar huérfana de padre a pesar de que su madre aún vivía, pues las mujeres no tenían patria potestad sobre sus hijos ni la heredaban directamente al morir el marido.¹¹ Esto nos habla de la condición limitada en que vivieron las mujeres de finales del siglo XIX en la capital mexicana, cuyos derechos, además, se vieron reducidos justo en esa década al aumentar la mayoría de edad para ellas de 25 a 30 años, mientras que al mismo tiempo, para los hombres se redujo de 25 a 21.¹² Las circunstancias en las que la señorita Suárez se acercó a la fotografía fueron las de una joven soltera de 21 o 22 años, entonces menor de edad, que debía sostenerse a sí misma y a su familia, lo cual le fue aplaudido públicamente y alentado en algunos diarios, como *La Libertad*: “Toca al bello sexo alentar en sus tareas á la digna mexicana, á la amantísima hija que es sostén de la

⁹ “En el ámbito del derecho, se llama curador a quien es designado a través de una resolución judicial para complementar la capacidad de aquel que, por algún motivo, tiene una limitación en ella”, recuperado de: <<https://definicion.de/curatela/>>, consultada el 23 de agosto de 2022.

¹⁰ *La Tribuna*, 17 de abril de 1880; *Anuario Universal*, 1883 y 1885; *Nueva Guía del Viajero en México*, 1885.

¹¹ Silvia Arrom, *Las mujeres de la Ciudad de México 1790-1857*, México, Siglo XXI Editores, 1988, pp. 89-90.

¹² Art. 597, Código de 1884. Citado en Silvia Arrom, “Cambios en la condición jurídica de la mujer mexicana en el siglo XIX”, en José Luis Soberanes Fernández (coord.), *Memoria del II Congreso de Historia del Derecho Mexicano*, México, UNAM, 1981, pp. 504-505.

autora de sus días y de sus pequeños hermanos. Ojalá que sus afanes se vean premiados”.¹³

A pesar del contexto descrito de limitación a las mujeres, para Suárez existió un nicho en la prensa capitalina que elogió y difundió su trabajo, quizá por las relaciones que su padre pudo haber fincado antes de su muerte: “Tenemos la honra de conocer a la Srita. Suárez, hija de un antiguo patriota, ferviente sostenedor de las ideas liberales, en los días de prueba, cuando defenderlas significaba el destierro, o la prisión, o la muerte, de D. Manuel Suárez; conocemos, decíamos, a su hija [...]”.¹⁴

Sin embargo, el apoyo otorgado a esta mujer fotógrafa también se debe a un cambio que se venía gestando en la época respecto del papel desempeñado por las mujeres en la sociedad mexicana, como respuesta a las necesidades sociales, políticas y culturales del país. Así lo muestra el pequeño texto que transcribimos al final, que se publicó en la Sección “Cosas del día”, a cargo de Agapito Silva, en el diario *La Libertad*, el 23 de enero de 1881. Creo que esta nota contextualiza la singularidad del anuncio de María Guadalupe Suárez, que reside en ser, hasta ahora, la única propaganda impresa, muy probablemente pagada por ella, que promociona el trabajo de una mujer que fue fotógrafa, editora y propietaria de su estudio fotográfico en la Ciudad de México en esos tiempos.

ELIZABETH CHÁVEZ SERRANO
Doctoranda en Historia y Etnohistoria, ENAH

¹³ *La Libertad*, 21 de enero de 1881, p. 3.

¹⁴ *La Tribuna*, 20 de enero de 1881.

FOTOGRAFIA

DE M^a GUADALUPE SUAREZ

7½ PUENTE DEL CORREO MAYOR NUM. 7½

MÉXICO

En esta casa se hace toda clase de trabajos concernientes al ramo.

PRECIOS EQUITATIVOS Se garantiza el esmero y la exactitud en el trabajo.

ALBUM FOTOGRAFICO DE MEXICO

Coleccion de vistas, Monumentos, Tipos, Antigüedades &c., &c.

SE PUBLICA UNA ENTREGA SEMANARIA

En la Capital.....18¾ cs. En los Estados.....25
Número suelto.....50 cs.

Se reciben suscripciones en la casa de la editora, Puente del Correo Mayor número 7½.

**Nota sobre la educación de las mujeres
en la columna “Cosas del día”,
de Agapito Silva, en *La Libertad*,
23 de enero de 1881**

La educación de las mujeres ha tenido en México, como era natural que sucediera, al iniciarse, un aspecto completamente idealista, tanto que llegó á* ser esa educación, completamente perjudicial. Poco á poco ha ido desapareciendo esa idealidad, y hoy parece que esa educación toma el aspecto que era de desearse. Bajo un aspecto debía buscarse que fuera útil la educación de las mujeres: bajo el de proporcionarles un medio práctico para la vida, librándolas de ver en el matrimonio más que un medio de satisfacer las nobles aspiraciones del corazón, los llamamientos de la vida; cosa para la cual todas las mujeres están igualmente organizadas; —más que eso, un medio vulgar de subsistencia.

Decíamos que vá tomando la educación un aspecto práctico, y ello viene á demostrar dos casos de que la prensa de estos últimos días se ha ocupado con elogios. Por una parte, la Srita. Guadalupe Suarez se decide á explotar sus

conocimientos artísticos y abre un establecimiento de fotografía; y, por otro, la Srita. María de Jesus Siliceo, hija del distinguido periodista D. Agustín, se decide á dar lecciones de música para ayudar al sostenimiento de su angustiada familia. Respecto á la Srita. Siliceo, hay que confesar que no es la primera dama que se dedica á esos ejercicios; no así respecto á la Srita. Suarez.

De una ó de otra manera, el hecho es que en nuestra sociedad tenemos ya á otros dos individuos del bello sexo que trabajan para vivir, ejemplo que deseáramos fuera ámpliamente imitado.

Hay artes y hay ciencias que perfectamente pueden ser desempeñadas por las mujeres, y son estas las que de todo corazón deseamos sean cultivadas por ellas, como la fotografía, la telegrafía, el dibujo, la teneduría de libros, etc., etc. Con esto daríamos un gran paso en el sentido de un progreso sólido y verdaderamente útil.

* Se respeta la ortografía del original.

El orden de la cultura escrita

Rodrigo Martínez Baracs*

Marina Garone Gravier, Freja I. Cervantes Becerril, María José Ramos de Hoyos y Mercedes I. Salomón Salazar (eds.), *El orden de la cultura escrita. Estudios interdisciplinarios sobre inventarios, catálogos y colecciones*, México, Gedisa / UAM-Iztapalapa, 2019, 364 pp.

El libro *El orden de la cultura escrita. Estudios interdisciplinarios sobre inventarios, catálogos y colecciones* (en Hispanoamérica), fue concebido y editado por cuatro queridas amigas con las que me siento unido de maneras siempre relacionadas con los libros; ellas son Marina Garone Gravier,

del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIB-UNAM); Freja I. Cervantes Becerril, de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa; María José Ramos de Hoyos, colega mía en la Dirección de Estudios Históricos del INAH, y Mercedes I. Salomón Salazar, directora de la Biblioteca Histórica José María Lafragua de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). A las cuatro investigadoras les une su participación en el Seminario Interdisciplinario de Bibliología del mencionado IIB y el presente libro es producto del encuentro realizado por el seminario en 2017 con el tema de “El principio del orden de la cultura escrita. Catálogos y colecciones de bibliotecas, editoriales y librerías”, que abarca el conjunto de temas tratados en la presente compilación:

el orden de bibliotecas y archivos, en editoriales y en librerías, desde el siglo XVI hasta el XXI en México, Latinoamérica y España.

El carácter misceláneo de este volumen, y de otros que salen de los trabajos del Seminario Interdisciplinario de Bibliología, da cuenta de una estrategia amplia de investigación colectiva y multidisciplinaria sobre este elemento fundamental de nuestra civilización, que es el libro. El tema del orden de la cultura escrita, del acomodo de los libros y de los documentos en los estantes, de los libros y documentos físicos, cómo se conciben y usan, cómo se catalogan, adquiere en nuestros momentos un tono de dramática nostalgia debido al momento que vivimos de destrucción de la cultura escrita o impresa sobre papel.

El libro consta de catorce capítulos de no mucho más de veinte

* Dirección de Estudios Históricos, INAH.

páginas cada uno, siempre documentadas, relevantes y legibles. Está dividido en tres partes: la primera consta de cuatro estudios sobre “Conservación y transformación de acervos, bibliotecas y materiales antiguos”; la segunda se compone de cuatro estudios sobre la “Circulación y distribución comercial de impresos”, por parte de librerías y libreros, y la tercera tiene seis estudios sobre “Política, ideología y cultura en la conformación de catálogos trasnacionales”. Me concentraré en los trabajos de la primera parte, que tratan de libros y documentos novohispanos.

El primero, a cargo de Manuel Suárez Rivera, del IIB, trata de la organización de la biblioteca de la Real Universidad de México, a través de tres catálogos que se hicieron en 1778, 1833 y 1859, que muestran la continuidad de los criterios de ordenación, de acuerdo con las seis facultades de la universidad, así como criterios prácticos como el del tamaño de los libros, pues los grandes no podían estar ni abajo ni arriba, sino a una altura media para facilitar su manejo.

El autor destaca, por cierto, que la “Real y Pública Biblioteca de la Real Universidad de México” abrió sus puertas en 1778, cuando se hizo el primer catálogo, y es la primera biblioteca pública de la Nueva España (la primera de los Estados Unidos es muy anterior: la Library Company of Philadelphia, fundada en noviembre de 1731 por Benjamin Franklin).

Es de mencionarse, igualmente, el dato de que el acervo de la universidad pasó de 120 volúmenes, según un inventario de 1726, a 10 652 en 1865, cuando la biblioteca

de la universidad fue absorbida por la Biblioteca Nacional. El acervo aumentó, resume Manuel Suárez Rivera, gracias a las “compras realizadas por la propia corporación y de una buena cantidad de orgullosos donadores universitarios, así como de absorciones oportunas, como las de los jesuitas” (expulsados en 1767). Fue este aumento del acervo de la biblioteca de la universidad el que hizo necesaria la elaboración de listados y catálogos de los libros existentes. Con todo, queda la duda de si la biblioteca de la universidad realmente contaba con tan sólo 120 volúmenes en 1726.

El segundo catálogo, de 1833, se hizo cuando Valentín Gómez Farías emitió el primer decreto de abolición de la universidad. Su catálogo muestra la vigencia del acomodo de acuerdo con las cinco facultades de la institución, paradigma del conocimiento: teología, derecho canónico, derecho civil, artes, medicina, más la gramática y la retórica. El catálogo de 1859 corresponde a la segunda supresión de la universidad.

El segundo trabajo, a cargo de Marina Mantilla Trolle y de Luz María Pérez Castellanos, ambas del Centro Universitario de Tonalá, de la Universidad de Guadalajara, trata del fondo documental del Juzgado General de Bienes de Difuntos de la Audiencia de Guadalajara, que se resguarda en la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco “Juan José Arreola”. En 306 cajas con 3 439 expedientes, este fondo abarca los tres siglos novohispanos, de 1549 a 1821, y es de una riqueza extraordinaria debido a los inventarios y mate-

riales relativos a los bienes de los difuntos intestados, que incluyen, por cierto, listados imprecisos de libros, entre otros elementos que nos dan luz sobre la cultura material de la época. Los inventarios actualmente existentes son poco detallados y merecen una reelaboración que implique el respeto al principio de procedencia y orden natural de los documentos, pero que exprese la riqueza de la documentación, con instrumentos de búsqueda adecuados.

A manera de introducción, las autoras del estudio se refieren a la desintegración y dispersión de los libros de las bibliotecas de la universidad, del Convento Grande de San Francisco de la Ciudad de México y de otros conventos a lo largo del siglo XIX, particularmente con las leyes de 1833 y de 1857, lo cual aumenta el valor de los catálogos existentes, que nos permite iniciar la ardua labor de reconstruir las bibliotecas perdidas y hacer el mapa de la cultura bibliográfica de la época.

El tercer trabajo, de Anne Kraume, del Departamento de Literatura de la Universidad de Constanza, Alemania, se titula “El inventario como texto: leyendo las lecturas del fraile dominico fray Servando Teresa de Mier”, y se refiere al momento en el que el fraile de la Orden de Predicadores, tras 22 años de exilio (por su sermón guadalupano de 1794) y de participar en la causa independentista, regresó a la Nueva España en 1817 y fue capturado e incautada su biblioteca. El eclesiástico hizo una larga declaración ante el Tribunal de la Santa Inquisición, en la que durante cuatro días ex-

puso de memoria un catálogo del contenido de su biblioteca. Escribe Cristina Gómez Álvarez que “se acordó de 113 obras, con sus autores, volúmenes de cada una de ellas, su formato, la lengua en que se encontraban escritas y hasta la encuadernación”, y fray Servando no dejó de mencionar los libros prohibidos por la Inquisición. El propio tribunal hizo su lista de los libros, en la que registró tan sólo sesenta más de los que recordó fray Servando. Los libros que decidió traer consigo a México forman parte central de su pensamiento y preocupaciones, que unen la Ilustración con la liberación americana, tal como se puede ver en su importante *Historia de la revolución de Nueva España, antiguamente Anáhuac*, de 1813, y en sus llamadas *Memorias*, al tiempo que exhibe la estrechez de miras que mostró en su catálogo la Inquisición novohispana.

El cuarto trabajo, de Mercedes I. Salomón Salazar (directora de la Biblioteca Lafragua de la BUAP), aborda un acervo que conoce mejor que nadie, “La colección de estampas de la Academia de Bellas Artes de Puebla: conservación, descripción y reordenamiento para la conformación de

un catálogo digital”, que trata de la importancia del acervo y del largo trabajo de elaboración de un catálogo digital que sigue en proceso de conformación. Las ilustraciones que reproduce Mercedes Salomón nos dan una probada de la riqueza iconográfica de la “colección de estampas”.

De la segunda parte del libro, sobre circulación y distribución comercial de impresos, quisiera mencionar el primero, porque alude a los siglos XVI, XVII y XVIII, no en México sino en España, y examina un tema del mayor interés, “Los orígenes de la publicidad del libro en España: listas, memorias y catálogos de libreros-editores e impresores (siglos XVI-XVIII)”, de Pedro Rueda Ramírez, de la Universitat de Barcelona. Se trata de un fondo pequeño, en los siglos considerados, pero que va creciendo: un ejemplar en el siglo XVI, nueve en el XVII y unos cien en el XVIII. Para entonces, explica Rueda Ramírez, los libreros “procuraron ofrecer una imagen de servidores de la República, la gobernada por el rey y la de los eruditos, ofreciéndose como intermediarios necesarios para la buena policía orden del reino”. Pero había otros tipos de catálogos: los

de surtido, los de menudencias impresas y estampas, y de la venta de bibliotecas privadas.

Después de las 130 páginas dedicadas a los siglos XVI, XVII y XVIII, las restantes 230 se sumergen en el mundo editorial en el siglo XX, particularmente la primera mitad, que es un mundo para nosotros ya tan perdido como el del siglo XVI, por lo que es de agradecerse el esfuerzo por recuperarlo del Seminario Interdisciplinario de Bibliología, por medio del conocimiento. La indagación sobre “el orden de la cultura escrita”, esto es, sobre la cultura escrita utilizando como fuente fundamental los inventarios y catálogos de libros y documentos, nos permite hacer, a la manera de Michel Foucault, una arqueología histórica de la conciencia bibliográfica y archivística del mundo, a través de la cual vemos, pero que no vemos, como peces en una pecera. Por ello siempre resultará sano, como lo diría Edgar Morin, “el conocimiento del conocimiento”, para mantener limpio el “sentido común”, lo cual hoy es más necesario que nunca, en la disyuntiva actual entre el control estatal o privado de las grandes redes de comunicación y conocimiento.

Diccionarios

Gonzalo Rocha*

Esther Acevedo (coord.), *A la luz de la caricatura. Diccionario gráfico, México 1861-1903*, México, INAH, 2021, 428 pp.

Uno de los testimonios más bellos acerca del anhelo por el saber, al que nos inducen los diccionarios, es aquel escrito y descrito por Gabriel García Márquez en su prólogo para *Clave. Diccionario de uso del español actual*. En él narra cuando su abuelo, el general Márquez, se ve en la necesidad de discernir la diferencia entre camello y dromedario luego de una visita al zoológico. La consulta deriva pronto en el inicio del aprendizaje de la lectura, del nieto que ronda la edad de los párvulos.

El general, que a una edad precoz había comenzado su enrolamiento militar, era un hombre más de acción y armas que de letras, y ni los años ni el grado le habían hecho adoptar pretensiones de alta

cultura, por tanto, no contaba con una dotada ni atractiva biblioteca y, posiblemente, por eso, luego de descubrir el prematuro gusto por las letras del niño, decidió enseñarle con el único libro que no puede faltar en ningún hogar y en el que de seguro algo interesante se iba a poder encontrar: el diccionario.

Este libro, le dice el abuelo, “no sólo sabe todo, sino que es el único que no se equivoca”. Lo que en primera persona describe después el futuro escritor, es que en aquella experiencia en que se “asomó al mundo entero por primera vez”, admiró unos dibujos preciosos que le sirvieron de incentivo para entender las abigarradas palabras insertas en las cuantiosas páginas. Luego de sopesar el tamaño del mamotreto preguntó al abuelo: “¿Cuántas palabras habrá? Todas” —le respondió con una certeza genuina el general—. En los futuros días, ese viejo diccionario, en vez de ser visto como un libro de estudio aburrido, se convirtió en las delicias del abuelo y el nieto, quienes a partir de allí se dedicaron a leerlo con disciplina y avidez.

La ventaja que tenemos cualquiera de los lectores ante un diccionario, seamos militares o civiles, abuelos o nietos, es que nos sentimos cómodos siendo ignorantes, algo que no todos los libros nos lo permiten; de hecho, frente a uno de estos abultados glosarios todos lo somos y —es más, no tiene sentido acudir a ellos siendo sabelotodo—, al mismo tiempo, a todos por igual siempre nos dan la oportunidad de aprender algo nuevo. Nadie tiene obligación de saber completamente lo que allí está escrito ni hay que leerlo de corrido, y a no ser que tengamos la guajira ambición de ganarnos un premio de 64 000 pesos, no se nos va a hacer un examen.

Rescato el sentido de la introducción al diccionario que hoy presentamos, porque a pesar de esta naturaleza de “libro de consulta” que caracteriza a los diccionarios, al igual que el descrito con anterioridad, desde el primer momento que uno abre las numerosas páginas de *A la luz de la caricatura. Diccionario gráfico, México 1861-1903*, coordinado por la doctora Esther Acevedo y traba-

* Caricaturista de *La Jornada*.

jado exhaustiva y acuciosamente por el equipo de investigación integrado por Helia Emma Bonilla Reyna, Gretel Ramos Bautista, Norma Angélica Pérez Gasca y Mónica Ponce, uno cae rápidamente en cuenta de que es imposible detenerse en una sola búsqueda (“a que no puedes buscar sólo una” nos podría incitar la mercadotecnia editorial en algún lugar de la portada).

Al igual que lo que dijo el Gral. Márquez, les puedo asegurar que este libro “sabe mucho” y sólo porque un caricaturista debe de tener siempre un afán crítico, no diré que “lo sabe todo”, pero sí diré en cambio que “no se equivoca”; de hecho, uno de sus objetivos es justamente la corrección de faltas y equívocos de identidad que las autoras han encontrado en una gran cantidad de estudios, una falta de rigor muy común propiciada por distintas escuelas históricas que durante muchos años desestimaron el valor de la imagen como fuente histórica; este tipo de descuido es frecuente sin importar si los libros son de divulgación o académicos, éstos supuestamente más estrictos.

El diccionario gráfico que hoy presentamos no contiene todas las palabras, pero sí el universo de personajes que influyeron en la vida pública y política de la segunda mitad del siglo XIX; desde presidentes, políticos de todo cargo, diplomáticos, líderes cívicos y religiosos, hasta toreros, editores, literatos, poetas, inversionistas, banqueros, caciques, científicos, jefes militares, periodistas, caricaturistas, ciudadanos todos ellos que detentaron y participaron de una u otra forma de los hilos del

poder. Cada uno de los 163 personajes cuenta con una breve ficha biográfica, más una anécdota que se le conoció en algún momento de su vida, en algunos casos el “genio y figura” y, casi en su generalidad, están retratados en dibujos caricaturescos entresacados de escenas satíricas, que en el glosario se podrán buscar para admirarlas completas.

El objetivo principal es que el lector o investigador, ya sea interesado en caricatura o historia del siglo XIX o un simple curioso, cuente con la información mínima y gráfica sobre estas personalidades decimonónicas.

Al hacer dicha identidad y reconocimiento de personalidades por la vía de la caricatura, se tiene que contar con retratos reconocibles, por lo que yo agregaría que de manera colateral se cumple con dos grandes propósitos más: el primero de ellos, mostrarnos la excelsa calidad artística de los caricaturistas mexicanos que publicaron a partir de la década de los sesenta en la segunda mitad siglo XIX, hasta las postrimerías del siglo XX en 1903. Dominio de oficio, creatividad, evolución técnica y constancia son patentes en las diez prolíficas plumas caricaturescas aquí consignadas que, por su alto grado de calidad, son un número que me atrevo a decir, aún en el México más poblado de hoy y con más publicaciones, cuesta trabajo alcanzar: Jesús Alamilla, Daniel Cabrera, Alejandro Casarín, Constantino Escalante, Santiago Hernández, Jesús Martínez Carrión, Eugenio Olvera, Ángel Pons, José Guadalupe Posada y José María Villasana. Ellos mismos, ganado a

pulso y trazo, pasan a formar parte de esas 163 personalidades notables de su época.

El segundo propósito cumplido es que la labor de reconocimiento de los retratados, rescata a la vez a sus magníficos retratistas, pues a excepción del muy estudiado José Guadalupe Posada, quien gracias a que se ocupó de un periodismo que también daba registro al pueblo raso, hecho que a la postre le dio universalidad y atemporalidad a su obra, la de los demás creadores fue perdiendo interés en la medida que el tiempo se encargó de que la mayoría de los personajes retratados y sus gestas fueran olvidados.

Dos preguntas insertas en las reflexiones de la doctora Esther Acevedo me han provocado el cosquilleo de elaborar una reflexión propia al recorrer las páginas de este diccionario: “¿cuál fue la perspectiva del caricaturista en ese momento de la historia?” y “¿cuál fue el *quid* de la caricatura decimonónica?” Parto del axioma de que por sus características más básicas, como es la de apelar a una “opinión pública”, el periodismo contiene una intrínseca naturaleza liberal, sin importar si más tarde plumas conservadoras también participen de él; el medio periodístico es propio del liberalismo surgido del siglo de las Luces.

Los dibujantes mexicanos de la segunda mitad del siglo XIX, que por su gran oficio bien pudieron haberse dedicado a la pintura, decidieron en cambio entrar en los talleres litográficos de la prensa desde distintas y cambiantes trincheras, pasando a ser colaboradores relevantes de la prensa que

podía etiquetarse de radical, conservadora, liberal, de oposición, independiente o subvencionada, y el arte siempre irreverente que allí consolidaron los convirtió en caricaturistas practicantes de la burla a quienes en la jerarquía social detentaban espacios de autoridad. En lo que respecta a la estética, su arte valoraba la expresividad cómica, la fealdad, la exageración de los rasgos, algo contrario a la belleza que se construía a través de la proporción. La franca expresividad y la síntesis se oponen por principio a las alegorías decorosas; en suma, los caricaturistas hacían todo lo no permitido en el mundo de las instituciones académicas y, por tanto, como estudiantes revoltosos se vieron expulsados de las artes mayores o bellas artes, lo cual, lejos de convertirse en una degradación de rango, se convirtió en el abandono de una camisa de fuerza.

En los mismos años, en Europa la pintura experimentaba una transformación como consecuencia de los cambios tecnológicos de la época; la Revolución Industrial permitía que los artistas crearan de manera independiente y más económica a partir de hacerse de materiales manufacturados y comercializados; el poder comprar sus pigmentos sin tenerlos que fabricar ellos mismos ni sostener un taller con aprendices, hizo que se pudieran deshacer de la figura del mecenas. El cambio llevaría consigo una independencia en sus formas de pintar y en sus temáticas; ya sin tener que cumplir con una comisión obligada podían escoger sus motivos de manera libre. Los pintores que rompieron con lo académico pagaron por un largo

tiempo con la incompreensión del público y con la falta de un mercado que les hiciera más llevadera su sobrevivencia; algunos ni siquiera llegaron a ver en sus vidas el éxito, otros vieron cierta aceptación de la crítica sin que eso se tradujera realmente en una ventaja material. Van Gogh, Gauguin, Manet, Monet, Degas, Toulouse Lautrec (este último también dedicado a la caricatura) y otros, padecieron la precariedad de su economía, aunque heroicamente no por ello cesaron en mantener libre su creación con el poco margen que les era posible.

Faltaba aún más de 50 años para que el arte pictórico de México se empatara con el europeo, por lo que aquí, en la segunda mitad del siglo XIX, no existía tal posibilidad; no contamos con artistas de esa disciplina que hayan compartido con sus pares europeos la inquietud de romper con la Academia. En este contexto, el verdadero arte liberal se expresa en el periodismo. La prensa de combate es patrocinada por las distintas fuerzas políticas y dentro de ella los caricaturistas son indudablemente una punta de lanza.

Como bien dicen las reflexiones de la coordinadora del libro, la doctora Acevedo, “las definiciones políticas amplias son cambiantes y no es lo mismo un liberal de la época independiente, que uno de la reforma o un liberal porfirista”. A ello habría que añadir que existe una diferencia entre el comportamiento de un liberal en la esfera de lo público y otro en lo privado. No es difícil imaginar a un ideólogo o político formando parte de una publicación que defiende pos-

tulados liberales auspiciando y acicateando la labor de un aguerrido caricaturista; en cambio, es difícil imaginarlo haciéndose de un cuadro no convencional para colgarlo en su casa. Qué tan conservadores seguían siendo los liberales y qué tan liberales los conservadores, es algo que aún no formaba parte del debate público.

Los caricaturistas consignados en este diccionario, desde su condición de artistas mayores, no académicos y practicantes del arte menor (como se le ha etiquetado por mucho tiempo), se dieron el gusto y la tarea de enarbolar la libertad de expresión en los periódicos. No hay que idealizar, pues muchas veces la práctica de este derecho se dio a costa de la persecución y la cárcel, pero valía la pena a cambio de que en estos impresos se mantuviera y promoviera el interés por la actualidad, la crítica a los dogmas e hipocresías de la religión, al imperialismo, la defensa del progreso, la educación científica y el pensamiento libre. Se convirtieron así en una vanguardia, previo a que este término apareciera en la escena artística. La pintura, mientras tanto, se hallaba atrapada en la Academia, alejada en sus preciosismos al llamado de las causas. Por ello no es casual que los posteriores pintores modernistas de la primera mitad del siglo XX, que buscaban convertirse en vanguardia, voltearan a ver el trabajo de los caricaturistas, a Honoré Daumier en Francia, y al gran intérprete del temperamento popular, José Guadalupe Posada, en México.

Juana Cata. Una cacica extraordinaria

Julia Tuñón Pablos*

Francie Chassen-López, *Mujer y poder en el siglo XIX. La vida extraordinaria de Juana Catarina Romero, cacica de Tehuantepec*, México, Taurus, 2020, 517 pp.

Para quienes tenemos el privilegio de conocer desde hace años a Francie Chassen-López, sólo pensar en ella es hacerlo también en Juana Cata, a quien la autora, con envidiable constancia, fatiga desde hace treinta años. He de decir que la cacica tehuana, con todo, me resultaba algo fantasmal, algo así como la imagen que, dicen, se pasea algunas noches en su *chalet*. Ahora, esa presencia se concreta en este libro magnífico de más quinientas páginas, que conmemora esas bodas de perla del matrimonio entre Chassen-López y su protagonista, Juana Catarina Romero, ese compromiso en el que la historiadora conserva a través de los años, el enamoramiento y

la pasión por un personaje al que mantiene fresco y vivo, aunque haya nacido hace casi ciento ochenta años, y lo logra a pesar de haber pasado por los escrupulosos candados del rigor académico que tantas veces entiesan las biografías.

Las fuentes que utiliza Chassen-López para recuperar esta vida son muy diversas. Analiza archivos, leyes y decretos judiciales, prensa, cartas, memorias de viajeros; hace entrevistas a quienes oyeron los recuerdos de sus ancestros, y revisa, incluso, las invenciones construidas mucho después de su vida para atender los mitos que sobre ella se han construido en novelas, artículos, una obra teatral, también en una telenovela, *El vuelo del águila*, en 1994-1995, con la actriz Salma Hayek representándola. Chassen-López no deja cabo suelto: si sabe que el arquitecto del *chalet* fue el ingeniero alemán Luis Bacmeister, ella fatiga el nombre en documentos y acervos hasta darle al personaje una trayectoria que casi nadie conocía. El volumen cuenta también con una sección de ilustraciones que dan cuenta de la región y de al-

gunas fotos de la tehuantepecana, su tienda y su casa. La escritora estadounidense alterna los datos duros con las interpretaciones, al modo en que lo hace la llamada “nueva biografía”, para ofrecer una vida fragante. Las notas con las que documenta sus hallazgos son, afortunadamente, muy abundantes y permiten al lector dos cosas necesarias: encontrar la ruta para profundizar sobre temas aquí sólo apuntados y someterse a la confrontación de sus conclusiones. Podemos decir que el trabajo de la autora es de pincel, nunca de brocha gorda.

Juana Catarina Romero, mestiza nacida en Tehuantepec en 1837, comenzó su andadura vendiendo cigarrillos en las calles y en los billares, adonde sólo accedían varones y mujeres de “mal vivir”, pasó a ser espía en los fragorosos años de mediados de siglo y aprovechó la peculiar modernidad que vivía el istmo para convertirse, a golpe de audacia, tenacidad e inteligencia, en una potentada. Sorprende que Tehuantepec registrara un auge que hoy nos cuesta imaginar. En la región se jugaba

* Dirección de Estudios Históricos, INAH.

el liberalismo económico y se desarrolló crecientemente la agricultura industrial. La tecnología de la época permitió el fomento económico y, por ende, los grupos de poder peleaban fuertemente por el dominio. Juana Cata no quedó atrás de esta pugna. Comerció primero con cacao y añil, luego mercó y/o fabricó telas, productos de caña de azúcar, como el aguardiente, cristales y objetos de lujo. Fue dueña de la mejor tienda de la ciudad, *La Istmeña*, de tierras para la producción y de casas que arrendó. Chassen-López nos demuestra que fue “tanto educadora como vendedora de la modernidad en Tehuantepec” (p. 208).

Juana Cata supo aprovechar los años de la paz porfiriana y solventó a los revolucionarios que la alcanzaron. Su figura es fácilmente idealizable, pero la autora del libro es capaz de mostrarnos a una mujer ambigua, confusa, incluso malévol. La Juana Cata que vemos acá es una figura contradictoria, como lo es la gente que está viva, adivinamos sus zozobras y dolores, por ejemplo, su afán por acceder al grupo social que la menospreció por su pasado y su condición. El punto me parece muy importante al trabajar historias de mujeres, porque las mujeres somos seres sociales, y cualquier tentación de pulir sus aristas para convertirlas en santas, próceres o querubines, es un delito contra la verdad y la disciplina histórica. Así vemos a una Juana Cata que tuvo al menos un amante por la libre y, dice el mito, que también Porfirio Díaz lo fue, que se apoyó en pistoleros para realizar algunos actos como robar agua del

río, que es prestamista y que, sin embargo, logra construir su prestigio como “cacica” buena mediante obras de caridad, fomento a la educación, a la salud pública y cuantiosas donaciones a la Iglesia, de la que es una fervorosa devota.

Juana Cata tiene un talante, un carácter, una personalidad, sí, propia, y quién sabe hasta dónde inalienable, pero también está en un contexto dado, atravesada por él, un entorno marcado por lo político, lo económico, lo social, las ideas de la mentalidad y las de las ideologías, y circulan a su alrededor chismes, rencores y ambiciones. La conjunción entre su contexto y la persona son inseparables; el uno se explica en buena parte por sus habitantes, pero éstos no pueden evadir el medio en el que viven. Carlo Ginzburg ha escrito que “de la cultura de su época y de su propia clase nadie escapa, sino para entrar en el delirio y en la falta de comunicación [...] la cultura ofrece al individuo un horizonte de posibilidades latentes, una jaula flexible e invisible para ejercer dentro de ella la propia libertad condicionada”.¹ Es claro que una mujer pobre, sin el reconocimiento paterno, que aprendió leer hasta los treinta años (lo que denota su ambición, pues ser alfabetizada es poco menos que un lujo en su ambiente), no tiene las mismas posibilidades que un varón criollo, educado y adinerado. Juana Cata se convierte en la atalaya, o en el telescopio o microscopio que mues-

¹ Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Muchnik Editores, 1981, p. 22.

tran los alcances enormes y los detalles minúsculos de su mundo y en él observamos su “libertad condicionada”, esa que le permitió, con una fuerza personal extraordinaria, el acceso al poder político, económico e, incluso, a la “honra”, avalada por su palabra y el cumplimiento a sus compromisos, ya que no era por el “honor” derivado del linaje y la castidad que se demandaba a las mujeres de alcurnia.

Probablemente por la riqueza que ofrece esta co-materialidad dinámica e inevitable entre una vida y su entorno, es que el género de la biografía florece en nuestros días. Ella nos permite hablar de un mundo, pero también de la “agencia” que las personas tienen, o pueden tener. La trama y la urdimbre de un momento se expresan a través de un personaje, que tampoco es un accesorio simple en ese contexto; en este caso, por ejemplo, el estudio no se reduce a Juana Cata y a Tehuantepec, sino que se extiende al país entero, así como al mundo, por los intereses económicos de las potencias en la región: ¿acaso no fue ella a Cuba para observar cómo se procesaba la caña y a Manchester para conocer cómo se fabricaban las telas que habría de producir? Juana Cata ganó dos premios internacionales por la calidad de sus productos: uno en 1904 en San Luis Missouri y, el segundo, en 1908, en una feria internacional en Londres. Chassen-López la imagina contenta y orgullosa por esos reconocimientos. Sí, debió de sentirse muy feliz, redimida del desprecio que algunos todavía sentían hacia ella.

Tehuantepec era, además de su belleza y sus terremotos, el cen-

tro comercial al que llegan productos de todo el mundo, pero es también una zona lejana mientras no se inaugura el ferrocarril. Cuando Juana Cata es joven, toma ocho días a caballo llegar a la ciudad de Oaxaca, y ella hace ese viaje, armada con una pistola, porque los peligros eran más que probables, seguros. Era valiente, no cabe duda. Ella vivió su juventud entre guerras, su madurez en el “orden y progreso” porfiriano y avistó la Revolución, pues muere en 1915, pero claramente a lo largo de su vida la democracia fue tan sólo un ideal que quedaba lejos, tanto como los valores de justicia e igualdad o de la ley como instrumento para el orden y la concordia. Los mecanismos del dinero y las relaciones sociales seguían siendo los dominantes para arreglar distintos asuntos y ella aprendió a usarlos muy bien.

A Juana Cata le tocó la maldición china: “vivir en tiempos interesantes”, pero su vida nos muestra cómo ella aprovechó e intervino en las circunstancias para su provecho. Cuando Benito Juárez fue nombrado presidente, Juana tenía diez años, y ¡claro!, Chassen-López sugiere cómo el hecho podría instalarse en la imaginación de esa niña de clase baja, pues si un pastorcito zapoteca llega a ser presidente de la República, ineludiblemente abre sueños para los marginados.

Sí, las ambiciones y su talante guerrero eran de calado, pero tenía límites. Tuvo uno muy poderoso para su época: ser mujer, y lo que en un hombre se ve como un pequeño defecto o un mérito, en ellas es una violación a las nor-

mas, las laicas y las de la Iglesia. El poder era (y en gran medida es) un atributo y una posibilidad masculinas, pero esto no la amedrentó. Entendió que, para tenerlo, el poder se ejerce y lo ejerció desde una actividad sustantiva: el comercio. La autora observa que ella cultivó cualidades consideradas, entonces, varoniles, como el ser firme, eficaz, exigente y severa, pero sus logros los dirigió también a prioridades “femeninas y hasta maternas”, como fueron la educación, el embellecimiento urbano, y su devoción católica (p. 317). Chassen-López hace gala de su sensato feminismo al cuestionar la naturalización de estos estereotipos genéricos que marcan de manera medular la cultura en los años tratados, y a veces son todavía presentes. El título del libro nombra la de Juana Cata como una “vida extraordinaria”. Sí, lo fue; ciertamente no se parece a la del común de las mujeres, pero nos permite vislumbrar cómo era la cosa para todas ellas. Las excepciones tienen, también, esa virtud.

¿Hizo Juana Cata su capital primero, ese necesario para invertir, esa marxiana acumulación originaria de capital, desenterrando un tesoro? La anécdota resulta seductora. En ese armar un rompecabezas siempre nos quedan huecos, preguntas. En ese armar un cuerpo vivo con trozos muertos del pasado, imitando al Dr. Frankenstein, Francie logra no abismarse en lo que ignora, sino preguntar, una y otra vez, ¿por qué?, ¿cómo?, ¿para qué?, ¿quiénes? Y así abre campos para que otros sigan dotando de vida a ese cadáver que es el pasado, ig-

noto u olvidado, y que tenemos que rescatar.

Sí, una característica deliciosa de este libro, una más, es que la autora nos comparte sus dudas, sus preguntas, sus miedos, sus dificultades. Escribe, por ejemplo: “yo no estaba del todo convencida”; lamenta no saber con claridad cuántos hijos adoptivos tuvo la cacica (p. 124), y así nos trae también la historia de su proceso de investigación, que no nació hecho y entero, sino que la necesitó a ella, a su disciplina, a su terquedad, a su pasión desbordada, para fatigar una y otra vez las fuentes, los archivos, los recuerdos, las versiones; preguntar una y otra vez ¿por qué?, ¿cómo?, ¿para qué?, ¿quiénes? Gracias a eso no se convence, a pesar de los glamurosos rumores, de su relación amorosa con Porfirio Díaz (p. 94) y, así, no sólo salva del naufragio la historia de Juana Cata, sino que nos obliga a imaginar sus partes oscuras, incluso perversas, a la par del proceso de ella misma, el de Francie Chassen-López, una estadounidense enamorada de México y de Oaxaca, entregada a su historia, y que nos ha dado ya múltiples trabajos para fincar el conocimiento de la región.

El libro no se queda en la historia de la istmeña, sino que abunda en los mitos que alrededor de ella se han creado: que si el tren que se construyó pasaba frente a su casa por orden de Porfirio Díaz, que si equis, que si ye. La región y sus mujeres despiertan la imaginación de los viajeros que lidiaban entre su idea romántica de lo exótico y una realidad que seguramente tuvo rasgos inconcebibles para

ellos. Fue el caso de los relatos ex-tasiados de Pierre Brasseur, que nos hablan de la cigarrera carismática que entraba a los billares y departía con los militares. El cineasta soviético Sergei M. Eisenstein escribió que: “Tenazmente te persigue la idea de que el Edén no estuvo en algún lugar entre el Tigris y el Éufrates, sino, por supuesto, aquí, en algún lugar entre el Golfo de México y Tehuantepec”.² Se habla mucho de un matriarcado que no es tal,³ pero sí, en cambio, se reconoce una fuerza social y económica de las mujeres que existe o existía. Hoy en día se recurre a la peculiar valoración de los “muxes”, como un modelo para lucha de las minorías LGBTQ+. Chassen-López advierte que se trata de “mitos que no quieren morir por mucha investigación seria o evidencia concreta que los contradicen [...] los mitos y mentiras no sólo se siguen relatando sino elaborando todavía más” (p. 95). Ciertamente esta pulsión por construirlos exige una explicación posterior.

La cacica viajó a Cuba, a Estados Unidos de América y a Europa, pero nunca dejó su tierra de origen. Tehuantepec parecía ejercer una atracción centrípeta sobre ella, que lo que hizo para mostrar su cosmopolitismo fue fincar en 1911, en la ciudad, un *chalet*

fuera de las tradiciones del lugar, con influencia francesa, neoclásica, manierista, barroca, neogótica e incluso *art-nouveau* y *art-decò*, que la distingue de la arquitectura común en la zona, probablemente más apropiada a los calores de la zona. Se vistió de tehuana durante casi toda su vida, y Chassen-López hace un minucioso estudio de dicha prenda, a la que Juana Cata le dio un lujo adicional con telas preciosas y adornos de oro, convirtiéndola en un objeto adecuado para la ostentación y, por ende, la competencia en las tradicionales Velas. Hacia 1870, ella cambia su atuendo y se viste a la usanza occidental de la gente “bien”, ésa de la que tanto buscó el reconocimiento, ayudándose con libros de urbanidad y con su cercanía a la Iglesia católica, de la que fue una de sus más fuertes benefactoras, aunque, eso sí, aspira a que sea una Iglesia “moderna”. La autora se pregunta si “¿había ganado de verdad el respeto implicado en el uso de ‘doña’”? (p. 132) con el que finalmente fue tratada. Los tiempos ya permitían no sólo valorar el “honor”, sino también la “honra”, calificativo ligado más que al linaje, al trabajo y la honestidad, ganada por Juana Cata a pulso. Resulta conmovedor este afán de la cacica, una mujer luchadora y

trionfadora, pero que aparentemente no superó, o le costó superar las experiencias pasadas como una niña bastarda y pobre. El punto nos obliga a pensar en la importancia de las emociones humanas en cada periodo histórico, territorio que se está desarrollando en México.

Juana Cata es una mujer poliédrica, contradictoria: muy católica pero ambiciosa, probablemente prestamista, preocupada por la educación y la salubridad, pero que exige ser reconocida como cacica, eso sí, una “buena cacica”, porque en la época se distingue entre estos jefes, los buenos y los malos. Creo que su mayor virtud fue su sentido práctico, su capacidad de adaptarse a las circunstancias, su temple para aguantar la adversidad y a los adversarios, y hacerlo sola, sin el apoyo de un varón. Los que estuvieron cerca de ella en su madurez más bien parecen haber crecido a su sombra poderosa.

Una estudiosa estadounidense publica en el siglo XXI una biografía de una mujer que triunfó en México en la segunda mitad del XIX y los inicios pedregosos del XX. La primera admira su enjundia, su valor, su esfuerzo. Seguramente Juana Cata hubiera admirado lo mismo de quien la revivió de manera admirable en este libro.

² Sergei M. Eisenstein, *Yo, memorias inmorales*, México, Siglo XXI Editores, 1988, 2 vols., vol. I., p. 328.

³ Como ejemplo Graciela Iturbide (fotografías), Elena Poniatowska (texto), Pablo Ortiz Monasterio (edición), *Juchitán de las mujeres*, México, Juchitán, Ediciones Toledo, 1989.

Manos y hermanos que se abren al mundo

Rebeca Monroy Nasr*

Carlos Martínez Assad, *Libaneses. Hechos e imaginario de los inmigrantes en México*, México, IIS-UNAM, 2022, 488 pp.

Un libro de grandes alcances para los estudiosos de las migraciones, y más allá, justo para los propios de la comunidad. Un libro que descifra y pone en la mesa lo que es ser libanés, las diferencias con el ser árabe —algo en lo que se enfatiza a lo largo del texto—, los antecedentes fenicios y un orgullo que se trasmina en cada letra de las 488 páginas.

Iniciaré por leer la portada del libro, esa imagen que viene descrita en la solapa de manera cla-

ra sobre un mural de Roura Abdo, pintado en las bardas que protegen el centro de Beirut, producto de las protestas sociales del otoño de 2017. Inolvidables momentos si recordamos, sobre todo, a las mujeres libanesas en esos enfrentamientos y su fuerte ímpetu, su energía, su deseo de transformación con banderas en mano, gritos incansables; ahí estaban y están con los deseos de un Líbano mejor. Y así, esas manos pintadas llenas de fuerza que abren al mundo al Líbano, muestras del deseo desesperado porque sea reconocido, por dejar atrás ese mundo cerrado y encontrarse frente a los otros; las pintas las acompañan letras en árabe, en inglés, y su fuerza, nos embulle, nos tira al deseo de penetrar y develar lo que ahí se resguarda, que no es más que vida y trabajo, deseo de democracia, de bienestar, de salud, de igualdad.

Eso que se encierra justamente se devela al abrir el libro, y queda al descubierto lo que podemos ver en México en las letras del Dr. Martínez Assad, con esa migración en diversas etapas y lo que les sucedió como comunidad en el mundo, una vez que transgredieron las fronteras en búsqueda de una vida mejor. Así es, son manos y hermanos que se abren al mundo y este libro de *Libaneses...* nos permite advertirlos en su clara dimensión. Escrito por uno de los más importantes estudiosos de su historia política, social, cultural, de su devenir, desarrollo y de sus migraciones. Pero sobre todo, este libro recoge la parte sensible de su estancia en México, no sólo sobre cómo y por qué llegaron, de las causas, de sus múltiples motivos, de sus presencias en las regiones, sino de su sentir, su hacer, ver, escribir, comer y vivir.

* Dirección de Estudios Históricos, INAH.

Me parece que nadie mejor que el estudioso Carlos Martínez Assad para escribir un libro de este *kilogramaje*, pletórico de información de primera mano que hoy cobra una presencia nítida ante los documentos contundentes que lo forman y la estructura que lo construye. Me permito señalar que no es nada fácil el manejo de toda esta información que nos presenta, pues es evidente que ha sido buscada, recolectada y analizada por varias décadas; nada fácil recuperar toda esta memoria oral y escrita, cartas, expedientes ocultos o de espías, carpetas y subcarpetas, las revistas publicadas por los miembros de la colonia, censos, junto con la historia oral, además de los libros sobre el tema, fotografías familiares, recetarios, entre muchos otros más.

Es por lo que me parece que ha sido una investigación de largo aliento, que además entreteje los recuerdos del autor, sus propias vivencias y nociones de los eventos confirmados o no por esos documentos, historias y otros medios instrumentales para sustentarlos.

Debo señalar que en mi caso así sucedió, y a reserva de parecer muy personal “mi pienso” —como decía Lola Pla—, quiero hablar de la experiencia de leer un texto tan bien armado alrededor de los recuerdos que tengo... Ahí está cada palabra, imagen, sensación de un abuelo que no conocí porque murió un 10 de mayo de 1954. Y el aroma que quedó de su vida y de su obra se rescata en cada tanto en las páginas de este libro: su forma de ser, interactuar, trabajar, casarse con mexicana, casar a sus hijas en matrimonios mixtos —es

decir con mexicanos y no libaneses—, formarlas académicamente al darles carrera a cada una en el magisterio y dejar un patrimonio cultural muy importante y trascendente, a diferencia del económico, que no lo hubo. Su aportación mayor fue el *Directorio libanés. Censo general de las colonias libanesa, palestina, siria. Residentes de la República Mexicana*, publicado en 1948, levantado durante ocho años recorriendo todo el país, casa por casa, pueblo y ciudad en donde hubiese un paisano.

Aquí encontré la historia del pueblo libanés, de sus múltiples vericuetos con el Imperio otomano, de sus días de tormenta, de un grupo que está ligado indiscutiblemente a la religión y que eso genera también su división interna, su política, sus avatares incluso fuera de su tierra. La formación social no sólo de clases y género, sino de religiones que ha intervenido desde hace siglos y lo ha determinado como a muchos otros pueblos del levante: Israel, Jordania, Líbano, Siria y los territorios palestinos. Aquí la comprensión de por qué se le llamaba turcos a su llegada a México a fines del siglo XIX y a principios del XX, ya que sus papeles, pasaportes, venían con ese sello, marcados por cuatro siglos de dominación, pues desde 1516, la montaña libanesa formó parte del Imperio otomano, llamado también la Sublime Puerta o Gran Puerta, como lo señala el autor (pp. 24-25). Es así como se devela una parte adicional de la vida cotidiana, cuando nos comentaban que a mi madre y a sus hermanas las llamaban “las turcas”, es decir, los jóvenes que buscaban con-

quistarlas de amores las buscaban para ver a esas guapas mujeres que venían de Tuxpan, Veracruz, y que llegaron a la Ciudad de México en 1944.

Leo en estas páginas una historia compleja llena de condiciones políticas y sociales, un mundo encaramado entre el Imperio otomano, la presencia de los musulmanes entre una población eminentemente católica maronita, como señala el autor, complejidades ante un mundo interior con chiitas, drusos, y diversas multiplicidades religiosas de la zona que además han ido ingresando a los territorios libaneses. Un mundo que vivió bajo la bota turca y que ha vivido guerra tras guerra. Habla en la historia de este pueblo del *mito* el Dr. Martínez Assad y yo pensaba en el de mi abuelo y su migración, cuando se decía que su padre —o sea mi bisabuelo, en árabe conocido como *baʿY Yiddi*— había muerto por envenenamiento de la comida que les dieron los turcos, que explica muy bien el autor en las páginas correspondientes: “Los habitantes del Monte Líbano fueron sometidos a una hambruna organizada y a otras múltiples humillaciones y malos tratos [y, en el extremo que] Los otomanos deseaban eliminar al pueblo cristiano del Líbano [...]” (p. 42). Elemento que se ha expandido en las versiones familiares y de las que el investigador cuestiona también en su complejidad.

Desde ahí la historia es clara, dura para los paisanos, pero era contada sin rencor ni desprecio. Sólo una historia, otras más míticas tal vez: que hizo su primer negocio con sus agujetas, llegó y

las vendió en el Puerto de Veracruz y a partir de ahí inició un capital que poco a poco hizo crecer. En esos días Jalil fue enviado a Puebla adonde ya le tenían “mujer elegida”, pero se regresó a Veracruz soltero para irse a Tuxpan, en donde otro de los estudiantes por el Dr. Martínez Assad lo recibió y le dio trabajo, el gran y conocido don Domingo Kuri. Por su parte, el señor Elías Nasr recibió al joven Jalil en Tuxpan en su tienda *El Porvenir* (p. 148), y con ello le dio sustento a su familia que crecía una vez casado en el año de 1919 con Aurelia Rodríguez de Nasr, con el pesar de la muerte de su primogénito por difteria a los cinco años de edad —lo cual marcó a toda la familia de manera irremplazable—. La familia creció y continuó hasta tener cinco más: la menor de todos ellos fue Zuraya Nasr, mi madre. Ahí se puede ver la foto en donde están mostrando la unidad familiar de los Nasr Rodríguez (ca. 1933), en esos años de feliz vida tuxpeña antes de emigrar en 1944 a la Ciudad de México (p. 224).

Y las historias siguen, porque el recorrido histórico del Dr. Martínez Assad no sólo es en un hilo de la historia, sino es también la multiplicidad de elementos que intervienen, lo complejo que le permite volverse tridimensional, y así va elaborando por periodo, por tema, por personaje, por fuente, su estructura libresca. La presencia de personajes como Domingo Kuri, que recibió a los paisanos; Julián Slim que dejó una estela de fuego en la economía ahora con sus hijos, y de Dib Morillo, un personaje ejemplar, jun-

to con apellidos como los de José y Antonio Domit, los Chartouni, Haddad, Helu, Ahued, o bien, el conocido empresario Negib Simon, quien construyó la Plaza México y lo que después sería el Estadio Azul. Entre muchos otros más, son importantes porque han resonado muchos años en la colonia por sus contribuciones al país.

Al abordar la migración primigenia, develando quién llegó primero según las fuentes y denotando dudas sobre el personaje que pisó tierra mexicana, podemos ver como transcurren en el devenir del tiempo y llegada la revuelta armada y coincidentemente con condiciones cada vez más terribles. En el Líbano se venían para “las Américas” y cómo llegaban, cuánto duraba el trayecto y lo que tenían que padecer en esos dos meses de transporte marítimo, incluso un cambio de nombre al llegar acá y no poder transliterar sus sonidos adecuadamente, y muchos acabaron con nombres y apellidos muy ajenos al propio, pero llegaron a tierra firme con posibilidades de trabajo, crecer o traer a su familia y vivir un curso de vida sin violencia política, económica o religiosa.

Una virtud del libro es que en ese recorrido histórico temático nos va presentando las formas de trabajo, de religión, de sobrellevarse con los distintos grupos de Levante, con sirios, palestinos, armenios y judíos. Así como cruzaron sus intereses y muchas veces los sobrellevaron para poder establecer un mejor convivio o simplemente un mejor comercio. Ahí en la calle de Correo Mayor vivían, convivían y se ayudaban mutua-

mente. El tío Pablo (Bulos) Nasr, hermano de Julián, ahí tuvo su bonetería y vivía muy cerca en unos departamentos que les dieron las posibilidades de crecer y convertirse en un exitoso empresario. Él recordaba la labor que hacían y cómo se ayudaban mutuamente entre ellos, todos migrantes y todos luchando por salir adelante con sus familias.

Impactante es la parte de aquellos que exigían en la posrevolución el pago de los daños a sus comercios, principalmente; los expedientes de los reclamos que analizó el autor a fondo, en donde podemos ver que ninguno, pero ninguno tuvo resolutive positivo. Todos desechados por el agente mexicano Aquiles Elorduy, el hombre duro del gobierno con línea, que impidió que cualquier reclamo tuviera viabilidad, haciéndonos ver la cerrazón de las autoridades ante la solicitud. Apoyados muchas veces por el gobierno francés, fueron definitivamente rechazados por no poderse demostrar, según él, que “eran protegidos franceses” y de ser “sirios libaneses”, o bien, de que cuando eran atacados y saqueados por los villistas, pues se encontraban fuera de la ley, en fin, entrando en una serie de contradicciones que su fin último era no pagarles a los comerciantes saqueados. Es ahí cuando advierto por completo ese filón del Dr. Martínez Assad: ahí vemos la historia regional o la historia patria, en toda su proximidad, porque son expedientes que se analizan de diversos sectores del país, conocidos como “pleitos rateros” que llegaron a durar hasta 30 años sin solución alguna (pp. 159-222).

Un episodio muy interesante que narra el autor es la parte de aquellos que estaban condenados por espionaje, por ser malandrines, que estafaban o mentían ya fuera monetaria o emocionalmente, al igual que los que se hacían pasar por curas o los que prometían cosas que no cumplían e, incluso, los hubo disidentes. Los que robaban descaradamente, muy apasionante las páginas de “Los vicios y virtudes de los inmigrantes levantinos”, porque no está cegada la historia sólo a los “buenos” de manera maniquea, sino que también se visibilizan a aquellos que desprestigiaban a la comunidad (pp. 263-299).

Atractiva también la parte que se va tejiendo sobre cómo desean generar confianza entre la población con sus mercancías, sus servicios, sus tiendas, la comida y gran número de elementos que parecen ejercer el afán de mostrar lo trabajadores que son, los más confiables para ofrecer buenos precios y tener excelentes mercancías.

Por cierto, en la comida veo el nombre de la señora Rosa viuda de Canan, mejor conocida por Doña Rosa, que trabajaba en el Hotel El Cairo, que fue de Jorge Assam, por cierto, padre de Enrique Díaz Reina, el fotógrafo que en su cara llevaba la penitencia de ser absolutamente libanés... y que no fue reconocido por su padre a fines del siglo XIX y pasó su vida buscando un reconocimiento y un prestigio de fotoperiodista que, incluso, trabajó para las colonias española, judía y libanesa. En fin, reencontrar a Doña Rosa en estas páginas me trajo enormes recuerdos de su cocina, el hotel, la comida; ella quien

fuese mi tía política, tuvo hijos e hijas maravillosas, todos trabajadores incansables. En el caso de las tías Char y Mina Canan, hasta el último día de sus vidas atendieron su tienda en la calle de Regina, siempre sonrisa en boca, alegres y muy amables con sus trabajadores, clientes y amigos; admiraba yo su tesón y esfuerzo continuo. Además, ellas fueron las que me dieron varias recetas de comida árabe y sobre todo los ingredientes esenciales para que las cosas salieran con sabor al Líbano.

La identidad, elementos que en algún momento los hijos o nietos de migrantes hemos tenido en consideración cobra gran vigencia, en lenguaje coloquial: no se es turco, no se es árabe, se es libanés y en eso pone muy fuerte al acento el investigador. Para ello se va tocando el tema del idioma, que parece cohesionar, pero que ya muchos olvidaron, aunque otros tercios que somos, estamos ahí aprendiendo año por año un idioma tan originario que cuenta con letras solares y lunares, basado en la agricultura y que además tiene sintonía para el singular, el plural y el dual, como es la naturaleza del sol y la luna, entre otras muchas otras formas y complejidades. Hoy en el Centro Libanés se imparten clases desde principiantes hasta el nivel 10°, gracias a la labor realizada por el profesor Nabih Chartouni, que ha instituido un método propio y sus libros para aprender el árabe coloquial, que cada vez se afina más con un diccionario con cinco mil entradas en árabe y en español. Los cursos han sido impartidos por el profesor Chartouni y además por Juliette Kuri, Rodna Estefan,

Christian Kourie, Paul Moubarak, quienes imparten desde hace años estos cursos desde el Centro Libanés, Unidad Hermes.

Es así como se reafirma la fuerza inaudita de la *libanidad* en el trabajo creativo, forjador e incansable; el gusto por la comida, por cierta música, de las fronteras del pensamiento, pero sobre todo da consuelo ver que una gran mayoría de los escritores, artistas, pintores, escultores y actores de origen libanés han optado por una búsqueda y rescate de lo mexicano. El arraigo es notable y en el texto de Martínez Assad se hace explícito. En aquellos dedicados al arte, cine, música, y a toda clase de manifestaciones científicas, intelectuales y artísticas está presente ese deseo de integración. Baste señalar al director teatral Héctor Azar, el director de cine Miguel Zacarías, el músico Carlos Jiménez Mabarak y el poeta Jaime Sabines; los actores Eonora Amar, Esperanza Issa Abud, mejor conocida como “la Gacela del cine”; Gaspar Henaine, es decir, *Capulina*; Mauricio Garcés; Zulma Faiad; Antonio de Hud; mejor aún los nombres conocidos de los hermanos Odiseo, Demián y Bruno Bichir; la bella Salma Hayek, y José María Yazpik, entre muchos otros que han dotado al mundo de su talento. Y destacados fotodocumentalistas, como Tufic Makhoul, René Cardona Jr. y Zacarías. Músicos como El Güero Gil, Chucho Martínez Gil (Bojalil), Astrid Haddad, Susana Harp, Nayeli Nesme, Juliette Kuri, el pianista Mauricio Nader. Debo mencionar al fotógrafo de las estrellas, el conocido Tufic Yazbek, que ha hecho historia.

Y en ello también participa el largo listado de personajes de la política que menciona, desde aquellos que acompañaron a Zapata hasta los diputados, senadores, presidentes municipales, gobernadores, entre muchos otros, que han estado por ahí en la política nacional. Trabajo de largo aliento al considerarlo a cada uno en tiempo, forma y gestión.

Veo en cada espacio de este libro al propio Dr. Martínez Assad, a su labor como sociólogo, como historiador, como personaje interesado en el cine, la fotografía, la cultura, la arquitectura colonial, en sus diversos estudios de Medio Oriente, pero igual en la microhistoria o la historia regional, en su deseo de transformar y mover al mundo hacia otra mirada, a otro lugar; por ello, considero que este libro es el más suyo que he visto, porque incluso su faceta de novelista está ahí, en la parte de los espías y contraespías, que puede ejercer un diálogo con ellos claramente. Y con su arraigo a lo libanés, la *libanisidad*, lo mexicano, lo nacional, internacional y cosmopo-

lita, por supuesto a los estudios de las migraciones, del Medio Oriente, de su comprensión de lo judío, lo musulmán, lo chiita, lo druso. En su complejidad más dura de la 4ª dimensión, ahí está el estudioso de los movimientos actuales con el cierre que le da a su libro con la guerra del verano del 2006, cuando se enfrentó el ejército israelí con Hezbolá, reto de treinta días costoso para la población en Beirut.

Para el autor, esos jóvenes herederos libaneses tienen: “Y de manera privilegiada todos llevan consigo el Líbano mitificado, heredado por los abuelos y los padres”, y en ello me veo con mi familia, sus mitos, al abuelo o *Yiddi* en su revista *Gemas de Líbano* (1950-1954), aprendo de sus amigos y sus revistas bilingües o en español desde la imprenta que estaba en el pasaje Yucatán —entendiendo sus tiempos ahora como parte de su devenir—, de la zona de labores en Regina, Correo Mayor y el Centro, de ellos erigidos como comunidad. Abiertos al mundo a México, a un país generoso que los recibió y él lo agradeció; a la letra, mi abue-

lo señaló en algún momento en su revista: “*Gemas del Líbano* es una revista que tiene la misión de recoger las palpitations de la Colonia Libanesa de México [...] Y constituirse en portavoz en todo aquello que los atañe [...] como parte integrante de una sociedad que se esfuerza por forjar una patria que también es la suya”.¹

Y creo que para Carlos Martínez Assad también este gran libro de nuestro pasado-presente es su manera de agradecer que este país nos/los recibiera, nos/les diera cobijo comida, y sobre todo futuro. Y aquí estamos en ese futuro hoy presente que esperaban nuestros ancestros, haciendo lo posible para el futuro de nuestros hijos que no sabemos si entenderán las inmensas razones que nos mueven y conmueven para seguir colaborando por un mundo mejor. Este libro es justo eso, la prueba clara de ese mañana sin olvidar el ayer que nos gestó, agradeciendo el presente lleno de posibilidades, de manos y hermanos por construir enredadas brechas o grandes caminos por andar.

¹ Julián Nasr, “Editorial”, en *Gemas de Líbano*, 29 de junio de 1951.

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 los 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. 54-65)

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. 55 4040 5100 ext. 204; correo electrónico: revista_historias@inah.gov.mx o historias.inah@gmail.com

SEPTIEMBRE-DICIEMBRE 2021

Historias 110

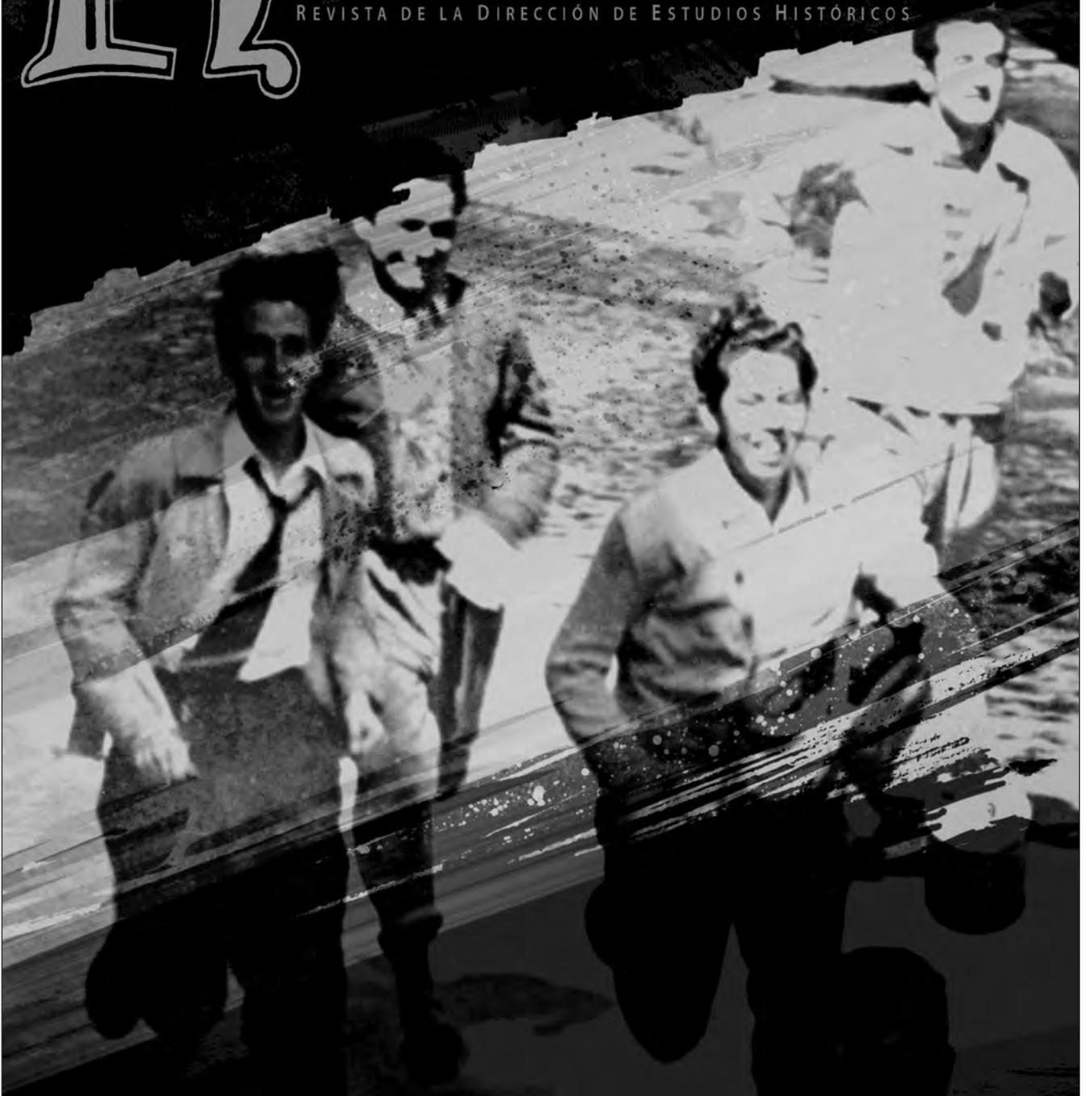
REVISTA DE LA DIRECCIÓN DE ESTUDIOS HISTÓRICOS



ENERO - ABRIL 2022

Historias 111

REVISTA DE LA DIRECCIÓN DE ESTUDIOS HISTÓRICOS



H

istorias

MAYO · AGOSTO 2021

112

REVISTA DE LA DIRECCIÓN DE ESTUDIOS HISTÓRICOS



h

ENTRADA LIBRE

- James Shotter
- Karl Ove Knausgård
- Seymour Deming

ENSAYOS

- María Concepción Lugo Olín
La Ilustración, la infancia y el juego en la Nueva España
- Hugo Carrillo Ferreira
Etnografía de manuscritos. Estrategias de inserción de un mulato de Curazao en las élites de la Nueva Granada
- Peter Hulme
Taking the Blues Away. La segunda edición de The New Negro
- Rebeca Monroy Nasr
Las formas de la imagen: un vistazo a la fotohistoria en México

CARTONES Y COSAS VISTAS

- Elizabeth Chávez Serrano
Detrás de un anuncio: "Fotografía de Ma Guadalupe Suárez"

RESEÑAS

- Rodrigo Martínez Baracs, *El orden de la cultura escrita*
- Gonzalo Rocha, *Diccionarios*
- Julia Tuñón Pablos, *Juana Cata. Una cacica extraordinaria*
- Rebeca Monroy Nasr, *Manos y hermanos que se abren al mundo*



Cultura
Secretaría de Cultura

85 INAH

