

Nierika

revista

arte

Ibero



Fotografía e historia II
El pasado capturado por la lente

Nierika

revista arte Ibero

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA A. C.

Saúl Cuautle Quechol, S.J. • Rector
Sylvia Schmelkes del Valle • Vicerrectora Académica
Rosalinda Martínez Jaimes • Directora de Publicaciones
Luis Javier Cuesta Hernández • Director de la División de Humanidades y Comunicación
Alberto Soto Cortés • Director del Departamento de Arte
Valeria Sánchez Michel • Directora
Clara Stern Rodríguez • Coordinadora Editorial

COMITÉ EDITORIAL

Verónica Ahumada Chávez, Directora General Adjunta de Promoción Cultural de la Cultura SRE / México
Karen Cordero Reiman, Historiadora del arte y curadora independiente / México
Alfonso Miranda Márquez, Museo Soumaya / México
Luis Rius Caso, CENIDIAP / México
Alberto Ruy Sánchez, Editorial Artes de México / México
Juan Carlos Valdez Marín, SINAFO / México

Jorge Cañizares-Esguerra, Universidad de Texas / Estados Unidos
Stefano Cracolici, Universidad de Durham / Escocia
Benito Navarrete, Universidad de Alcalá de Henares / España
Jorge Rivas, Denver Art Museum / Estados Unidos
Alena Robin, Universidad Western Ontario / Canadá
Mario Sartor, Universidad de Udine / Italia
Martina Vinatea, Universidad del Pacífico / Perú

CONSEJO DE REDACCIÓN

Ariel Arnal
Sara Gabriela Baz Sánchez
Luis Javier Cuesta Hernández
María Luisa Durán y Casahonda Torack
Olga María Rodríguez Bolufé
Valeria Sánchez Michel
Alberto Soto Cortés
Ana María Torres Arroyo

Diseño de logotipo: Alejandro Magallanes

Imagen de portada: Compañía Industrial Fotográfica, Celia Montalván, tarjeta postal

Ciudad de México, ca. 1920, Fototeca Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.

NIERIKA. Revista de Arte Ibero Nierika, Año 10, Núm. 20, julio-diciembre de 2021, es una publicación electrónica semestral editada por la Universidad Iberoamericana, A. C. Domicilio de la publicación: Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana. Prol. Paseo de la Reforma 880, col. Lomas de Santa Fe, C. P. 01210, Ciudad de México, tel. (55) 5950-4919, nierika.ibero.mx, www.uia.mx/publicaciones, revista.arte@ibero.mx. Directora: Valeria Sánchez Michel. Editora: Clara Stern Rodríguez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2016-022316380100-203, ISSN: 2007-9648, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable del diseño web y actualizaciones: Dirección de Publicaciones de la Universidad Iberoamericana. Prol. Paseo de la Reforma 880, col. Lomas de Santa Fe, C. P. 01210, Ciudad de México, tel. (55) 5950-4000, fecha de la última modificación: 15 de julio de 2021. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. El material de esta revista puede ser reproducido sin autorización para su uso personal o en el aula de clases, siempre y cuando se mencione como fuente el artículo, su autor y a *Nierika. Revista de Arte Ibero*. Éste es un artículo Open Access bajo la licencia CC BY-NC-ND. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Índice

Año 10 / Número 20 / Year 10 / Number 20
julio-diciembre 2021 / July-December 2021

FOTOGRAFÍA E HISTORIA II. EL PASADO CAPTURADO POR LALENTE

Photography and History II. The Past Captured by the Lens

- **Nota editorial / Editorial Statement** 5
Alberto Soto Cortés

- **Presentación / Presentation** 7
Valeria Sánchez Michel

- **Artículos / Papers**
 - Polvo de estrellas o nubes de polvo. El error fotográfico en la Carta del Cielo de Tacubaya** 16
Star Dust or Clouds of Dust. Photography Error in Tacubaya's Carte du Ciel
Mariana Rubio de los Santos

 - Historia a través de la fotografía. El análisis de tarjetas postales de desnudo femenino de la Compañía Industrial Fotográfica** 47
History Through Photography. An Analysis of Compañía Industrial Fotográfica's Female Nude Postcards
Aura Mariana Medina Hernández

 - Las neozapatistas. Miradas desde el fotoperiodismo mexicano, 1994-1996** 76
The Neo-Zapatistas. Looks from the Mexican Photographic Journalism Perspective, 1994-1996
Samanta Norma Zaragoza Luna

 - La huella de la experiencia militar sobre el cuerpo uniformado A propósito de la serie *Camuflajes* (2003) del artista visual cubano Adonis Flores** 107
Traces of Military Experience on the Uniformed Body On the "Camuflajes" Series (2003) by Visual Artist Adonis Flores
Dayma Crespo Zaporta

 - Representar la violencia sin color Reflexiones desde la fotografía y la historia** 152
Representing Violence Without Colour. Reflections in the Fields of Photography and History
David Fajardo Tapia

Comunidad / Community	
Un tsunami de lo políticamente incorrecto	179
Rebeca Monroy Nasr	
Un problema de hermenéutica histórica	198
Sara Gabriela Baz Sánchez	
Astor Piazzolla: el as de la ruptura	206
Clara Stern Rodríguez	
Documentos / Documents	
A veinte años de un desencuentro intelectual y afectivo	214
Sobre la entrevista de Arthur C. Danto a Shirin Neshat en <i>BOMB</i>	
Reynier Valdés Piñeiro	
Entrevista / Interview	
Aproximación a la escucha decolonial del museo. Pasar de la lógica de la enunciación a la lógica de la recepción	226
Entrevista al Dr. Rolando Vázquez Melken	
Alma Angélica Cortés Lezama	
Reseñas / Reviews	
Sobre <i>Arquitectura, arte y cultura contemporánea. Visiones desde la periferia</i> de José Manuel Prieto González (coord.)	242
Susana Julieth Acosta Badillo	
Sobre <i>Los propietarios de Cuba 1958</i> de Guillermo Jiménez Soler	251
Frida Mouchlian Jiménez	
Sobre <i>Mathias Goeritz. Modernist Art and Architecture in Cold War Mexico</i> de Jennifer Josten	256
Alejandro Tovar Cabrera	

Nota editorial

Editorial Statement

EN EL NÚMERO ANTERIOR DE LA REVISTA *ARTE IBERO NIERIKA* SE DISCUTIÓ LA POSIBILIDAD de capturar el presente por medio de una lente y si aquel, luego de ser retenido en un soporte, mediante un dispositivo, puede convertirse —ya vuelto pasado— en la materia prima de la historia, aun y cuando sea mediadamente percibido desde lecturas diacrónicas.

Para la presente entrega, la vigésima de la historia de nuestra revista, los expertos académicos han coincidido en la pertinencia de diferentes propuestas que discurren en torno a las dimensiones del documento fotográfico: su producción, selección, circulación e intencionalidad artística.

Para un departamento académico que ha impulsado las investigaciones en torno al arte desde hace casi setenta años, resulta fundamental impulsar la revisión de las diferencias entre la generación de imágenes, digamos, casuales, de aquellas otras que tendrían la deliberación de generar reacciones desde la construcción de visualidades. ¿No es la obra de Luis Camnitzer o de Robert Rauschenberg la múltiple condición de crónica y arte? El registro fotográfico y sus procesos, ¿no subvierten la mirada y la mente hacia emociones y posturas frente a la realidad?

Además, como podrán ver en nuestros artículos, nos ha interesado abrir otras discusiones que cuestionan el porqué y el para qué estudiar los regis-

tros fotográficos, el análisis de los imaginarios que se han construido sobre ellos y comprender y valorar las distintas interpretaciones que han generado. Reconocidas y nóveles personalidades académicas presentan miradas que levantan la voz sobre la política y lo político, así como también en torno a problemáticas culturales que nos es vital revisar desde su configuración en imágenes.

Revista Arte Ibero Nierika es una plataforma académica con vocación de proporcionarle a una comunidad transdisciplinar reformulaciones en torno a los métodos, teorías y abordajes científicos, por lo cual contamos con propuestas que marcan una pauta en la reflexión y crítica de lo artístico y cultural.

Alberto Soto Cortés

Presentación

Presentation

Valeria Sánchez Michel

EN LA PRIMERA PARTE DE ESTE DOSSIER (APARECIDO EN NUESTRO NÚMERO 19) LE OFRECI-
mos al lector artículos que tenían a la fotografía como el centro de sus
investigaciones, como fuente de información. En esta entrega (*Nierika 20*)
le damos continuidad al tema y lo completamos con textos que permitirán
al lector reflexionar sobre la producción y circulación de las imágenes; en
este caso ya no sólo interesan el tema y la información que nos brindan,
sino además su materialidad, la forma en que se difundieron y el uso que
se les dio, lo que nos permite abordar la foto desde otras vertientes.

La fotografía nos permite guardar memoria, registrar fragmentos de la rea-
lidad y crear imágenes, pero también ha servido como un instrumento para
el conocimiento científico. Walter Benjamin, en su texto “Pequeña historia
de la fotografía”, plantea varias cuestiones sobre lo que implica crearlas y
verlas; por ejemplo, menciona cómo la cámara permite fijar imágenes fuga-
ces o traer ante nuestros ojos escalas y estructuras que hasta ese momen-
to eran imperceptibles a simple vista.¹ De forma consciente, con la cámara
recuperamos fragmentos de realidad antes invisibles a nuestros ojos; los
medios tecnológicos que se emplean los recuperan para nosotros.

El texto que nos presenta Mariana Rubio de los Santos es ejemplo de ello,
pues gracias a la fotografía astronómica llega ante nosotros el Universo

¹ Véase Walter Benjamin, *Breve historia de la fotografía*.

lejano. En “Polvo de estrellas o nubes de polvo. El error fotográfico en la Carta del Cielo de Tacubaya” la autora nos permite conocer y reflexionar sobre cómo, a finales del siglo xix y principios del xx, los astrónomos mexicanos del Observatorio Astronómico Nacional de Tacubaya registraban la posición de las estrellas y analizaban las fotos para construir con ellas conocimiento sobre el Universo. Las fotos astronómicas que estudió Rubio privilegian la posición del registro y no buscaban la captura icónica o figurativa. El lector comprenderá cómo fue que, gracias al trabajo conjunto de cámara y telescopio, se lograba capturar la presencia de los astros en otros tiempos. Este proceder fue el corazón de un proyecto internacional que involucró a dieciocho observatorios alrededor del mundo con la intención de crear la *Carte du Ciel*, en donde se registraría la posición de las estrellas. México fue uno de los participantes y, como explica Rubio, fue necesario el perfeccionamiento de la técnica de registro, en la que la foto sólo fue un componente más. La imagen requería ser medida, analizada y procesada para crear el mapa celeste.

La tecnología, tanto de la cámara como del revelado, estuvo en constante cambio desde que apareció la foto. Se fueron perfeccionando y abaratando los costos de los insumos, lo que permitió que las imágenes tuvieran mayor reproductibilidad y circulación. Desde finales del siglo xix la impresión de las fotos en tarjetas postales hizo que diferentes tipos de imágenes viajaran y se consumieran. Sobre este tema, Aura Mariana Medina Hernández nos entrega su texto “Historia a través de la fotografía. El análisis de tarjetas postales de desnudo femenino en la Compañía Industrial Fotográfica”, en el que se centra en el estudio de las postales ahí producidas (1915-1940). Medina centra su análisis en la representación, la circulación y el coleccionismo del desnudo femenino. La autora nos plantea que el hecho de que las imágenes fueran concebidas de forma pictorialista influyó en que se considerara a los desnudos como producciones artísticas; así, nos invita a pensar en la relación entre arte y foto desde una perspectiva distinta: la foto retoma intencionalmente códigos y elementos visuales asociados a la pintura para adquirir un sentido artístico y posibilitar su circulación. Algunas modelos de estas postales tenían renombre y su imagen era

reconocida; Celia Montalván era una de ellas y es a quien le dedicamos nuestra portada.

Otro medio por el cual las fotos lograron una amplia circulación fue la prensa periódica. El texto de Samanta Norma Zaragoza Luna nos permite continuar con la reflexión sobre la circulación de las fotografías, pero para hacerlo nos traslada a finales del siglo xx, pues le interesa analizar el papel que jugó la foto en la construcción visual del EZLN. En “Las neozapatistas. Miradas desde el fotoperiodismo mexicano, 1994-1996”, Zaragoza nos muestra cómo se construyó la imagen de la participación de las mujeres en el movimiento armado. La autora muestra cómo los códigos y los símbolos contenidos en las imágenes de las neozapatistas que circularon en la prensa deben ser analizados considerando todos los textos que las acompañan. En el fotoperiodismo, el discurso visual y el escrito conforman un entramado que requiere un estudio conjunto. Zaragoza nos propone una lectura sobre quiénes fueron las mujeres que se dieron a conocer y cómo lo hicieron: comandantas, integrantes del mando militar insurgente y bases de apoyo. Para la autora la prensa es una tecnología de género que incide en las ideas que articulan la presencia y la participación femenina en el movimiento.

Las fotos construyen imaginarios, pero también permiten deconstruirlos; éste es el tema central que Dayma Crespo Zaporta analiza en “La huella de la experiencia militar sobre el cuerpo uniformado. A propósito de la serie *Camuflajes* (2003) del artista visual cubano Adonis Flores”. Este artículo nos permite considerar la producción fotográfica desde la vertiente artística, pero continúa en muchos sentidos lo tratado anteriormente en relación con la manera de la imagen de incidir en la identidad. La autora nos deja ante el tema de lo militar y sus cuestionamientos a partir de las fotografías propuestas por Flores. Además, nos permite considerar cómo la obra puede tener lecturas compartidas desde distintos contextos (el cubano, el estadounidense) pero también cómo se enriquece su análisis cuando se considera el contexto mismo de creación (Cuba, la Revolución Cubana y el papel que el ejército tiene en esa sociedad). Al leer “La huella de la experiencia...” uno no puede dejar de pensar en lo que ha afirmado la investigadora Laura González:

“Emprender el análisis de la fotografía a partir del estudio de los imaginarios que ésta manifiesta no sólo permite identificar los patrones iconográficos dominantes, sino abordar la relación de éstos con la psique social”.²

La forma en que se produce la imagen también nos brinda información. Pero, ¿qué pasa si ante nosotros tenemos la misma imagen dos veces: una en blanco y negro y otra a color? ¿Incidiría esto en cómo la leemos, en cómo la interpretamos? La historiadora del arte Nathalie Boulouch explica que solemos asociar el blanco y negro con las fotografías artísticas; prueba incluso de cierta autenticidad. En cambio, el color por muchos años fue relegado y poco valorado.³ No se trata sólo de pensar en la técnica sino en lo que le aporta desde la percepción (estética, simbólica e iconográficamente). Como desarrollo de esta línea de investigación encontramos el texto que nos entrega David Fajardo Tapia, con la particularidad de que fija sus reflexiones en una temática específica: la ejecución de criminales y la exhibición de cadáveres. En “Representar la violencia sin color. Reflexiones desde la fotografía y la historia” su autor nos invita a cuestionar sobre cómo el color o su ausencia repercuten en las fotografías de violencia. Nos muestra cómo el horizonte cultural y tecnológico también influyen en la forma en que miramos el pasado y el presente.

Las fotografías que nuestro entorno violento nos lega nos transmiten crueldad, dolor; nos dejan perplejos. Pero, como investigadores, ni siquiera ante tal desasosiego podemos permitirnos ser indiferentes; por el contrario, debemos contribuir a su análisis. Por esta misma razón es que la sección “Comunidad” de este número la hemos dedicado a otro tema relevante que vale la pena analizar: “El arte y la cultura ante la corrección política”.

Lo “políticamente correcto” hace alusión a cuando se busca que el lenguaje o las ideas que se expresan no sean discriminatorias, pero también puede incluir comportamientos que desafían valores o cánones instaurados en el arte y la cultura. Sin embargo, no podemos soslayar el hecho de que estamos

² Laura González Flores, 24-25.

³ Cfr. Nathalie Boulouch, *El cielo es azul. Una historia de la fotografía en color*.

ante una ideología y que su implementación tiene consecuencias. El tema es sumamente complejo y tiene muchas aristas. Lo que nos interesa es brindar un espacio de reflexión desde las implicaciones que podemos apreciar sobre este tema en el arte y la cultura. No se trata sólo de la pinta o remoción de esculturas,⁴ de borrar libros o películas de catálogos,⁵ de cambiar los títulos de los cuadros o remover las obras exhibidas⁶ ni de cómo las editoriales se cuidan en el uso del lenguaje.⁷ En muchos sentidos, la “corrección política” no es algo nuevo; la podemos ver en otros momentos de nuestra historia. Como ha declarado recientemente el historiador David Olusaga “La caída de la estatua de Edward Colston no es un ataque a la historia. Es historia.” La estatua derribada y pintada del siglo XVII acaba de ser instalada en el museo M Shed de Bristol, sus grafitis se muestran como parte de su historia.⁸

A nuestra invitación abierta para reflexionar sobre el tema respondieron con muy distintas miradas tres autoras. Rebeca Monroy Nasr nos comparte un texto en donde recorre momentos de nuestra historia reciente en que se hacen presentes prácticas que buscan la corrección política; se pregunta cómo debemos entenderlas, qué nos dicen de nuestra sociedad y, lo más importante, cuál es nuestro papel (nuestra responsabilidad) como académicos e investigadores. Monroy en “Un tsunami de lo políticamente incorrecto” nos pone ante la lucha feminista, desde la historia y la historia del arte nos hace cuestionarnos profundamente sobre el compromiso ético e interpretativo que tenemos, pero también nos recuerda que somos nosotros quienes nunca podemos perder de vista el contexto ni de imponer la mirada del presente.

⁴ Cfr. “Rebelión contra las estatuas: los símbolos que suscitan choques en todo el mundo”.

⁵ Véase, como ejemplo: “‘To Kill a Mockingbird’ Removed From School in Mississippi”, o bien, en el ámbito cinematográfico: “Gone With the Wind Removed from HBO Max”.

⁶ En este sentido, cabe recordar cómo hace unos años el Rijks Museum de Holanda decidió cambiar el nombre de 300 obras para evitar usar términos como “negro”, “indio” o “moro”. “La corrección política entra en el museo”, véase *El País* (8 de enero del 2016).

⁷ Cfr. “Editores y escritores de rodillas”.

⁸ David Olusoga, “A Year On, the Battered and Graffitied Colston is Finally a Potent Memorial to our Past”.

Por su parte, Sara Gabriela Baz Sánchez retoma el tema para reflexionar sobre cómo analizamos la carga simbólica que las imágenes van adquiriendo (o pierden) a lo largo del tiempo. Para la autora estamos ante “Un problema de hermenéutica histórica”, como ha titulado su texto, puesto que se debe de considerar y analizar sobre el lugar de enunciación desde el que se atacan o defienden las representaciones. Baz va más allá, nos pone ante conceptos como “censura”, como *Doppelgänger*, como arte. Nos invita a una discusión amplia y a nunca dejar de ejercer la crítica.

Lo que en otros momentos fue algo incómodo o incorrecto adquiere otro valor u otras interpretaciones con el tiempo. Clara Stern Rodríguez nos permite apreciar esto en lo que le tocó vivir a Astor Piazzolla. A cien años de su nacimiento, la autora nos recuerda cómo en un principio las composiciones del músico y compositor fueron vistas como algo fuera de la tradición del tango. “Astor Piazzolla: el as de la ruptura” es un texto que sirve de homenaje, pero en el que también nos queda claro que la creación, el arte, muchas veces son disruptivos. Lo políticamente correcto puede tener otras lecturas; en otros momentos responde a la voluntad de que un canon prevalezca. Ante el tango establecido, valorado como tradición, patrimonio e identidad, Piazzolla propuso e impuso un estilo que hoy, pasado el tiempo, es también reconocido como parte de la tradición. Si no, ¿cómo debemos leer el hecho de que el emblemático Teatro Colón, cerrado por la pandemia, haya abierto sus puertas para rendir tributo y conmemorar el centenario del natalicio de Piazzolla? Como bien escribe Stern, no podemos dejar de reconocer a los artistas que han tenido la audacia de ir contra lo establecido, de (re)apropiarse, (de)construir, de hacernos ver y cuestionar los límites establecidos.

Nuestro número siempre se ve enriquecido con sus otras secciones. En esta ocasión en el apartado de “Documento” Reynier Valdés Piñeiro recupera “A veinte años de un desencuentro intelectual y afectivo. Sobre la entrevista de Arthur C. Danto a Shirin Neshat en *BOMB*”. El autor analiza la importancia de la entrevista en la carrera de la fotógrafa iraní Neshat, pero también nos deja ver las contradicciones y los esencialismos de la

interpretación. Reynier cuestiona el acercamiento que tuvo Danto a la obra de Neshat, la forma en que estructuró la entrevista, sus preguntas, sus comentarios y las referencias esgrimidas. ¿Hasta dónde las diferencias culturales son un constructo que fomentamos?, ¿cómo incide el lugar de circulación en la enunciación de la obra de arte?, ¿qué papel juega la crítica de arte en torno a la apreciación del mismo? Leer el texto de Valdés nos despierta inquietudes, nos deja ante la necesidad de profundizar sobre la transculturalidad de la imagen y sus implicaciones.

Finalmente, los invitamos a leer la entrevista que Alma Angélica Cortés Lezama le hizo a Rolando Vázquez Melken, investigador de la Universidad de Utrecht, sobre el pensamiento decolonial en el museo. Las respuestas pertinentes y profundas que brinda Vázquez permiten que los lectores comprendan la diferencia entre el pensamiento poscolonial y el decolonial. Leer esta conversación nos invita a reflexionar sobre el proceso colonial y sus repercusiones en cuestiones estéticas, que no se limitan a la producción artística y/o a los museos, sino que, como señala Vázquez, influyen también en la percepción y en la experiencia. Optar por una postura epistemológica decolonial es asumir la necesidad de generar interpretaciones y narrativas plurales sin caer en relativismos ni en nuevas imposiciones.

Nosotros proponemos temas, las investigaciones y reflexiones de los autores nutren nuestras páginas, pero son ustedes, los lectores, la razón por la que el esfuerzo vale la pena. El trabajo académico no es aislado y no termina al momento en que se publica. El trabajo académico se enriquece con el diálogo, los comentarios y las discrepancias que se generan con la lectura. A ustedes, nuestros lectores, les toca ahora continuar con la labor intelectual que les entregamos en este número.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro libros, 2014.
- Boulouch, Nathalie. *El cielo es azul. Una historia de la fotografía en color*. Ciudad de México: Vestalia Ediciones, 2019.
- González Flores, Laura. "La fotografía como memoria: reflexiones en/desde el siglo XXI", *Textos de historia*, vol. 16, núm. 1 (2008).

Recursos electrónicos

- "A Year On, the Battered and Graffitied Colston is Finally a Potent Memorial to our Past", *The Guardian* (6 de junio del 2020). Disponible en <https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/jun/06/year-on-battered-graffitied-colston-finally-potent-memorial-to-our-past> (consultado el 7 de junio de 2020).
- "Editores y escritores de rodillas", Babelia, *El País* (4 de julio de 2020). Disponible en https://elpais.com/cultura/2020/07/03/babelia/1593770797_170682.html?event_log=oklogin (consultado el 29 de mayo de 2021).
- "Gone with the Wind removed from HBO Max", *BBC* (10 de junio del 2020). Disponible en <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-52990714> (consultado el 27 de mayo de 2020)
- "La corrección política entra en el museo", *El País* (8 de enero del 2016). Disponible en https://elpais.com/cultura/2016/01/04/actualidad/1451900746_779078.html (consultado el 29 de mayo de 2021).
- "Rebelión contra las estatuas: los símbolos que suscitan choques en todo el mundo", *France 24*, 11 de junio del 2020. Disponible en <https://www.france24.com/es/20200611-rebeli%C3%B3n-contra-las-estatuas-los-s%C3%ADmbolos-que-suscitan-choques-en-todo-el-mundo>] (consultado el 27 de mayo de 2020).
- "'To Kill a Mockingbird' Removed From School in Mississippi", *The New York Times* (16 de octubre del 2017). Disponible en <https://www.nytimes.com/2017/10/16/us/to-kill-a-mockingbird-biloxi.html>] (consultado el 27 de mayo de 2020)



Valeria Sánchez Michel

Doctora y maestra en Historia por El Colegio de México y licenciada en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México. Certificada por la Universidad de Harvard en Higher Education Teaching. Fue investigadora asociada a la Chaire Nycole Turmel sur les espaces publics et les innovations politiques, en la Universidad de Quebec en Montreal (2015). Ha realizado investigación histórica y tiene publicaciones sobre la formación de instituciones y la construcción de la Ciudad Universitaria de la UNAM. Ha escrito libros de texto para educación básica y es la coordinadora nacional de la Olimpiada Mexicana de la Historia (Academia Mexicana de Ciencias). Es coordinadora de la maestría en Estudios de Arte del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana y es directora de la *Revista Arte Ibero Nierika*.

Polvo de estrellas o nubes de polvo El error fotográfico en la Carta del Cielo de Tacubaya

Mariana Rubio de los Santos

Universidad Nacional Autónoma de México

Star Dust or Clouds of Dust

Photography Error in Tacubaya's Carte du Ciel

Recepción: 31 de enero de 2020

Aceptación: 11 de junio de 2020

Resumen

El Observatorio Astronómico Nacional de Tacubaya participó en el proyecto internacional *La Carte du Ciel* con el objetivo de fotografiar y cartografiar las posiciones de las estrellas hasta de la onceava magnitud; es decir, un brillo que no se alcanza a distinguir a simple vista. La producción visual, discursiva y textual de los astrónomos del observatorio permite poner en cuestión la práctica fotográfica mexicana de finales del siglo XIX y principios del XX y analizar cómo la visualidad se construyó desde los límites de lo visible a partir de un proceso complejo con protocolos de observación, de pruebas fotográficas, mediciones micrométricas, cálculos trigonométricos y ampliaciones impresas. Las imágenes que se obtienen son codificaciones científicas y formas de visualización experimental producto de la prueba y el error. Este artículo analiza las reflexiones en torno al error visual, donde se construye conocimiento mediante la interpretación de la visualidad de aquello visible e invisible a los ojos.

Palabras clave

Astrofotografía, error visual, *Carte du Ciel*, fotografía celeste, Observatorio Astronómico Nacional

Abstract

The National Astronomical Observatory of Tacubaya has taken part in the international project *Carte du Ciel* with the aim of photographing and mapping the positions of the stars up to the eleventh magnitude –i.e. a brightness not visible to the naked eye. The astronomers' visual, discursive, and textual production allows to inquire the late 19th and early 20th centuries' photographic practice and to analyze how visuality was built from the limits of the visible along a complex process with observation protocols, photographic tests, micrometric measurements, trigonometric calculations, and printed enlargements. The outcoming images are scientific encodings and forms of experimental visualization resulting from trial and error. This article analyzes the reflections around the visual error, where knowledge is constructed

from the interpretation of the visuality of what is visible and invisible to the eyes.

Key words

Astrophotography, visual error, Carte du Ciel, celestial photography, National Astronomical Observatory

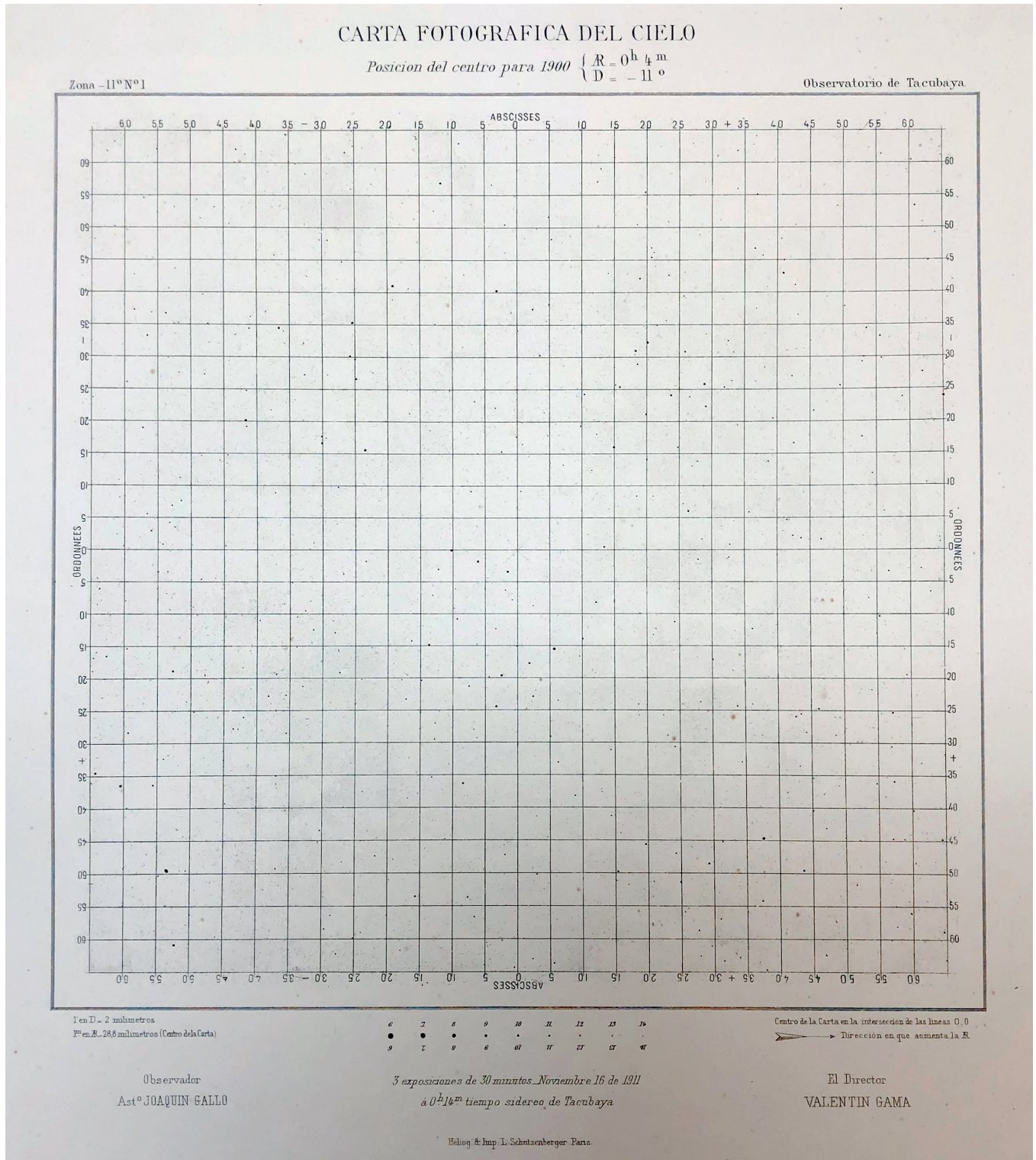


Figura 1. Carta fotográfica del cielo. Zona -11° N°1. Observatorio Astronómico Nacional de Tacubaya, Colección Instituto de Astronomía, UNAM.

Con la observación directa, casi no es posible medir; incluso con los instrumentos más potentes, el ojo es deslumbrado por lo que aparece en el ocular por innumerables y brillantes partículas de polvo

Ernest Mouchez¹

El hermoso cielo de México, no obstante su aparente limpidez en el invierno, se halla realmente velado por una nube de polvo casi constante que sin duda debe ejercer alguna influencia en nuestras placas fotográficas y que es, por lo mismo, objeto de nuestro estudio

Ángel Anguiano²

UNA CARTA FOTOGRÁFICA DEL CIELO TIENE LA APARIENCIA DE UNA HOJA DE CUADERNO cuadrado repleta de pequeños puntitos de distintos grosores, todos diminutos. El cuadrado que contiene las estrellas está delimitado por mediciones de coordenadas de *abscisas* y *ordenadas*. Se trata de un mapa para registrar la posición de las estrellas a través de tres exposiciones fotográficas de 30 minutos cada una, tomadas el 16 de noviembre de 1911; consiste en una impresión de la carta núm. 1 de la zona -11° , designada como una de las zonas de trabajo para el Observatorio de Tacubaya. Esta carta forma parte de las 1260 placas tomadas por los astrónomos mexicanos como parte del proyecto internacional de la *Carte du Ciel* para registrar la posición de las estrellas del cielo a través de la fotografía.

La *Carte du Ciel* fue ideada por David Gill, director del Observatorio de Cabo de Buena Esperanza, y Ernest Mouchez, director del Observatorio de París, a finales del siglo XIX. La intención era obtener un mapa fotográfico de toda la bóveda celeste. Como ya lo señaló Jérôme Lamy, se implementó el uso de una tecnología entonces reciente —la fotografía— a una práctica de la astronomía tradicional, un inventario del cielo.³ El pro-

¹ Ernest Mouchez, *La photographie astronomique à l'Observatoire de Paris et la Carte du ciel* [traducción de la autora], 54.

² Ángel Anguiano, *Anuario del Observatorio Astronómico Nacional para el año de 1896*, 128.

³ Véase Jérôme Lamy, "Adjusting Astronomical Practices: 'The Carte du Ciel', the Demo-

yecto requirió de la colaboración de dieciocho observatorios alrededor del mundo coordinados por Gill y Mouchez. El Observatorio Astronómico Nacional de Tacubaya participó en el proyecto desde 1887 y lo determinó concluido en 1939.

Los estudios en torno a la Carta del Cielo se han enfocado en las relaciones institucionales y los intercambios internacionales, así como en la organización y la estandarización de la práctica astronómica.⁴ Incluso existen proyectos de recuperación de los datos recabados en las placas para su comparación con las posiciones actuales de las estrellas.⁵ En la historia de la astronomía mexicana el capítulo de la Carta del Cielo ha sido reconocido como un paso hacia la modernización de la práctica, pues implicó la adquisición de instrumentos y la interacción con los observatorios involucrados.⁶ Según el astrónomo e historiador Marco Arturo Moreno Corral, gracias a este proyecto se instaló el primer laboratorio fotográfico profesional dedicado a la investigación científica.⁷ Tanto para Moreno Corral como para Jorge Bartolucci, la escasez de recursos humanos, técnicos y financieros provocó que el proyecto se convirtiera en una carga para el Observatorio de Tacubaya y acabó por frenar el avance de la astronomía mexicana durante las primeras décadas del siglo xx.⁸

Un episodio repetido en la historiografía es que el telescopio utilizado para el proyecto parecía tener un error, pues tras revisar las placas las mediciones no correspondían. Más tarde fue corregido y los trabajos pudieron rea-

cratic Rules and the Circulation of Opinions at the End of the 19th Century”, 195.

⁴ Cfr. Lamy (dir.), *La Carte du Ciel. Histoire et actualité d'un projet scientifique international*; Ileana Chinnici, *La carte du ciel: Correspondence inédite conservée dans les archives de l'Observatoire de Paris*; Lamy, “Adjusting Astronomical Practices: ‘The Carte du Ciel’”; Lamy, “The Role of the Conferences and the Bulletin in the Modification of the Practices of the Carte du Ciel project at the End of the Nineteenth Century”.

⁵ Cfr. Lasko M. Laskov y Milcho Tsvetkov, “Data Extraction from Carte du Ciel Triple Images”.

⁶ Véase Jorge Bartolucci, *La modernización de la ciencia en México. El caso de los astrónomos*, 67.

⁷ Cfr. Marco Arturo Moreno Corral “Astrofotografía en el México del siglo xix”.

⁸ Bartolucci, *La modernización de la ciencia en México*, 67.

lizarse sin mayor problema.⁹ Este artículo ahondará en los procesos de producción de las placas y en la identificación de ese error. La condición visual de las fotografías de las estrellas es, fundamentalmente, una construcción científica: un código producto de un proceso complejo que integra protocolos de observación, tomas fotográficas y mediciones micrométricas. La producción del proyecto internacional de la *Carte du Ciel* sirve como marco de referencia desde donde cuestionar y reflexionar en torno a la práctica fotográfica astronómica mexicana de inicios del siglo xx.

Desde mediados del siglo xix la fotografía se utilizó como herramienta de apoyo para distintas ciencias. Aunque se lograron imágenes del cielo desde los primeros años, la astronomía se benefició de la fotografía una vez que se alcanzó una mayor sensibilidad en las emulsiones fotográficas. El uso del colodión húmedo como aglutinante requería que durante los tiempos de toma y revelado la emulsión permaneciera húmeda. La introducción de la gelatina de bromuro sustituyó al colodión y ello permitía trabajar en seco. En la década de 1880 la industria fotográfica comenzó la comercialización de placas preparadas que ofrecían rapidez y mayor sensibilidad, aunque fue sólo a principios del siglo xx cuando se establecieron velocidades de película confiables;¹⁰ al modificar los tiempos de exposición un objeto muy tenue o lejano podía quedar registrado sobre la placa. Los trabajos realizados en 1885 por los hermanos Paul y Prosper Henry, astrónomos del Observatorio de París, siguieron “las tradiciones de los grandes astrónomos de los siglos pasados, quienes estuvieron involucrados en la construcción de sus instrumentos”¹¹ en su taller de Montrouge y dedicaron su tiempo a estudiar el tamaño y el pulido de las placas y construyeron un objetivo con 33 cm de apertura. Con esta calidad óptica lumínica lograron captar por primera vez objetos invisibles para el ojo; por ejemplo, después de tres

⁹ Existen sólo dos investigaciones sobre la Carta del Cielo en México; *cf.* Ángel Mireles Estrada, “La Carta del Cielo: un capítulo internacional de la ciencia mexicana” y Enrique Téllez Fabiani, “Observatorio Astronómico Nacional: trabajos fotográficos y geográficos bajo la dirección de Ángel Anguiano (1877-1899)”.

¹⁰ Kelly Wilder, *Photography and Science*, 68.

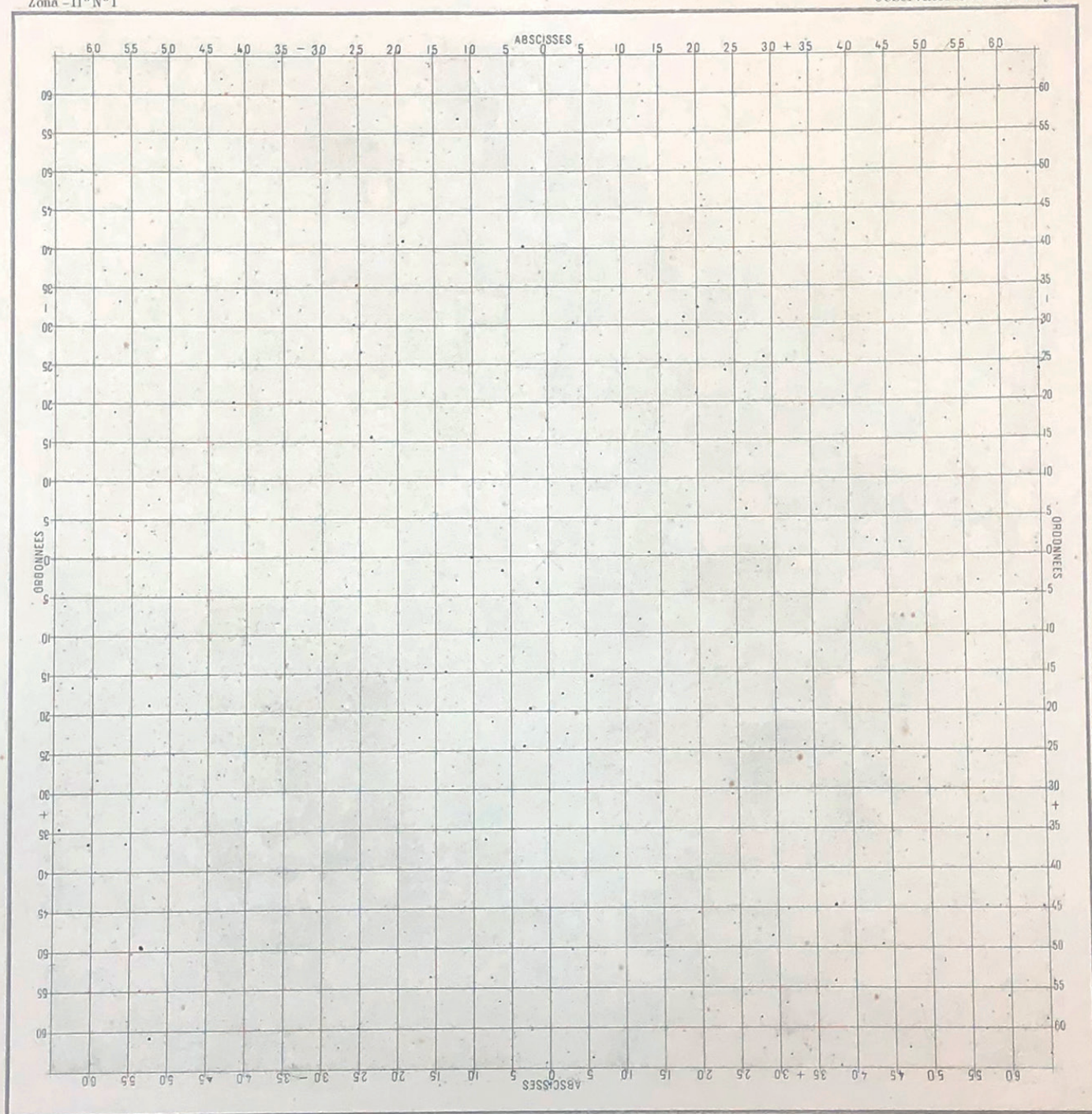
¹¹ Mouchez, “La Photographie Astronomique à l’Observatoire de Paris”, 4.

CARTA FOTOGRAFICA DEL CIELO

Posición del centro para 1900 $\left\{ \begin{array}{l} R = 0^h 4^m \\ D = -11^\circ \end{array} \right.$

Observatorio de Tacubaya

Zona -11° N°1



Esc D = 2 milímetros
 Esc R = 28,8 milímetros (Centro de la Carta)

6	7	8	9	10	11	12	13	14
•	•	•	•	•	•	•	•	•
9	8	7	6	5	4	3	2	1

Centro de la Carta en la intersección de las líneas 0, 0
 > Dirección en que aumenta la R.

Observador
 Ast^o JOAQUIN GALLO

3 exposiciones de 30 minutos Noviembre 16 de 1911
 a 0^h 14^m tiempo sidereo de Tacubaya

El Director
 VALENTIN GAMA

Heliog & Imp. L. Schutzenberger Paris

Figura 2. Carta fotográfica del cielo. Zona -11° N°1. Posición del centro para 1900
 Observador: Joaquín Gallo. Tres exposiciones de 30 minutos. 16 de noviembre de 1911.

horas de exposición la nebulosa Maia se visualizó en la placa fotográfica;¹² la nebulosa en espiral se descubrió junto a una de las estrellas más brillantes de las Pléyades. Al respecto expresó Ernest Mouchez: “¡Ya estamos más allá de los límites de visibilidad para las mejores gafas bajo el cielo de París!”¹³

¿Qué implica hacer visible fotográficamente aquello que se encuentra tan lejano que no es perceptible a la vista? Ensayar la mirada como ejercicio de instrucción, mirar repetidas veces, parpadear y volver a mirar; el ojo debe prepararse para identificar lo registrado. El ojo debe acostumbrarse y entrenarse para definir las figuras y construir una visualidad astronómica. El astrónomo debe pasar por un proceso de sensibilización, de entendimiento de lo que se ve, de interpretación de lo que se cree ver y de aprendizaje sobre cómo dar sentido mediante los referentes.

Los dispositivos como el telescopio fotográfico permiten multiplicar infinitamente la eficiencia de los órganos del cuerpo y ampliar sus capacidades. Como creía Mouchez, la tecnología lograría “eximirlo de pedirles esfuerzos excesivos; lo alivian, lo liberan cada vez más de la dura servidumbre del trabajo material”.¹⁴ Así, los astrónomos podrían observar y estudiar más allá de los límites de lo visible.

Si la fotografía trabaja en conjunto con el telescopio y mediante instrumentos fotográficos hace visibles más estrellas que con artefactos ópticos, surgen preguntas fundamentales que incitan una reflexión más profunda: ¿cómo visualizar algo que es invisible a los ojos?, ¿cuáles son los procesos que hacen visible y dan sentido a una imagen para que luego se convierta en conocimiento? Éstas son algunas de las preguntas que guiaron el presente texto.

¹² Prosper Henry y Paul Henry, “On Photographs of a New Nebula in the Pleiades, and of Saturn”, 98.

¹³ Mouchez, “La Photographie Astronomique”, 4.

¹⁴ Mouchez, “La Photographie Astronomique”, 69.

Formación de la carta celeste por medio de la fotografía

Durante el primer Congreso Astro-fotográfico Internacional, celebrado entre el 16 y el 25 de abril de 1887 en París, Mouchez anunció la construcción de la *Carte du Ciel*.¹⁵ A la reunión asistieron más de cincuenta extranjeros y una veintena de franceses, en su mayoría astrónomos y socios de academias de ciencias. Se estableció una Comisión Internacional Permanente con once miembros a los que se unieron más tarde los directores de los observatorios participantes. A la par se formó un comité con nueve integrantes, responsable de garantizar la ejecución de sus decisiones, centralizar la información y mantener en comunicación a los asociados a través de la publicación del boletín.¹⁶

A México se le consideró después de que Ángel Anguiano, director del Observatorio de Tacubaya, enviara en 1887 al Observatorio de París una fotografía de la Luna tomada por Teodoro Quintana. La respuesta de Mouchez fue halagadora y reconoció que ignoraba la producción fotográfica de la astronomía mexicana.¹⁷ Con ello recibió la invitación a participar en el proyecto, según narra Anguiano en el Anuario del Observatorio de Tacubaya, publicado en 1888.

La organización de las actividades formó parte de la transformación de los observatorios en fábricas científicas. A partir del modelo industrial el trabajo se dividió, se definieron las tareas y se estandarizaron los instrumentos.¹⁸ Jérôme Lamy identificó cuatro operaciones distintas para la *Carte du Ciel*: 1) medir las posiciones de las estrellas guía con un instrumento meridiano;

¹⁵ Cfr. Congrès Astrophotographique International tenu à l'Observatoire de Paris pour le levé de la Carte du ciel. Paris, 1887. Citado en Ileana Chinnici, *La Carte du ciel: Correspondence inédite conservée dans les archives de l'Observatoire de Paris*, 6.

¹⁶ Mouchez, "La Photographie Astronomique", 629.

¹⁷ "Todos los detalles han salido con una claridad perfecta, que prueba no solamente la habilidad del observador, sino también la pureza de vuestro cielo y la bondad de vuestro objetivo." Véase Anguiano, "Formación de la Carta Celeste por medio de la fotografía", en *Anuario del Observatorio Astronómico Nacional de Tacubaya para el año de 1889*, 71.

¹⁸ Lamy, "The Role of the Conferences", 121.

2) tomar las fotografías celestes y procesarlas; 3) determinar las posiciones de las estrellas en las placas, y 4) reducir las mediciones de las posiciones de las estrellas mediante cálculos para obtener el valor en coordenadas.¹⁹

El mapa fotográfico celeste registraría las estrellas de hasta la 14^a magnitud, y a la par se realizaría un catálogo astrofotográfico con las coordenadas de las estrellas de hasta la 11^a magnitud de la bóveda celeste.²⁰ Estos límites del brillo aparente de las estrellas tienen que ver con los límites técnicos que ofrecía el telescopio probado y avalado por el Observatorio de París.

En la primera reunión se estandarizó el uso del telescopio refractor²¹ con las características probadas por los hermanos Henry del Observatorio de París en sus experimentos de 1885:²² un telescopio fotográfico con un objetivo de 33 cm de diámetro con una distancia focal de 3.43 m, de manera que un minuto de la bóveda celeste corresponda a 1 mm en la placa.²³ La relación focal entre la distancia y la apertura es $f/10$, lo que indica que requiere de tiempos de exposición muy largos. Los primeros acuerdos estipulaban que las exposiciones serían de 40 minutos, para la carta, mientras que para el catálogo serían de

¹⁹ Véanse Lamy, "The Role of the Conferences", 120; Lamy, "La carte du ciel et l'ajustement des pratiques (Fin XIX^e – Debut XX^e siècle)", 47-50.

²⁰ La magnitud aparente es la intensidad de brillo de un astro observado desde la Tierra. El límite visual de la percepción humana es de la 6^a magnitud; el máximo brillo de Plutón, que no se ve sin un telescopio, corresponde a la 14^a magnitud.

²¹ El telescopio refractor utiliza el mismo principio óptico que los objetivos fotográficos: el rayo de luz atraviesa la lente y converge sobre un punto del plano focal. Para corregir las aberraciones cromáticas causadas por las diferentes longitudes de onda de la luz, se ocupan dos tipos de lentes de dispersión: una lente convexa fabricada con vidrio Crown y una lente cóncava hecha de un vidrio Flint. En cambio, un telescopio reflector puede ser mucho más luminoso, puesto que la abertura puede lograrse en mayores dimensiones que en el refractor, e incluso no se ve afectado por las aberraciones cromáticas. Sin embargo, los integrantes del primer congreso estuvieron de acuerdo en servirse de un refractor, al ser mucho más sencillo de utilizar y no exigir "tanta habilidad en el observador". Véase Anguiano, "Formación de la Carta Celeste por medio de la fotografía", 97.

²² Mouchez, *La photographie astronomique*, 31, cit. en Anguiano, "Formación de la Carta Celeste por medio de la fotografía", 103. El telescopio construido por los hermanos Henry funcionó de modelo para la ejecución del proyecto. Una ilustración del telescopio instalado en París y la imagen obtenida de las Pléyades en 1885 se puede encontrar en: <http://www.klima-luft.de/steinicke/ngcic/persons/henrys.htm>.

²³ Mouchez, *La photographie astronomique*, 79.

cinco minutos. Sin embargo, las distintas experiencias de los astrónomos confirmaron que cada observatorio debía determinar los tiempos de acuerdo con las condiciones atmosféricas del momento de la toma.

El telescopio consta de dos anteojos paralelos: el fotográfico y el que sirve de guía para el observador. El telescopio fotográfico que se instaló en Tacubaya, y actualmente se ubica en Tonanzintla, tiene una montura ecuatorial que permite el movimiento en combinación de dos ejes perpendiculares de movimiento horizontal, conocido como declinación, así como uno de movimiento vertical, también llamado “de ascensión recta”. Ángel Anguiano consultó opciones y presupuestos, y se decidió por la casa constructora irlandesa Grubb. En 1890 se terminó de instalar y se comenzaron las pruebas.²⁴

La comisión se reunió nuevamente en los años 1889, 1891, 1896, 1900 y 1909.²⁵ Las resoluciones de 1889 definieron la forma y el tamaño de las placas: serían de 16 cm por lado y cada observatorio podría elegir el fabricante. En México se utilizaron primero las placas francesas Lumière y posteriormente se cambiaron por las Kodak.²⁶ La parte útil de la placa se reduce a un cuadrado de 13 cm, porque el campo útil del objetivo fotográfico es de aproximadamente 1° desde el centro y ello provoca una aberración en los márgenes de la placa.²⁷

En el congreso de 1891 se establecieron los procedimientos de observación, la montura de la placa en el telescopio y las operaciones para elegir la estrella-guía.²⁸ También se acordó crear una comisión para definir demo-

²⁴ El diseño de Grubb también fue utilizado por siete observatorios participantes del proyecto. Véase P. A. Wayman, “The Grubb Astrographic Telescopes, 1887-1896”, 139-142. Una ilustración del diseño está disponible en <https://academic.oup.com/view-large/figure/94072413/41-5-5.16-fig002.gif>. En un documento de difusión sobre la historia del Observatorio Astronómico Nacional se observan detalles del telescopio refractor instalado en Tacubaya entre las páginas 157-172; está disponible en <https://www.astroscu.unam.mx/IA/images/UNA%20HISTORIA%20GRAFICA%20del%20OAN.pdf>.

²⁵ Chinnici, “La Carte du Ciel, genèse, déroulement et issues”, 25.

²⁶ Cfr. Joaquín Gallo, “Solicitud de placas fotográficas especiales de 16 × 16 centímetros”.

²⁷ Chinnici, *La carte du ciel*, 7.

²⁸ Véase Anguiano, *Anuario del Observatorio Astronómico de Tacubaya*, 97.

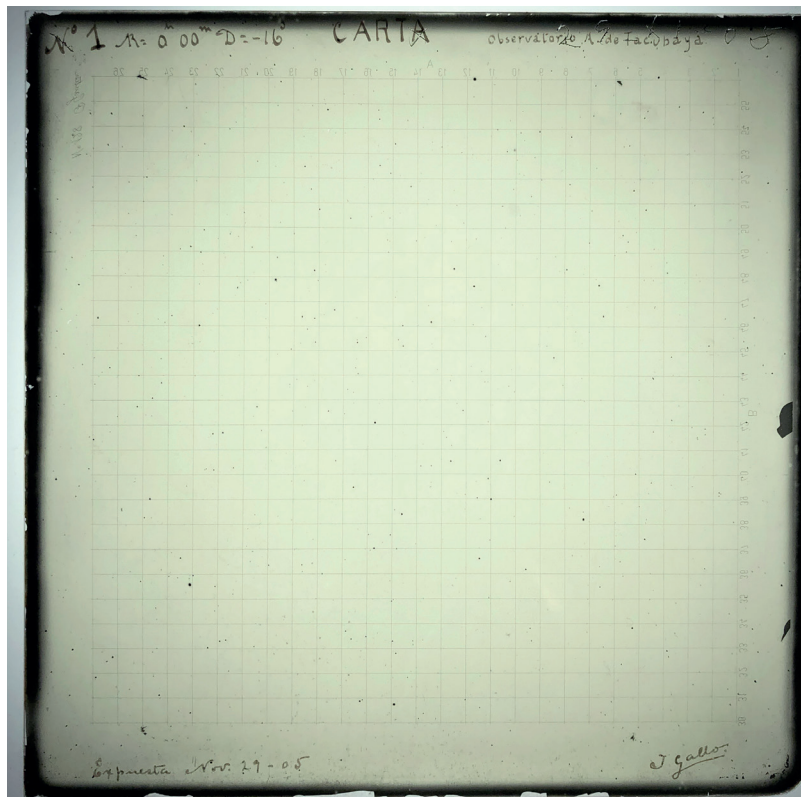


Figura 3. Joaquín Gallo. Carta del Cielo. Zona -16° N° 1. 29 de noviembre de 1905. Observatorio Astronómico Nacional de Tacubaya, Biblioteca "Guillermo Haro" del Instituto de Astronomía, UNAM.

cráticamente que se realizarían dos series de placas: la primera para la carta fotográfica y la segunda para el catálogo astrofotográfico. Para la carta se harían tres exposiciones por placa formando un triángulo equilátero para asegurarse de la impresión de todas las estrellas y no evitar la confusión con impurezas accidentales.²⁹

Por último se confirmó la participación de 18 observatorios y se dividieron las zonas a fotografiar. El fragmento asignado a Tacubaya era el corres-

²⁹ Véase Lamy, "La carte du ciel et l'ajustement des pratiques", 55.

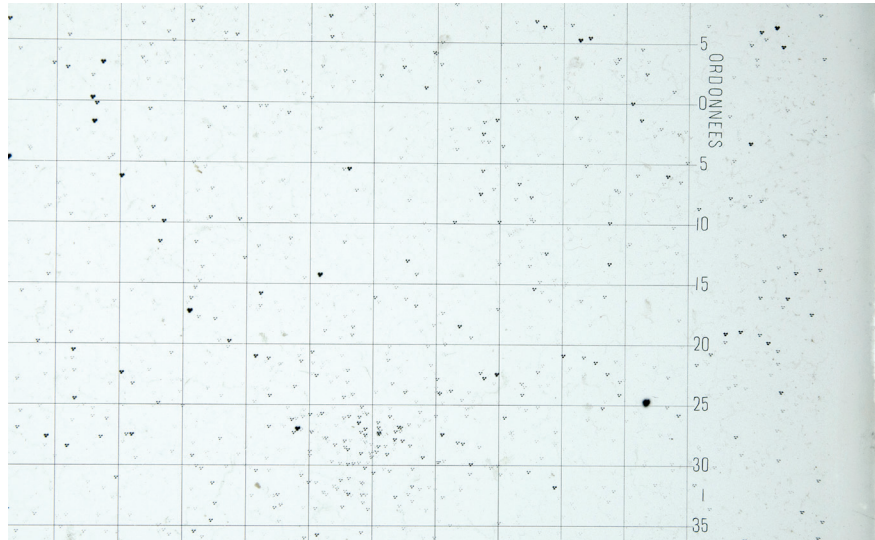


Figura 4. Detalle de *asterisms* o triángulos estelares. Zona -15° N° 55° .T.S. 1h 16m
 Exm. 31 de enero de 1908. Observatorio Astronómico Nacional de Tacubaya,
 Biblioteca "Guillermo Haro" del Instituto de Astronomía, UNAM.

pondiente a las zonas de -10 a -16 grados de declinación, en total, se lograron registrar 312,000 estrellas en 1,259 placas.³⁰

Para efectos de conservación del material el comité propuso imprimirlo por medio del fotograbado, de modo que pudiera servir a las generaciones posteriores. Las impresiones se mandaron a hacer a la casa L. Schützenberger en París, pues en México no se producía esta técnica fotomecánica con la calidad requerida.³¹

En el boletín publicado por el Comité Internacional Permanente se desarrollaron los procesos, los errores y problemáticas más comunes y su eventual método para evitarlos o, en su caso, corregirlos. Por ejemplo, en el boletín publicado en 1895 explicaron el método para evitar la acumulación de polvo sobre la red por medio de la limpieza de la placa con una brocha, para así

³⁰ Véase Urban, S. E., *et al.* "The AC 2000: The Astrographic Catalogue on the System Defined by the Hipparcos Catalogue", 1212-1223.

³¹ Véase Archivo AHUNAM FOAN, caja 14, exp. 127.

evitar las estrellas falsas. Esta publicación se presentó como un espacio de información y discusión destinado a producir un acuerdo entre los astrónomos.³² El intercambio de cuestiones técnicas era tema común en la correspondencia entre los directores del comité y de los otros observatorios participantes: se pedían consejos para la preparación de la placa y de los químicos y aclaraban dudas en torno a los procesos matemáticos de medición y reducción.³³ Otro de los temas discutidos fue la aplicación de una cuadrícula sobre la placa para que las mediciones se realizaran directamente en la placa y no sobre las ampliaciones al papel. El boletín contó con una sección que reproducía la correspondencia para que todos los asociados estuvieran enterados de las pruebas realizadas y los métodos más confiables a seguir.

Una vez expuesta y revelada la placa se obtenía una imagen abstracta del cielo. Los pequeños triángulos equiláteros formados por tres puntos dispersos en el plano cuadriculado funcionan como el campo epistémico de la imagen. Es decir, cada punto se convierte en un valor en relación a los ejes del plano. Por tanto, el valor de la foto no reside en lo figurativo ni en lo icónico, sino en la posición del registro visual en las coordenadas marcadas en la placa.

El uso de la fotografía como herramienta de medición se remonta a los primeros usos científicos del medio. En astronomía se intentó aplicar en los tránsitos de Venus de 1874 y 1882, pero las emulsiones de colodión producidas por cada astrónomo no permitieron estandarizar los resultados y obtener los valores de distancias precisas. El uso de la gelatina de bromuro permitió, entre otras cosas, aplicar métodos de observación medible directamente sobre la placa fotográfica.³⁴ La fotografía representa el objeto específico en un momento y en un lugar específicos, siempre y cuando el observador mantenga el control sobre las emulsiones y sus reacciones a los tiempos de exposición. En Tacubaya Guillermo B. y Puga, encargado del Departamento Astro Fotográfico desde 1892, realizó distintos experimentos expositivos con 14

³² Véase Lamy, "The Role of the Conferences", 122.

³³ Cfr. Chinnici, *La carte du ciel: Correspondence inédite conservée dans les archives de l'Observatoire de Paris*, 1999.

³⁴ Wilder, *Photography and Science*, 18-50.

marcas de placas para identificar la más estable con mejores tiempos de exposición y eligió la marca Lumière, importada de Francia.

La medida de las estrellas en las placas se traduce a una coordenada lineal a través de un microscopio de precisión o micrómetro.³⁵ La distancia de la estrella a la cuadrícula en la placa sería traducida en coordenada de posición: expresada en número entero y fracciones de minutos y segundos. La cantidad de las estrellas por medir y las múltiples operaciones matemáticas que se debían desarrollar llevó a Mouchez a proponer un taller de mujeres medidoras de las placas desde 1886.³⁶ Un grupo de mujeres medidoras³⁷ determinaban la posición de cada estrella midiendo “la distancia de la estrella a la raya inmediata anterior a la red”.³⁸ Las mediciones sobre la placa para obtener coordenadas ecuatoriales son el acto epistémico de la imagen desde donde se construye su visualidad. La traducción del registro

³⁵ Diseñado por Gautier. Véase Chinnici, *La carte du ciel: Correspondence inédite*, 8. En México se optó por comprar el microscopio producido por Troughton & Simm de Londres. En el siguiente documento sobre los instrumentos del Observatorio Astronómico se aprecian dos microscopios de precisión para medir las placas en las páginas 115, 117 y 119: <https://www.astroscu.unam.mx/IA/images/UNA%20HISTORIA%20GRAFICA%20del%20OAN.pdf>.

³⁶ Lamy, “La Carte du Ciel et la création du ‘Bureau des Dames’”, 105.

³⁷ Como parte de la división del trabajo, se creó un departamento de medición y en varios observatorios participantes contrataron a mujeres para realizar las mediciones (Lyon, París, Toulouse, Greenwich). Edward C. Pickering del Observatorio de Harvard fue el primero en contratar mujeres, desde 1885. Jean Mascart, astrónomo del Observatorio de Lyon, asoció el trabajo femenino con las aptitudes femeninas de precisión asociadas a la atención, la calma y la disciplina, además de considerarse un trabajo “menor” con un sueldo precario por ser repetitivo y mecánico. Jerome Lamy analiza el caso de Toulouse y da cuenta de la situación laboral de las mujeres. Véase Lamy, “La Carte du Ciel et la création du ‘Bureau des Dames’”, 101-120. En México hace falta un estudio sobre las mujeres medidoras. En mi búsqueda en el Fondo del Observatorio Astronómico Nacional aparecieron los nombres de las siguientes mujeres como parte de los miembros del Observatorio de Tacubaya al firmar acuse de recibo de diversos comunicados internos: Rosario Rodríguez Rey (pariente del ingeniero y astrónomo del observatorio Francisco Rodríguez Rey), Dolores Moncada (pariente del ingeniero y astrónomo del observatorio Manuel Moncada), Beatriz Arellana, María García y Josefina (apellido ilegible). Caja 139, exp. 970, fs. 124, 137, 146. Cabe destacar que estas mujeres trabajaron durante la década de 1920 bajo la dirección de Joaquín Gallo.

³⁸ Autor desconocido, “Medida de placas”, Documento mecanuscrito sin fecha. AHUNAM FOAN caja 14, exp. 124.

fotográfico en coordenada ocurre en este lugar del plano.³⁹ Este proceso llevó muchos años; como referencia para dar una idea del trabajo que implica la medición, Anguiano hace mención de los resultados obtenidos por la Universidad de Oxford: 37,404 estrellas medidas en 136 placas.⁴⁰

Por último, un calculador reducía las mediciones a partir del método trigonométrico ideado por Turner en 1893.⁴¹ Las fórmulas relacionaban las coordenadas rectangulares de las placas con la ascensión recta y la declinación a través de las seis “constantes de placa”, determinadas a partir de estrellas de referencia de posición conocida.⁴² Para 1893 tan sólo se contaba con un calculador en el Observatorio de Tacubaya, provocando que el trabajo acumulara datos sin orden.⁴³

Ensayo y error

El análisis de la práctica fotográfica astronómica a través de los ensayos y reflexiones de los astrónomos del Observatorio de Tacubaya conservados en el Fondo del Observatorio Astronómico Nacional, resguardado en el Archivo Histórico de la UNAM, nos obliga a alejarnos para crear un espacio de reflexión que revele los procesos de producción que permiten cuestionar la autenticidad, los alcances y la precisión que tanto se le pregonó a la técnica.⁴⁴ En el fondo consultado tan sólo se conservan fragmentos de textos, algunos manuscritos y mecanuscritos que especifican los métodos de medida y reducción de las placas.

³⁹ El uso de la fotografía para cartografiar y medir distancias también fue una de las aplicaciones científicas a principios de siglo xx. Véase Otto Lemberg, “La fotogrametría terrestre y aérea. Su aplicación en la formación de planos técnicos y cartas geográficas”, en *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate*, vol. 50, 1-23 (1929).

⁴⁰ Anguiano, *Anuario del Observatorio Astronómico Nacional de Tacubaya para el año de 1897*, 234.

⁴¹ Autor desconocido, “Reducción de las placas”, AHUNAM FOAN, caja 14, exp. 124.

⁴² Frases de Derek Jones, “The Scientific Value of the Carte du Ciel”, 5.16–5.20. Las ilustraciones 3 y 4 son un ejemplo del proceso de medición de placas.

⁴³ Cfr. Anguiano, *Anuario del Observatorio Astronómico Nacional de Tacubaya para el año de 1894*.

⁴⁴ Anguiano, “Formación de la Carta Celeste”, 67.

En los escritos existen indicaciones para prevenir o corregir los errores provenientes de las mediciones y cálculos.⁴⁵ Vale la pena rescatar aquí una reflexión que sobresale de los argumentos: después de comparar dos placas del mismo centro con resultados distintos en la reducción, el astrónomo anónimo que redactó el informe se preguntó: la anomalía “¿depende la diferencia señalada de circunstancias inherentes a la placa o al observador y clase de instrumento?; ¿es igual en las estrellas del centro y en las de los bordes, o en otros términos: influye la deformación que experimentan las imágenes cerca de las esquinas?; ¿influye el cansancio, la fatiga del ojo en el curso del trabajo? No tenemos datos para contestar a estas preguntas”,⁴⁶ concluyó. El documento no tiene fecha ni firma; sin embargo, las preguntas del astrónomo pueden ser consideradas como indicio del reconocimiento de un error cuya causa está por descubrirse.

En 1891 el Observatorio de Tacubaya envió nueve placas de prueba al Observatorio de Oxford para su visto bueno, pero llegaron rotas y no se pudieron verificar. Otras más se enviaron para la revisión por el Comité en la Conferencia de ese año en París; los resultados se compararon con el resto de los observatorios y no se identificaron errores.⁴⁷ Sin embargo, en las placas enviadas al Observatorio de París en 1897 se identificaron errores al medirlas con precisión.⁴⁸ Ya que la placa registra aquello que nuestros ojos no logran definir, ¿cómo identificar el error en las placas si lo que se visualiza está más allá de lo que vemos a simple vista?

Para Clement Chéroux el error fotográfico tiene tres causas: alguna falla técnica en el aparato, una mala manipulación por parte del fotógrafo y los

⁴⁵ “Indicaciones a los calculadores”, AHUNAM FOAN caja 14, exp. 124.

⁴⁶ “Medida de placas”, AHUNAM FOAN caja14, exp. 124 f.2. Si seguimos las reflexiones de Clement Chéroux sobre el error fotográfico, estas preguntas son el testimonio de su propia ceguera.

⁴⁷ Anguiano, *Anuario del Observatorio Astronómico de Tacubaya para el año de 1893*, 93.

⁴⁸ Véanse Ángel Mireles Estrada, *La Carta del Cielo: un capítulo internacional de la ciencia mexicana*, 28; Marco Arturo Moreno Corral, “Telescopios que han influido en el desarrollo de la astronomía y la astrofísica en México”, 51-62.

diversos accidentes provenientes del tema a fotografiar.⁴⁹ La complejidad del proceso de toma, medición y reducción de las placas implica también que el error puede ser ocasionado por cualquiera de las tres causas en cualquiera de las tres operaciones. Chéroux recuerda las palabras de Bernard Lamarche-Vadel: “La fotografía ofrece un punto de vista sobre la ceguera de su espectador”,⁵⁰ para demostrar el modelo teórico que permite comprender el funcionamiento de la mirada: “ese desfase absoluto entre lo que muestra la imagen y el contenido que le es atribuido.”⁵¹

Al intentar identificar el error en las placas de la Carta del Cielo el funcionamiento de la mirada se devela en el conjunto de reflexiones escritas. A simple vista los errores no son fáciles de identificar; la imagen muestra puntos sobre un plano, algunos más grandes, otros más pequeños, puntos que conforman estrellas, puntos que registran el polvo y puntos que designan errores ópticos. La mirada del astrónomo cambia su dirección hacia el registro fotográfico. El observador, que se pensaba sustituido o reemplazado por la placa fotográfica, vuelve a ocupar un lugar en el proceso de experimentación científica necesario para la verificación.

Si el límite de la visión del observador es modificado al interpretar el campo visual registrado en la placa fotográfica, el astrónomo deberá ser capaz de visualizar aquello invisible a sus ojos. Cabe cuestionar el papel que ocupa la visibilidad en la construcción del conocimiento. Ésta puede ser entendida como el conjunto de las técnicas sociales e históricas específicas de los mecanismos de visión. El telescopio y la fotografía son mecanismos que hacen visibles objetos específicos que son invisibles para el ojo humano; es necesaria la intervención del astrónomo para que a través de su “juicio de experto”⁵² identifique

⁴⁹ Clement Chéroux, *Breve historia del error fotográfico*, 41.

⁵⁰ Cfr. Bernard Lamarche-Vadel, *Lignes de mire. Écrits sur la photographie*.

⁵¹ André Gunthert, “Le complexe de Gradiva”, 120.

⁵² Lorraine Daston y Peter Galison analizan cómo la objetividad mecánica del siglo XIX buscaba eliminar la intervención del sujeto mientras se confiaba en la neutralidad de la máquina y la transparencia del operador, como un ideal de la disciplina moral de los científicos. En el tercer capítulo de su libro concluyen cómo la ambición de producir una imagen objetiva se complementó mecánicamente con una estrategia que reconoció explícitamente la necesidad

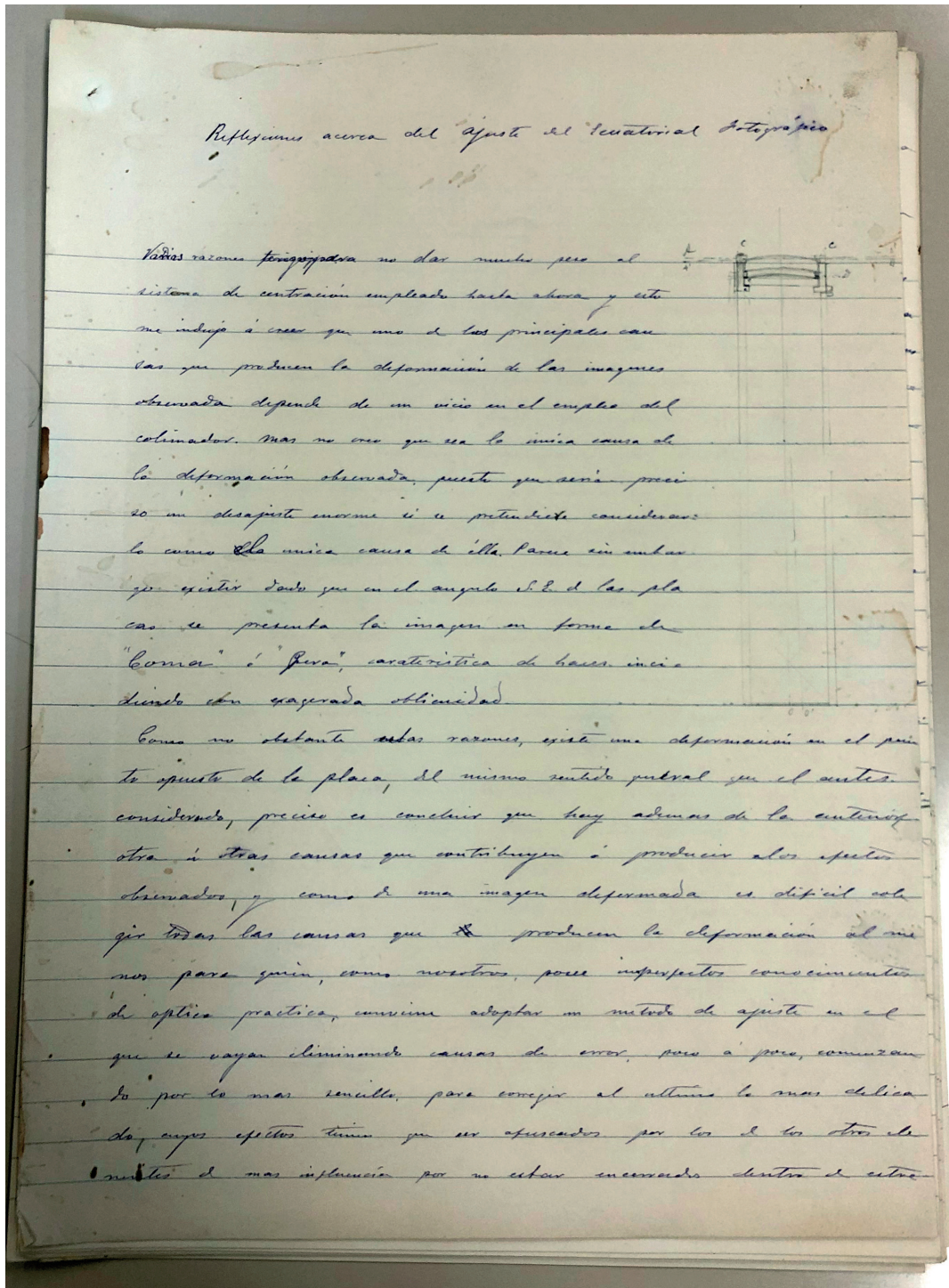
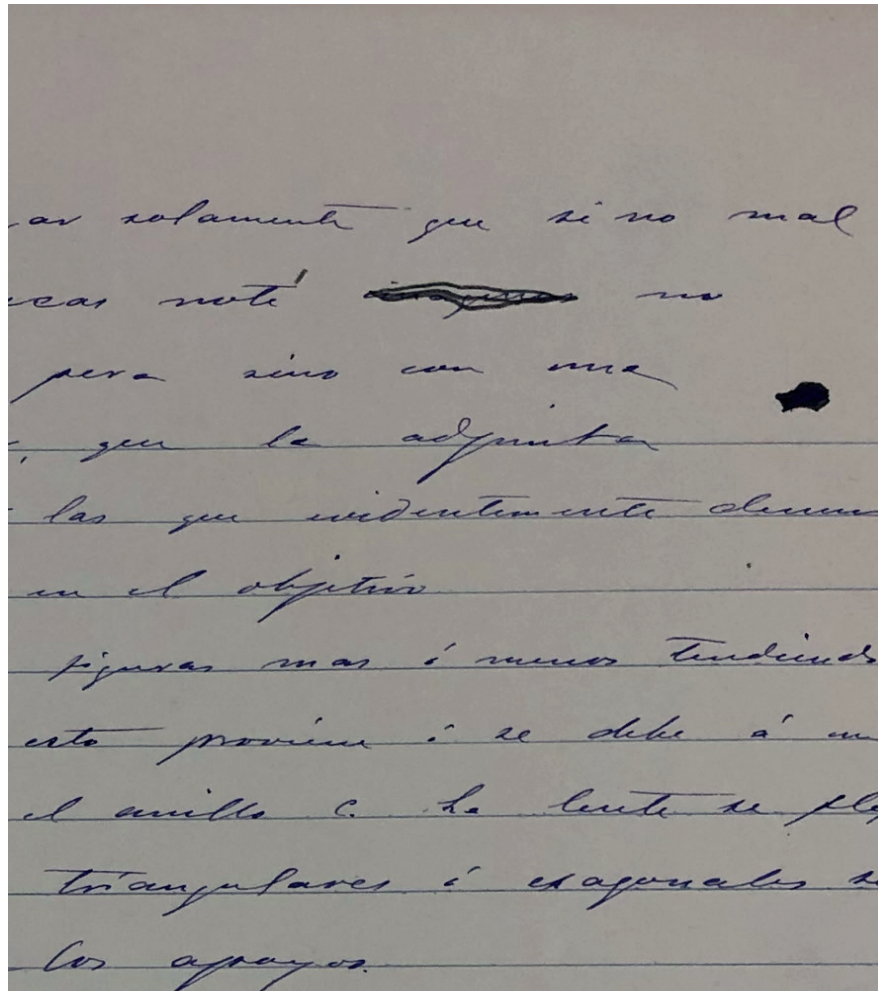


Figura 5. Felipe Valle. Reflexiones acerca del ajuste al Ecuatorial Fotográfico
Manuscrito, 1897, exp. 399, caja 39. Observatorio Astronómico Nacional de Tacubaya,
Biblioteca "Guillermo Haro" del Instituto de Astronomía, UNAM.



as solamente que si no mal
cas note ~~cas~~ no
pero sino con una
que se adquire
las que evidentemente surgen
en el objetivo
figuras mas i menos tendiendo
esto proviene i se debe a un
el anillo c. La lente se flex
triangulares i espaciales se
los apoyos.

Figura 6. Felipe Valle. Reflexiones acerca del ajuste al Ecuatorial Fotográfico
Manuscrito, 1897, exp. 399, caja 39. Observatorio Astronómico Nacional de Tacubaya,
Biblioteca "Guillermo Haro" del Instituto de Astronomía, UNAM.

una placa bien lograda de aquella que contiene errores. Para ello será necesario educar la mirada⁵³ para recrear las condiciones de visibilidad.

Anguiano cuestionó la aparición de pequeños puntitos en las placas, la diferenciación de estos puntos producidos por el polvo de aquellas estrellas formadas por tres puntos es en cierta medida un primer paso en pensar desde la visualidad.⁵⁴ Concluyó que las condiciones propias del Observatorio de Tacubaya, la altitud y la contaminación eran la causa de la aparición de las manchas en la imagen.⁵⁵ Sin embargo, no explicó cómo corregir o compensar el error. Es probable que decidiera seguir las recomendaciones del boletín de 1895.

Al mirar detenidamente las imágenes, Guillermo Beltrán y Puga, encargado del departamento fotográfico, notó desde 1894 algunas irregularidades en las placas: las estrellas de la 11^a magnitud no aparecían en algunas; su conclusión fue que las placas fotográficas que usaban eran menos sensibles que las anteriores, así que “resolvieron” incrementar el tiempo de exposición y de revelado.⁵⁶ La inquietud de Beltrán y Puga era rebasar el límite de lo visible a través del instrumento y del procedimiento fotográfico cuyo registro visual puede ser casi tan permanente y sensible como se quiera.

Más tarde Beltrán y Puga estudió nuevamente las imágenes y redactó en 1897 la descripción de los defectos y los procedimientos para corregirlos: 1) La deformación de algunas estrellas en las imágenes y 2) las estrellas

de emplear un juicio capacitado para crear y utilizar imágenes. Lorraine Daston y Peter Galison, “The Image of Objectivity”, 81-128; véase también Daston y Galison, *Objectivity*.

⁵³ Joel Snyder analiza el caso de Etienne Jules Marey, quien propone los límites de la visualización y la visibilidad al afirmar que las imágenes de la cronofotografía apelan más a la imaginación que a los sentidos, nos enseñan a observar a la naturaleza con mayor detenimiento; “esta educación del ojo” se enriquece siempre por la experiencia de mirar el movimiento. Véase Joel Snyder, “Visualization and Visibility”, 383.

⁵⁴ Pensar desde la visualidad implica analizar la condición visual del registro fotográfico.

⁵⁵ Cfr. *Anuario del Observatorio Astronómico Nacional de Tacubaya para el año de 1897*.

⁵⁶ Guillermo Beltrán y Puga (firmado por), Tacubaya, 4 de mayo de 1894. AHUNAM FOAN caja 14, exp. 124.

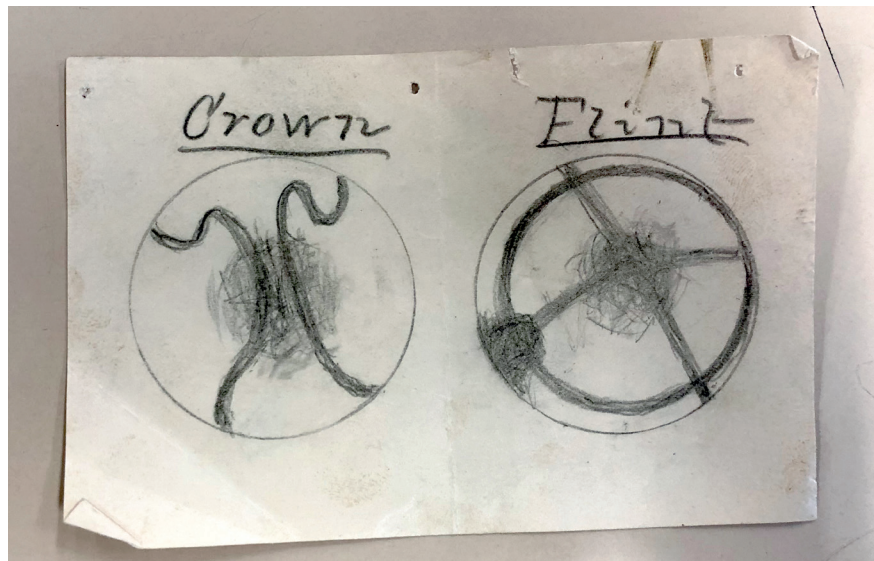


Figura 7. Dibujo que acompaña carta a Felipe Valle, 24 de agosto de 1889, exp. 961, caja 138. Observatorio Astronómico Nacional de Tacubaya, Biblioteca "Guillermo Haro" del Instituto de Astronomía, UNAM.

de undécima magnitud que no aparecen con la claridad necesaria;⁵⁷ supuso que, si el instrumento fotográfico estaba en foco y la lente se había reconocido por el Observatorio de Oxford como buena, el problema se encontraba en la falta de coincidencia de los ejes ópticos de las lentes que forman el objetivo y en que la claridad de la apariencia de las estrellas se debía a un revelado insuficiente de las placas.

Felipe Valle, astrónomo del Observatorio, también desarrolló una serie de reflexiones en torno al ajuste que se le debía hacer al telescopio. Describe visualmente las deformaciones de la imagen en forma de "coma o pera" en el ángulo 5.8 de las placas como "una característica de hacer inclinamiento [*sic*] con exagerada oblicuidad",⁵⁸ explica que las causas que producen los

⁵⁷ Beltrán y Puga (firmado por), Tacubaya, 24 de diciembre de 1897, AHUNAM FOAN caja 14, exp. 124.

⁵⁸ Felipe Valle, *Reflexiones acerca del ajuste al ecuatorial fotográfico*, Tacubaya, diciembre 27, 1897, AHUNAM FOAN caja 39, exp. 399.

defectos son otras, además de la deformación de la lente, y propone adaptar un método de ajuste: hacer coincidir las lentes para eliminar las deformaciones cromáticas y esféricas y alinear la placa al mismo eje óptico del objetivo. En sus anotaciones describe la forma de pera “más asimétrica que regular” y la acompaña un pequeñísimo dibujo. Explica que esa deformación proviene del reflejo de la misma lente, una especie de fractura óptica por donde la lente refleja la luz y produce figuras triangulares, lo que ahora conocemos con el nombre de destello de lente o *flare*.

Grubb hizo dos diseños del objetivo fotográfico; el primero era similar al diseño de los hermanos Henry con el vidrio Crown al frente y el segundo era un nuevo diseño con el vidrio Flint al frente.⁵⁹ En 1892 el director del Observatorio de Melbourne identificó que la lente del objetivo fotográfico tenía un defecto de densidad “que hace que sea difícil obtener una buena definición, o la total libertad del paralaje”⁶⁰ y solicitó a Grubb que le enviara uno corregido. Tras evaluar la posibilidad de arreglar la lente enviándola a Irlanda, Anguiano dispuso en 1899, para reducir costos, mandar a Teodoro Quintana a Massachusetts para que la compañía Alvan & Clark se encargara de componer el objetivo. En las cartas enviadas a Felipe Valle, Quintana describió las características de las deformaciones de los lentes y adjuntó un pequeño dibujo: “El lente Flint está descentrando y demás grueso de un lado que otro. El Crown está [...] en menor escala”. Los cristales no eran homogéneos, pues según el experto de óptica de la compañía, el sr. Landin, Grubb les había dado lentes de segunda o tercera clase.⁶¹

⁵⁹ Jones, “The Scientific Value of the Carte du Ciel”, 5.18.

⁶⁰ Carta al Almirante Mouchez, 25 enero de 1892 (firmada por Ellery), Government Astronomer Melbourne Observatory, en Chinnici, *La carte du ciel: Correspondence inédite*, 64.

⁶¹ Teodoro Quintana a Felipe Valle, 24 agosto de 1899, AHUNAM FOAN caja 138, exp. 961. El astrónomo del Observatorio del Cabo, David Gill, había identificado un defecto mecánico en los tubos del eje de declinación, según lo expresó en una carta al fabricante Howard Grubb, quien acordó “no incluir esa parte objetable” en los siguientes telescopios. Véase Ian Glass, *Victorian Telescope Makers. The Lives and Letters of Thomas and Howard Grubb* 144, 146, citado en Mireles, 27. Mireles también menciona que: “En contraste, para el astrónomo real, William Henry Mahoney Christie, quien declaró durante una visita a los talleres de Grubb que el instrumento mexicano había demostrado ser muy preciso en algunas tomas [...]”. De acuerdo con Edgardo Ronald Minniti Morgan,



Figura 8. Flare y aberraciones en zonas marginales de la placa. Zona -13° N° 91. Observatorio Astronómico Nacional de Tacubaya, Colección Instituto de Astronomía, UNAM.

Deformación y claridad son categorías visuales que permitieron identificar la falta de alineación de los lentes o de revelado de las placas. Las reflexiones en torno a la identificación visual de los errores son también un producto del conocimiento construido a partir de la visualidad. Los astrónomos desarrollaron un juicio dotado de experiencia y recrearon las condiciones de visibilidad necesarias para la examinación de las placas.

En la correspondencia entre Felipe Valle y Loewy, directores de los observatorios de Tacubaya y París, se lee cómo el trabajo realizado por México tomó mucho tiempo más de lo pensado. Valle explica que en el proceso de revisión y reducción:

del Observatorio de Córdoba, los telescopios originalmente estaban destinados a Viena y Niza, pero por razones desconocidas los rechazaron y más tarde los adquirieron astrónomos de Chile y de México. Disponible en <http://historiadelastronomia.files.wordpress.com/2011/07/ristenpart.pdf> (consultado el 28 de enero de 2013; referido a pie de página en Mireles, 28).

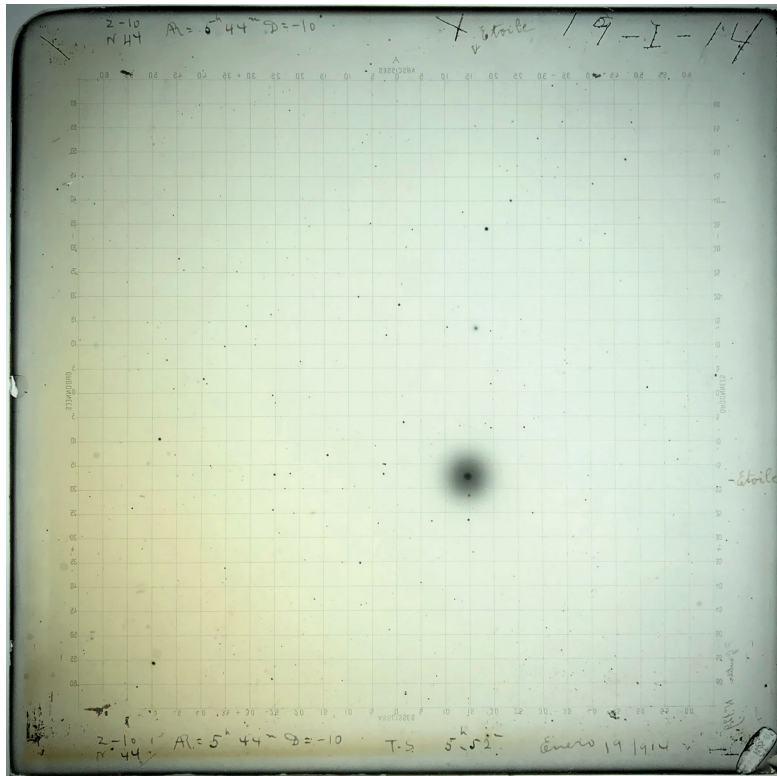


Figura 9. Carta del cielo. Zona -10 N° 44. T.S. 5h 52m. 19 de enero de 1941. Observatorio Astronómico Nacional de Tacubaya, Biblioteca "Guillermo Haro" del Instituto de Astronomía, UNAM.



Figura 10. Cuatro signaturas "tâche" en el margen derecho. Carta del cielo. Zona -13° N° 180 T.S. 23h 52m 17 de noviembre de 1911. Observatorio Astronómico Nacional de Tacubaya, Biblioteca "Guillermo Haro" del Instituto de Astronomía, UNAM.

Hemos rechazado 97 placas por diferentes motivos, y 125 están pidiendo una revisión más cuidadosa, habiéndose tomado con una emulsión no homogénea y con un tiempo de exposición insuficiente, me parece. Medimos 161 clichés del Catálogo, por duplicado, y otros 12 del asteroide Eros: y en 38 de estas placas, redujimos la coordinación en el centro de los clichés como un trabajo de reducción preliminar.⁶²

La visualización de los errores en las placas exige un entrenamiento del ojo y la comprensión de la complejidad del proceso de producción. La intervención humana es necesaria para completar el sentido, tanto en la identificación del error como en la visualización de la información. Sólo así podría diferenciarse una estrella formada por tres puntos o *asterism*,⁶³ de cualquier otro tipo de registro no deseado o no identificado. Vale la pena recordar las palabras del astrónomo Joaquín Gallo sobre el trabajo de la Carta del Cielo:

Nada en la naturaleza está en reposo; las estrellas tienen movimientos propios imperceptibles durante una vida a causa de su enorme distancia, pero sensibles al cabo de unos cuantos años si las medidas se han hecho con la precisión necesaria para notar el desalojamiento.⁶⁴

El astrónomo observador, las medidoras y el calculador debían ser conscientes de aquel sutil movimiento a lo largo de los años. La percepción precisa de un ojo educado y un juicio experimentado es lo que develan algunas placas que actualmente resguarda el Instituto de Astronomía de la UNAM. En ellas, es posible identificar el *flare* con la forma de pera del que hablaba Quintana en zonas no útiles de la placa. Otras más tienen anota-

⁶² Felipe Valle a M. Loewy, Tacubaya, 18 de marzo de 1909, en Chinnici, *La carte du ciel*, 382-38 [traducción de la autora]. Antes de 1909 la reducción se hacía con el método trigonométrico de coordenada rectilínea a ecuatorial; a partir de ese año se propuso seguir las indicaciones para calcular la estrella al centro bajo las coordenadas del equinoccio de Greenwich para 1900.

⁶³ Fresneau A., R. W. Argyle, G. Marino y S. Messina, "Potential of Astrographic Plates for Stellar Flare Detection", 517-524.

⁶⁴ Gallo, "La Carta del Cielo", 160.

ciones que diferencian entre una mancha, *tâche*, de una estrella, *etoile*. Estas firmas sobre la placa son propiamente la identificación del error visual, probablemente marcados por el Comité Permanente cuando se enviaron para su revisión.

La producción de la Carta Fotográfica del Cielo generó imágenes con niveles de inteligibilidad en los puntos visibles en el plano. El conocimiento se construye en la interpretación de la visualidad de aquello visible e invisible a los ojos. El ojo debía acostumbrarse y entrenarse para reconocer las figuras y recrear las condiciones de visibilidad necesarias para estudiar las placas; su experiencia y juicio formarán una mirada de experto capaz de construir una visualidad astronómica. La mirada como construcción debe pasar por un proceso de sensibilización, de entendimiento de lo que se ve, de interpretación de lo que se cree ver y de dar sentido. Las formas y figuraciones que aparecen conforman el campo visual y epistémico de la placa: pequeñísimos triángulos equiláteros formados por tres puntos distribuidos en un plano. Para que éstas tuvieran un sentido, sin embargo, se debía mirar más allá de lo visible.

Bibliografía

- Anguiano, Ángel. "Formación de la Carta Celeste por medio de la fotografía". En *Anuario del Observatorio Astronómico Nacional de Tacubaya para el año de 1889*. Ciudad de México: Secretaría de Fomento, 1888.
- . *Anuario del Observatorio Astronómico de Tacubaya para el año de 1893*. Ciudad de México: Secretaría de Fomento, 1892.
- . *Anuario del Observatorio Astronómico Nacional de Tacubaya para el año de 1896*. Ciudad de México: Secretaría de Fomento, 1895.
- . *Anuario del Observatorio Astronómico Nacional de Tacubaya para el año de 1897*. Ciudad de México: Secretaría de Fomento, 1896.
- Bartolucci, Jorge. *La modernización de la ciencia en México. El caso de los astrónomos*. Ciudad de México: UNAM, 2000.
- Chéroux, Clement. *Breve historia del error fotográfico*. Ciudad de México: Ediciones Ve, 2018.

- Chinnici, Ileana. *La carte du ciel: Correspondence inédite conservée dans les archives de l'Observatoire de Paris*. París: Observatoire de Paris, 1999.
- . “La Carte du Ciel, genèse, déroulement et issues”. En Jérôme Lamy (dir.). *La Carte du Ciel. Histoire et actualité d'un projet scientifique international*. París: L'Observatoire de Paris / EDP Sciences, 2006.
- Daston, Lorraine y Peter Galison. *Objectivity*. Nueva York: Zone Books, 2007.
- . “The Image of Objectivity”, *Representations*, no. 40, Special Issue: Seeing Science (otoño de 1992). University of California Press.
- Fresneau, A., R. W. Argyle, G. Marino y S. Messina. “Potential of Astrographic Plates for Stellar Flare Detection”, *The Astronomical Journal*, 121 (2001), 517-524.
- Gallo, Joaquín. “La Carta del Cielo”, fragmento de *La astronomía y la fotografía*. Conferencia sustentada en la Asociación de Ingenieros y Arquitectos el 23 de agosto de 1939. Documento procedente del CESU de la UNAM. Transcrito en *Luna Córneas*, número doble 21 / 22. Ciudad de México: Centro de la Imagen, 2001.
- Gallo, Joaquín. “Solicitud de placas fotográficas especiales de 16 × 16 centímetros” (carta de Joaquín Gallo a Kodak Mexicana, 18 enero 1928). Caja 15, exp. 132. FOAN, AHUNAM.
- Glass, Ian. *Victorian Telescope Makers. The Lives and Letters of Thomas and Howard Grubb*. Londres: Institute of Physics Publishing, 1997.
- Gunthert, André. “Le complexe de Gradiva”, *Études photographiques*, 2 (1997).
- Henry, Prosper y Paul Henry. “On Photographs of a New Nebula in the Pleiades, and of Saturn”, *Monthly Notices of the Royal Astronomical Society*, 46 (1886).
- Jones Fras, Derek. “The Scientific Value of the Carte du Ciel”, *Astronomy & Geophysics*, vol. 41, núm. 5 (octubre de 2000). Disponible en <https://doi.org/10.1046/j.1468-4004.2000.41516.x>.
- Lamarche-Vadel, Bernard. *Lignes de mire. Écrits sur la photographie*. París: Marval, 1995.
- Lamy, Jérôme (dir.). *La Carte du Ciel. Histoire et actualité d'un projet scientifique international*. París: L'Observatoire de Paris / EDP Sciences, 2006.
- . “The Role of the Conferences and the Bulletin in the Modification of

- the Practices of the Carte du Ciel project at the End of the Nineteenth Century". *Journal of Astronomical History and Heritage*, 12(2) 119-124 (2009).
- . "Adjusting Astronomical Practices: 'The Carte du Ciel', the Democratic Rules and the Circulation of Opinions at the End of the 19th century", *The Role of Astronomy in Society and Culture Proceeding International Astronomical Union*, Symposium núm. 260 (2009).
- . "La Carte du Ciel et la création du 'Bureau des Dames' à l'Observatoire de Toulouse". *Nuncius / Istituto e museo di storia della scienza* 21(1): 101-120 (2005).
- . "La carte du ciel et l'ajustement des pratiques (Fin xixe – Debut xxe siècle)", en Jérôme Lamy (dir.). *La Carte du Ciel. Histoire et actualité d'un project scientifique international*. París: L'Observatoire de Paris / EDP Sciences, 2006.
- Laskov, Lasko M. y Milcho Tsvetkov. "Data Extraction from Carte du Ciel Triple Images", *Serdica Journal of Computing*. Bulgarian Academy of Sciences. Institute of Mathematics and Informatics (2013).
- Mireles Estrada, Ángel. "La Carta del Cielo: un capítulo internacional de la ciencia mexicana". Tesis de maestría, UNAM, 2014.
- Moreno Corral, Marco Arturo. "Astrofotografía en el México del siglo XIX", *Alquimia*, núm. 14, 31 (1994).
- . "Telescopios que han influido en el desarrollo de la astronomía y la astrofísica en México". *Quipu*, vol. 8, núm. 1 (enero-abril de 1991).
- Mouchez, Ernest. *La photographie astronomique à l'Observatoire de Paris et la Carte du ciel*. París: Gauthier-Villars, 1887.
- . "La Photographie astronomique à l'Observatoire de Paris et la carte du ciel Paris, 1887". En R. Radau (ed.). *II. Bulletin du Comité international permanent pour l'exécution photographique de la carte du ciel, 1888-1889*. París: Bureau de la Revue des Deux Mondes, 1889.
- Snyder, Joel. "Visualization and visibility". En Caroline A. Jones, Peter Galison (eds.). *Picturing Science, Producing Art*. Nueva York / Londres: Routledge, 1998.
- Télez Fabiani, Enrique. "Observatorio Astronómico Nacional: trabajos fotográficos y geográficos bajo la dirección de Ángel Anguiano (1877-1899)". Tesis de maestría, UAM, 2003.

- Urban, S. E., *et al.* "The AC 2000: The Astrographic Catalogue on the System Defined by the Hipparcos Catalogue", *The Astronomical Journal* 115, 1212-1223.
- Wayman, P. A. "The Grubb Astrographic Telescopes, 1887-1896". En S. Debarbat, *et al.* (eds.). *Mapping the Sky: Past Heritage and Future Directions: Proceedings of the 133rd Symposium of the International Astronomical Union, held in Paris, France, 1-5 June 1987*. Suzanne Debarbat (ed.). International Astronomical Union. Symposium núm. 133. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers: Disponible en <http://adsabs.harvard.edu/full/1988IAUS.133.139W> (consultado el 5 de julio de 2020).
- Wilder, Kelly. *Photography and Science*. Londres: Reaktion Books, 2009.

Archivos consultados

- Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo Observatorio Astronómico Nacional. Proyectos astronómicos: Carta del Cielo.
- Colección Fotográfica del Instituto de Astronomía, UNAM.



Mariana Rubio de los Santos

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana, donde colaboró como becaria en la línea de investigación Arte y Educación del Departamento de Arte, y maestra con mención honorífica en Historia del Arte por la UNAM en el campo de conocimiento de Arte Moderno con enfoque en los inicios de la fotografía en México. Actualmente realiza un doctorado en Historia del Arte en la misma institución con una investigación que cuestiona lo fotográfico y la visualidad en las imágenes científicas de la Luna de principios del siglo xx.

Historia a través de la fotografía

El análisis de tarjetas postales de desnudo femenino de la Compañía Industrial Fotográfica

Aura Mariana Medina Hernández

Investigadora independiente

*History Through Photography. An Analysis
of Compañía Industrial Fotográfica's Female
Nude Postcards*

Recepción: 31 de enero de 2020

Aceptación: 11 de junio de 2020

Resumen

Las representaciones del desnudo femenino han sido una temática vigente prácticamente a lo largo de toda la Historia del Arte; sin embargo, fue hasta finales del siglo XIX que, con el perfeccionamiento de las técnicas y tecnologías fotográficas asistimos a un fenómeno de masificación de la imagen que posibilitó la circulación del cuerpo femenino desnudo a través de las tarjetas postales fotográficas. En el caso de México, un ejemplo claro de este fenómeno fueron las tarjetas postales de desnudos femeninos que produjo la Compañía Industrial Fotográfica alrededor de 1920, las cuales no sólo apostaron por la producción industrializada de imágenes, sino también por un juego iconográfico que se debatió entre un imaginario del arte legítimo y la censura moral de la época.

Palabras clave

Tarjeta postal, desnudo femenino, legitimación, circulación masiva

Abstract

Representations of the female nude have been a theme that prevails practically throughout Art History; however, it was not until the end of the 19th-Century, with the improvement of photographic techniques and technologies, when we witnessed a phenomenon of massification of the image that enabled the circulation of the female nude through photo postcards. In the case of Mexico, a clear example of this phenomenon were the postcards of female nudes that the Compañía Industrial Fotográfica produced around 1920, which not only bet on the industrialized production of images, but also on an iconographic game that oscillated between an imaginary of legitimate art and the moral censorship of the time.

Key words

Postcard, female nude, legitimization, mass circulation

UNA TARDE CUALQUIERA DE 1928 UN AMIGO DE ALFONSO NAGORE LE MOSTRÓ UNA FOTOGRAFÍA DE desnudo artístico, seguramente una más de aquellas postales que circulaban entre las calles de la Ciudad de México en aquella década. Hasta ese momento, el cuerpo desnudo que yacía en la imagen, con pose artística, carecía de rostro e identidad; sin embargo, a los ojos de Alfonso había algo de familiar en esa silueta, en los detalles de aquel cuerpo. Se trataba de su esposa: la mujer que hacía seis años había conocido a la salida de la escuela Miguel Lerdo de Tejada y que ahora, tal vez, formaba parte de una de tantas imágenes que llenaban los álbumes de coleccionistas.

Aquel encuentro con el desnudo de Sara Perea terminó en un crimen de honor que tomó por presa al fotógrafo Gustavo Galindo y a su modelo, la esposa de Alfonso. El periódico *El Universal* no dudó en cubrir la nota entre las páginas del 6 y 7 de marzo de 1928, pues Alfonso Nagore había sido exculpado por el jurado popular bajo el argumento de haber defendido el honor masculino, ya que durante el proceso su defensor exclamó: “¡Si no hubiera usted matado, no sería hombre!”

Por otro lado, aunado a la favorable defensa de la dignidad masculina, se presentó otro argumento concerniente a la imagen en cuestión, donde Federico Sodi, el defensor señaló:

Si don Francisco de Goya y Lucientes retrata a la mujer de Nagore, desnuda, [...] el mundo del arte gana una gloria, pero el marido se gana una vergüenza. La exhibición de desnudos es lícita, legítima en las celebridades del cine o el teatro, o en las horizontales, gentes que viven en casa de cristal en lo que se refiere al físico, pero no para quien guarda el pudor, porque así lo exige la razón de los demás.¹

¹ Tanto la historia de Sara Perea como la cita fueron tomadas de: Aurelio de los Reyes, “Crimen y castigo: la disfunción social en el México posrevolucionario”, 314.

El caso del asesinato del fotógrafo Galindo y de Sara Perea proporciona una ventana para el análisis de las fotografías de desnudo femenino de los años veinte y la recepción de estas imágenes en la cultura visual mexicana. Los cuestionamientos en torno a estas imágenes son variados: podríamos preguntarnos quiénes producían y consumían esas fotografías, quiénes eran esas mujeres; ¿eran legales esas imágenes o formaban parte de un mercado ilícito?, ¿qué impacto tuvieron en los espectadores?

Como podemos observar, los temas que atraviesan las fotografías de desnudo femenino de principios del siglo xx son vastos, por lo cual uno de los propósitos del presente artículo consiste en proponer un análisis y una interpretación de las tarjetas postales de desnudo femenino como fenómeno de la cultura visual mexicana, acotando el estudio al trabajo que se llevó en el interior de la Compañía Industrial Fotográfica (CIF), 1915-1940.

Aquella fotografía que llegó a las manos del esposo de Sara Perea no era una imagen atípica; por el contrario, mostraba simplemente una práctica común entre los consumidores de tarjetas postales de la época, hecho que se puede constatar al menos con la producción de postales que realizaban algunos estudios fotográficos y compañías de mayor alcance.

Estamos frente a una fuente primaria que abre brecha en dos sentidos: por un lado, se convierte en una de tantas piezas de la historia *de* la fotografía, pues la tarjeta postal fotográfica ejemplifica una parte del desarrollo científico y técnico de este medio de comunicación y expresión; por el otro, otorga la posibilidad de hacer historia *a través de* la fotografía, en cuanto que funge como medio de conocimiento visual del pasado para comprender las formas de representación del cuerpo femenino y sus implicaciones.²

² Boris Kossoy, *Lo efímero y lo perpetuo*, 57.

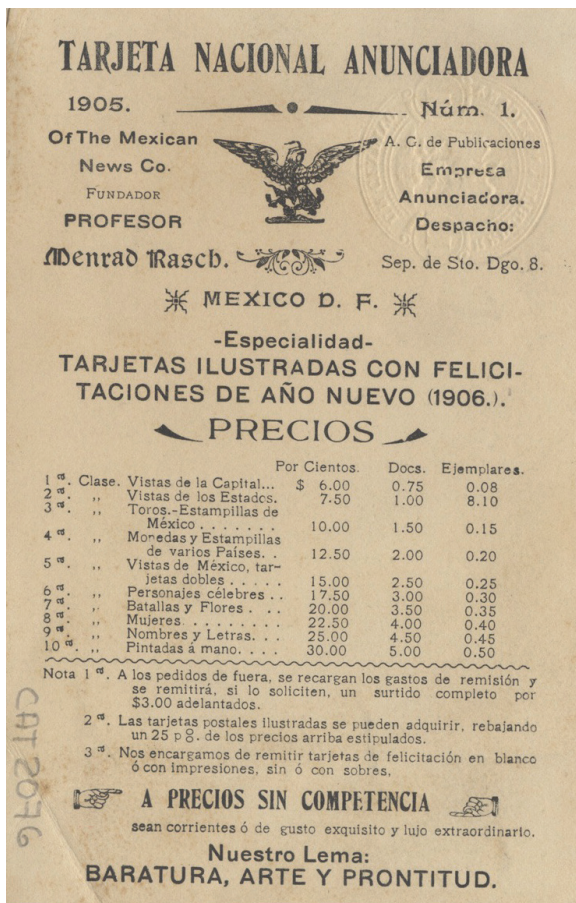


Figura 1. Tarjeta Nacional Anunciadora, Fototeca Manuel Toussaint. Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.

La historia de las postales se remonta a finales del siglo XIX en Austria;³ la idea se atribuye a Heinrich von Stephany (1831-1897)⁴ y Emmanuel Hermann (1839- 1902),⁵ quienes en 1869 hicieron posible la aparición de este producto como un objeto comercial capaz de abaratar los costos del servicio postal.⁶ Un año después se introdujo el uso de las postales en el sistema de correo de países como Alemania, Suiza e Inglaterra, mientras que a España llegó hasta 1873.⁷ Para el caso mexicano fue en 1879 cuando, en la Convención de París, Gabino Barreda (1818-1881)⁸ firmó los convenios de la Unión Postal Universal para la unificación de los criterios postales.⁹

La principal característica de las tarjetas postales radica en sus pequeñas dimensiones, su capacidad para enviar mensajes rápidos y concretos; elementos de los que carecían las cartas de la época, por ello resultaba más fácil y económico el

envío de estos pequeños trozos de cartón que de alguna manera correspondían a los procesos de aceleración de un tiempo enmarcado en la Segunda Revolución Industrial y que no tenían la misma confidencialidad de la carta en sobre. Esta falta de confidencialidad es muy importante porque exalta una dinámica de voyeurismo y exhibicionismo, pues la postal en su trayecto pasa por diversas personas, develando así su contenido escrito e iconográfico.

³ Francisco Palá Laguna, "La tarjeta postal ilustrada", 33.
⁴ Heinrich von Stephany fue director general de correos del imperio alemán y organizador del sistema postal alemán.
⁵ Emmanuel Hermann fue un economista nacional austriaco que se involucró en la invención de la tarjeta postal.
⁶ Mariana López Hurtado, *La tarjeta postal como documento*, 21.
⁷ Palá, "La tarjeta postal ilustrada", 33.
⁸ Médico, filósofo y político mexicano que ese año (1879) fue ministro en funciones diplomáticas en Alemania.
⁹ Alejandra Osorio Olave y Felipe Victoriano Serrano, *Postales del Centenario*, 25.

Un elemento importante para la popularización de las tarjetas postales ilustradas durante el siglo xx fueron las técnicas fotográficas empleadas, tales como: heliotipia,¹⁰ fotolitografía,¹¹ colografía y fototipia,¹² las cuales hicieron posible la reproducción de postales en papel en blanco y negro, o sepia; a veces también se coloreaban a mano. El desarrollo y aplicación de dichas técnicas favorecía el consumo del producto porque resultaba innovador para su público, pero también porque favorecía un ideal de modernización y vanguardia, el producto no sólo resultaba agradable a la vista, era funcional y barato, respondía a la inmediatez de una época moderna, un momento de transición de modelos tradicionales hacia otros modernos, así como la transformación de industrias que se sumaban a la dinámica capitalista.

Por otro lado, las fotografías disminuyeron sus costos y el público consumidor se diversificó incluso hacia la clase media-baja, al menos entre los costos de las postales podemos ver que éstos variaban según el tema y la técnica, como se aprecia en la postal anunciadora (fig. 1).

¹⁰ La *heliotipia*, conocida también como *colotipia*, es un procedimiento de impresión planográfico, fotomecánico que utiliza una placa sensibilizada de gelatina para realizar una impresión de tono continuo. Puede hacer reproducciones excelentes de ilustraciones, pero solamente sirve para periodos cortos. Para una definición más amplia del proceso puede consultarse F. J. M. Wijnekus y E. F. PH. Wijnekus, *Dictionary of the Printing and Allied Industries: In English, French, German, Dutch, Spanish and Italian*, 137.

¹¹ *Fotolitografía*: proceso en el que se emplea la fotografía para la producción de la imagen en una superficie de impresión final. La superficie de impresión original, piedra litográfica, ha sido desplazada casi por completo por láminas de metal delgadas y flexibles (aluminio, zinc, acero inoxidable, planchas bimetálicas y polimetálicas). El procedimiento fotolitográfico más antiguo fue el proceso de albúmina en el que las imágenes captadas con luz y entintadas con albúmina bicromatada sirvieron como superficie de impresión real. Para consultar la definición en su idioma original, véase Wijnekus, *Dictionary of the Printing*, 444.

¹² *Fototipia*: proceso de impresión de fotografías en tinta descubierto por el francés J. Joubert en 1860 y mejorado por Tessié en la década de 1870. Su aplicación más común fue la impresión de postales y consistía en aplicar una capa de gelatina bicromatada sensibilizada con sales de cromo sobre un cristal. Esta placa era impresa mediante un negativo fotográfico y la luz endurecía la gelatina creando una plancha de impresión por tinta. El formato universal de la postal es de 9 × 14 cm y su periodo de apogeo fue entre 1891 y 1915, momento en el que la fototipia comenzó a ser sustituida por el papel fotográfico". Cita tomada de Antonio Jesús González y Eva María Delgado Sánchez, *Postales andaluzas. Rafael Señan y la fotografía turística (1864-1911)*, 49.



Figura 2. Compañía Industrial Fotográfica. Placa seca de gelatina, 12.7 × 17.8 cm. Ciudad de México, ca. 1920, Fototeca Nacional. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Gracias a esta fuente, se estableció un rango aproximado de costos de las postales: éstas se vendían por cientos que van de los \$6 a los \$30, por docena de los 0.75 centavos a los \$5, y por ejemplar de 0.08 centavos a los 0.50 centavos. En este rango de precios, las más baratas corresponden a las Vistas de la Capital, mientras que el precio más alto está impuesto a las postales pintadas a mano. Como se puede apreciar, las temáticas son variadas debido a que “sean corrientes ó de gustos exquisito y lujo extraordinario. Nuestro Lema: Baratura, Arte y Prontitud”. Así, las postales fueron pensadas como producto de consumo de masas, el cual se diversificó en gustos, géneros y precios, al mismo tiempo que respondió a una demanda considerable de tiempos inmediatos.

Se presenta una diferencia sustancial en la relación de precios y temas, las postales más caras corresponden a la técnica manual, como es el caso de las pintadas a mano, mientras que las demás responden a la temática. En el caso de “Nombres y Letras” posiblemente se deba a los trámites que implica la reproducción de piezas musicales, o al trabajo en la búsqueda de tipografías especiales; mientras que para el caso de “Mujeres”, si bien

no se especifica qué tipo de mujeres se están representando, posiblemente se trate de actrices, bailarinas, *vedettes* o desnudos femeninos, lo cual implicaba también costos que sobrepasan una producción de postales comunes como fue el caso de Vistas de la Capital o imágenes de toros.

El caso de las postales que dedicaron su mirada al tema femenino nos presenta una problemática interesante; se trata de la masificación de representaciones del desnudo y su circulación por diferentes espacios y estratos socioeconómicos. Por medio de estas imágenes se pone al alcance de la población una serie de modelos o estereotipos de belleza femenina inalcanzables, que sólo podrán estar en poder de quienes adquieran, compren o coleccionen tales imágenes; ésa es precisamente la innovación de este tipo de postales: que son de fácil adquisición para muchas personas.

Se debe aclarar que a pesar de que existieron imágenes con escenas sexuales totalmente explícitas, las más comunes y aquellas que gozaron de libertad de circulación e imprenta fueron las que aludieron a un sentido artístico, producto de la tradición academicista en el arte. Pues como bien señala Ava Vargas “la fotografía de desnudo prácticamente se dividía en imágenes pornográficas explícitas y poses clásicas al estilo europeo, cubiertas con velos y ropajes para denotar que tanto el fotógrafo como el espectador tenían aspiraciones más elevadas”.¹³

En el escenario mexicano de la posrevolución se presentaron postales fotográficas de todo tipo, desde las que atendieron las demandas de la reconstrucción nacional, la búsqueda de raíces indígenas y las modas exportadas desde el extranjero, hasta las series fotográficas de artistas de teatro y cine —un producto que también empezaba a masificarse—. Estas fotografías enarbolaban la moda de las *flappers* y las tiples de la década de los años veinte. Sus imágenes se produjeron masivamente gracias al formato de la tarjeta postal, de tal manera que este soporte permitía transportarlas o enviarlas fácilmente a cualquier lugar e incluso coleccionarlas en álbumes.

¹³ Ava Vargas, *La casa de citas en el barrio galante*, xix.

La práctica del coleccionismo fue muy común en lo que respecta a la producción fotográfica. Esta actividad se manifestó desde la conservación de álbumes familiares y posteriormente con el fenómeno de la tarjeta postal.

La práctica del coleccionismo enfatiza la necesidad de poseer imágenes de lo propio y lo que nos rodea, el mundo hecho objeto susceptible a la cosificación y posesión. Las fotografías de figuras femeninas que circularon en las primeras décadas del siglo xx no sólo permitieron la reproducción de la imagen de mujeres famosas y atractivas, sino también la posesión de éstas, tanto visual como materialmente, en una postal, de tal manera que el consumidor del producto poseía entre sus manos aquellas figuras femeninas inalcanzables, transgresoras por las modas que imponían y por la manera en que utilizaban su cuerpo para seducir y atraer a las masas de espectáculos que se llevaban a cabo en teatros y cines. Así, las postales fotográficas femeninas generaron en el consumidor la sensación de posesión y cercanía a los cuerpos de estas mujeres tan deseadas; de ahí también su éxito en el mercado.

Entre los productores de representaciones femeninas en el formato postal, destaca la CIF (1915-1940)¹⁴ (fig. 2), quien identificaba sus imágenes con un registro de propiedad artística y una numeración que correspondía al número de postal realizada (fig. 3). Los datos ubicados en la esquina superior derecha de la postal constatan la existencia de la empresa y su producción masiva de imágenes, la cual, además, se interesó por registrar sus fotografías como propiedad artística, como un medio para asegurar la autoría sobre el producto y el derecho único a lucrar con él.

La CIF estuvo conformada por diferentes fotógrafos residentes en la Ciudad de México, aunque no se puede asegurar con certeza que la nacionalidad de éstos fuera mexicana. La empresa ubicada en la calle de Motolinía número 2,¹⁵ fue una nueva industria en el país dedicada principalmente a la venta de postales y fotografías baratas.¹⁶ La producción y reproducción de

¹⁴ *Monterrey en 400 fotografías*, 233.

¹⁵ *Diario Oficial de la Federación*, 14 de julio de 1922, t. XXI, número 63.

¹⁶ Instrucción Pública y Bellas Artes, caja 24, exp. 31, 1918.

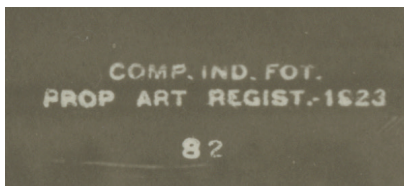


Figura 3. Compañía Industrial Fotográfica. Mujer posando. Tarjeta postal. Ciudad de México, 1924. Archivo General de la Nación, Fondo Instrucción Pública y Bellas Artes, Serie Propiedad Artística y Literaria, número de inventario 33.

estas tarjetas captaron imágenes de paisajes y vistas de ciudades de la República Mexicana; retratos de artistas,¹⁷ desnudos, escenas costumbristas, tipos mexicanos y reproducciones de obras de arte.

Es escasa la información acerca de los socios de la CIF; hasta ahora la figura que aparece con mayor frecuencia en las fuentes es la de Francisco Lavillette, un fotógrafo francés nacido en 1863¹⁸ que vivía en la Ciudad de México, quien se movía entre los círculos de la cinematografía y la fotografía, pues produjo argumentos y comedias cinematográficas¹⁹, así como inventos que favorecieron el desarrollo de la producción fotográfica mexicana.²⁰

¹⁷ Artistas como las Hermanas Tellez Wood, Chole Álvarez Mimi Derba, María Conesa, Lupe Rivas Cacho, Celia Montalván, Amelia Wilhelmy, María Tubau, Rosa Fuertes, Celia Padilla, Laura Marín, Margarita Carbajal, Celia Cedeño y Emma Cedeño, entre otras. Por otra parte, también hay que mencionar que la CIF contó con el registro y la propiedad artística de estas colecciones. Véase *Diario Oficial de la Federación*, 14 de julio de 1922.

¹⁸ AGN, Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal, siglo XX, Archivo histórico I, 1928, caja 2204, folio 402833, f. 6.

¹⁹ Se tienen registros de dos producciones cinematográficas en 1919 a nombre de Francisco Lavillette: *Dos corazones* y *Jugar con fuego*, así como su producción musical para este medio en 1927 con la composición *En mis brazos*. Véase "Producción artística y literaria".

²⁰ Francisco Lavillette también patentó algunos inventos, como un aparato para imprimir con una sola exposición en una misma hoja de papel fotográfico o un sistema para recortar en morina de bisel los contornos de cualquier fotografía, imagen o grabado que estuvieran adheridos a un material rígido. Véase Secretaría de Comercio y Fomento Industrial, Patentes y Marcas, leg. 196, exps. 23 y 71.



Figura 4. Compañía Industrial Fotográfica. Mujer posando. Tarjeta Postal. Ciudad de México, 1924, Archivo General de la Nación, Fondo Instrucción Pública y Bellas Artes, Serie Propiedad Artística y Literaria, número de inventario 3.

En cuanto a los fotógrafos de la Compañía, hasta ahora no se ha encontrado ningún documento que muestre su identidad, puesto que los registros de la fotografía frente a la Secretaría de Educación Pública (SEP), se hicieron simplemente a título de la CIF y el único nombre que se hace presente es el del gerente de la misma, Lavillette.²¹ Sin embargo, vale la pena ahondar en la trayectoria de este fotógrafo, pues su tendencia pictorialista pudo ejercer una importante influencia en la producción de tarjetas postales de desnudo femenino.

El trabajo de Lavillette se legitimó en los “largos años de práctica en los primeros talleres de Francia”,²² así como su experiencia trabajando al lado de fotógrafos reconocidos como Felipe Torres²³ o Emilio Lange en México.²⁴

²¹ Este procedimiento no se llevó a cabo de la misma manera con la compra de canciones o piezas musicales, pues en estos registros sí se enfatiza el nombre del autor. Con esto podemos ver que la cuestión de los autores dentro del mundo de la fotografía cuenta con ciertas dificultades, primero que nada por la naturaleza de la fotografía, su facilidad para ser reproducida por diferentes medios hizo en muchas ocasiones casi imposible la atribución a un autor de obra; por otra parte, el medio en el que se realiza, pues en el caso de la CIF no hay un reconocimiento al trabajo individual de sus fotógrafos; sin embargo, en algunos otros casos los negocios de postales estuvieron al mando de un fotógrafo, único autor de las imágenes, como ocurrió con Hugo Breheme.

²² *El Correo Español*, 31 de diciembre de 1902, 3.

²³ La figura de Felipe Torres fue importante en la historia de la fotografía mexicana, principalmente por el éxito y reconocimiento que ganaron las fotografías del estudio “Hermanos Torres”, donde Felipe trabajaba con su hermano Manuel. Ambos habían aprendido el arte de la fotografía en distintos estudios europeos a finales del siglo XIX, y sus fotografías habían sido premiadas con medalla de plata en la Exposición Universal de París (1900). En México formaron parte de la Sociedad Fotográfica Mexicana, participaron en los concursos de esta asociación, así como en las convocatorias emitidas por las revistas ilustradas de la época y sus fotografías alcanzaron el reconocimiento y premiación debido a su técnica y estilos, entre los que destaca el pictorialismo. El contacto de Felipe Torres y Francisco Lavillette se llevó a cabo en el estudio de fotografía francesa ubicado en la calle del Espíritu Santo número 7, en donde Lavillette realizaba algunos de los retratos de estudio. La información que proporciona la prensa de este periodo no permite saber con exactitud cuántos años trabajaron juntos; sin embargo, este encuentro pudo haber influido en el estilo y producción fotográfica de ambos, especialmente en lo que corresponde a la producción pictorialista de Lavillette.

²⁴ Por su parte, la relación de Emilio Lange y Francisco Lavillette se estableció en términos muy diferentes. Emilio Lange era un fotógrafo sueco que vivía en México y al igual que los “Hermanos Torres” gozaba de un reconocimiento significativo; había sido premiado en exposiciones como la Exposición Colombina en Chicago (1893) y la Exposición Universal del París (1900). Este fotógrafo contaba con una galería, junto a las más

En la producción fotográfica de postales de desnudo femenino de la CIF se puede apreciar en la técnica pictorialista una posible influencia del bagaje cultural europeo de Lavillette, así como de sus contemporáneos. El pictorialismo se caracterizó por la difuminación de fondos y la recurrencia al pasado como un elemento de distanciamiento temporal capaz de generar la ilusión de estar en otros espacios ajenos al propio. En el caso de las postales que se analizan en este trabajo, el distanciamiento temporal y espacial presenta una fuerte influencia de la pintura europea decimonónica, especialmente la de corte neoclásico y orientalista, sin mencionar que muchas de las postales tienen similitudes con otras provenientes de España y Francia.²⁵

El sentido pictorialista que se percibe en las postales de la CIF a cargo de Lavillette, se caracteriza por una producción afín a la primera generación del pictorialismo en México; es decir, el proceso en el cual “el discurso fotográfico fue convocando a las artes ‘mayores’, apropiándose de sus preceptos, para catapultarse hacia un escenario inesperado”.²⁶ Es por ello que las imágenes que se analizarán en este trabajo hacen referencia, principalmente, a un bagaje cultural situado en las artes europeas como la representación de espacios íntimos afrancesados o burgueses, las figuras estilizadas de la escultura griega y el exotismo de Oriente.

prestigiosas, en la calle de San Francisco de la Ciudad de México y también había sido premiado en algunos concursos nacionales, como fue el caso del Concurso de Arte y Belleza de *El Mundo Ilustrado* (1905), donde fue premiado en primer lugar su estudio de cabeza de la señorita Luisa Gordillo, un retrato de corte pictorialista que apareció en la portada de la revista. En los años previos a 1902 Lange estuvo a cargo de la dirección del estudio fotográfico de Carlos Hirschberg; ahí realizó principalmente retratos y posteriormente se independizó abriendo su propio estudio. El puesto fue tomado por Francisco Lavillette quien retomó la labor del retrato y realizó impresiones fotográficas de tomas anteriormente hechas por Lange. De esta forma, Lavillette estuvo en contacto directo con el trabajo de Lange, además del reconocimiento y publicación constante de sus fotografías en la prensa de principios del siglo xx, ambos elementos fueron posibles contribuciones al trabajo del gerente de la CIF.

²⁵ Para profundizar en las similitudes existentes entre las postales de desnudo femenino de la CIF y las europeas, véanse: Christian Bourdan, *Jean Agélu. De l'académisme à la photographie de charme*; Hammond Paul, *French Undressing: Naughty Postcards from 1900 to 1920*; Maite Zubiaurre, *Culturas del erotismo en España 1898-1939*.

²⁶ Carlos A. Córdova, *Tríptico de sombras*, 16.

Otro aspecto destacable en la trayectoria de este fotógrafo es su constante interés por el mercado de la fotografía, pues sus anuncios se caracterizaron por enfatizar la vanguardia tecnológica y la eficacia del producto, retratos y reproducción de imágenes en reducidos tiempos y de buena calidad. En este sentido, la tarjeta postal desempeñó un papel muy importante, pues se convirtió en un producto de amplia circulación; muchas de las imágenes que Lavillette registró antes de llegar a ser gerente de la CIF estuvieron pensadas para su venta como postales; es por ello que este fotógrafo tenía amplio conocimiento de cómo funcionaba este mercado y de la importancia de poseer los derechos de la imagen para su exclusiva reproducción, elementos muy presentes en la manera en que funcionó la producción de tarjetas postales de la CIF.

Si bien es cierto que la temática del desnudo tiene su origen y consagración en el campo de la pintura y la escultura, fue gracias a la fotografía y la tarjeta postal que la temática se masificó y llegó al alcance de un público antes ignorado. No obstante, se debe poner atención en los mecanismos comerciales utilizados para llevar a cabo esta labor, pues desde los inicios de la fotografía hay registros de daguerrotipos y otras técnicas que representaron el desnudo femenino,²⁷ pero siempre en un espacio relegado y prohibido, pues dichas imágenes fueron consideradas transgresoras e inmorales; la diferencia entre los desnudos ocultos y los masificados radica principalmente en su producción y en cómo se hicieron públicos.

Entonces, ¿cuáles fueron los recursos empleados en empresas como la CIF para poder producir y vender postales de desnudo? Un medio para llevar a cabo esas representaciones fue el pictorialismo²⁸ (fig.4). El pictorialis-

²⁷ Para una muestra de estas imágenes, véase Jashca Kempe, *100 Nudes. A History of Erotic Photography from 1839-1939*.

²⁸ En lo que respecta a las palabras *pictorialista* y *pictorialismo* se debe aclarar que a pesar de ser conceptos empleados en la historia y crítica del arte, no aparecen en los diccionarios de la lengua castellana, pues que son una apropiación del inglés. Como bien aclaran algunos investigadores sobre la historia de la fotografía: “Los orígenes de la palabra *pictorialismo* confirman la naturaleza de su proyecto. El término deriva de la expresión inglesa *pictorial photography*, en la que *pictorial* es un calificativo que provie-

mo fue una de las respuestas ante la discusión que puso en duda el lugar de la fotografía como arte o como mera técnica, se planteó así una fuerte relación entre pintura y fotografía, en donde se retomaron los aspectos formales y códigos simbólicos de la pintura. De esta forma se dotó a las postales de cierto sentido artístico²⁹ que aminoró la irrupción del desnudo en el espacio público y permitió así su circulación en el mercado nacional e internacional.

Entre las postales recuperadas del AGN se identificaron tres temáticas: el mundo clásico, la vida cotidiana en el espacio privado y la influencia del orientalismo. Estos temas tienen puntos de encuentro con el arte academicista del siglo XIX, el cual ya se había consolidado como uno de los modelos institucionales fundamentales que establecieron un sentido del *buen gusto*³⁰ entre las clases medias y altas, el cual fue rescatado como una herramienta de mercado que permitiera la venta de este tipo de postales, pues eludía las legislaciones que censuraban otro tipo de desnudos considerados inmorales o pornográficos.

Para acotar un concepto tan problemático como el sentido de *buen gusto*, se tomará la propuesta de Pierre Bourdieu, quien establece una clasifica-

ne de la palabra *picture*, que significa 'imagen' o 'cuadro', y no pintura, que la lengua inglesa traduce como *painting*. [...] La presencia de la palabra *picture* en la denominación inglesa del movimiento recuerda cuál fue su objetivo inicial: dar a conocer la fotografía como una imagen entre las demás imágenes". Cita tomada de Marc Mélon, "Más allá de lo real: La fotografía artística", 87.

²⁹ El pictorialismo no gozó de una aceptación completa; por el contrario, abrió un debate agguerrido entre fotógrafos, teóricos y artistas. Algunas de estas opiniones pueden ser consultadas en Joan Fontcuberta (ed.), *Estética fotográfica*.

³⁰ El gusto se puede relacionar con diferentes aspectos humanos, desde el sentido corporal con el que se perciben los alimentos, hasta cuestiones culturales más complejas en donde entran en juego las construcciones sociales de las clases hegemónicas de lo bello o lo feo. En este sentido, al hablar del *gusto* o *buen gusto*, la intención es referirme a una construcción social de dichas categorías, en donde ciertos objetos valorados en las clases económicas altas se consideran como estéticamente placenteros, pertenecientes a esa esfera cultural aparentemente lejana de un público más general.

ción del gusto en: el *gusto legítimo*,³¹ el *gusto medio*³² y el *gusto popular*.³³ Es así que la definición del gusto legítimo resulta útil para comprender cómo es que la antigua Academia de San Carlos consolidó un ideal del gusto que se reconoció e implantó en otras formas de expresión, como fue el caso de la fotografía. En este sentido, se debe enfatizar que la generación de un *gusto legítimo* innegablemente está ligada a los centros de poder político, económico y artístico que establecen los lineamientos culturales de mayor peso. Esto quiere decir que:

toda obra legítima tiende en realidad a imponer las normas de su propia percepción, y que define tácitamente como único legítimo el modo de percepción que establece cierta disposición y cierta competencia; no es constituir en esencia un modo de percepción particular, sucumbiendo así a la ilusión que fundamenta el reconocimiento de la legitimidad artística, sino hacer constar el hecho de que todos los agentes, lo quieran o no, tengan o no tengan los medios para acomodarse a ello, se encuentran objetivamente medidos con estas normas.³⁴

A pesar de que el *gusto legítimo* o *buen gusto* impone un referente de valor sobre el cual se mide o evalúa la producción de las obras, esto no omite por ningún motivo el proceso de distinción que se genera como una de las consecuencias inmediatas, puesto que se presenta una diferenciación rigurosa entre las diferentes clases con base en el consumo legítimo de obras legítimas.

³¹ Éste se inclina por las obras clásicas de la pintura o aquellas piezas musicales brillantes, elementos que conservan una relación con una posición elevada del nivel escolar o las clases dominantes más ricas en capital escolar.

³² Se refiere a las obras menores de las artes mayores, y las obras más importantes de las obras menores; estos gustos, como su nombre lo indica, son visibles con mayor frecuencia entre las clases medias o en las fracciones intelectuales de la clase dominante.

³³ El *gusto popular* hace referencia a obras desvalorizadas por la divulgación, pero sobre todo por aquellas obras desprovistas de ambición o pretensiones artísticas; este gusto se encuentra frecuentemente entre las clases populares y varía en razón inversa al capital escolar.

³⁴ Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, 33.

En el caso de las postales en cuestión, el fenómeno radica principalmente en poner al alcance de grupos sociales más amplios una serie de desnudos artísticos que por sus medios de producción se venden a costos más accesibles que si se buscara comprar una pintura o escultura de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Es justamente este proceso el que nos interesa destacar, es decir, la transición del arte académico entendido como el *gusto legítimo* hacia su apropiación y reproducción en objetos de consumo que buscan fragmentar las barreras de la distinción como una estrategia fructífera para el mercado, en este caso la producción de tarjetas postales de desnudo femenino; pues, como bien apunta Lynda Nead:

Más que otro tema cualquiera, el desnudo femenino connota “El Arte”. La imagen enmarcada de un cuerpo desnudo, colgada en la pared de una galería de arte, constituye normalmente una abreviación del arte; es un ícono de la cultura occidental, un símbolo de la civilización y el talento.³⁵

Es así como el papel de las academias de arte tuvo una influencia significativa en otro tipo de imágenes que no necesariamente pertenecían a un círculo artístico determinado, pero que sí estaban influidas por un imaginario cultural de lo que las instituciones académicas habían designado como obras y temas de *buen gusto*. Pero ¿qué tenían de especial estas imágenes, además de ofrecer una visión erotizada de mujeres? Se trata de una estrategia de mercado en donde “un producto implantado en los círculos superiores de la sociedad se difunde a la *lower middle class* que aspira a los mismos productos, pero más baratos. En consecuencia, las grandes tiendas satisfarán esa demanda poniendo en venta el producto de reemplazo”,³⁶ como ocurrió justamente con las postales pictorialistas de la CIF, las cuales abarataron significativamente las representaciones del cuerpo femenino desnudo, utilizando como vehículo el lenguaje artístico legítimo.

³⁵ Lynda Nead, *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*, 11.

³⁶ Abraham Moles, *El kitsch, el arte de la felicidad*, 93.

Este proceso de abaratamiento de un tema del *gusto legítimo* nos lleva precisamente al análisis de la *forma*, donde podemos encontrar que nuestro objeto de estudio mantiene ciertas características que se repiten constantemente. Se enfatizan tres aspectos fundamentales: el primero de ellos corresponde al estilo pictorialista; el segundo hace referencia a los cuerpos que han sido capturados por la lente del fotógrafo, mientras el tercero se enfoca en el carácter anónimo de los individuos que participan en la producción de estas postales.

En lo que corresponde al estilo, todas las imágenes son pictorialistas, por lo que predomina un difuminado de los fondos, los cuales en su mayoría están pintados en telones que forman parte de la escenografía. Por otra parte, estas fotografías cuentan con una fuerte influencia del arte pictórico y escultórico clásico, el cual se rastreó desde el Renacimiento hasta el siglo XIX en el caso de la pintura, mientras que la influencia escultórica se remitió al arte griego y romano.

En lo referente a los cuerpos femeninos que se representaron, hay que destacar que todas las modelos portaron la moda del cabello corto y ondulado tan en boga en la década de los veinte.³⁷ A partir de 1924 en la Ciudad de México se adoptó el pelo corto y los cuerpos atléticos en las mujeres; esta tendencia de cabelleras causó gran revuelo a nivel mundial porque “cortarse el pelo de ese modo representaba una toma de partido por lo ‘moderno’ y una ruptura con la ‘tradición’ donde quiera que las mujeres lo intentaran”.³⁸ En el mundo anglófono fueron llamadas *flappers*;³⁹ sin embargo, en México se refirieron a ellas, en las calles, las revistas y periódicos, como “las pelonas”.⁴⁰

³⁷ A lo largo de las primeras décadas del siglo XX mexicano se presentó la influencia de modas importadas principalmente de Estados Unidos, de donde hay una apropiación de los estilos del cabello, la ropa y el cuerpo femenino atlético.

³⁸ Anne Rubenstein, “La guerra contra ‘las pelonas’, las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México, 1924”, 92.

³⁹ Se empleó este término porque se relacionaba con los vestidos cortos que utilizaban, los cuales daban la impresión de que “aleteaban” (*flapped*).

⁴⁰ Las famosas pelonas de los años veinte causaron tanta conmoción en la Ciudad de México que fueron motivo de diversas notas y representaciones en la prensa, desde las críticas y burlas, hasta los reportes de los actos de violencia que en ocasiones las hicieron víctimas.

El primer choque que se presentó ante esta moda radicó en la contraposición de lo “nacional” frente a las tendencias extranjeras, pues “en México, la abundancia capilar había enorgullecido siempre a las mujeres, y el pelo lacio heredado de la Malinche había acudido en el siglo XIX y principios del [siglo XX], a las domésticas pinzas calientes para rizarse. En consecuencia, las pelonas llamaron aquí más la atención que en otras naciones”.⁴¹ Esto debido también a que la cabellera larga, además de aludir a un sentido nacional, se manifestó como un elemento de feminidad que caracterizaba al cuerpo hasta ese periodo.

En un momento crucial para la reconstrucción nacional⁴² y la búsqueda de una identidad mexicana, que se intentó encontrar en las raíces indígenas como un símbolo cultural del México auténtico, era de esperarse que la actitud frente a los modelos importados del extranjero fuera hostil, como lo fue con las mujeres que renunciaron al cabello largo. No obstante, las reacciones frente a las famosas pelonas mexicanas llegaron a un extremo de violencia, en el cual se llegó incluso a la agresión física contra ellas: estudiantes de la Escuela Preparatoria y de la Escuela de Medicina, llegaron a secuestrar a jóvenes estudiantes “cuasi-*flappers*”⁴³ para raparlas e insultarlas.⁴⁴

En cualquiera de los casos el corte de cabello representó una ruptura con el ideal que se había construido en torno a la feminidad y en muchos casos fue percibido como un signo transgresor, el cual coincide con algunas representaciones de la misma naturaleza, como el caso de las postales de ve-

⁴¹ Salvador Novo, *Viajes y Ensayos I*, 508.

⁴² Después de la Revolución Mexicana el país se enfrentó inevitablemente a un proceso de transformaciones políticas, económicas y culturales que atravesaron todas las esferas sociales, en busca de sentar las bases de un nuevo periodo de estabilidad. Este proceso de reconstrucción nacional también se hizo presente en el campo de las artes, a través de un movimiento pendular, señalado ya anteriormente por Jorge Alberto Manrique en el tomo IV de su *Visión del arte y de la historia*, en donde se evidenció la disputa entre lo nacional y lo extranjero, para generar una cultura visual que respondiera a las nuevas necesidades de la sociedad postrevolucionaria.

⁴³ Término empleado para designar a las mujeres de apariencia mestiza u obreras que utilizaran la moda en boga del cabello corto.

⁴⁴ *El Universal Gráfico*, 22 de julio de 1924.

dettes y desnudos femeninos. La constante es la polémica que causa la presencia del cuerpo femenino en ciertos grupos sociales, ya sea por el corte de cabello o la desnudez “exagerada”.

El problema se centra en cómo ciertas características físicas de las mujeres se relacionan con modelos morales, sexuales, de belleza o incluso de afinidad política, como se puede ver en torno a las noticias que se dieron a conocer de los atentados en contra de las pelonas. Estas mujeres, consideradas un modelo de modernización, no sólo habían roto los cánones tradicionales del cuerpo femenino y las connotaciones morales en torno a él; también mantenían una estrecha relación con las figuras de la farándula, especialmente del teatro, mujeres consideradas peligrosas para las buenas costumbres.

En este sentido, la época posrevolucionaria, en cuanto proceso coyuntural, dejó abierta la posibilidad de transformación; mediante la transición que se presentó en la segunda década del siglo xx, las mujeres tomaron la oportunidad del cambio para ejercer actos de liberación que se reflejaron en su organización y campos de acción. Pero estos mismos cambios permitieron de igual manera que la presencia y representación del cuerpo femenino transgrediera espacios públicos antes inimaginables, como fue el caso de los espectáculos erotizados de las actrices de teatro o la venta de tarjetas postales de desnudo femenino. El cambio en los roles de género se hizo presente, pero también la apropiación y el consumo del cuerpo femenino cambió de forma y dinámica.

Una parte del género femenino amenazó la estabilidad moral porque mediante sus espectáculos retaron a las figuras públicas de la política, emitieron opiniones y críticas, a través de un lenguaje que hacía uso de metáforas sexuales para ridiculizar o caricaturizar los temas. De igual manera, tales diversiones ofrecieron al público el acceso visual al cuerpo sin tanto recato; en consecuencia, la moral de este tipo de mujeres se puso en duda constantemente, más aún cuando sus vestuarios eran estrafalarios y en ocasiones diminutos para exaltar su voluptuosidad.

Muy a pesar de las fuertes calumnias o juicios, muchas actrices alcanzaron un éxito rotundo, como fue el caso de Celia Montalván, quien mereció la masificación de su imagen, sus fotos impresas en tamaño postal se editaron varias veces y se convirtieron en “punto de encuentro de las clases, lujo de pobres, manía de coleccionistas, satisfechos *vouyeurs*”.⁴⁵ Estas imágenes circularon por las calles y se instauraron como un modelo femenino totalmente ajeno a las mujeres “reales”; es por ello que causaban tanta sensación, pues ellas estaban para entretener y seducir las miradas y los tiempos de ocio. De esta manera, las modelos de las postales se convirtieron en objeto de devoción o consumo a través de la fotografía masificada; serán “las divas reverenciadas y las mujeres anónimas cuya desnudez trastorna, las *vedettes* de belleza a la disposición de las frustraciones”.⁴⁶

Este aspecto es significativo, pues posiblemente se seleccionaron estos estereotipos negativos porque en el imaginario ya contaban con una connotación transgresora. De esta manera se refuerza también la idea de que aquellas mujeres que trasgreden se hacen deseables en la fantasía sexual, alimentan la fascinación y el gusto por lo prohibido. Este factor se duplica en este tipo de imágenes, primero por la manera en que se representa el cuerpo, y en segunda instancia por la condena moral que llegan a tener en la prensa estos productos comerciales, lo cual generó una opinión pública e incluso una difusión del mercado. A pesar de que el objetivo primordial sea la censura, a través de ella inevitablemente se da propaganda al producto.

Las modelos en su mayoría fueron de compleción media y figura curvilínea, con la cintura bien marcada y la ausencia de vello corporal. Hasta el momento no hay ningún tipo de documentación que nos deje conocer sus historias, por lo cual no hay noción de su procedencia, edad, ni ocupación real. Sin embargo, es posible intuir que no procedían de una clase acomodada o que no desempeñaban un trabajo en el teatro o la danza por dos razones principales: la primera es debido a que el desnudo femenino, por su posicionamiento al límite entre el arte y la obscenidad, representó un

⁴⁵ Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad*, 23, 135.

⁴⁶ Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad*, 26, 135.

riesgo para el prestigio, como ocurrió con el asesinato de Sara Perea, por lo cual es posible descartar que las mujeres de clase acomodada fueran partícipes de estas actividades, sin mencionar que para su posición económica no era imprescindible un empleo; en segunda instancia podemos descartar de igual manera que las modelos formaran parte de los grupos de actrices o bailarinas, ya que las fotografías que se hicieron de ellas siempre hicieron público el nombre de las modelos, pues era una forma de promover su fama y trabajo.

Esta hipótesis se comprobó con imágenes como las de Celia Montalván (fig. 5), donde se muestra parcialmente desnuda de los hombros, mientras el resto de su cuerpo está cubierto por una manta. En la parte superior izquierda aparece su nombre y se constata, de igual manera, que el cuerpo no se expone por completo a la mirada del espectador; por el contrario, se establece únicamente un juego en el cual se sabe que está desnuda bajo la manta, mas nunca se hace explícito.

De esta manera, sólo nos queda pensar en la posibilidad de que quienes aparecen totalmente desnudas en la serie de postales de la CIF fueran modelos temporales pagadas por los artistas, estudiantes de arte y fotografía, o que fueran prostitutas contratadas como modelos, ya que en los documentos referentes a la serie de postales no hay referencias de autores o modelos.

La CIF, si bien dejaba ver su sello en las imágenes, mantuvo en el anonimato a quienes colaboraban en la empresa. En este sentido, otro de los factores que influyeron en este mecanismo tuvo que ver con la compra sobre los derechos de las imágenes; seguramente era más redituable para la compañía obtener todos los derechos sobre la imagen antes que pagar a diversos autores por ellas. Aunado a esto se encuentra también la colaboración de diversas instituciones que de alguna manera justificaron la aparición y circulación de dichas postales.

Este último elemento nos lleva a la recepción y la apertura del contexto histórico para establecer nexos con otras latitudes, ya que las fotografías que



Figura 5. Compañía Industrial Fotográfica, Celia Montalván. Tarjeta postal. Ciudad de México, ca. 1920, Fototeca Manuel Toussaint, Colección Teatro y Still Cinematográfico, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.

realizaba la CIF comparten contenido y forma con las postales que se vendieron en Europa y Estados Unidos, factor que permite ver la generación de imágenes que se debatían entre lo tradicional y lo moderno para dar vida a objetos de consumo innovadores. Estos objetos llaman la atención, porque más allá de los elementos iconográficos que componen la imagen, éstas cuentan con amplia libertad de movimiento y circulación entre la sociedad.

A pesar de poseer un contenido erotizado, éste no denomina al producto como pornográfico, por lo cual no es legislado, a pesar de los debates que se sostuvieron en los periódicos y revistas de la época.⁴⁷ Por lo cual, uno de los intereses de la recepción se preocupó por entender cómo fue posible la circulación en el espacio público de un discurso erótico del cuerpo femenino, que formaba parte de la preocupación de las autoridades, y qué mecanismos permitieron esta libertad de tránsito nacional e internacional. Para ello se atendió al registro de la imagen como propiedad artística y literaria ante la SEP en colaboración con la Escuela Nacional de Artes Plásticas; este trámite se dio a conocer mediante el Diario Oficial de la Federación. A través de él se comprendió el acuerdo institucional que cobija estos desnudos femeninos como obra artística, lo que genera en consecuencia que las instituciones de gobierno no las consideren objetos pornográficos aunque estén sujetos a múltiples interpretaciones,⁴⁸ las cuales no necesariamente aluden al argumento de una alta cultura que entiende de dónde provienen los elementos iconográficos que componen estas fotografías.

En consecuencia, las postales presentan una ambigüedad que se compone, por una parte, por el atractivo erótico que se convierte en un objeto de

⁴⁷ Distintos periódicos como *El Tiempo*, *El Universal*, *El Faro* y *El Nacional Gráfico* publicaron entre 1900 y 1930 los debates legales, morales y artísticos en torno a la venta de las fotografías de desnudo femenino. Para un análisis más detallado se puede consultar la tesis de maestría: Aura Mariana Medina Hernández, *Fotografía, consumo y el desnudo femenino*, 104-124.

⁴⁸ Se debe acotar que la ley de imprenta publicada en 1917 cuenta con varios huecos conceptuales que posibilitan emplear la legislación de lo socialmente aceptable a la conveniencia del caso, pues términos como: pudor, decencia, buenas costumbres y carácter obsceno, nunca fueron acotados, por lo cual fue posible la defensa de imágenes como las de la CIF o, en caso de defensa del honor masculino, como el asesinato de Sara Perea.

consumo masivo que no respeta posición social y económica; se vulgarizan así elementos tradicionales de arte para poner en circulación cuerpos femeninos desnudos que ocupan un espacio público y privado. Por otra parte, se institucionaliza su valor artístico, algo que distingue estas postales de cualquier otro producto fotográfico común y corriente y que, a la vez, las excluye del ejercicio de la pornografía.

El procedimiento fue exitoso porque mientras la pornografía de la época, al ser un producto transgresor cuida el anonimato de sus participantes y carece de derechos de autor, las postales eróticas se registran como producción artística y pasan a resguardarse en los lineamientos legales y moralmente aceptables. Se establece de esta manera un juego entre las postales como objetos de deseo y objetos artísticos, pues si bien es cierto que la producción de desnudos de la industria que se estudió utiliza también el anonimato de sus fotógrafos y modelos, esto pierde sentido en cuanto se compran los derechos sobre estas imágenes, pues este simple hecho legaliza el producto.

Con esto no se debe pensar que las postales fueron aceptadas en su totalidad; por el contrario, se establecieron debates interesantes en la prensa que cuestionaron la validez del desnudo en el espacio público, así como su consumo popular. Al final, la preocupación en sí no giró en torno al entendimiento del cuerpo como un objeto del arte, sino a los sujetos que tuvieron acceso a este tipo de representaciones, pues hubo un miedo latente por la forma en que cierta parte de la población leyó y utilizó dichas postales para fines placenteros.

De esta forma se observó que las inquietudes que generaron estas postales rompieron los límites nacionales para insertarse en un ámbito internacional que no sólo expresó la necesidad por controlar la difusión del consumo masivo de este producto, sino que se manifestó una construcción del imaginario colectivo del erotismo, el cual se rastrea mediante las similitudes iconográficas e iconológicas que se ven representadas en estos objetos, como fue el caso del orientalismo y la recreación de espacios mitológicos o clásicos, como escenarios recurrentes en la producción mexicana y europea de postales de desnudos femeninos.

Y es que no se trata únicamente de los valores morales que están en juego, sino también de una característica propia de la modernidad: la insistencia por vigilar y controlar a los sujetos que componen su sociedad, de reivindicar sus actitudes y acciones, un acto que se lleva a cabo comúnmente para lo que refiere a las pasiones, los instintos, las pulsiones y los deseos,⁴⁹ al menos en este caso muy particular que pelea las líneas tan difusas y problemáticas entre arte y pornografía. La preocupación constante radica entonces en lo que ha dejado de ser privado para ocupar una esfera pública y desinhibida, un producto que ante los ojos de la tradición pone en riesgo los ideales de comportamiento de hombres, mujeres y niños.

En este caso no son las estructuras educativas o gubernamentales las que juzgan negativamente este tipo de postales, sino un fragmento de la propia población la que toma parte en el juicio, una señalización que se extiende a los que producen, consumen y permiten el consumo. En otras palabras, si el poder de señalar negativamente este tipo de productos masivos no se ejerce por parte de las instituciones con incidencia legislativa, hay otros instrumentos que operan esta función.⁵⁰

A lo largo del análisis que se llevó a cabo en los medios impresos para identificar el impacto que tuvieron tales imágenes, destacaron tres reacciones: la primera de ella negó por completo la viabilidad de las representaciones de desnudo femenino, la segunda consideró el cuerpo desnudo como medio artístico, pero enfatizó el cuidado que debía tenerse para quienes lo consumen y lo leen bajo el velo de la obscenidad y el morbo,

⁴⁹ Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, 27.

⁵⁰ La idea que me interesa recatar aquí es la manera en que las estructuras de poder generan o producen a los sujetos que le son necesarios. En palabras de Michel Foucault, “[h]ay que admitir, en suma, que este poder se ejerce más que se posee, que no es el ‘privilegio’ adquirido o conservado de la clase dominante sino el efecto en conjunto de sus posiciones estratégicas, efecto que se manifiesta, y a veces acompaña, la posición de aquellos que son dominados. Este poder, por otra parte, se aplica a quienes ‘no lo tienen’ pura y simplemente como una obligación o una prohibición; los invade, pasa por ellos y a través de ellos; se apoya sobre ellos, del mismo modo que ellos mismos, en su lucha contra él, se apoyan a su vez en el lugar de presas que ejerce sobre ellos”. Foucault, *Vigilar y castigar*, 36.

mientras que la tercera vía mostró una falta de precaución por aquellos desnudos denominados artísticos. Frente a esta diversidad de opiniones y críticas sólo es posible identificar la coexistencia de diferentes discursos que presentan formas diversas de una doble moral, la cual evidencia una vez más ese ir y venir entre la tradición y la modernidad.

En suma, el fenómeno de las postales de desnudo femenino artístico se inserta en un proceso más amplio que sobrepasa los límites regionales, para poner en juego la comunicación de modelos tradicionales y modernos en el ámbito internacional. El espacio de acción de estas postales permite entonces la construcción de un imaginario colectivo del erotismo que pone sobre la mesa las mismas preocupaciones en México y al otro lado del Atlántico: el cuestionamiento de quién es apto o no para gozar del contenido del cuerpo femenino erotizado, y más aún, hasta dónde debe permitirse la experiencia del placer sexual a través de la mirada, un problema expresado en la opinión pública que se difunde en México, España e Italia, por poner sólo algunos ejemplos.

Bibliografía

- Bourdan, Christian. *Jean Agélu. De l'académisme à la photographie de charme*. París: Marval, 2006.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 2012.
- Córdova, Carlos. *Tríptico de sombras*. Ciudad de México: Conaculta, 2012.
- Fontcuberta, Joan (ed.). *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2009.
- Hammond, Paul. *French Undressing: Naughty Postcards from 1900 to 1920*. Londres: Jupiter, 1976.
- Jesús González, Antonio y Eva María Delgado Sánchez. *Postales andaluzas. Rafael Señan y la fotografía turística (1864-1911)*. Córdoba, España: Caja Sur Publicaciones, 2009.

- Kempe, Jashca. *100 Nudes. A History of Erotic Photography from 1839-1939*. Seúl: Taschen, 2014.
- Kossoy, Boris. *Lo efímero y lo perpetuo*. Madrid: Cátedra, 2014.
- Kulka, Tomas. *El kitsch*. Madrid: Casimiro, 2011.
- Lemagny, Jean Claude y André Rouillé. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1988.
- López Hurtado, Mariana. "La tarjeta postal como documento. Estudio de usuarios y propuesta de un modelo analítico. Aplicación a la colección de postales del Ateneo de Madrid" (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2013.
- Manrique, Jorge Alberto. *Una visión del arte y de la historia*, t. IV. Ciudad de México: IIIIE-UNAM, 2007.
- Medina Hernández, Aura Mariana. "Fotografía, consumo y el desnudo femenino: Las tarjetas postales de desnudo femenino de la Compañía Industrial Fotográfica, 1924" (tesis de maestría). Ciudad de México: Centro de Investigación y Docencias Económicas, 2016.
- Mélon, Marc. "Más allá de lo real: La fotografía artística". En Jean Claude Lemagny y André Rouillé. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1988.
- Moles, Abraham. *El kitsch. El arte de la felicidad*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Monsiváis, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad*. Ciudad de México: Debolsillo, 2004.
- Monterrey en 400 fotografías*. Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo, 1996.
- Nead, Lynda. *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Alianza / Tecnos, 2013.
- Novo, Salvador. *Viajes y Ensayos I*. Ciudad de México: FCE, 1996.
- Osorio Olave, Alejandra y Felipe Victoriano Serrano. *Postales del Centenario. Imágenes para pensar el Porfiriato*. Ciudad de México: UAM, 2009.
- Palá Laguna, Francisco. "La tarjeta postal ilustrada". En *Los sitios de Zaragoza en la tarjeta postal ilustrada*. Madrid: Fundación Zaragoza, 2008.
- Reyes, Aurelio de los. "Crimen y castigo: la disfunción social en el México posrevolucionario". En *Historia de la vida cotidiana en México*, t. 5, vol. 2. Ciudad de México: FCE, 2008.

- Rubenstein, Anne. "La guerra contra las 'las pelonas' las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México, 1924". En *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. Ciudad de México: FCE, 2009.
- Vargas, Ava. *La casa de citas en el barrio galante*. Ciudad de México: Cámara Lucida / Conaculta, 1991.
- Wijnekus, F. J. M. y E. F. PH Wijnekus. *Dictionary of the printing and Allied Industries: in English, French, German, Dutch, Spanish and Italian*. Ámsterdam: Elsevier, 2013.
- Zubiaurre, Maite. *Culturas del erotismo en España 1898-1939*. Madrid: Cátedra, 2014.

Hemerografía

- Diario Oficial de la Federación*, 14 de julio de 1922, t. XXI, número 63. Hemeroteca del AGN.
- El Correo Español*, 31 de diciembre de 1902, 3.
- "Producción artística y literaria", caja 327, exp. 3797 y caja 474, exp. 6257. AGN.
- Secretaría de Comercio y Fomento Industrial, Patentes y Marcas, leg. 196, exp. 23 y exp. 71.



Aura Mariana Medina Hernández

Licenciada en Historia con especialización en Historia de Arte por parte de la UNAM. En el 2015 realizó sus estudios de maestría en Historia Internacional en el CIDE, programa que le permitió realizar una estancia de investigación en el Instituto Universitario de Estudios de la Mujer de la Universidad Nacional Autónoma de Madrid. Desde el 2017 ha impartido clases a nivel medio superior y superior en la Universidad para el Desarrollo Empresarial y Pedagógico. Se ha desempeñado también como fotógrafa en el cortometraje de literatura infantil de la revista *Tierra Adentro* de Conaculta, así como investigadora iconográfica en el cortometraje "No son las bicicletas" (Tierra Adentro-Conaculta) y en el programa Juicios de México "Proceso contra Filomeno Bravo" que llevó a cabo el Canal Judicial.

Las neozapatistas Miradas desde el fotoperiodismo mexicano, 1994-1996

Samanta Norma Zaragoza Luna

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

The Neo-Zapatistas

Looks from the Mexican Photographic Journalism

Perspective, 1994-1996

Recepción: 31 de enero de 2020

Aceptación: 11 de junio de 2020

Resumen

La aparición pública del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en el estado de Chiapas, México, el 1º de enero de 1994, permitió al mundo aproximarse a un nuevo sujeto social: las neozapatistas. Nuevo no por su reciente participación en la historia, sino por las características que adquirió al ser representado.

El fotoperiodismo fue testigo y relator de hechos que daban cuenta de un movimiento armado con características únicas. Nos permitió acercarnos de manera progresiva a las mujeres neozapatistas. Pero ¿qué realidades nos permitió conocer durante los dos primeros años de iniciado el conflicto armado, qué códigos, símbolos, significados y jerarquías prevalecieron en esas representaciones (escritas y visuales) al pensar al fotoperiodismo como tecnología de género? Éstas son las preguntas que guiarán el presente artículo.

Palabras clave

EZLN, mujeres neozapatistas, fotoperiodismo, representación, tecnología de género

Abstract

The public appearance of the Zapatista Army of National Liberation (EZLN) in Chiapas, Mexico, on 1st of January 1994, allowed the world to approach a new social subject: the Neo-Zapatistas. New not because of their recent participation in history, but due to the characteristics it acquired by being represented.

Photojournalism was a witness and rapporteur of events that accounted for an armed movement with unique characteristics. It allowed us to get progressively closer to Neo-Zapatista women. But what realities did it enable

us to know during the first two years of the armed conflict? Which codes, symbols, meanings, and hierarchies prevailed in these representations (written and visual) on thinking of photojournalism as gender technology? These are the questions that will guide this article.

Key words

EZLN, Neo-Zapatista women, photojournalism, representation, gender technology

INTRODUCCIÓN

DESDE SU IRRUPCIÓN EN LA ESCENA PÚBLICA, EL PRIMERO DE ENERO DE 1994, EL EJÉRCITO Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) inspiró y fue objeto de múltiples representaciones, pero fundamentalmente permitió al mundo aproximarse a la construcción de un nuevo sujeto histórico que contribuyó a la redefinición de lo indígena; me refiero a las y los neozapatistas.¹ Nuevo no por su reciente participación en la historia, sino por las características que adquirieron al ser representados. Dichas representaciones (visuales, escritas, simbólicas) pueden leerse a través de las estructuras discursivas² construidas desde la academia, las ONG, el Estado, los medios masivos de comunicación y, por supuesto, por los mismos protagonistas.

Notas periodísticas, reportajes y fotografías circularon por todo el mundo desde el día que inició el conflicto, además de la difusión global que detonó el uso de internet. Carlos Montemayor señaló: “el EZLN fue el primer movimiento guerrillero en el México moderno que conquistó, desde el primer día de su aparición, un espacio permanente en los medios de comunicación”.³

Con la aparición del EZLN quedó de manifiesto el poder y la capacidad que tiene el fotoperiodismo para proyectar masivamente a los sujetos sociales que construyen la historia. La prensa masiva cubrió puntualmente el desarrollo del conflicto armado desde el poder que implica publicar y difundir notas

¹ El EZLN se autodefine como heredero de la lucha de Emiliano Zapata; de ahí su reivindicación como zapatistas. Sin embargo, este escrito no desconoce las discusiones que se refieren a ellos como neozapatistas, precisión histórica para diferenciar su lucha de la de principios de siglo xx.

² Cuando hablo de estructuras discursivas me refiero a la dimensión teórico-metodológica del discurso, que permite identificar determinadas regularidades en la organización y estructuración del discurso de grupos, organizaciones o instituciones. Es una estructura histórico-social que impone un conjunto de definiciones, nociones, conceptos sobre los sujetos, los fenómenos, las cosas. Las estructuras discursivas guardan estrecha relación con otras; es decir, no son totalmente autónomas: influyen y son influidas.

³ Cfr. Carlos Montemayor, “La rebelión indígena”.

diariamente, y de esa manera produjo un material que expresó los elementos socio-culturales que lo fincan como una práctica social cargada de códigos, símbolos y sentidos en torno a la guerra, a lo indígena, al género, a la raza, a la clase, a la etnia, entre otros aspectos.

El fotoperiodismo fue testigo y relator de hechos que daban cuenta de un movimiento armado con características únicas: entre otras, que estaba encabezado por indígenas que le declararon la guerra al Estado mexicano, lo cual se expresaba como fuertes críticas al capitalismo y del proyecto de modernidad imperante. La “Primera declaración de la selva Lacandona”, carta de presentación del EZLN al mundo, lo dejó muy claro. Pero también lo hacía único el hecho de que en sus filas participaban activamente mujeres que fungieron como “protagonistas invisibles del EZLN”⁴ y que como expresión de su maduración política, tenían una “Ley Revolucionaria de las Mujeres”.⁵

De esa participación dieron cuenta mujeres y hombres fotoperiodistas, otro elemento que hizo particular al movimiento neozapatista, pues generalmente la guerra se cubre desde la lente masculina. Sólo por citar algunos: Antonio Turok, Raúl Ortega (el fotorreportero que mayor tiempo permaneció dando cobertura al movimiento armado), Darío López Mills, Juan Popoca, Antonio

⁴ Expresión utilizada por las periodistas Matilde Pérez y Laura Castellanos al realizar una entrevista a la comandanta Ramona y la mayor de infantería Ana María. Matilde Pérez y Laura Castellanos, “¡No nos dejen solas! Mujeres del EZLN. Nuestra esperanza es que nos traten con respeto, justicia y democracia”.

⁵ La redacción de la ley gira en torno a la demanda de seis derechos muy concretos: civiles, económicos, políticos, humanos, sexuales y reproductivos, aunque planteados de forma vinculante. Pone el acento en cuestionar prácticas y discursos reguladores sobre el ser mujer indígena, que entrañan formas de desigualdad y discriminación profundas. Sin duda es una clara expresión de la construcción de un discurso político que no sólo expone demandas de género; también lleva consigo un planteamiento muy claro de cómo quieren las indígenas ser redefinidas, representadas y repensadas política, social y culturalmente hablando.

La importancia de la Ley, entre otras cosas, se encuentra en la identificación y aceptación que obtuvo en las comunidades, pero sobre todo en el intenso proceso reflexivo que detonó entre las indígenas al discutirla y enriquecerla. Posibilitó la redefinición de las indígenas en el interior del EZLN pero, sobre todo, en el movimiento amplio de mujeres.

Reyes Zurita, Marco Antonio Cruz, Alfonso Murillo, Carlos Cisneros, Víctor Mendiola, Ernesto Ramírez, Jorge Ríos, Antonio Reyes, Claudio Olivares, Pedro Valtierra, entre otros. Pero también arribaron al lugar Ángeles Torrejón, Elsa Medina, Frida Hartz, Araceli Herrera, Adriana Abarca, Lilia Hernández, Lucía Godínez, Silvia Calatayud, entre otras. Sin embargo, es importante resaltar que, en los primeros días del conflicto, la labor fotoperiodística estuvo dominada por varones.

Concibo al fotoperiodismo como una tecnología de género, de acuerdo con los planteamientos de Teresa De Lauretis.⁶ Las tecnologías de género —como la televisión, la radio, el cine, la prensa— definen, conceptualizan a la feminidad y la masculinidad, y pueden ser entendidas como un sistema de representaciones que confieren significados y crean discursos. “La construcción de género prosigue en nuestros días a través de las diversas tecnologías [...] (como el cine) y diversos discursos institucionales (como la teoría), y tiene el poder de controlar el campo de significado social y por tanto de producir, promover e ‘implantar’ la representación del género”.⁷

La representación de lo femenino a través de las tecnologías de género es una construcción histórico-cultural vinculada con una serie de significados determinados por el contexto y la época. La cultura establece un conjunto de definiciones que se materializan a través de la forma en la que se construye la feminidad reconfigurando y estableciendo un determinado orden de género. Pero además, las tecnologías de género dan cuenta de la producción material de los cuerpos.⁸

⁶ Cfr. Teresa De Lauretis, “La tecnología de género”.

⁷ De Lauretis, “La tecnología de género”, 54.

⁸ Reflexioné en torno a las tecnologías de género como herramienta conceptual con la Dra. Hortensia Moreno, en las clases del Doctorado en Ciencias Sociales, área Mujer y Relaciones de Género, UAM-Xochimilco, generación 2007-2010. Para mayor referencia véase Hortensia Moreno, “La noción de ‘tecnologías de género’ como herramienta conceptual en el estudio del deporte”, disponible en <https://revistas.uchile.cl/index.php/RPG/article/view/16820> (consultada el 22 de junio de 2020).

El fotoperiodismo nos permitió acercarnos, de manera progresiva, a las actrices sociales, las realidades, los códigos, símbolos, significados y jerarquías que prevalecieron en las representaciones (escritas y visuales) que se produjeron durante los dos primeros años del conflicto armado, lo que nos permitió entender al fotoperiodismo como tecnología de género y ofrece las claves que guían el presente artículo.

Es importante señalar que mi acercamiento al tema es desde una militancia feminista que se despertó desde el primer día que tuve conocimiento de la existencia de las neozapatistas en 1994; mujeres críticas de los feminismos que me han enseñado que lo importante no es tanto pronunciarse sino vivir los feminismos.

LA PRENSA: CAMPO DE BATALLA DE LAS REPRESENTACIONES

La contienda entre el Estado mexicano y el EZLN no sólo se expresaba a través de las armas; las diferencias también se dirimían a través de las declaraciones públicas: los medios masivos de comunicación desempeñaron un papel central en la construcción de discursos (verbales e iconográficos) que daban cuenta de las diferencias entre las formas de entender el origen, causas, desarrollo y consecuencias de la guerra.

La prensa, como señala W. J. T. Mitchell, construye dos campos de representación que son indisociables: imagen y palabra. De hecho, enfatiza que los medios masivos de comunicación, en realidad, son “mixtos”: ni puramente visuales ni puramente verbales, y dejan ver las tensiones entre la política cultural y cultura política.⁹ El análisis de la representación a través de la prensa no puede desligar al discurso visual del escrito; ambos constituyen un complejo entramado de significados que es necesario desentrañar para tratar de entender cómo opera la prensa como tecnología de género.

⁹ Cfr. W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen*.

La prensa se convirtió en un campo de batalla de representaciones y en creadora de sentidos, entre otras cosas, con respecto a la aprobación o desaprobación del movimiento, la justificación o la descalificación de su existencia, el asombro y valoración por tratarse de un movimiento indígena, pero fundamentalmente en la significación del *otro*. Ese *otro* que le declaró la guerra al Estado, ese *otro* indígena que se atrevió a alzar la voz, ese *otro* que, además, es pobre y resiste, ese *otro*, mujer que participa y hace la guerra. Es decir, la prensa pensada como tecnología de género, en el contexto armado chiapaneco brindó claves para entender cómo interactúan el género, la etnia, la clase o la raza, al momento de representar a las neozapatistas.¹⁰

Los discursos verbales exhibían, por un lado, la posición del EZLN que explicaba las causas históricas, ideológicas, políticas y culturales que motivaron su actuar; además, denunciaban la brutalidad de la acción del Estado y señalaban en un comunicado de prensa del 6 de enero de 1994 lo siguiente:

¹⁰ La teoría de las intersecciones es la fuente inspiradora de las reflexiones —que esbozo en este artículo toda vez que el objetivo del texto es otro— en torno al análisis de las representaciones de las mujeres neozapatistas en la prensa. Sin embargo, es fundamental hacer mención del antecedente teórico feminista que le dio origen. La teoría de las intersecciones fue propuesta por la feminista negra Kimberlé Crenshaw en 1989 para argumentar que género, raza y clase interactúan y definen conjuntamente las particularidades de la dominación, opresión y marginación que enfrentan las mujeres afroestadounidenses. Es decir, la interseccionalidad nos permite entender cómo el género, la raza y la clase interactúan y se constituyen mutuamente. Véase Kimberlé Crenshaw, “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics”, 139-167.

Es importante señalar que la antropóloga mexicana Mercedes Olivera Bustamante propuso desde finales de los setenta (1976), la base de lo que hoy conocemos como teoría interseccional a través de lo que denominó la “opresión femenina” para referirse al efecto del proceso histórico en el que la fuerza de trabajo que producen las mujeres no se reconoce como trabajo y, por tanto, no se paga. La explotación que ejerce el sistema capitalista sobre los sujetos opera interseccionalmente, no sólo en función del género, también de la etnia y de la clase. Es decir, explica cómo opera la triple discriminación por ser mujer, indígena y pobre. Véase Mercedes Olivera, “Consideraciones sobre la opresión femenina como una categoría para el análisis socio económico”, 206.

Los asesinatos de mujeres y niños perpetrados por las fuerzas federales en los lugares de conflicto muestran a un ejército sin control. Hacemos un llamado a los oficiales, clases y tropa del ejército federal para que se nieguen rotundamente a cumplir las órdenes de exterminio de civiles y ejecución sumaria de prisioneros de guerra y heridos que les giran sus mandos superiores y se mantengan dentro de la ética y honor militares.¹¹

Por otro lado, los argumentos del Estado que todo el tiempo justificaban la brutalidad de la respuesta del ejército amparado en su función de defensor del orden social:

Tenía localizados Gobernación los centros de adiestramiento; conocía del tráfico de armas.

Pese a ello, explica la subsecretaria Díaz Palacios, las circunstancias especiales de la región obligaron al gobierno a actuar con especial prudencia y cuidado.

Respetan las tropas derechos individuales.¹²

Pero también columnistas, analistas, editorialistas y líderes de opinión se encargaron de analizar, a partir de la línea editorial del medio, el impacto y la relevancia del movimiento armado. Y por supuesto, las/os fotoperiodistas que a través de la construcción de imágenes cumplen con la función social de documentar, testificar, dar cuenta de acontecimientos, de realidades diversas. La guerra no sólo se dirimió en el campo de batalla, también al hacer llegar la primera nota, la primera imagen, al medio.

¹¹ EZLN, *Documentos y comunicados*, 77.

¹² Manuel Ponce, "Tenía localizados Gobernación los centros de adiestramiento; conocían del tráfico de armas", 1994.

LOS DOS PRIMEROS AÑOS

TESTIMONIOS FOTOGRÁFICOS DE LAS MUJERES NEOZAPATISTAS

Una forma de comunicar al mundo la aparición del levantamiento armado del EZLN encabezado por indígenas, fue en gran medida, a través de fotografías. Los diarios y revistas más importantes del país (*La Jornada*, *El Universal*, *Excélsior* y *Proceso*) prácticamente se peleaban la primicia, todos querían tener la imagen más impactante que diera cuenta de lo que sucedía en el estado del sureste. Algunas mostraban reiteradamente al considerado, en ese momento, el líder del movimiento, el subcomandante Marcos; la toma de las siete cabeceras municipales (San Cristóbal, Ocosingo, Altamirano, Las Margaritas, Oxchuc, Huixtán y Chanal); a los alzados en armas con sus desconcertantes pasamontañas; otras más, a los caídos, todos indígenas, aunque algunas notas resaltaban las bajas del ejército



Figura 1. *El Universal*, 4 de enero de 1994, fotógrafo: Alfonso Murillo, “La comandante ‘Rosa’ observa a lo lejos cómo un grupo de rebeldes destruye el palacio municipal de Altamirano”. Agencia © El Universal.

que no se veían por ningún lado; la marcha al Zócalo para demandar el cese al fuego; las jornadas por la reconciliación; otras exponían los efectos de la guerra a través del fenómeno del desplazamiento; pero también aparecieron mujeres —aunque en mucha menor medida— que formaban parte de las filas del movimiento armado.

La figura 1 es una de las primeras referencias visuales de la presencia de mujeres en las filas del EZLN. Ni más ni menos, se trata de la comandanta Rosa, de la estructura militar, participando de la toma del Palacio Municipal de Altamirano. A pesar del acercamiento que se logró en la toma de Murillo y que no quedaba duda que se trata de una mujer, una práctica reiterada de la prensa fue referir los cargos militares en masculino, expresión de cómo operan las tecnologías de género, que definen y significan al mundo en lenguaje masculino.

Como resultado del desarrollo técnico de la fotografía durante el siglo xx, las imágenes de los conflictos bélicos desempeñaron una función sustancial como representación de un fenómeno del que la gran mayoría quiere saber o al que quiere observar, pero a la distancia, por sus significados, efectos y consecuencias. Ilán Semo apunta que “en el laberinto de los tejidos de la subjetividad de una sociedad donde todavía no se apagan las armas revolucionarias, la cadena de producción de imágenes (pintura, fotografía, cinematografía, etcétera) ocupa un espacio singular. Un centro sin centro: cada imagen es el centro de sí misma”.¹³

En el conflicto armado chiapaneco, cada imagen —y su respectiva narrativa escrita— era central respecto a otras; daban cuenta de algo desconocido, de algo novedoso, incluso cuando se trataba de la misma imagen, del mismo personaje, contexto o temática. La producción de imágenes a cargo de los medios masivos de comunicación se intensificó; cada día había algo nuevo que mostrar al mundo, porque el mundo así lo demandaba también. Incluso, al otro día de estallar el conflicto había corresponsales y fotógrafos

¹³ Ilán Semo, “La mirada cautiva”, 230.

que provenían de todos los continentes buscando la imagen más impactante. Se podría afirmar que se llegó a la saturación de la imagen. El bombardeo de imágenes rebasaba todo el tiempo nuestra capacidad de asombro, lo cual estuvo determinado por la celeridad del conflicto.

La difusión mediática de la participación de las mujeres en el conflicto zapatista estuvo influida, en gran parte, por la visión forjada por la prensa escrita que permitió tener mayores referentes de las posibilidades de participación que brindó la estructura organizativa del EZLN a sus integrantes, pero sobre todo, permitió evidenciar que fue la intensa lucha entablada por las mujeres la que les permitió desempeñarse: *a)* en las filas del ejército asumiendo algún cargo en la estructura militar; *b)* trabajando en los cuarteles o en la montaña desarrollando las actividades propias de contextos de guerra, es decir como insurgentes;¹⁴ *c)* como milicianas; *d)* formando parte del Comité Clandestino Revolucionario Indígena (CCRI), integrado por las personas de las diferentes comunidades o regiones con mayor autoridad moral y que tiene como función prioritaria fungir como portavoz del sentir general de sus comunidades, y hacer llegar sus disposiciones a la estructura insurgente; *e)* en las bases de apoyo,¹⁵ función en donde se aglutina la participación mayoritaria de las mujeres; o *f)* participando en los talleres de sastrería y armería.¹⁶

Las fotografías de prensa de las mujeres neozapatistas se publicaron de manera más frecuente en la medida que el conflicto se desarrollaba. Si bien

¹⁴ En entrevista la mayor Ana María explica de manera muy clara la diferencia entre milicianas e insurgentes: “[...] las dos son combatientes, pero las milicianas viven en sus pueblos, reciben entrenamiento y van a combatir cuando les toca. Nosotras, las insurgentes, vivimos en los campamentos y nos distribuimos para ir a los pueblos a enseñar políticas y educación escolar”. Véase Matilde Pérez y Laura Castellanos, “No nos dejen solas. Entrevista con la comandanta Ramona y la mayor Ana María”.

¹⁵ El EZLN explica que “[...] las bases de apoyo organizadas para la guerra, lo están de la misma manera que se ven precisadas a organizarse para la vida civil y política. Resuelven las cuestiones necesarias al ejército popular: logísticas, de abastecimiento, de información, de reclutamiento, etcétera”. *El Despertador Mexicano, órgano informativo del EZLN*, 75.

¹⁶ Véanse Sara Lovera y Nellys Palomo (coords.), *Las alzadas*; Rosa Rojas, *Chiapas ¿y la mujeres qué?*, t. I y II; Guiomar Rovira, *Mujeres de maíz*; Inés Castro, “Mujeres zapatistas: en busca de la ciudadanía”, y Gisela Espinosa, *Cuatro vertientes del feminismo en México*.

en sus inicios prevalecían las figuras masculinas, primordialmente en torno al subcomandante Marcos, una vez que se difundió de manera más puntual la participación de las mujeres en el movimiento, estas imágenes empezaron a diversificarse y a tener mayor proyección, aunque en ningún momento alcanzaron la difusión que sí logró el subcomandante. Las cámaras se peleaban por fotografiar la figura masculina, mestiza, fuerte, que reproducía los códigos y símbolos inspirados en las luchas armadas revolucionarias de nuestra América de mediados de siglo xx. Las tecnologías de género refuerzan las jerarquías genéricas y en este caso terminan fortaleciendo los códigos que definen a las masculinidades hegemónicas.

Sin embargo, es importante precisar que la producción fotoperiodística que consideró a las neozapatistas como sujetos a fotografiar varió en razón de la función que desempeñaron dentro de la estructura organizativa del EZLN: comandancia general, militares-insurgentes y las bases de apoyo y milicianas. A continuación presentaré cómo operó la prensa, como tecnología de género, al representar a las mujeres en función de su participación en los diferentes espacios organizativos.

COMANDANCIA GENERAL

Las comandantas Ramona, Trinidad, Andrea y Susana, integrantes de la comandancia general, fueron las más difundidas por el fotoperiodismo, con las debidas consideraciones frente a la mayor proyección mediática que se dio a Ramona. Sin embargo, la forma en que fueron representadas permite identificar cómo la construcción del género a través del fotoperiodismo no es lineal ni estática, ni sigue los mismos parámetros para todas las neozapatistas; se construyó en estrecha relación con el contexto socio-político-militar, pero también responde a la necesidad de los medios de construir un referente, con fuerte carga visual y mediáticamente atractivo para el público lector.¹⁷

¹⁷ Al mismo tiempo, dichos referentes incorporan concepciones de las/os fotoperiodistas con respecto a la definición de mujeres indígenas. Las fotografías están plagadas de



Figura 2. *La Jornada*, 21 de febrero de 1994, fotógrafo: Raúl Ortega, "Delegada del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en San Cristóbal de las Casas, antes de entrar a la sede de las negociaciones".

Ramona es el referente obligado para el análisis de la representación de las neozapatistas en el fotoperiodismo mexicano. Integrante de la dirección política del EZLN y socialmente reconocida como representante de la participación de las mujeres indígenas en el interior del movimiento, es la figura femenina más representativa de la lucha neozapatista.

La figura 2 es una de las primeras imágenes que se dieron a conocer de la comandanta Ramona; fue publicada en la contraportada de *La Jornada*. Corre bajo la autoría de Raúl Ortega y se tomó en el marco de los Diálogos por la Paz y la Reconciliación en la Catedral de San Andrés Larráinzar celebrados de febrero a marzo de 1994. Al inicio de los diálogos, la mayor

códigos y símbolos producto de su tiempo, de su espacio, de su contexto: imágenes de mestizas/os fotografiando a indígenas.

Ana María (integrante de la estructura militar) y la comandanta Ramona integraron la representación femenina del EZLN. Ramona representó a las mujeres del CCRI en la mesa.

Una constante en las notas fotoperiodísticas que se publicaron durante los dos primeros años del conflicto armado: la presencia visual de la comandanta frente al débil o nulo reconocimiento, en el discurso escrito, de su participación en el movimiento. Si bien se enuncia a Ramona o a la comandanta en los títulos o pies de foto, generalmente las notas periodísticas omiten su presencia, participación o funciones en el EZLN. La publicación del 21 de febrero sólo difunde los testimonios de otros comandantes. Para esta fecha ya se había difundido ampliamente la existencia de la Ley Revolucionaria de Mujeres, de modo que también se tenían referentes de la presencia de mujeres en el EZLN; sin embargo, el tema de las mujeres no fue considerado lo suficientemente relevante por *La Jornada* en ese momento. Históricamente lo que importa a los medios masivos de comunicación es resaltar la presencia física de las mujeres, no su actuar o su acción, otro referente de cómo se expresan las tecnologías de género.

En la memoria colectiva permanece la imagen de la comandanta Ramona, mujer de cuerpo pequeño que calzaba en todo momento sandalias o huachas, con vestimenta de la etnia tzotzil y que llevaba un paliacate anudado al cuello y gustaba de portar un reloj negro en la mano izquierda. El cuerpo de la comandanta Ramona se plagó de significados: cuerpo de mujer frente a la contundencia de la presencia masculina; cuerpo indígena experimentado que resistía; cuerpo pequeño que, sin embargo, proyectaba fuerza, persistencia; cuerpo al que se le expresaba respeto y reconocimiento; cuerpo que provenía de las regiones más pobres del país, pero que luchaba dignamente; cuerpo que impuso una imagen y, de tan persistente que era, se volvió inconfundible; cuerpo que, sin embargo, también reproducía determinados estereotipos sociales construidos en torno a la interacción del género, la etnia, la clase, la raza y la sexualidad. Ramona es un claro ejemplo de cómo, a través del cuerpo, se esculpen códigos que le otorgan identidad y lo hacen único, intransferible.

Sin embargo, no sólo fueron estos elementos y la función que cumplió el fotoperiodismo los que hicieron de Ramona un referente icónico de la lucha de las mujeres neozapatistas, fundamentalmente su trabajo, lucha, resistencia y participación política y social que le confirieron tal reconocimiento. Se trata de una mujer transgresora que rompió con los cánones esperados, tanto en el interior de las comunidades indígenas, como fuera de ellas. Aunque la manera en que fue representada generalmente terminaba por desdibujar el trabajo político y social de la comandanta. Se representó, con mayor frecuencia la imagen despojada de su agencia.¹⁸

Cuando hablo de la imagen del cuerpo despojado de su agencia me refiero a las representaciones fotográficas que aluden a un cuerpo contenido, normado, vigilado, atenuado, oculto, silenciado. Por su parte, la imagen del cuerpo con agencia es aquel que da cuenta de la resistencia, que provoca, participa, se revela, actúa frente a las representaciones sociales hegemónicas en torno a las diferencias sociales, cuestiona las funciones estáticas, inmóviles, tradicionalmente asignadas a las mujeres.

Las fotografías de la comandanta Ramona que son referentes claros de la imagen del cuerpo despojado de agencia son las publicadas durante las Jornadas por la Paz y la Reconciliación en San Cristóbal de las Casas, Chiapas. El material, ampliamente difundido, daba cuenta de la imagen del cuerpo de la comandanta rodeado por un colectivo de hombres o acompañada por el subcomandante Marcos. De las 43 imágenes publicadas por los cuatro medios (*La Jornada*, *El Universal*, *Excélsior* y *Proceso*) sólo en dos ocasiones se fotografía a la comandanta de manera individual. En ninguna imagen aparece tomando la palabra en las mesas de negociaciones

¹⁸ Se puede afirmar que la agencia es expresión de la autorrepresentación, la cual puede concebirse también como la “manifestación concreta de una toma de postura sobre la identidad y la autopercepción; es decir, como las formas específicas en las que tanto la noción de identidad femenina como los factores que intervienen en la percepción que las mujeres tienen de sí mismas, se conjugan para dar forma concreta a la manera en que ambas salen a la palestra pública y se ubican como detonadoras de un ‘estoy aquí’”. Véase Cynthia Pech y Romeu Vivian, “Propuesta teórica para pensar al cuerpo femenino: autopercepción y autorrepresentación como ámbitos de la subjetividad”.



Figura 3. *El Universal*, 22 de febrero de 1994, fotógrafo: Alfonso Murillo, el subcomandante Marcos del EZLN, con su tradicional pasamontañas, muestra el lábaro patrio frente al altar de la catedral de San Cristóbal de las Casas, con la ayuda de Manuel Camacho Solís. El obispo Samuel Ruiz y delegados “zapatistas” miran la escena”. Agencia © El Universal.

o en las conferencias de prensa: quienes aparecen cumpliendo esta función son el subcomandante Marcos, Manuel Camacho, Samuel Ruiz, Roberto Salcedo o algún integrante del EZLN; es decir, si bien está presente en las mesas, su cuerpo aparece estático, pasivo, congelado. Es importante enfatizar que no estoy responsabilizando a las/os fotógrafas/os por no dar cuenta de una participación que en realidad no se expresó, pues fue muy claro que la presencia de la comandanta respondió más a un criterio mediático, estratégicamente pensado por el EZLN, que a la posibilidad real de participar activamente en el evento, situación motivada incluso por el idioma de la comandanta. El cuerpo empequeñecido de Ramona quedó prácticamente oculto entre la inmensidad de los componentes de la imagen, sea la bandera nacional u otro integrante masculino de la mesa (fig. 3).

Sin duda, el peso masculino que tuvo la composición de las mesas de negociación ejerció un poder contundente frente a la única presencia femenina.

En este sentido, la imagen fotográfica resulta muy reveladora al evidenciar la contundencia de las desigualdades genéricas dentro del EZLN en ese momento, que no sólo eran de carácter cuantitativo con respecto a la presencia de las mujeres en sus filas, sino también en las posibilidades reales de toma de decisión.

La imagen del cuerpo de la comandancia femenina da cuenta de una asistencia silenciada. Lo que es innegable es que este momento clave posibilitó la amplia difusión y proyección social de la comandanta Ramona como representante de las mujeres en las filas del EZLN, lo que contribuyó a hacer visible lo que se vislumbraba como poco probable, la presencia de mujeres indígenas en un movimiento armado. Aunque, la manera en que fue representada, en ese momento, poco contribuyó a alterar las formas de representación de las mujeres que participan en conflictos armados.

La importancia que dio la prensa a la imagen de Ramona no se correspondía con la necesidad de dar a conocer sus testimonios. Por eso no es de extrañar que fueran mujeres las periodistas interesadas en las declaraciones de Ramona —perteneciente al cuadro político que trabajaba en las comunidades— y Ana María —parte del 30 por ciento de mujeres que integraban la estructura clandestina del movimiento, el grupo insurgente—. Matilde Pérez y Laura Castellanos, dos de las cinco periodistas que se acercaron a las neozapatistas, lograron una entrevista memorable titulada “No nos dejen solas”, que *Doble Jornada* publicó el 7 de marzo de 1994 (fig. 4).

El material publicado denota la construcción de un discurso propio, pero muy monótono y repetitivo —haciendo alusión en frases empleadas por el



Figura 4. *Doble Jornada* núm. 86, 7 de marzo de 1994, fotógrafo: Raúl Ortega.

subcomandante Marcos—, sobre todo de Ana María, quien responde a casi todos los cuestionamientos de las periodistas.

Ramona y Ana María lucharon por su derecho a organizarse y a ser parte de la estructura del cuadro militar. Un logro sustancial de la lucha emprendida por las mujeres fue la elaboración y proceso de aprobación de la Ley Revolucionaria de Mujeres. “A todas les pedimos que luchen con nosotras”,¹⁹ llamado no para la toma de las armas, sino para apoyar la Ley, señalan Ramona y Ana María. Ambas identifican plenamente la unidad y fuerza que les confiere apelar a la unidad y el apoyo de las mujeres, argumento político que trasciende el discurso local en busca de la unidad nacional. Es importante señalar que ambas reconocen la ausencia de una demanda vital en esta ley, el tema de la posesión de la tierra, aunque fue Ramona quien atendió de manera más clara este aspecto; pero a su vez reconocen que un gran logro fue introducir el tema de libre elección de la pareja, punto que señala con particular interés Ana María.

Si bien la entrevista denota en algunos momentos la construcción de un discurso crítico frente a las diferencias genéricas que viven las mujeres en sus comunidades y en el interior del movimiento, también se puede observar la necesidad imperante de exponer la lucha que se vive en el movimiento por erradicar dichas diferencias genéricas. “En el EZLN todo es parejo. Ahí no existen diferencias, un día a los hombres les toca hacer la comida, al día siguiente a las mujeres, y otro, revueltos. Si hay que lavar la ropa; el hombre lo puede hacer”,²⁰ señala Ana María. Sin embargo, reconocen que esta situación aún difiere de lo que viven los integrantes del movimiento en el interior de sus hogares: “claro, dentro de las casas de los compañeros ahí existe todavía un poco de desigualdad, ¡pero ya es muy poco! Los compañeros ya no maltratan tanto a la mujer, le ayudan a cargar al niño”.²¹ Ana María tiende a minimizar las expresiones de desigualdad que viven las mujeres en sus hogares.

¹⁹ Cfr. “No nos dejen solas”.

²⁰ Cfr. “No nos dejen solas”.

²¹ Cfr. “No nos dejen solas”.



Figura 5. *Proceso*, núm. 1041, 13 de octubre de 1996, fotógrafo: Benjamín Flores, "Que no nos dejen solas". D.R. © Comunicación e información, SA de CV.

En una de las pocas intervenciones que tiene la comandanta Ramona para cerrar la entrevista señala: “nuestra esperanza es que algún día cambie nuestra situación, que se nos trate a las mujeres con respeto, justicia y democracia”,²² expresión de un discurso que incorpora principios liberales como demandas inalienables de lucha. Se trata de la entrevista más amplia y puntual que se logró hacer a la mayor Ana María y a la comandanta Ramona recién iniciado el conflicto, la cual además brindó datos relevantes con respecto a la participación de las mujeres en el movimiento.

En octubre de 1996 el periodismo nuevamente tiene la oportunidad de tener al frente a la comandanta Ramona, pero ahora como protagonista y única representante del EZLN para la realización del Congreso Nacional Indígena (CNI) (fig. 5). La llegada de la comandanta Ramona a la Ciudad de México permitió al fotoperiodismo representar a una mujer transgresora, sujeto político que participaba, decidía, daba a conocer sus propios planteamientos sin la necesidad de dar lectura a un discurso que no era producto de su propia reflexión, pues era claro que respondía a la estructura discursiva del neozapatismo, tan repetitivo, que desdibujaba la presencia de las mujeres en el movimiento armado.

Al momento en que la prensa dio cuenta de la existencia y la participación de otras comandantas, además de Ramona, lo he denominado representación de la comandancia diversa, lo cual fue posible gracias a tres situaciones: a la apertura que mostró el EZLN al designar a un número mayor de mujeres para participar en las mesas de negociación; fundamentalmente a la ardua lucha que entablaron las neozapatistas por abrir los espacios de toma de decisiones y de reflexión y análisis sobre la situación de las mujeres y, por desgracia, a la enfermedad de Ramona que la obligó a retirarse temporalmente de la escena pública.²³

²² Cfr. “No nos dejen solas”.

²³ La comandanta Ramona murió el 6 de enero del 2006 después de perder la lucha en contra del cáncer en ambos riñones. CIMAC fue uno de los medios que dieron a conocer de manera más pronta la lamentable noticia. Véase CIMAC, “Muere la Comandanta Ramona. Defendió los derechos humanos de las mujeres indígenas”.

MILITARES-INSURGENTES

Las integrantes del mando militar-insurgente son aquellas que ejercen un cargo en la estructura organizativo-militar del EZLN: mayor, capitana, comandante, teniente o subteniente. Cuerpos que responden a lineamientos y reglas de operación muy rígidas, pues independientemente de que se trate de un movimiento armado popular adopta una estructura totalmente vertical que históricamente ha caracterizado a la milicia. El cuerpo militar femenino es aquel que desempeña actividades propias del contexto de guerra sin contar con un cargo militar. Aquí se concentran los soldados.

El cuerpo del mando militar y el militar femenino no siempre portan vestimenta militar, depende del tipo de actividad y contexto en el que se encuentren. Fundamentalmente cuando se encuentran realizando actividades de adiestramiento militar o patrullaje, las militares-insurgentes portan la vestimenta propia de la estructura del ejército (fig. 6).

La neozapatista con cargo militar que apareció de manera continua en los medios fue la mayor Ana María. Las imágenes del cuerpo del mando militar de Ana María dan cuenta del cuerpo en primer plano, transgresor, activo, con agencia, que enfrentan a la cámara, que dialoga con ella (fig. 7) pero que, sin embargo, no logró el impacto social que alcanzó la comandanta Ramona. Esta situación puede explicarse, en parte, por tres aspectos que en entrevista señalaba Mercedes Olivera: por la actitud autoritaria y el posicionamiento intransigente que la caracterizaron, porque su poder perte-



Figura 6. *Doble Jornada*, 6 de junio de 1994, fotógrafa: Frida Hartz.



Figura 7. *Doble Jornada*, núm. 86, 7 de marzo de 1994, fotógrafo: Raúl Ortega.

necía a la estructura clandestina del movimiento y no podía salir a luz pública, y por las diferencias con la estructura decisoria del EZLN, que se fueron acrecentando en la medida que avanzaba el conflicto.²⁴ Sin duda, la conjugación de estos elementos tuvo efectos directos en la forma en que la mayor fue representada por los medios, pero también en la manera en que fue percibida por el entramado social.

²⁴ Cfr. "Entrevista realizada a la Dra. Mercedes Olivera".



Figura 8. *Excélsior*, 10 de octubre de 1994, fotógrafo: Juan Popoca, “Decenas de jóvenes mujeres reciben instrucción militar en algún lugar de la Selva Lacandona, para integrarse como efectivos del EZLN”.

LAS BASES DE APOYO Y MILICIANAS

Las bases de apoyo y milicianas preponderantemente fueron fotografiadas de forma colectiva (figs. 8 y 9). Esto marcó una diferencia con respecto a cómo fueron fotografiadas las militares-insurgentes o la comandancia general donde prevalecieron las imágenes del cuerpo individual. La relación entre el género y la función que desempeñaban las neozapatistas en la estructura organizativa del EZLN definieron la forma de fotografiarlas. Es decir, al momento de representar a las mujeres indígenas insurgentes no sólo pesó el género, sino también el grado militar.

Juan Popoca del *Excélsior* vio publicado su trabajo el 10 de octubre de 1994; ahí aparecen las primeras bases de apoyo o milicianas recibiendo entrenamiento militar (fig. 8). Durante 1994 *La Jornada*, *El Universal*, *Excélsior* y *Proceso* privilegiaron las tomas del cuerpo transgresor de las bases de apoyo o milicianas, pero fundamentalmente recibiendo instrucción militar o reali-



Figura 9. *Proceso*, núm. 928, 15 de agosto de 1994, fotografía: Araceli Herrera, "Mujeres zapatistas". D.R. © Comunicación e información, SA de CV.

zando algún tipo de actividad de vigilancia de rutina y en menor medida difundiendo en la prensa nacional actividades en el movimiento insurgente.

Entre 1995 y 1996 las imágenes de cuerpos transgresores de milicianas o bases de apoyo se volvieron más frecuentes. *La Jornada* y *Proceso* comparten un estilo fotográfico muy similar. Aparecen cuerpos colectivos organizados en fila, que se encuentran a la espera o a la expectativa, sea de algún acto político del EZLN o alguna actividad sociocultural. Se privilegian los planos general y americano, ángulos a nivel del horizonte o picado, con profundidad de campo o puntos de fuga, lo que permite resaltar la presencia masiva de cuerpos transgresores (figs. 9 y 10).

En el marco del inicio de los Diálogos para la Paz, celebrados en San Cristóbal de las Casas, Raúl Ortega tomó esta imagen en una de las comunidades civiles de la Selva Lacandona y fue publicada el 27 de marzo de 1994 (fig. 10). Por su parte, Araceli Herrera logró esta imagen en el contexto de la Convención Nacional Democrática celebrada en Aguascalientes, Chiapas, del 5 al 9 de agosto de 1994, y se publicó el 15 de agosto del mis-

mo año (fig. 9). *La Jornada* y *El Universal* también compartieron un estilo fotográfico al momento de retratar los cuerpos transgresores: dieron mayor fuerza a la presencia femenina con el uso del plano medio, la búsqueda de líneas horizontales y los puntos de fuga de la imagen que así lo permitieron.

A través de la imagen del cuerpo colectivo neozapatista se representó preponderantemente a milicianas y bases de apoyo, 35 fotografías identificadas daban cuenta de este fenómeno: Salvador Castellanos, Frida Hartz, Raúl Ortega de *La Jornada*, Juan Popoca del *Excélsior*, Jorge Ríos de *El Universal* y Araceli Herrera de *Proceso* lograron algunas de estas tomas. Son fotografías similares que comparten ciertos códigos en la composición de la imagen: si bien los ángulos varían, se ponía especial atención en la profundidad de campo para hacer notar la presencia masiva de las mujeres, lo cual



Figura 10. *La Jornada*, 27 de marzo de 1994, fotógrafo: Raúl Ortega, "En una de las comunidades civiles de la selva Lacandona".



Figura 11. *La Jornada*, 9 de marzo de 1996, fotografía: Frida Hartz, “La protesta contra la presencia militar y las guardias blancas fue la dominante en esta caminata. En la capital, miles de marchistas corearon consignas sobre la carestía, la democracia, las relaciones igualitarias y los casos de Agua Blanca y Tabasco, entre otros temas, mientras que en Los Pinos, el presidente Zedillo presentó el Programa Nacional de la Mujer 1995-2000.

se ve reforzado con las entradas y puntos de fuga que marca la imagen y por las líneas verticales que construyen las indígenas, figura que contribuye a reforzar la representación de la formación militar, el orden y la disciplina.

Fue el 8 de marzo de 1996, con motivo del Día Internacional de la Mujer y conmemoración de la Ley Revolucionaria, cuando el cuerpo transgresor de mujeres milicianas y bases de apoyo lograron captar la atención de *La Jornada* (fig. 11) y *Excélsior* a raíz del acto monumental que congregó alrededor de cinco mil mujeres neozapatistas que marcharon en San Cristóbal de las Casas en demanda de democracia, relaciones igualitarias y cese de las hostilidades por parte del gobierno federal. Al mismo tiempo, Ernesto Zedillo presentaba el Programa Nacional de la Mujer, 1995-2000,²⁵ un

²⁵ Ese programa tenía como objetivo “impulsar la formulación, ordenamiento, coordinación y el cumplimiento de las acciones encaminadas a ampliar y profundizar la participación de la mujer en el proceso de desarrollo, en igualdad de oportunidades con el varón”, y fue publicado en el Diario Oficial de la Federación el 21 de agosto de 1996.

compendio de buenas intenciones que no se tradujo en políticas públicas orientadas a transformar la situación de desigualdad que enfrentaban las mujeres en nuestro país.

El fotoperiodismo abrió la posibilidad de difundir la incursión de las mujeres en las filas del EZLN, fundamentalmente a través de sus bases de apoyo; además, contribuyó a cuestionar la concepción histórica que se tenía de la participación de las mujeres indígenas en los movimientos armados en nuestro país. Favoreció a pensarlas, a definir las y verlas, aunque coyunturalmente hablando, como sujetos históricos activos y copartícipes de la lucha por el reconocimiento de los derechos políticos, culturales y sociales de la población indígena, es decir, como mujeres transgresoras.

La idea social de las indígenas como sinónimo de carencia, inmovilidad, de atraso e impotencia se vulneró, aunque no de forma continua, estable, progresiva; por el contrario, se trató de un proceso que expresó contradicciones, conflictos, ambivalencias, dicotomías y regresiones, lo cual pudo ser identificado a través de las representaciones que daban cuenta de la participación de las neozapatistas en la lucha armada desde el fotoperiodismo.

Analizar la prensa como tecnología de género nos permite identificar cómo opera el campo de significación al momento de definir lo femenino, sus alteraciones, rupturas o continuidades aun en momentos en los que las mujeres más resisten y luchan por transformar “esa realidad social” que se niega a reconocerlas. Además, revela cómo dichas significaciones no sólo nos permiten entender el orden de género imperante en un determinado momento histórico, sino también cómo dicho orden interactúa con la etnia, la clase, la raza, entre otros aspectos. La prensa como tecnología de género abre posibilidades de análisis, reflexión y cuestionamiento acerca de cómo se reproducen las concepciones culturales en torno a lo masculino y lo femenino.

Una corriente del fotoperiodismo ha contribuido a difundir la incorporación de las demandas de género como proyecto revolucionario y, al día de hoy,

sigue dando cuenta del actuar de esas mujeres indígenas que no dejan de sorprender al mundo al organizar el Primer Encuentro Internacional, Político, Artístico, Deportivo y Cultural de Mujeres que Luchan, celebrado en marzo del 2018, y el Segundo Encuentro de Mujeres que Luchan, realizado en diciembre del 2019, respectivamente. Mujeres transgresoras que nos enseñan, todos los días, cómo se defiende la vida.

BIBLIOGRAFÍA

- Castro, Inés. "Mujeres zapatistas: en busca de la ciudadanía". *Anales, Nueva Época* (1998).
- Crenshaw, Kimberlé. *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics*. Chicago: The University of Chicago Legal Forum, 1989.
- De Lauretis, Teresa. "La tecnología de género". En *Cuadernos inacabados. Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y Horas, 2000.
- Espinosa, Gisela. *Cuatro vertientes del feminismo en México. Diversidad de rutas y cruce de caminos*. Ciudad de México: UAM-Xochimilco, 2009.
- EZLN. *Documentos y comunicados*. Ciudad de México: Era, 1994.
- Lovera, Sara y Nellys Palomo (coords). *Las alzadas*. Ciudad de México: Comunicación e Información de la Mujer / Convergencia Socialista, 1999.
- Mitchell, W. J. T. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.
- Olivera, Mercedes. "Consideraciones sobre la opresión femenina como una categoría para el análisis socioeconómico". *Anales de Antropología* 1 (1976).
- Rojas, Rosa. *Chiapas ¿y la mujeres qué?*, Tomo I. Ciudad de México: La Correa Feminista / Centro de Investigación y Capacitación de la Mujer, A.C., 1995.
- _____. *Chiapas ¿y la mujeres qué?*, Tomo II. Ciudad de México: La Correa Feminista / Centro de Investigación y Capacitación de la Mujer, A.C., 1995.

- Rovira, Guiomar. *Mujeres de maíz*. Ciudad de México: Era, 1997.
- “El Despertador Mexicano, órgano informativo del EZLN”, núm. 2, recuperado de Guiomar Rovira. *Mujeres de maíz*. Ciudad de México: Era, 1997.
- Semo, Ilán. “La mirada cautiva”. En Esther Acevedo *et al.* *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*. Ciudad de México: Conaculta, 2003.

Recursos electrónicos

- CIMAC. “Muere la Comandanta Ramona. Defendió los derechos humanos de las mujeres indígenas”. *Cimacnoticias*. Disponible en <http://www.cimacnoticias.com.mx/noticias/06ene/06010609.html> (consultado el 30 de agosto de 2011).
- Mitchell, W. J. T. “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. Estudios Visuales”. Disponible en https://monoskop.org/File:Mitchell_WJT_2002_2003_Mostrando_el_Ver_Una_critica_de_la_cultura_visual.pdf
- Moreno, Hortensia. “La noción de ‘tecnologías de género’ como herramienta conceptual en el estudio del deporte”. *Revista Punto Género*. Disponible en <https://revistas.uchile.cl/index.php/RPG/article/view/16820> (consultado el 22 de junio de 2020).
- Pech, Cynthia y Vivian Romeu. “Propuesta teórica para pensar al cuerpo femenino: autopercepción y autorrepresentación como ámbitos de la subjetividad”. *Razón y palabra*. Disponible en <http://www.razonypalabra.org.mx/antecedentes/n53/romeupech.html> (consultado el 05 de octubre de 2012).
- Segob. “Programa Nacional de la Mujer 1995-2000”. *Diario Oficial de la Federación*. Disponible en http://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4896477&fecha=21/08/1996 (consultado el 21 de junio de 2020).

Hemerografía

El Universal, 1994-1996

Excélsior, 1994-1996

La Jornada, 1994-1996

Proceso, 1994-1996

Montemayor, Carlos. "La rebelión indígena", *La Jornada Semanal*, 9 de febrero de 1997.

Pérez, Matilde y Laura Castellanos. "No nos dejen solas. Entrevista con la comandanta Ramona y la mayor Ana María". *Doble Jornada*, 7 de marzo de 1994.

Ponce, Manuel. "Tenía localizados Gobernación los centros de adiestramiento; conocían del tráfico de armas". *El Universal*, 4 de enero de 1994.

Entrevistas

Samantha Zaragoza entrevista a Dra. Mercedes Olivera, 8 de noviembre de 2011.



Samanta Norma Zaragoza Luna

Licenciada en sociología, maestra en Estudios de la Mujer y Doctora en Ciencias Sociales, área Mujer y Relaciones de Género por la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Xochimilco. Actualmente se desempeña como profesora-investigadora en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, plantel San Lorenzo Tezonco, academia de adscripción Estudios Sociales e Históricos. Ha coordinado el I, II, III y IV Círculos de Estudios de Género y el I y II Diplomado en Estudios Feministas desde América Latina. Sus temas de investigación: violencia de género en el contexto universitario, representación de las mujeres neozapatistas en el fotoperiodismo mexicano y feminismos desde América Latina.

La huella de la experiencia militar sobre el cuerpo uniformado

A propósito de la serie *Camuflajes* (2003) del artista visual cubano Adonis Flores

Dayma Crespo Zaporta

Universidad Iberoamericana Ciudad de México

*Traces of Military Experience on the Uniformed Body
On the "Camuflajes" Series (2003) by Visual Artist Adonis Flores*

Recepción: 31 de enero de 2020

Aceptación: 1 de junio de 2020

Resumen

Este artículo caracteriza y analiza la serie fotográfica *Camuflajes* (2003) del artista visual cubano Adonis Flores, para comprender cómo ésta devela su historia de vida. La experiencia como soldado en la guerra de Angola (con apenas 18 años de edad) funciona como detonante para la elaboración de una poética sobre los imaginarios sociales en el interior del universo militar, siendo “la homosexualidad como algo contagioso”¹ uno de los temas más recurrentes. Es así que el cuerpo funge como un vehículo para la deconstrucción de dichos imaginarios y la sátira del discurso oficial. Para ello el fotógrafo se vale de determinadas estrategias estéticas y conceptuales que le permiten abrir un espacio de posibilidad a ciertas zonas de ocultamiento.

Palabras claves

Experiencia, soldado, imaginarios sociales, cuerpo, fotografía

Abstract:

This article characterizes and analyzes the photographic series *Camuflajes* (2003) by Cuban visual artist Adonis Flores, to understand how it unfolds his life story. His experience as a soldier in the Angolan war (at the age of 18) is the trigger for the elaboration of a poetics on the social imaginaries within the military universe, “homosexuality as something contagious” being one of the most recurrent topics. Thus, the body works as a vehicle for the deconstruction of these imaginaries and the satire of the official speech. To do this, the photographer uses certain aesthetic and conceptual strategies that allow him to open up a space of possibility for some areas of concealment.

Key words:

Experience, soldier, social conceptions, body, photography

¹ Cfr. Judith Butler, *Lenguaje, poder e identidad*.

La línea que separa lo nombrable de lo innombrable establece los límites actuales de la sociedad

Judith Butler²

La fuerza de la historia de vida

LA CONFIGURACIÓN DE UNA POÉTICA ARTÍSTICA RESULTA UNA TAREA COMPLEJA, SOBRE todo frente a la vorágine siempre creciente del arte contemporáneo. Sin embargo, algunos artistas han hallado la manera de configurar una visua-lidad y un discurso singulares, emanados de experiencias personales muy profundas que los llevan a la reflexión, y más tarde, a proponernos cuestio-namientos fecundos sobre males que nos hostigan a diario. Tal es el caso del arquitecto cubano Adonis Mariano Flores Betancourt (Sancti Spíritus, Cuba, 1971),³ quien con su serie *Camuflajes* (2003) entró en el mundo de la fotografía y el *performance*, en virtud de dialogar sobre “lo militar” y las dinámicas que esto determina. Comenzó esta serie de *performances* y fo-tografías a partir de dos sucesos puntuales: el primero, su servicio militar como soldado en Angola⁴ con tan sólo 18 años y, más tarde, la caída de las Torres Gemelas en Estados Unidos,⁵ hecho que lo llevó a una reflexión retrospectiva sobre los intrín-gulis del universo militar.

La guerra de Angola representa en el imaginario del pueblo cubano un duelo infinito e indescriptible, con más de dos mil caídos en combate en suelo africano, sin contar aquellos que aun regresando vivos dejaron la

² Butler, *Lenguaje, poder e identidad*, 200.

³ Graduado de Arquitectura en la Universidad de Las Villas, en 1997.

⁴ Durante la guerra civil de descolonización de Angola (la más rica de las colonias por-tuguesas), el gobierno cubano, con Fidel Castro a la cabeza, brindó ayuda solidaria a este país africano mediante un despliegue militar que duraría de 1975 a 1991. Bajo el nombre de *Operación Carlota*, numerosas milicias cubanas fueron a ayudar al país del cono sur africano, durante el gobierno de izquierda de Agostinho Neto (presidente del Movimiento Popular de Liberación de Angola, MPLA), ante el acecho de la apartheidista y de derecha Unión Nacional para la Independencia Total de Angola (UNITA) y del Frente Nacional de Liberación de Angola (FNLA), la cual tenía el respaldo de Sudáfrica, Zaire y Estados Unidos. La ayuda cubana consistió en el envío de instructores, la preparación de cuadros y asistencia en términos materiales.

⁵ Dayma Crespo, *Entrevista a Adonis Flores*.

lucidez en el proceso traumático de la guerra. Pero a la vez, y paradójicamente, representa el orgullo de haber cumplido el deber y de morir en ese empeño. Se considera que nunca antes un pueblo latinoamericano había asumido una proeza militar de tal envergadura. La Unión Soviética colaboró en gran medida con el armamento, pero los cubanos pusieron el capital humano, en el argot popular, “la carne de cañón”. Estamos hablando de numerosas familias víctimas de la pérdida de un ser querido, de la imposibilidad de velar a muchos, pero de alguna forma entonces todos cedieron frente a esa iniciativa solidaria porque se sentía como lo correcto a hacer en ese momento puntual del proceso revolucionario.

Ante el parteaguas político internacional que supuso el atentado al World Trade Center el 11 de septiembre de 2001, Adonis Flores se cuestionó la posibilidad de una Tercera Guerra Mundial, las posturas gubernamentales frente a esto, el poder ilimitado del ejército de un país, y los millones de vidas y cuerpos altamente vulnerables involucrados en el proceso. Es así que retoma, desde la distancia temporal, muchas de sus vivencias como soldado, al percatarse de la universalidad del tema militar y de la condición liminal de aquellos que lo viven en carne propia. Viaja en el tiempo a su temprana juventud y a los desmanes vivenciados por él, a los traumas psicológicos que lleva consigo, en aras de invitar al cuestionamiento respecto a todo aquello que pesa sobre el cuerpo de un soldado. Abre el diálogo a una profesión que tenemos naturalizada como la de profesor o deportista; llama la atención sobre la responsabilidad, el desaliento, y los estereotipos que la acompañan, donde la voz de mando resulta plenipotenciaria. Pero, ¿qué queda bajo esas imágenes regias de los uniformados, bajo la disciplina y el orden? Ésos son los intersticios que la serie *Camuflajes* nos convida a dilucidar.

Como parte de la división cultural entre las características y comportamientos de lo masculino y lo femenino, se construye también la imagen o el imaginario del militar; por lo general hombre, fornido, valiente, invencible, protector de todos, resistente a los mayores desmanes y ultraheterosexual. No caben entonces en este grupo aquellos que lloran, no so-

portan una tortura, se trastornan mentalmente frente a los horrores que viven en la guerra, gustan sexualmente de otro hombre o del acto de travestirse. Y es que la propia vestimenta, las normas de cómo llevar el cabello, la austeridad, el seguimiento ciego de órdenes y hasta las posturas de mando construyen una idea del militar que lo encierra, limita y amenaza con la exclusión, en caso de transgredir estas reglas de alguna manera.

Flores nos conduce entonces a repensar al ejército, como institución poderosa, la cual orienta sus esfuerzos a la despersonalización, a la ruptura de la individualidad, en función de homogeneizar a la masa de soldados. De ahí que la conversión en soldado se pueda entender como un ritual de paso⁶ mediante el cual el individuo es separado de su entramado social, puesto al margen y luego agregado nuevamente, tras un renacer simbólico. Lo cierto es que no vuelven a ser los mismos, pues la mente y el cuerpo se transforman de manera notable. Como parte de ese tránsito se busca disciplinar, volver obediente al sujeto, convencerlo de que no hay nada más allá de una orden, una misión, y de que al cumplir ciegamente esas encomiendas va a ser un héroe. Es entonces que se desdibujan las prioridades en la vida, los anhelos, los sueños, y se acaba naturalizando lo bélico como la cotidianeidad, la muerte como una pesadilla al acecho y la pérdida de seres queridos como parte del día a día. No es que todo ese entrenamiento los haga más fuertes, más bien induce a la ruptura de algo en términos sentimentales, donde el horror se vuelve su experiencia estética más cercana. En el militar se funden dos sujetos: quien desempeña el rol social de defensor de la nación, de poseedor de una fuerza legítima —una suerte de “licencia para matar”— para ejercer violencia en contextos puntuales, y otro que es una persona común y corriente con individualidades marcadas por el existencialismo, el miedo y hasta la desesperanza. Su mente parece estar lavada por la autoridad del sistema, pero en momentos de total presión pudiera reaccionar de forma traumática ante la violencia psicológica ejercida, lo cual originaría un punto de fuga en el dominio que

⁶ Cfr. Arnold Van Gennep, *Los ritos de paso*.

se tiene sobre su cuerpo.⁷ El soldado representa entonces ese punto de fundición, donde la institución militar se visibiliza mediante el sujeto que se jugará la vida por su causa (la de la institución militar).⁸

En esta rutina, el creador se percató de la ambivalencia que inunda ese universo, donde el camuflaje es en efecto una práctica habitual, pues se vuelve necesario ocultar desde la preferencia sexual hasta los miedos y demostraciones de afecto, donde pretender es lo más importante, en aras de mantener en alto determinados “paradigmas”. No sólo hay camuflaje en el uniforme, sino en todo lo demás: desde los discursos exhortadores hasta la esencia misma de quien se debe adentrar en ese entorno hostil. De ahí que el artista decidiera tomar su antiguo y polvoriento uniforme militar y convertirlo, junto a su cuerpo, en la principal estrategia visual y discursiva de su poética. Se trata entonces de un proceder artístico que pone en tensión todo lo “inmaculado” y viril propio de la parafernalia militar, así como la idea de heroísmo que implica el paso adelante ante la guerra; frente a la “femineidad” intrínseca a cada uno de sus miembros, ya sea a través de la dulzura de la oratoria, la sutileza al danzar, o cuestionando la ambigüedad del lenguaje y la bufonería de todo ese montaje.

Es una poética que desautomatiza nuestra manera de concebir el tipo social del militar, que deconstruye los conceptos inmaculados que lo rodean y llega a desacralizar el rol que juegan en el entramado social. Sin embargo, no es un acto crítico irreverente y sin fundamento, más bien una puerta abierta para repensar esta imagen uniformada, desmontando los estereotipos que la circundan, en aras de romper las restricciones que constantemente encierran a sus miembros en una burbuja del “deber ser”, en un camuflaje perenne, confinándolos al “pretender” como un hábito de existencia. Se trata entonces de una reversión de la práctica habitual, en la que

⁷ Véase Hamlet Fernández, “Camuflajes, metáforas y metonimias”, 8-22.

⁸ Las ideas anteriores se sustentan en la noción de militar en contextos determinados, entre ellos Cuba, pues en otras circunstancias es una figura entendida a partir del ejercicio de la violencia, como seres tiránicos y despiadados que arremeten contra la población civil y acaban librándose de la ley por su condición de ley *per se*.

el “personaje soldado” acaba suprimiendo al ser humano que lo porta; en pos de llevar al sujeto a su límite de humanidad hasta que subyugue al “rol del soldado”.

Su manera de abordar una temática tan espinosa y difícil de manejar sin caer en el panfleto ideológico, lograba un juego metafórico capaz de producir disímiles corrimientos de sentido entre el signo-soldado (sujeto-rol) y su referente normativo (las funciones que asociamos al universo de lo militar).⁹

Es así que la serie *Camuflajes* consta de alrededor de 30 piezas hasta el momento, de las cuales cinco son acciones performáticas y el resto son fotografías en impresión digital con dimensiones variables. El artista comenzó a conformarla desde 2002, pero no fue sino hasta 2003, con *Visionario*, que sintió que la idea tenía la madurez necesaria como para mostrarla. La primera vez que exhibió estas obras en conjunto fue en Galería Habana, un espacio galerístico privilegiado dentro del entramado capitalino cubano, bajo el título de *Carne de cañón*, en los meses de julio y agosto del 2007. El concepto de la misma era, en palabras del especialista Hamlet Fernández, “provocar una subversión radical del rol al interior de la estructura del Orden Militar”.¹⁰ No obstante, *Camuflajes* es una serie abierta, sin fecha de término declarada, pues se trata de una temática que representa uno de los ejes principales de la poética de Adonis Flores; de ahí que permita mantenerse en constante crecimiento. En ella encontramos un cauce vital para acercarnos: los títulos, que nos indican qué debemos mirar en las obras, como guías; qué intención-autor está mediando y, en este sentido, nos condiciona un tanto la recepción. Sin embargo, en muchas obras resulta indispensable una intervención a partir del título, en aras de lograr una aproximación a la idea original que le dio vida en la mente del artista.

⁹ Fernández, “Camuflajes, metáforas y metonimias”, 11.

¹⁰ Fernández, “Camuflajes, metáforas y metonimias”, 11.

El cuerpo como vehículo

El cuerpo¹¹ en la obra fotográfica de Adonis Flores es un medio o vehículo para conducir al receptor a espacios de análisis reflexivos en torno a problemáticas emanadas del universo militar, pero que hallan cabida en muchos otros escenarios. Es una estrategia visual y discursiva, capaz de ofrecer una multidimensionalidad desde la cual acercarnos a su propuesta: ya sea desde los estudios de género, desde la sociología como un fenómeno generador de imaginarios sociales,¹² desde la antropología con el estudio de las emociones y de la violencia física y simbólica, entre otros prismas para mirar. El cuerpo constituye un caleidoscopio, de ahí que siempre que lo miremos encontremos numerosas lecturas, pues su principal característica es la polisemia.

¹¹ El cuerpo humano ha sido abordado por numerosas ciencias, desde las naturales con un perfil biológico, hasta las sociales, para entenderlo como un fenómeno sociocultural con características puntuales. La historia, la antropología (cultural fundamentalmente) y la sociología son disciplinas que han contribuido al entendimiento del cuerpo en el arte como un ente simbólico cargado de polisemias.

Para ello partiremos de la premisa de que estas tres disciplinas no andaban por senderos del todo exclusivos y solitarios, sino que el préstamo, la cita y el afán de continuar los hallazgos clarificadores del fenómeno, van a ser sumamente recurrentes, dando lugar a una suerte de transdisciplinarietà (quizás inconsciente) dentro de esta problemática, la cual se manifiesta tanto en el cruce de teorías como en la formación profesional de sus principales exponentes. Gracias a estos pensadores y teorías podemos referirnos hoy al cuerpo como un enfoque dentro de los estudios de arte. Para mayor desarrollo del tema, véase Genevieve Galán, "Aproximaciones a la historia del cuerpo como objeto de estudio de la disciplina histórica", 167-204.

¹² Alexander Cano explica que lo que hoy entendemos como imaginario no es más que la evolución o ampliación del término "mentalidades", ante la ambigüedad que este último planteaba para la expresión de "las actitudes mentales, las visiones colectivas de las cosas, los universos culturales, los sentimientos y creencias de una sociedad con unas coordenadas espacio-temporales determinadas". Ante esta situación, la categoría "mentalidades" se mostraba débil y vaga como definición teórica, aunque al escuchar cómo la concebían vemos sus proximidades extremas con la noción de imaginario. El historiador Gilbert Durand ofrece una conceptualización para las mentalidades como: "el conjunto de imágenes y relaciones de imágenes que constituye el capital del pensamiento del *homo sapiens* [...], el zócalo común que modela el pensamiento de cada grupo de hombres que vive en sociedad". Véase Alexander Cano, "De la historia de las mentalidades a la historia de los imaginarios sociales", 138.

No resulta fortuito el hecho de que Adonis Flores sea su propio modelo. El hacer referencia a su imagen declara la intencionalidad de tomar su experiencia en la guerra como punto de partida para la elaboración de un discurso sobre el andamiaje militar. Es su cuerpo (y no otro) aquel que puede describir las microhistorias emanadas de esa vivencia. No es sólo su relato, sino el de todos aquellos implicados en esa acción, son reflexiones que desde la distancia crítica le pueden permitir resignificar ese pasado. En este sentido, el cuerpo del artista es un dispositivo para la redacción de una historia diferente a la oficial, distante del discurso elucubrado y ortodoxo de la militancia heroica de un país. De repente, su cuerpo es un símbolo que representa el cuerpo de todos los militares, de aquellos que en algún momento pasarán ese ritual, e incluso de los que desde la distancia nos acercamos a su obra. Su intención es situar al espectador en esa posición, incomodarlo, perturbar la imagen impoluta y heteronormada del militar que tiene tatuada en la mente, interpelarlo y llevarlo a la duda, a la generación de un espacio de posibilidad para esos intersticios donde nace “la diferencia”.

Igualmente, tiene un valor añadido que su cuerpo aparezca ataviado con el uniforme militar, una vestimenta que es universal, con claros objetivos de confundirse con las zonas boscosas, ya sea para el ataque sorpresivo o para ocultarse del enemigo. Además, se trata del uniforme que usó durante el año que permaneció en Angola, de 1989 a 1990, lo cual le otorga otra carga simbólica a la imagen, un gesto que acaba ratificando el enunciar estas problemáticas desde un lugar puntual, con una toma de posición frente a la maquinaria imparable que es el ejército. Por ello resulta lógico que esta serie fotográfica se encuentre acompañada por variados *performances*, los cuales dotan de movimiento las subversiones que propone para repensar este universo.

El cuerpo del artista saca a la luz la idea del testimonio, como si quisiera contar su propia historia o la de sus compañeros a través de tópicos que abre al diálogo. Dentro de esa masa compacta de realidad y ficción que nos presenta, su cuerpo es la dosis de veracidad, pues ciertamente estuvo en

la guerra, carga con la experiencia y desde ese sitio parte su narrativa. El cuerpo de Flores es entonces vivencia e identidad, pues a partir de esos relatos se construye un ser que ya nunca será el mismo; esa experiencia lo atraviesa, lo forma, lo fragmenta y determina inevitablemente. *Camuflajes* habla de un Adonis Flores que puede ser cualquiera, pero que existe y se expresa desde el acontecer bélico en el cual se vio involucrado.

Es así que el camuflaje deviene una actitud ante la vida, una praxis vital para el creador, quien halla en las sutilezas del lenguaje visual un nicho donde generar imágenes críticas. Su proceder artístico está marcado por el gesto, irreverente y transgresor, que juega con la dicotomía entre aquello que vemos y lo que se oculta, entre el exterior y el interior. La gestualidad del soldado muestra la heteronormatividad del sistema, la robustez de una ortodoxia que manipula a los sujetos; sin embargo, Flores subvierte esto al hacer explícitas muchas de esas emociones que se transfiguran tras las apariencias, al deconstruir aquello que se encuentra normalizado.

Paranoia homofóbica vs. homosexualidad

La filósofa estadounidense Judith Butler trabaja en su libro *Lenguaje, poder e identidad* (1997) la paranoia y homosexualidad en el ejército estadounidense, a partir de la relación entre el lenguaje y su capacidad de “contagio”. Tras valirme de esta perspectiva teórica para ver la forma psicoanalítica en que operan ciertos fenómenos aquí en juego, a partir del *juramento militar* analizaré la manera de entenderse en el contexto cubano la noción de “hombre nuevo”, palabras de Fidel Castro Ruz, y libros que abordan el fenómeno homosexual tanto con afirmaciones homofóbicas como desde una perspectiva crítica.

Judith Butler apunta, en este sentido, cómo la homosexualidad fue vetada en el ejército de Estados Unidos, pero sólo a nivel de autodefinición. Es decir, en tanto el soldado no se autodeclare homosexual, la institución militar no lo

entiende como tal y por ende, no lo expulsa. Ahora bien, ¿por qué la marginación de la homosexualidad del universo militar? Esto responde al registro del lenguaje perlocucionario, donde lo verbalizado toma *a posteriori* forma performativa, o sea, el afirmarse homosexual atañe una consecuencia en el campo del contacto físico. Este reconocimiento como homosexual implica la práctica de “actos” homosexuales que, sean repetidos o no, son sentenciados como “conducta”, elemento que lo imprime en una temporalidad infinita.¹³

Asimismo, se introduce la paradoja de cómo las normas y regulaciones, lejos de lograr en efecto la proscripción de ciertas prácticas, las colocan en boga en el contexto. De ahí que ante estas normativas, el debate sobre la homosexualidad haya acabado por ganar un espacio en el discurso público. En este sentido, la prohibición y la expansión de un término como homosexual junto a un ejemplo de sujeto al que hace referencia no son directamente proporcionales, ya que no se puede proscribir algo sin referirse lingüísticamente a ese algo, momento en el cual nos percatamos de una disrupción entre el discurso de la homosexualidad y su referente (la homosexualidad en sí). Tratar de definir de forma tácita significaría limitar este concepto, pues aún no encuentra un referente que le ajuste de manera exacta, algo que amplía su vida lingüística en el tiempo, pero a la vez genera confusión e impide la construcción de una política eficaz para esta comunidad.¹⁴ Las prácticas sexuales contemporáneas desbordan el espectro de la homosexualidad, por eso este término cada vez se vuelve más incapaz de asir la gran complejidad de género que nos asiste en la actualidad.

En palabras de Butler: “La regulación del término no es, pues, un simple acto de censura o silencio: por el contrario, la regulación redobla el término que quiere restringir, y sólo puede efectuar esa restricción mediante ese paradójico redoblamiento”.¹⁵ Es aquí donde entra la obra de Adonis Flores, pues al partir de lo que es políticamente correcto define los límites de su

¹³ Cfr. Butler, *Lenguaje, poder e identidad*.

¹⁴ Cfr. Butler, *Lenguaje, poder e identidad*.

¹⁵ Butler, *Lenguaje, poder e identidad*, 177.

poética, volcada a ese segundo instante donde se redobla lo *fantasmático*,¹⁶ lo que debería permanecer oculto pero nunca se va, pues coexiste y se contrapone a la normativa.

Por otro lado, la denominación, categorización y demás actos de señalamiento siempre han de partir de una segunda instancia, el Ejército o el Estado en este caso, de alguien que no se autodefinen como tal y por ello pueda ejercer la neutralidad o la justicia. Es un término que nace desde una posición hegemónica para designar a otros, generando un espacio de otredad como consecuencia de una clara relación de poder. Lo anterior tiene su razón de ser en la prohibición de pertenecer al ejército en caso de autodefinirse como tal, pues la negación propia de esa identidad es la única manera de pertenecer.

Ese ejercicio de autorreconocimiento “amenaza” la moral militar en cuanto que conduce de manera inmediata al entendimiento de una conducta homosexual contagiosa, que lejos de recaer sobre el propio sujeto, se piensa que realiza proyecciones de deseo solícitas sobre aquellos que lo rodean. La idea del contagio o propagación de un sentir homosexual se corresponde directamente con el impacto del sida en el mundo y los estigmas con que cargó la comunidad *gay* en ese momento y que arrastra como una cicatriz hasta la actualidad.¹⁷

Una vez que autodenominarse “homosexual” constituye una afirmación de esa condición no aceptada en el Ejército, los homófobos devienen la representación de la sensatez en este espacio, y a su vez esa conducta homofóbica marca la aparición de la paranoia. Los homófobos acaban siendo paranoicos pues pretenden alejar al máximo esa amenaza de contagio homosexual, reprimen cualquier comportamiento que pudiera entenderse

¹⁶ Según la Real Academia Española, *fantasmático* es un adjetivo derivado de fantasma: dicese de una representación mental imaginaria que puede estar provocada por el deseo o el temor. Y éste es un punto de partida interesante, pues evidencia la idea de que repulsamos aquello desconocido, que por diferente nos provoca miedo y, por ello, decidimos discriminarlo.

¹⁷ Cfr. Butler, *Lenguaje, poder e identidad*.

como conducta *gay* ante el peligro de una “propensión” a ese abismo. Butler lo resume de la siguiente forma: “el ejército produce una interpretación paranoica de la declaración homosexual como una acción contagiosa y ofensiva, como si se realizara o constituyera aquello a lo que se refieren tales enunciados”.¹⁸

Aun cuando el análisis de Judith Butler nos conduce a la psiquis del sujeto homofóbico que margina, es igualmente una manera de pensar esa estructura de poder en otros sentidos, en cuanto a jerarquías y normativas que finalmente son dictadas desde el Ejército o el Estado. Asimismo, debemos tener en cuenta que es un texto de 1997, pues ciertas cuestiones ahí planteadas no poseen del todo un eco en la contemporaneidad. Tal es el caso de la idea del contagio de la homosexualidad a través del lenguaje, es decir, al ser interlocutor de alguien. Hoy día la ciencia ha demostrado que el sida no es un padecimiento privativo de las personas homosexuales y que el contagio demanda necesariamente el contacto sexual con el infectado. Sin embargo, un elemento de gran importancia sería la suerte de sincronía en términos homofóbicos entre Cuba y Estados Unidos; este último país, en el momento en que se escribió este texto tenía una ley que prohibía la autodenominación como *gay*, cuestión que en Cuba fue manifestada a través de textos con toques homofóbicos, lineamientos en el Congreso Nacional de Educación y Cultura de 1971, e incluso en discursos del Comandante en Jefe, expresiones que quedaron bajo el velo del “deber ser” de un revolucionario en una sociedad socialista como la cubana.

Por otro lado, corresponde matizar la alta complejidad del contexto posrevolucionario, heredero de una tradición homofóbica y patriarcal que antecede al proceso revolucionario por siglos; así como la noción de modernidad rupturista que lo acompañó, entorno en el que toda expresión de “diferencia” podía ser confundida con debilidad y peligro latente de boicotear la Revolución. No se trata de poner en una balanza cuán correctas fueron las

¹⁸ Butler, *Lenguaje, poder e identidad*, 181.

acciones asumidas por el gobierno en este periodo, sino de reflexionar desde la distancia histórica —al igual que lo hace Adonis Flores— las contradicciones de un proyecto nuevo que implicaba aciertos y desaciertos, en el cual la homofobia fue sin duda una de sus páginas menos felices.

La idea de partir de Butler, para luego entender procesos similares en Cuba, responde a la especificidad de su texto, al situarlo en el ejército estadounidense y no en un contexto más indeterminado; asimismo, al bagaje teórico que le brinda a este estudio. Sin embargo, la edificación de la Revolución cubana contó con manifestaciones homofóbicas que estuvieron siempre mediadas por lo patológico y lo político. La identidad homosexual fue entendida como desviación sexual y, a su vez, como diversionismo ideológico.

Si bien el texto de la filósofa estadounidense se publicó en 1997, dos años más tarde, en 1999, salió a la luz en Cuba el libro *Homosexualidad, homosexualismo y ética humanista*, de la autoría de Felipe de J. Pérez Cruz y publicado por la Editorial Ciencias Sociales.¹⁹ Se trata de un texto altamente homofóbico y que evidencia una pobreza científica a la hora de referirse a la homosexualidad. En este sentido, desconoce fenómenos como las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), dedicadas desde 1965 a retirar del entramado social revolucionario los elementos considerados “antisociales”, tales como los homosexuales y los religiosos. Esta estrategia reformadora respondía a la idea de que la homosexualidad y otros “lastres entorpecedores” eran males heredados de la época republicana y por ello requerían un proceso de reeducación mediante el trabajo político, ideológico y productivo. Es así que les eran dadas labores como la zafra, cuyas estadísticas recibían gran despliegue mediático, en aras de probar la eficacia de ese método de higienización social.²⁰ El libro de Pérez Cruz intenta, mediante argumentos no sin cierto

¹⁹ La editorial Ciencias Sociales, desde su fundación en 1967, ha recibido el apoyo de la Revolución por encaminar su labor a la inmortalización editorial de momentos épicos culturales y políticos del país. Goza de prestigio y cubre tópicos económicos, políticos, históricos, filosóficos, jurídicos, etnológicos, lingüísticos, psicológicos, sociales, entre otros.

²⁰ Abel Sierra, *Del otro lado del espejo. La sexualidad en la construcción de la nación cubana*, 197.

sinsentido, justificar en alguna medida la política de saneamiento homosexual que tuvo lugar en los decenios del sesenta y el setenta.²¹ Ya para 1975 estaba comenzando la guerra de Angola; de ahí que podamos conectar directamente la idea de homosexualidad que se manejaba en Cuba cuando Adonis Flores ingresó al ejército. No obstante, resulta curioso que este tipo de obras las realice desde la distancia histórica del nuevo siglo, pues en efecto es su recurso para retomar el tema con mayor claridad, desde el razonamiento de los años, con una mayor capacidad analítica que le permita situarse de un lado del debate, al estar de acuerdo o no con este comportamiento. Es entonces cuando reparamos en la fuerza política que entraña el arte y cómo éste permite un cuestionamiento de la historia de sociedades puntuales.

El autor de *Homosexualidad, homosexualismo y ética humanista* igualmente recurre a la ideología de los sistemas políticos al argüir que la homosexualidad era un fenómeno sintomático del capitalismo posmoderno, criterio que da cuenta de su desconocimiento respecto a la lucha de los movimientos homosexuales a nivel internacional y de las posturas altamente radicales de gobiernos, como el estadounidense, al respecto.²²

Asimismo, fue recurrente partir de la apariencia para definir la conducta homosexual y saber cómo identificarla para combatirla. De ahí que fuera asociada con el hippismo de fines de los sesenta en Estados Unidos y con consiguientes elementos como las sandalias, el cabello largo, los *jeans* (“pitusas”), el *rock and roll*, el grupo musical británico The Beatles, etcétera. Todo ello fue ubicado en “una otredad impropia a la nación y considerado por algunos funcionarios de la ortodoxia revolucionaria de entonces, como símbolos o expresiones de diversionismo ideológico”.²³ No resulta fortuito entonces que el Comandante en Jefe, Fidel Castro, en la clausura del acto para conmemorar el VI aniversario del Asalto al Palacio Presidencial, celebrado en la Escalinata de la Universidad de La Habana el 13 de marzo de 1963,

²¹ Sierra, *Del otro lado del espejo*, 200.

²² Sierra, *Del otro lado del espejo*, 201.

²³ Sierra, *Del otro lado del espejo*, 201.

ante una pregunta del público por “¡los flojos de pierna, Fidel!, ¡los homosexuales!”²⁴ respondiera:

[...] Muchos de esos pepillos vagos, hijos de burgueses, andan por ahí con unos pantaloncitos demasiado estrechos (RISAS); algunos de ellos con una guitarrita en actitudes “elvispreslianas”, y que han llevado su libertinaje a extremos de querer ir a algunos sitios de concurrencia pública a organizar sus shows feminoides por la libre.

Que no confundan la serenidad de la Revolución y la ecuanimidad de la Revolución con debilidades de la Revolución. Porque nuestra sociedad no puede darles cabida a esas degeneraciones (APLAUSOS). La sociedad socialista no puede permitir ese tipo de degeneraciones.

Hay unas cuantas teorías, yo no soy científico, no soy técnico en esa materia (RISAS), pero sí observé siempre una cosa: que el campo no daba ese subproducto. [...]

Estoy seguro de que independientemente de cualquier teoría y de las investigaciones de la medicina, entiendo que hay mucho de ambiente, mucho de ambiente y mucho de reblandecimiento de ese problema. Pero todos son parientes: el lumpencito, el vago, el elvispresliano, el “pitusa” (RISAS).²⁵

La actitud gubernamental cubana posrevolucionaria de las primeras décadas queda manifiesta en estas palabras, desde la ovación del público con cierta sed de sangre sobre “los flojos de pierna”, a los que toda esa política de no tolerar “degeneraciones” le parecía muy simpática, hasta la asociación con la vagancia, cosa que el campo de “hombres rudos” no fomentaba. Hay muchas lecturas que hacer entrelíneas de estas palabras, dígase la construcción de un criterio a partir de la manera de vestir de estas personas, su gusto por la música al portar y tocar guitarras, y la presenta-

²⁴ Fidel Castro, *Discurso pronunciado por el Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz en la clausura del Acto para conmemorar el VI aniversario del Asalto al Palacio Presidencial*, 11.

²⁵ Castro, *Discurso pronunciado por el Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz en la clausura del Acto para conmemorar el VI aniversario del Asalto al Palacio Presidencial*, 11-12.

ción en público para hacer uso de esos comportamientos abominables no reconocidos por la Revolución. El asumir la inclusión de este sector de la población era considerado una debilidad del sistema, pues las acuñaron de “degeneraciones” sin cabida en la sociedad socialista. ¿Qué podía venir tras eso? Sin duda alguna las UMAP, para enderezar aquello que como un árbol estaba torcido, pero que la Revolución confiaba en que se podía enderezar su tronco. Al final de la frase citada plantea la idea de la homosexualidad como una patología a estudiar por la medicina, y la sentencia de que vagancia, parasitismo, música foránea y hippismo son sinónimos todos, siendo finalmente el homosexual una conjunción de todas esas lacras sociales, donde venía implícita la “gusanera”.²⁶ “Entonces, consideramos que nuestra agricultura necesita brazos (exclamaciones de: “¡Sí!”); y que esa gusanera lumpeniana, y la otra gusanera, no confundan La Habana con Miami”.²⁷

Por su parte, en el Congreso Nacional de Educación y Cultura de 1971 se presenció una declaración abiertamente antihomosexual en el diseño de la política nacional. Como alegato a esa postura hubo razones como su carácter de “desviación” y “patología social”.²⁸ Luego manifiestan la implementación de “medidas preventivas y educativas” para lograr el “saneamiento y control de los focos homosexuales”.²⁹ Ante tales medidas, no asombran luego los testimonios recurrentes entre la población cubana sobre los expulsados de la universidad, por argüirse que llevaban a cabo dichas prácticas. Igualmente, plantearon la necesidad de evitar que estos sujetos homosexuales sean los responsables en la esfera cultural de representar al país en el extranjero, por ser considerados personas “cuya moral no responda al prestigio de nuestra Revolución”.³⁰ Lo curioso del asunto es

²⁶ En Cuba se le llama gusano a los elementos contrarrevolucionarios que desde el inicio de la Revolución han tratado de boicotear el sistema en conjunción con Estados Unidos.

²⁷ Castro, *Discurso pronunciado por el Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz en la clausura del Acto para conmemorar el VI aniversario del Asalto al Palacio Presidencial*, 12.

²⁸ Congreso Nacional de Educación y Cultura, *Memorias*, 203.

²⁹ Congreso Nacional de Educación y Cultura, *Memorias*, 203.

³⁰ Congreso Nacional de Educación y Cultura, *Memorias*, 203.

que en la confección de estos postulados estuvo a cargo un panel de especialistas y luego fueron publicados en un folleto médico, por considerarse un asunto de índole patológica.³¹ A decir del historiador cubano Abel Sierra Madero:

podría hablarse incluso de un *continuum* histórico discursivo que inscribe la homosexualidad en el terreno de lo patológico con “graves repercusiones sociales”, cuando deja de ser un sentimiento íntimo o privado y se manifiesta de manera individual o colectivamente en el plano social; es decir, cuando “se hace ostentación de tal condición”.³²

Esta cita nos conecta directamente con los planteamientos de Butler respecto a lo contagiosa que puede llegar a ser la homosexualidad. El tema no es serlo, sino el osar reconocerlo en medio de un entorno político dado; de ahí que estas ideas no hicieran más que guiar a la frustración como seres humanos a aquellos que decidieran declarar su preferencia sexual.

Al incorporarse al Servicio Militar³³ Adonis Flores juró ante las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) un conjunto de valores y acciones que definirían de ahí en lo adelante los estándares sobre los cuales sería evaluado

³¹ Sierra, *Del otro lado del espejo*, 198-199. El autor argumenta cómo en 1972 se realizó un “Ciclo de conferencias sobre educación sexual”, a cargo de la Dirección Nacional de Educación para la Salud, donde se dedicó un momento a las “variantes y desviaciones sexuales”, en el que se ponía la homosexualidad a la altura del incesto, el voyeurismo y la pedofilia, entre otros ejemplos.

³² Sierra, *Del otro lado del espejo*, 199.

³³ Para la incorporación de las jóvenes generaciones a la defensa y el completamiento de las FAR con unas reservas preparadas patriótica y militarmente, se promulga el 26 de noviembre de 1963 la Ley No. 1129. La misma estableció el Servicio Militar Obligatorio (SMO). También se crearon los comités militares, las comisiones de reclutamiento y las oficinas de inscripción en el SMO. El primer llamado fue en 1964, pues la defensa de la patria era tarea de todos y no sólo de unos pocos, parafraseando el discurso del Comandante en Jefe Fidel Castro el 26 de julio de 1963. Luego, en 1973, se pasa a la Ley No. 1255 del Servicio Militar General. Más tarde, en 1994, se pone en vigor la Ley No. 75 “De la Defensa Nacional”, bajo la concepción de “Guerra de Todo el Pueblo”. Finalmente, el 15 de octubre de 2001, se aprobó el Decreto Ley No. 224 del Servicio Militar (Activo) y de la reserva, donde queda claro su carácter obligatorio a los 18 años de edad para los varones, según la Ley No. 75.

al interior de lo militar. Este discurso manifiesta una construcción simbólica del ciudadano revolucionario y socialista, que mediante preceptos “políticos” acaba moldeando un tipo de sujeto a construir por la Revolución. Se debe tener en cuenta, además, que la puesta en marcha del concepto de “hombre nuevo”, retomado en el contexto cubano por Ernesto Che Guevara —que era una suerte de sinónimo de revolucionario— se convirtió en la promulgación de un ideal de hombre ateo y heterosexual para toda la sociedad, llegando a normar desde quiénes podían entrar a la universidad hasta los que eran aptos para integrar las filas de la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC) o del Partido Comunista de Cuba (PCC). Obviamente el Ejército no sería la excepción de esta promulgación; de ahí las impresiones que Flores vuelca en sus obras respecto a ese orden y regulación.

El profesor de la Universidad Central de Venezuela, Fidel Canelón, lo sintetiza de la siguiente manera:

Una Revolución sólo es auténtica cuando es capaz de crear un “Hombre Nuevo” y este, para Guevara vendrá a ser el hombre en el siglo XXI, un completo revolucionario que debe trabajar todas las horas de su vida; debe sentir la revolución por la cual esas horas de trabajo no serán ningún sacrificio, ya que está implementando todo su tiempo en una lucha por el bienestar social; si esta actividad es lo que verdaderamente complace al individuo, entonces, inmediatamente deja de tener el calificativo de “sacrificio”. Esto debe ser una cualidad fundamental en el Revolucionario, sentir la misma —revolución— como tal, para trabajar con esmero. Pero no todo es tan simple, como en todo existe también su lado oscuro, la parte más dura de ser un revolucionario es que se deben definir de manera precisa los sentimientos, ya que todo revolucionario debe estar impulsado por grandes cantidades de amor aunado a un gran espíritu apasionado; para así realizar un caudal de acciones y hechos concretos orientados hacia un solo objetivo: lograr mejoras en el ambiente social. Estas dos condiciones o cualidades para ser revolucionario deben estar respaldadas por un factor fundamental que

tiene que estar presente en la actitud de dicho individuo, y viene siendo la vigencia de una mente fría y calculadora que ayudará, sin duda alguna, a tomar decisiones dolorosas que no permitan ni siquiera la contracción de un músculo.³⁴

Y es que estamos hablando de un nuevo sistema económico, político y social que se fundó sobre la base del compromiso del pueblo con la construcción del socialismo. No se entendía como un sacrificio: poder apoyar las tareas de la Revolución era la obra más noble a realizar. Se trataba de un sentido del deber social, y aquí no podemos evitar pensar en el militar, esa idea de servir a la nación, de formarse para mantenerla salvaguardada. Es entonces cuando la última frase nos devuelve al inicio de nuestra reflexión: la necesidad de una mente fría y calculadora que les permita actuar como máquinas, tomar decisiones donde la humanidad no tiene mucha fuerza de acción.

Luego Canelón retoma cuál es el papel de la Guerrilla en la edificación de la nueva patria. En este sentido, debemos tener en cuenta que la Revolución cubana enarbola la heroicidad de los guerrilleros alzados en la Sierra Maestra para liberar al país de la dictadura de Fulgencio Batista. Desde el inicio la imagen de los uniformados en las montañas, de Fidel Castro, Camilo Cienfuegos, el propio Ernesto Guevara, entre otros, comenzaron a operar en el imaginario popular, aliviando el pesar de un pueblo que había sufrido mucho el contexto político precedente. La Revolución cubana dio a los cubanos la oportunidad de vivir el sueño anhelado de la igualdad de derechos; por ello era tarea de todos mantenerla en alto. Devino una cuestión de agradecimiento y hasta de compromiso al inicio; más tarde, los errores cometidos en la política cultural, principalmente, con la puesta en práctica radical de nociones como la del “hombre nuevo”, acabaron por poner en crisis esa construcción colectiva de la nueva Cuba.

³⁴ Fidel Canelón, *El Hombre nuevo según Che Guevara*, 3-4.

Sostiene Guevara que la guerrilla se desarrolla inicialmente en dos planos, en el primero se encuentra a la masa (pueblo) en estado de quietud, es estática (por lo que posteriormente habría que movilizarla) y, en el segundo, se observa a la Guerrilla; fundamentalmente motor impulsor de la movilización y a su vez generador de conciencia Revolucionaria y de entusiasmo combativo. Pero en ambos existe una semejanza: que el factor clave es el individuo y, gracias a sus actitudes, se crearán las condiciones subjetivas necesarias para la victoria.³⁵

Queda enunciado entonces que incluso el pueblo civil es un tipo de Guerrilla, la estática, la cual se piensa como un motor, pero en términos sociales, cada cual comprometido con su responsabilidad profesional; ante tareas de choque de la Revolución, ha de estar dispuesta a dar el paso al frente. Luego la Guerrilla en sí, el superlativo de actitud revolucionaria, fuerza motriz de la movilización y promotora de una conciencia íntegra y de un entusiasmo combativo. El militar en Cuba tiene esa connotación de impulso, de enaltecimiento de valores morales, de conducta intachable, de dignificación absoluta. Vestir el uniforme verde olivo era un honor, el más grande, pues los dirigentes de la patria lo portaban igualmente con todos sus honores y cargos a la hora de enunciar sus discursos. Ser un militar en la Cuba de la segunda mitad del siglo xx era la forma más pura de construir ideales.

¿Cómo se inserta entonces la idea de la homosexualidad en un contexto de “hombres nuevos”? Abel Sierra lo argumenta de la siguiente manera:

[...] mientras se (re)construía la nación y se diseñaba una sociedad diferente, la homosexualidad se insertó en el debate nacional como un elemento recurrente y contrastante con el *hombre nuevo*, concepto esbozado por Ernesto Guevara en 1965 y que fue el soporte simbólico-discursivo para establecer la nueva ciudadanía revolucionaria. El *hombre nuevo* pasa a ser el referente cultural autóctono y el ideal

³⁵ Canelón, *El Hombre nuevo según Che Guevara*, 4.

imaginario de la masculinidad nacional en esta etapa de efervescencia y necesidades históricas aplazadas durante mucho tiempo.³⁶

No podíamos esperar entonces que en un entorno de ideales de guerrilla, hombres nuevos heterosexuales y la masculinidad como bandera, fuera respetado el derecho de todo ser humano a la preferencia sexual que desee. Por el contrario, se vio como un peligro al ejemplo que recibían los infantes que crecían con la Revolución, a la imagen del país en el extranjero en eventos culturales, e incluso como un signo de debilidad para el glorioso sistema socialista que se edificaba.

Ya dentro de las dinámicas militares encontramos que en tan sólo dos páginas el *Juramento Militar* concentra la política ortodoxa y de antaño que rige hasta hoy el ingreso al Servicio Militar. En este sentido, podemos apreciar la “agencia” del lenguaje, que según Butler, implica que un acto discursivo cuenta con consecuencias.³⁷ Cada término contribuye a la definición de ese sujeto ritual encarnado por el soldado. A continuación, algunos fragmentos significativos:

Juro:

[...]

c. Ser activo constructor de nuestra sociedad, ejemplo de actitud y abnegación ante cualquier tarea. Enfrentar todo lo que atente contra la ley, lesione los intereses colectivos y el orden social, y mantener una consecuente vigilancia revolucionaria.

d. Ser ejemplo y cuidar siempre el prestigio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias en todos mis actos, tanto en la unidad militar como fuera de ella; ser respetuoso con la población civil y mantener una actitud solidaria con ella, ser modesto y cortés con los que me rodean, en particular con las mujeres, ancianos y niños.³⁸

³⁶ Sierra, *Del otro lado del espejo*, 200.

³⁷ Butler, *Lenguaje, poder e identidad*, 24.

³⁸ *Manual de la preparación básica del soldado (marinero)*, 388.

Hasta aquí podemos reconocer ciertos términos e ideas que habíamos analizado anteriormente en el texto de Butler. Por ejemplo, la noción de que cualquier comportamiento indebido puede atentar contra el orden social, contra la colectividad, quizá por lo “contagioso” que puede tornarse de cara a la “normalidad” deseada en la sociedad. Igualmente, pienso en la cuestión de la vigilancia revolucionaria como aquella instancia encargada de denunciar lo incorrecto, lo fuera del orden, lo “diferente”, y acorde con los terribles errores de discriminación que tuvieron lugar en esa limpieza social de lo que era o no revolucionario, no puedo evitar considerar cuántos estándares y paradigmas debía cumplir ese soldado.

No sólo “la salida del clóset”, como acto voluntario de declaración de la sexualidad, sino también la acusación desde una instancia política de ser “homosexual”, como si ello entrañara una deformidad o una herejía, son procesos de performatividad (puesta en acción), en los cuales el lenguaje perlocucionario es entendido como ilocucionario. Es decir, son afirmaciones que no toman cuerpo en el momento en que se enuncian, pues declararlo no implica consumir un acto sexual *gay* frente a quien se lo declaramos. Sin embargo, son entendidas como tal, pues decirlo genera la paranoia colectiva; en la psiquis de los otros se forma una imagen pecaminosa que ya no consideran ejemplar. En esta cuerda, el ejemplo se vuelve negativo, pues se trata de la ruptura de un tabú, el cual se considera que posee una fuerza sobrenatural para conducir a la tentación.³⁹ Se desea aquello que no se puede tener, por eso quien se atreva a irrumpir las normas se convierte en un paradigma de lo incorrecto, de ahí la “necesidad” de aleccionamientos y marginaciones de estas figuras de organizaciones políticas, militares, y hasta públicas como la universidad, ya que hasta ésta era sólo para los revolucionarios.

Por ello, resulta llamativo el hecho de que para cuidar el prestigio de la FAR sea indispensable el llevar a cabo “actos” correctos, lo que —de acuerdo a

³⁹ Cfr. Butler, *Lenguaje, poder e identidad*.

lo que veíamos anteriormente con Butler— sería todo aquello que no corrompa la idea inmaculada de lo militar, pues aunque sea acometido una única vez será entendido como conducta para siempre. Si has robado sólo una vez, serás un ladrón y quedarás a menudo en entredicho; si has mantenido relaciones íntimas una vez con alguien del mismo sexo o tan sólo lo has besado serás tildado de homosexual, y así sucesivamente. No hay cabida aquí para el humanismo, para la posibilidad humana de errar en términos delictivos, ni la inherente transformación que sufre nuestra identidad en el tiempo, etcétera. ¿Cuál es la necesidad imperante de conceptualizar todo? En este caso, obviamente es tener un reglamento por el cual juzgar aquello que difiere de la regla. No podemos pasar por alto el hecho de que el soldado es el prototipo social que legítimamente posee el permiso para usar la fuerza, para confrontar al resto de los civiles; por ello se le supone como alguien moralmente intachable, destacado en todos los rubros y con la integridad necesaria para juzgar y marginar a aquellos que no cumplan esos requisitos.

Asimismo, la idea de ser respetuoso con la sociedad en la que uno se desarrolla es algo capciosa, si tomamos en cuenta que muchos sujetos dentro de ese entramado social tildan de irrespetuosa la condición de homosexual, en tanto le genera fugas al ejemplo heteronormado transmitido en sus familias. Lo militar invita a una identidad que puede ser construida sobre el tabú de la homosexualidad, un tabú que se transmite a nivel del inconsciente, y finalmente genera que en lugar de desaparecer acabe por preservarse y asegurar su lugar en la memoria colectiva. “La prohibición preserva el deseo”.⁴⁰

El libro de Butler es posterior en casi una década al periodo de Servicio Militar de Adonis Flores en Angola y se escribió unos años antes de que comenzara la serie *Camuflajes* en 2003, pero sus consideraciones no están lejanas en el tiempo como para desestimar muchas de las teorías psicoanalíticas que propone para entender la postura hegemónica del ejérci-

⁴⁰ Butler, *Lenguaje, poder e identidad*, 194.

to. De ahí que, salvando las distancias de tiempo y contexto, podamos acercarnos a uno de los tópicos más polémicos del universo militar, la homofobia.

El ámbito militar es un espacio reduccionista, poco inclusivo, donde tanto la disciplina como los “valores morales” y de afiliación política acaban normándolo todo; no bastan la voluntad y el arrojo para someterse a esa vida: también es necesario ser capaz de encajar en la camisa de fuerza camuflada que se construye culturalmente para el futuro soldado. Es así que éstos terminan envueltos en un abanico de reglas no escritas que intentan normarlos como sujetos, las cuales van desde etiquetas discriminatorias como la condición de migrante, criterios racistas o múltiples variantes de homofobia. Esta última es una manera de circunscribir lo homosexual a una idea patológica de imágenes obscenas; de ahí su rechazo por muchos, que lo consideran algo propiamente abyecto.

¿Qué hacer entonces frente a la doble moral que bordea a estas figuras de poder, a quienes norman y regulan?, ¿qué hacer cuando no dan el ejemplo “positivo” que tanto exigen y por el contrario, de manera velada, acaban trasgrediendo las leyes? Estas preguntas sólo nos conducen una vez más a la humanidad inherente a todos, tanto a los que conducen las estructuras de poder como a los soldados que acatan órdenes. No se trata de máquinas, de ahí que el maniqueísmo militar acabe volviéndose inoperante con cuantiosas fugas en su reglamento.

Forma y contenido en *Camuflajes*

En primer lugar, apreciamos en la fotografía elaborada por Adonis Flores un afán nulo de contextualización; se trata de acciones “para disipar el miedo”, como él las nombra,⁴¹ que buscan llamar la atención sobre gestos puntuales, los cuales funcionan como metáforas que nos conducen inmediatamente a otras lecturas. Así pues, podemos hablar de universalidad en

⁴¹ Crespo, *Entrevista a Adonis Flores*, 7 de enero de 2020.

la serie *Camuflajes* en cuanto a que la vestimenta militar es una constante, a la vez que un convencionalismo alrededor del mundo. Por lo general los fondos son neutros, para así llamar la atención sobre el sujeto fotografiado, el propio artista en este caso. Cuando existe un *background*, como en *El arte de la primavera* (2004), éste se entremezcla con el artista, dando lugar justamente al camuflaje que nombra la serie.

El título nos contextualiza rápidamente, trata de explicarnos la razón de la presencia de las flores en la composición, nos guía la mirada hacia lo que Flores quiere resaltar. De todas las estaciones, la primavera es sin dudas la más alegre desde el punto de vista visual, la más femenina, la dadora de vida y su expresión más evidente y colosal es el florecimiento, de ahí que realice un contraste marcado con los conceptos que definen la imagen del militar. Adonis Flores se encuentra de pie e inmóvil sobre un campo florido de margaritas; su posición es erguida, su rostro serio mira al frente como quien espera una orden. ¿Qué hace un soldado en medio de ese verdor y esplendor primaveral? En perspectiva, el campo se extiende y vemos que está desierto; ¿quién acompaña a ese soldado?, ¿por qué se encuentra solo en medio de ese soleado día, con esas margaritas que acabaron trepándose a su uniforme hasta inundarlo?

La flor en esta obra es un indicio de femineidad, de color en medio del maniqueísmo blanco-negro que bordea lo militar. Se trata de la contraposición de dos universos opuestos: la puesta en tensión de lo recio, hierático y firme en contraposición con lo efímero, aromático, colorido y transformable. Quizá se encuentra solo en medio de esa inmensidad porque el espacio de la “otredad” es un sitio de soledad, de aislamiento, de vergüenza y humillación, donde se intenta seguir aquello que todos esperan de uno pero, cual flores sobre el cuerpo, los verdaderos rasgos brotan a la luz y entonces no hay cómo esconderse. Hay entonces una imposibilidad de camuflarse, una ruptura en términos simbólicos, una eclosión del absurdo, en tanto que las flores delatan aquello que debiera permanecer oculto.



Figura 1. Adonis Mariano Flores Betancourt. *Oratoria*, 2007.

La utilización de las flores es una variante recurrente en esta serie; de ahí la presencia de obras como *Oratoria* (2007) y *Honras fúnebres* (2007), de las que se sirve para abrir el diálogo a cuestiones diferentes, pero igualmente generadoras de contrastes y oposiciones, con lo que se le crea un espacio al absurdo que radica en el control militar. En la primera, ante un fondo completamente neutro, el artista nos muestra su perfil izquierdo, mientras emana de su boca un ramo de flores. Una vez más con su uniforme y un título como *Oratoria*, el cual rápidamente remite a la locuacidad y convencimiento que debería reinar en el discurso militar; sin embargo, encontramos la violencia psicológica y la presión como prácticas más recurrentes.

El artista vuelve sobre la dulzura que entrañan las flores; de hecho, no es un ramo de flores cualquiera, sino que es sumamente colorido, variado, diverso. El ramo es de flores artificiales y nos recuerda el contraste entre el arte como artificio y la naturaleza con su fuerza vital. A su vez, pudiéramos entenderlo como una naturaleza muerta, lo que ilustra la contraposición entre la vida que representa la naturaleza y el acecho de la muerte que acompaña la figura del soldado. El fotógrafo abre una vez más el espacio de posibilidad para lo variopinto y “diferente”, sólo que esta vez lo más importante es caer sobre la fuerza de las palabras, lo que entraña el gesto de hablar, de discursar, de orar. ¿Qué cualidades debe poseer un buen orador? Es una manera de ser líder; de ahí la capacidad de movilizar a las masas, de llevarlas al convencimiento, de persuadirlas, de manejar la idea de la heroicidad como premio al sacrificio e incluso a la muerte. Vemos entonces que lo más importante en esa composición es el ramo de flores que “pronuncia” el artista, con todos los posibles matices que esto supone. Pero esta conclusión sólo es posible a través de la sugerencia semántica del título, que pone sobre aviso al receptor, impidiendo una tergiversación de la idea proyectada por el autor o condicionando aquello que él desea que veamos.

Por otra parte, aparece una obra como *Honras fúnebres* (2007), la cual trae a colación un tópico hipersensible al sujeto militar, pues en efecto vive en un constante juego o coqueteo con la muerte, así como con la capacidad (dada por la condición militar) de producir o dar muerte a otros. No sólo depende de esos otros si el soldado permanece un día más en el mundo, sino también pende de la conciencia del soldado que otros regresen a casa con vida. De ahí la referencia del hula hula, pues a diario se danza con la parca y es fruto del azar si se caerá el aro o no, más allá de las técnicas posibles e insospechadas que uno sea capaz de desarrollar en un afán de subsistencia o mérito ganador (en el caso del juego y también de la guerra). Esta imagen pertenece a la documentación fotográfica del *performance* homónimo, donde el artista baila el hula hula y el sonido extradiegético que acompaña la acción es una música fúnebre. El aro no se encuentra desnudo, sino que ha devenido en una corona de flores, mientras que el fondo una vez más neutro simula cierta aridez provocada por el propio tono ocre



Figura 2. Adonis Mariano Flores Betancourt, *Honras fúnebres*, 2007.

que posee. ¿Acaso ante tanta presión y deber por cumplir se deja de sentir la presencia constante de la muerte?, ¿puede la muerte ser algo lúdico?, ¿pueden depender de un juego miles de vidas humanas?, ¿los traumas de esta dolorosa experiencia sólo marcan al soldado, o la muerte también ronda las mentes y los corazones nerviosos de sus seres queridos? La guerra es un suceso que trasciende las subjetividades de cada implicado directamente para clavarse en la memoria colectiva de un país, de una cultura, pues se fracturan demasiados vínculos y acaban generándose vacíos insustituibles.

Al fotógrafo le inquieta el espacio de exclusión que se genera en el interior de lo militar, ya que todo lo entendido como fuera del marco heteronormativo está condenado al acoso psicológico y hasta físico. Asimismo, el adoctrinamiento militar se ha caracterizado por la enseñanza basada en la exigencia extrema, conquistando en ocasiones zonas de violencia simbólica. Para acercarse a este tópico el artista se concentra en un detalle: sólo un *close-up* dentro de la postura de “en su lugar: ¡descansen!”. Que sea un detalle resalta la

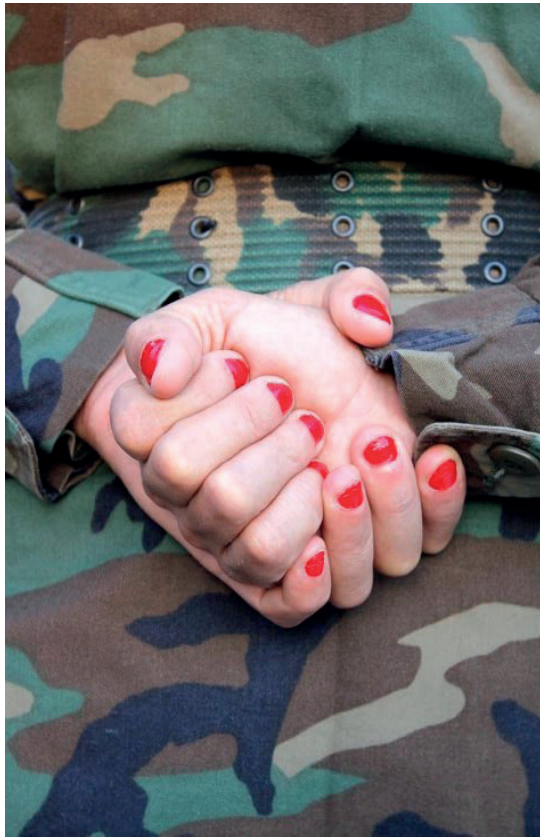


Figura 3. Adonis Mariano Flores Betancourt, *Descansen*, 2008.

monumentalidad de los elementos visibles: una vez más el uniforme, las manos en la manera que lleva la posición militar, y el sutil y llamativo dato de que las uñas del soldado están pintadas de rojo y sumamente carcomidas. Son manos que se encuentran escondidas, lo que vislumbra un doble camuflaje, o una suerte de ocultamiento. Manos que no se muestran, ¿por qué? Obviamente hay algo que debe permanecer en las penumbras, en silencio. Las uñas pintadas lo gritan a cuatro voces, el deseo de presumir, de ataviarse, de pintarse y sentirse femenino se oculta tras ese soldado, las uñas carcomidas evidencian estados de nervios donde la ansiedad domina la situación. Es entonces cuando se nos revela el título de la obra, un elemento altamente clave en toda la serie:

Descansen (2008), y ésta es la verdadera pregunta: ¿descansar de qué? Pues hace falta cada cierto tiempo un respiro, un espacio para relajarnos y poder ser completamente nosotros. Esta obra podría problematizar sobre eso, respecto a una pretensión constante en aras de encajar en un entramado social, mientras guardas u ocultas “otras manos”, las verdaderas, las que provocan felicidad y aplauden la bella rareza de nuestras individualidades.

El contraste cromático es muy fuerte, dada la combinación de colores complementarios como el verde en sus diversas variantes y el rojo de las uñas. Cada elemento está dispuesto en función de un plano: el uniforme nos remite directo a Adonis Flores, quien para el momento de realización de esa obra ya llevaba cerca de cinco años trabajando con la estética del camuflaje militar; la posición de las manos expresa una obediencia que espera poder diluirse ante esa postura de descanso, de descompresión. Esta pieza habla de la presunta debilidad que se esconde tras el prototipo de militar



Figura 4. Adonis Mariano Flores Betancourt, *El arte de la primavera*, 2004.

que se debe cumplir: ¿acaso resulta posible ese *stop* dentro de las normas sociales que dictan “el deber ser” de un soldado?

Las obras anteriores evidencian un uso exquisito de la metáfora como figura retórica del discurso artístico, a partir del uso de elementos que contribuyen a dotar de un nuevo sentido la visualidad naturalizada. Existe un desplazamiento semántico constante entre elementos diferentes: ramo de flores = discurso militar y el hula hula = corona funeraria como ejemplos más claros. Sin embargo, la mayor metáfora aquí sería el soldado, quien es puesto en situaciones propias de la cotidianidad de cualquier sujeto corriente, cuestión que causa un quiebre en el entendimiento de la obra y de la que emana su lectura reflexiva. Este proceder:

induce un proceso de desfamiliarización que hace inestable la relación entre el signo-soldado y su significado más automatizado. El efecto de recepción implica la concientización de que a fin de cuentas, el soldado es también un ser de carne y hueso, cuya conciencia, por más que pretenda el Sistema que la programa, nunca será una configuración estable, sino un incoagulable devenir existencial, como cualquier ser humano.⁴²

Como parte del proceso artístico de la construcción de la imagen, podría surgir la interrogante de si el artista es el portador de la idea y, a la vez, el modelo. ¿Quién toma la foto? En su caso no es la propia cámara programada, sino la artista visual Marianela Orozco, igualmente especialista en términos fotográficos, con quien él acaba haciendo una suerte de equipo de trabajo. En ocasiones él la asiste a ella de igual forma y a partir de la empatía y el fluido intercambio de ideas, la artista ejecuta aquello que Adonis Flores tiene en su mente y quiere lograr con la lente. Otras veces, para obras más complejas, ha requerido de otros fotógrafos aparte de Marianela Orozco; de ahí que se convierta, más que en fotógrafo, en director de fotografía. Dirige mientras actúa, tiene la palabra final sobre cómo debe que-

⁴² Fernández, “Camuflajes, metáforas y metonimias”, 14.

dar la foto, porque en función de su engrane con la idea *a priori*, estará la fuerza comunicativa que logre sobre los espectadores. Hay premeditación: se trata de una fotografía que se construye, en la que cada elemento o postura desempeña un papel específico. En la pieza *Aliento* (2006) encontramos un ejemplo de ese trabajo en equipo de estos dos fotógrafos como complemento para la concepción de la obra.

En esta fotografía, el autor se encuentra en posición yacente, y de su boca sale un abultado grupo de plantas silvestres, de las que crecen en todas partes de manera espontánea y que luchamos por mantener ausentes en los jardines. Popularmente llamada “maleza”, es lo que crece encima de cualquier cosa, que opaca el esplendor de otras plantas más hermosas y que resurge una y otra vez hasta en la tierra más árida. Nos remite entonces a la idea de que una vez muerto, el soldado desaparece en el campo de batalla, y pasa a formar parte de la tierra. Una alusión quizás al propio acto de enterramiento, donde igualmente acabamos en el subsuelo. El uniforme como una constante que nos remite al rol del soldado, sus ojos cerrados refuerzan la idea de la muerte, del yacimiento, de la desaparición del mundo de los vivos. También puede hacernos pensar en los tiempos muertos dentro de los conflictos bélicos, en los que esperan camuflados entre el pasto el momento de proseguir.

Asimismo, vemos que la fotografía no siempre es un medio en sí mismo, aun cuando por su cualidad expedita resulta muchas veces más viable. Más bien, la fotografía es el soporte de la interdisciplinariedad que caracteriza a Adonis Flores. Le funciona para documentar performances, bocetar esculturas, proyectar instalaciones, atrapar los momentos climáticos de las videoinstalaciones, dibujar algo que posee referente figurativo, etcétera.

En esta línea, la serie cuenta con otro grupo de obras que se basan en sátiras a la rigidez y heteronormatividad del ámbito militar, por ejemplo *Visionario* (2003). Ésta es una de las primeras obras de *Camuflajes*, con una relativa proximidad en datación a la caída de las Torres Gemelas, con el consiguiente razonamiento del artista respecto a la situación de vulnerabi-



Figura 5. Adonis Mariano Flores Betancourt, *Aliento*, 2006.



Figura 6. Adonis Mariano Flores Betancourt, *Visionario*, 2003.

lidad que invadió el mundo entonces. Es así que hallamos al artista sumergido en un espacio intermedio entre dos formaciones rocosas, áridas una vez más, como quien se oculta para expiar las acciones del enemigo; una especie de trinchera que en esas dimensiones remite al absurdo, pues realmente no cumple su función. Uniformado y de pie, sostiene unos binoculares, observa algo que no vemos por el ángulo desde el que fue tomada la fotografía; pudiera incluso mirarnos a nosotros. Sin embargo, los binoculares están constituidos por dos rollos de papel sanitario, y no podemos ver el rostro del individuo pues desaparece tras este original artefacto. ¿Qué puede observar realmente? No hay aumento en el “vidrio” a través del que mira, no hay tecnología que le permita escudriñar algo a larga distancia, no hay visión alguna (como dicta el título de la pieza).

Lo único que encontramos entonces es la fragilidad del gesto de mirar (que sugiere lo endeble del material de estos binoculares *sui generis*), de acertar en las decisiones de aquello que vemos (o imaginamos) que se nos viene encima. Se dialoga en torno a la susceptibilidad de todos los implicados en estos sucesos bélicos, de lo desechable de la vida, de lo prescindibles que acabamos siendo, de nuestro estar finito en el mundo. Es una pieza contradictoria, hecha como una de las primeras acciones del artista para “disipar el miedo”,⁴³ pero que acaba acrecentándolo en gran medida. Lejos de hallar un vigilante que vela por todos, que nos protege, muchos verán un sujeto igualmente vulnerable, expuesto y necesitado de protección.

Por otra parte, resulta necesario apuntar que la pieza devino luego *performance* con varias ediciones: dos de ellas en ciudades canadienses (Toronto y Kitchener) y otra en Inglaterra (Nottingham). Allí, el artista caminó por las calles, deteniéndose a observar con sus binoculares sobre todo lugares institucionales de importancia, sedes gubernamentales y demás, como una suerte de vigía en la búsqueda de algo sospechoso. Es un gesto que pone sobre la mesa la paranoia contemporánea, el escudriñamiento constante ante la sensación de estar en peligro o de ser observados. A la vez,

⁴³ Crespo, *Entrevista a Adonis Flores*.

que los binoculares estén constituidos por papel sanitario saca al debate el tema de la higienización social, la necesidad de desaparecer aquello que estorba, que apesta, que necesita ser borrado del mapa dada su inconveniencia para el sistema. De ahí que el acto de observación y vigilancia entrañe un gesto de limpieza social y política. Los manicomios y las cárceles son centros donde esconder esos “desechos”, esas “impurezas”, y el soldado es un medio para esos fines. Es su deber primero detectar la pestilencia y luego desaparecerla.

Una vez más, repito la importancia medular de los títulos en la lectura de las obras, pues nos ayudan a centrarnos en los tópicos sobre los

que el artista quiere llamar la atención. Por ejemplo, en *Cazador* (2006) inmediatamente nos remitimos al instinto animal del hombre, ése que en situaciones de catástrofes y enfrentamientos bélicos debe salir a la luz si se quiere permanecer con vida. Adonis posee una nariz de perro, símbolo del olfato que rastrea a la presa hasta encontrarla. El sentido del olfato es puesto en su estado más primitivo, como depredador que sigue el rastro de su víctima hasta devorarla. Las guerras desatan ese salvajismo y barbarie hasta llevarlos a su paroxismo. Ahora bien, resulta interesante cómo en estas situaciones extremas de violencia física y psicológica se vale absolutamente todo, cada acción que en un entramado social normal se consideraría barbárica y enfermiza, en el campo de batalla toma razón de ser. Es como si generaran soldados máquinas, capaces de ser programados para la civilidad de la vida cotidiana y luego para los desmanes de la guerra.



Figura 7. Adonis Mariano Flores Betancourt, *Cazador*, 2006.



Figura 8. Adonis Mariano Flores Betancourt, *Lenguaje*, 2005.

Igualmente, en *Lenguaje* (2005) se vuelve sobre la idea de las mentes programadas por el sistema militar, una suerte de lavado de cerebros donde todo se vuelve congruente para el soldado y el cumplimiento de órdenes deviene su razón de ser. Este fenómeno el artista lo representa con la propagación del camuflaje hasta la lengua del sujeto. Ya no sólo lo porta como símbolo de pertenencia, sino que todo lo que salga de su boca acabará legitimando este poderío militar, esa fuerza imparable. En este sentido, se explicita “la idea de que los intereses del Sistema han terminado por colonizar la psiquis del sujeto, en tanto el lenguaje, como estructura de pensamiento, ya sólo habla mediante los códigos del camuflaje”.⁴⁴ Esta idea ya la veíamos anteriormente en el poder de agencia del lenguaje, en las consecuencias *a posteriori* que genera, en la performatividad de actos que se deslindan de éste. El lenguaje tie-

ne una fuerza que se traduce en actos; es el principio de conductas y hasta de imaginarios. Todo parte de él en alguna medida.

Asimismo, encontramos el caso de *Mascarada* (2006), donde una vez más el camuflaje se ha expandido a otras zonas del cuerpo, en este caso el rostro. Sin embargo, no es un camuflaje ordinario, común, más bien se trata del maquillaje propio de un payaso a partir de los tonos que conforman el uniforme militar. ¿Qué quiere decirnos el artista? Quizá llama la atención sobre la bufonería del entorno militar, la cual se expresaría en dos posibles senti-

⁴⁴ Fernández, “Camuflajes, metáforas y metonimias”, 14.

dos: el primero, en el rol de los dirigentes que muchas veces sin la capacitación necesaria se sienten con el derecho de avasallarte y pisarte la cabeza con su robusta bota, y el segundo, en la figura del desvalido soldado, sometido a todo lo que le ordenen como sujeto liminal que es, presto a convertirse en un hazmerreír de todos, en el objeto de burla, hasta llegar a la contradicción emocional del payaso, el tener que hacer reír cuando puede ser que desee llorar. De hecho, la expresión de su rostro sugiere más el llanto propio de la tristeza que la risa provocada por la alegría.

La fotografía *Carne de cañón* (2007) le dio nombre a la exposición del artista en Galería Habana, Cuba, cuando expusiera por primera vez la serie, como enunciaba anteriormente. Se trata de una obra algo grotesca que llama la atención sobre un tópico inherente al orden militar: el anonimato de aquellos que dan la vida en el campo de batalla. El propio título lo enuncia, son conejillos de Indias, vidas que no importan y por eso pueden ser sacrificadas. De hecho, al referirnos a la expresión “carne de cañón” pensamos en personas que por su baja condición social pueden ser expuestas a cualquier peligro o daño, de ahí que sea una realidad triste encarar la cuestión de entender a todos estos soldados como tal.

Una vez más yace sobre el suelo, mediante el uso de carne cruda ha logrado simular el rostro de un soldado que ha sufrido las consecuencias de una explosión. Tiene el rostro desfigurado, calcinado, deshecho. Se trata de un cuerpo desvencijado, que pierde su identidad, su valor como repositorio de



Figura 9. Adonis Mariano Flores Betancourt, *Mascarada*, 2006.



Figura 10. Adonis Mariano Flores Betancourt, *Carne de cañón*, 2007.

identidades. El cuerpo está tan destrozado que no se puede reconocer, amén de las chapillas identificatorias que como marcas de ganado permiten asociar cuerpos con identidades, pero ¿dónde están los rasgos físicos que marcan nuestra individualidad?, ¿qué sucede en esa imposibilidad de identificación?

Es el tipo de cadáver que al volver al hogar no podrá ni ser velado; es cualquier cosa menos ese hijo, padre o esposo que despedimos al marchar a un conflicto bélico "x". Se trata de uno de los mayores traumas que cargan las familias de estos sujetos-rol: ya sea su regreso como algo distinto, como muestra esta imagen, o su no regreso, tras haber explotado en el aire o no haber podido ser recuperado el cadáver. No creo fortuito entonces que esta obra le dé título a la exposición. Ella representa el *sumun* de la crítica al *establishment* que el artista inicia desde *Visionario* o *El arte de*

la primavera. Deja a un lado la metáfora y la estetización del mundo bélico, en aras de hacer totalmente explícito el dilema y su denuncia del mismo. Esta pieza proclama el cuerpo como despojo, como algo que no tiene valor, y por ende carece de decoro, pues no está en condiciones de ser exhibido en un funeral militar con su uniforme glorioso, sinónimo del heroico cumplimiento del deber.

La participación de Adonis Flores en la guerra de Angola con apenas 18 años de edad, como parte del cumplimiento del Servicio Militar, nos lleva al análisis del papel de la juventud en la Revolución cubana, considerada como la esperanza de futuro para el país, y en el caso de la organización política (UJC), la cantera del Partido Comunista de Cuba. Con el triunfo de la Revolución, la defensa del país dejó de ser tarea exclusiva del órgano armado para devenir misión de todo el pueblo.

Ernesto Guevara en su conceptualización del “hombre nuevo” expresaba el papel fundamental de la juventud en el proceso de construcción del socialismo:

[...] por ser una especie de arcilla maleable con la que se puede construir al hombre nuevo sin ninguna de las taras anteriores. Ella recibe un trato acorde con nuestras ambiciones. Su educación es cada vez más completa y no olvidamos su integración al trabajo desde los primeros instantes. [...] el trabajo es un premio en ciertos casos, un instrumento de educación, en otros, jamás un castigo. Una nueva generación nace.⁴⁵

Es así que los jóvenes fueron potenciales en todas las tareas de paso al frente, desde las brigadas de alfabetización hasta la guerra internacionalista. La corta edad con que ingresaban al servicio militar realmente no los dotaba de la madurez para evaluar las connotaciones de esa decisión de coraje y valentía; en efecto eran tan dúctiles que se les podía convencer fácilmente bajo las promesas del heroísmo y la gloria. Ser soldado no fue

⁴⁵ Ernesto Guevara, *El hombre nuevo*, 20.

un trabajo más, fue la manera más digna de enarbolar ideales, de servir a las políticas solidarias del país, y un mecanismo para “forjar el carácter” de estos jóvenes. Esa nueva generación fue a varias guerras, cumplió con honor numerosas misiones de la patria; muchos no volvieron, otros lo hicieron con traumas insuperables y cuantiosas familias penan hasta hoy sus ausencias en cuerpo o alma. La carne de cañón parece no merecer otra oportunidad, el fundar una familia o realizarse profesionalmente, es una vida robada desde la hora en punto en que son elegidos.

Colofón

La serie *Camuflajes* de Adonis Flores puede ser dividida en dos momentos, de acuerdo con la intencionalidad de las obras y el tipo de visualidad que acaba construyendo: uno, dedicado a la deconstrucción del imaginario rígido y heteronormado del militar; otro, enfocado en la sátira de ese “prototipo social”, imagen que carga ya con lecturas desde la política y que descansan en la particularidad del contexto cubano. De ahí que podamos hablar de un primer grupo de obras que se construyen mediante el contraste entre la femineidad otorgada a determinados elementos o procederes y la ortodoxia que acompaña el entorno militar y, en un segundo grupo aquellas que ponen sobre la mesa cuestiones como la existencia de un discurso vacío, la bufonería que entraña cierta doble moral en los que dirigen, las porosidades que inundan la rectitud que “definen” a los individuos, etcétera.

A diferencia de las obras fotoperiodísticas sobre el tema bélico, consideradas altamente históricas, la fotografía que Adonis Flores nos propone en esta serie funciona igualmente como documento, pero, en este caso, una crónica ya intelectualizada del fenómeno histórico. Sin afanes de reconstruir el tiempo cronológico, o de legitimar una verdad absoluta y confiable sobre los hechos, es una página de reflexividad para repensarnos el universo militar con ojos más flexibles, acordes con los tiempos que corren.

El cuerpo es en esta serie de Flores el vehículo para contar la experiencia, la manera de reconstruir un testimonio, el lenguaje como agencia que posee connotaciones que lo trascienden y la identidad de ese sujeto que es generado por el sistema, como si fuera una máquina. Cada obra está pensada y elaborada a partir del cuerpo del soldado que busca reivindicarse; el artista es un medio para ese discurso de muchos con historias similares, y decide ser el portavoz visual de todas las problemáticas abordadas anteriormente. Es por ello que Adonis Flores deconstruye conceptos que tanto él como otros naturalizaron en su momento. En este afán, los títulos de las piezas completan esa intención autoral, al servir de vector que indica hacia dónde debemos mirar, dónde está el acento en la idea que nos propone el artista. Igual e inevitablemente, eso termina por condicionar la recepción de la obra, en función de ver primero donde el artista nos muestra, y en un segundo momento continuar nuestro vuelo imaginativo en la lectura de la pieza.

Camuflajes es una serie de inicio pero a la vez de transición, pues llevó al artista a otra etapa en su poética, en la que desaparece el sujeto-soldado y sólo queda la indumentaria militar. Hay un paso de la metáfora a la metonimia y fungen como ejemplo de ello obras como *Crisálida* (2008) y *Lima* (2009), de la exposición *Memorial* (Galería Habana, Cuba, 2010). Ya no está Adonis Flores, desaparece el cuerpo, ha llevado su quehacer a una expresión *minimal*, a una síntesis de su discurso donde el cuerpo del soldado sólo aparece a partir de su evocación simbólica, como quien porta toda esa parafernalia militar. En tanto, en *Camuflajes* se encuentra el afán constante de trabajo con el cuerpo de ese soldado (tipo social) que él representa. Tanto en las imágenes fotográficas como en los performances de la serie, su mayor objetivo parece ser quebrar la disciplina, el orden y la racionalidad del entorno militar, siendo ése el rasgo más característico que aúna las obras analizadas a otras bajo un mismo criterio curatorial.

En este grupo de fotografías se pone de manifiesto un conflicto perenne entre la persona (ser humano de carne y hueso con una conciencia que lo llama a contar todo el tiempo) y el militar (una máquina creada por la institución represiva que es el ejército). De esa tensión surgen entonces los

traumas psicológicos y el desequilibrio que entraña esa experiencia dolorosa. Muchos filtros se rompen, un sinfín de sentimientos se quiebran y las emociones se descontrolan. Adonis Flores devela en esta serie la retorcida manipulación que subyace en el orden militar, la cual lleva a miles de hombres a matar a sus semejantes, en un afán de exterminio masivo, con el lema “mata o muere” como la almohada donde duermen. Lo más frustrante es el hecho de comprender que “lo militar” sigue actuando hasta hoy como parte de una costra histórica que lo ampara y que sigue dejando a su paso miles de víctimas. En palabras del historiador del arte cubano Hamlet Fernández: “en *Camuflajes* el planteo metafórico se vuelve por excelencia una acción de deconstrucción, que pone en crisis con cada obra la relación entre el sujeto-rol y la autoconciencia programada para este por el Sistema”.⁴⁶

Bibliografía

- Antón, Héctor. “Adonis Flores: El maquillaje de la crueldad”. Incubadora Ediciones. Disponible en <https://incubadorista.files.wordpress.com/2020/02/el-maquillaje-de-la-crueldad.pdf>.
- Butler, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis, 1997.
- Canelón, Fidel. *El Hombre nuevo según Ché Guevara*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Cátedra Historia del Pensamiento Político, s/a.
- Cano, Alexander. “De la historia de las mentalidades a la historia de los imaginarios sociales”. *Ciencias Sociales y Educación*, 1, núm. 1 (2012).
- Castro, Elvia Rosa. “Adonis Flores. La paranoia como culto al vacío”, *Sr. Corchea*, 2019. Disponible en <https://elsrcorchea.com/2019/08/11/adonis-flores-la-paranoia-como-culto-al-vacio/>.
- Castro, Fidel. *Discurso pronunciado por el Comandante en Jefe en la clausura del Acto para conmemorar el VI aniversario del Asalto al Palacio Presidencial*. Universidad de la Habana, 13 de marzo de 1963. Disponible en <http://www.fidelcastro.cu/es/discursos/en-la-clausura-del-acto-para-conmemorar-el-vianiversario-del-asalto-al-palacio>.
- Congreso Nacional de Educación y Cultura. *Memorias*. La Habana: MINED, 1971.

⁴⁶ Fernández, “Camuflajes, metáforas y metonimias”, 14.

- Fernández, Hamlet. "Camuflajes, metáforas y metonimias". En *Adonis Flores (libro catálogo)*. La Habana: Galería Habana, 2014.
- Galán, Genevieve. "Aproximaciones a la historia del cuerpo como objeto de estudio de la disciplina histórica". *Historia y Grafía*, núm. 33 (2009).
- Guevara, Ernesto. *El hombre nuevo*. UNAM-Coordinación de Humanidades, Centro de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras / Unión de Universidades de América Latina, 1978.
- Manual de la preparación básica del soldado (marinero)*. La Habana: Centro de Información para la Defensa, 2008.
- Sierra, Abel. *Del otro lado del espejo. La sexualidad en la construcción de la nación cubana*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2006.
- Van Gennep, Arnold. *Los ritos de paso*. Madrid: Taurus, 1986.

Entrevista

- Crespo, Dayma. *Entrevista a Adonis Flores*. La Habana, 7 de enero de 2020.



Dayma Crespo Zaporta

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de La Habana, 2017. Estudiante de la Maestría en Estudios de Arte de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Ha sido docente de Antropología y Estética en la Universidad de las Artes (ISA) en Cuba. Cuenta con un diplomado en Antropología del Instituto Cubano de Antropología (ICAN). Es crítica y curadora en eventos nacionales como la Bienal de la Habana y en exposiciones internacionales, además de editora y correctora de estilo de revistas cubanas como *La Jiribilla*, *Movimiento* y *Upsalón*. Sus intereses investigativos se centran en el estudio del cuerpo como vehículo para la construcción de una poética en el arte contemporáneo. Ha participado en eventos académicos nacionales e internacionales. Igualmente, tiene en su haber varias publicaciones en revistas cubanas indexadas.

Representar la violencia sin color

Reflexiones desde la fotografía y la historia

David Fajardo Tapia

Universidad Nacional Autónoma de México*

*Representing Violence Without Colour. Reflections
in the Fields of Photography and History*

Recepción: 29 de enero de 2020

Aceptación: 11 de julio de 2020

Resumen

Estudiar el pasado por medio de la fotografía como fuente primaria influye en la manera en que imaginamos ese tiempo pretérito. De igual modo, el estudio de la violencia mediante la fotografía nos señala un problema hermenéutico que se relaciona con el presente, cuando la violencia se difunde, en su mayor parte, a través de imágenes a color. ¿Es “más real” la fotografía a color? ¿Cuál es el eco visual que resuena a lo largo del tiempo y que nos señala una distancia simbólica entre el uso político de la violencia visual en distintas épocas? Éstas son algunas de las preguntas que orientan las reflexiones del presente texto, cuyo objetivo es proporcionar una mirada crítica ante la violencia contemporánea. Todo fenómeno tiene una historia, incluida la violencia visual en México. En consecuencia, es necesario reflexionar sobre sus orígenes y las herencias que tiñen la circulación de imágenes violentas en el presente.

Palabras clave

Historia, fotografía, violencia, blanco y negro, color

Abstract

Studying the past using photography as a primary source influences the way we imagine the past. Similarly, the study of violence through photography signals a hermeneutic problem that relates to the present, where violence is mostly represented through coloured images. Is coloured photography “more real”? What is the visual echo that resonates over time and signals a symbolic distance between the political use of visual violence at different times? These are some of the questions that guide the reflections of this text, whose objective is to provide a critical look at contemporary violence. Every phenomenon has a history, including the visual violence in Mexico. Therefore, it is necessary to reflect on its origins and the visual inheritances that influence the circulation of violent images in the present.

Keywords

History, photography, violence, black and white, colour

* Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM y es becario del Instituto de Investigaciones Estéticas, asesorado por la Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein.

*Siempre había pensado que la guerra
sería en blanco y negro. Pero es en color.
Arkadi Babchenko
La guerra más cruel*

ESTE ESCRITO NACE COMO UNA REFLEXIÓN DERIVADA DE MI LABOR COMO HISTORIADOR de la fotografía. En él se habrá de exponer un límite al que el historiador de la imagen se enfrenta al trabajar con representaciones de violencia y —en este caso específico— la ausencia de color en la fotografía como una dificultad hermenéutica.¹ A tal problemática nos enfrentamos en un presente hipervisual, marcado por la presencia de imágenes a color y, en ocasiones, de videos que incluyen el terrible sonido de las víctimas y mediante los cuales se registra la violencia contemporánea.² El objetivo central de este texto es poner a discusión el trabajo con fotografía como fuente de investigación histórica. También se busca cuestionar cómo el horizonte hipervisual contemporáneo repercute en nuestra interpretación del pasado y viceversa. Estudiar la violencia en la historia a través de la imagen se vuelve un tema muy complejo no sólo porque existe la distancia temporal hacia los hechos del pasado, sino también por la distancia simbólica que implica el predominio del blanco y negro en las imágenes de la violencia pretérita, por lo menos la de antes de la masificación de la fotografía a color que se dio a partir de los años sesenta y setenta del siglo pasado.

Para dar paso a las reflexiones que aquí presento es preciso señalar que las fotografías contenidas son tanto en blanco y negro como en color. Las imágenes utilizadas se remontan a finales del siglo XIX y otras más son de años recientes. Es cierto que podría parecer insostenible trabajar una temporalidad tan amplia; no obstante, en lugar de establecer un orden y un desarrollo estrictamente cronológicos, se abordarán a través de ecos vi-

¹ Las reflexiones que aquí aparecen también pueden problematizarse en más aspectos o fenómenos representados en la fotografía. El tema de la violencia visual es muy específico porque son imágenes que se han construido de manera muy particular y cuya circulación ha generado diversas discusiones.

² El uso del cuerpo para la fabricación de mensajes de los grupos del crimen organizado e incluso por parte de miembros de las fuerzas de seguridad se incrementó en la última década. Véase Sergio González Rodríguez, *El hombre sin cabeza*, pp. 22-23.

suales; es decir, de imágenes de violencia que son similares respecto a aquello que retratan. En consecuencia, se presentará una imagen de un pasado remoto yuxtapuesta a otra semejante, pero temporalmente más cercana al presente. Se pretende hacer una suerte de péndulo entre violencia en blanco y negro y color, entre pasado y presente. Se trata, pues, de reflexionar los hechos a los que las fotografías refieren, de comprender imágenes mediante imágenes.

Tomo como pretexto la frase con la que Arkadi Babchenko describía su experiencia en la primera guerra de Chechenia (1994-1996); ello con el objetivo de reflexionar sobre el trabajo que el historiador realiza con imágenes de violencia en épocas en que la fotografía a color no existía o no se había masificado. Si bien la fotografía a color ya era común en el conflicto checheno, cuando Babchenko entró en acción como recluta del ejército ruso, mencionó la impresión que la causaba ver la guerra en color. Generalmente, las imágenes que él tenía como referentes de conflictos bélicos eran en blanco y negro. En el momento en que el soldado ruso llegó al Cáucaso, le sorprendió que esos referentes fotográficos de la guerra le habían construido una “imagen” o idea de la guerra que no correspondía a la realidad cromática que presencié en Chechenia.³

Al recuperar la idea de Babchenko y haciendo un parangón hacia la labor del historiador de la fotografía, surgieron diversas discusiones con colegas

³ La guerra de Vietnam fue el primer conflicto bélico cubierto mediante imágenes a color. La televisión tuvo una influencia notoria para que los fotógrafos utilizaran película a color. Véase Nathalie Boulouch, *El cielo es azul. Una historia de la fotografía en color*, 145. Otro caso interesante sobre imágenes de conflictos bélicos y sus imágenes lo podemos encontrar en las intervenciones en Irak. Durante la operación Tormenta del Desierto se difundieron imágenes de las primeras incursiones de los aliados encabezados por Estados Unidos. Dichas videograbaciones causaron asombro pues mostraban la guerra de una forma nunca antes vista; es decir, mediante el uso de tecnología nocturna que reducía las representaciones a imágenes de claroscuros caracterizados por uno tono verde. Durante la invasión de Irak en 2003, la cobertura inicial causó otro tipo de discusiones; en primer lugar, porque las transmisiones del ataque inicial fueron a color, dejando ver la lluvia de explosiones sobre Bagdad casi como si se tratara de un mortal espectáculo. En segundo, se transmitió en vivo a casi todo el mundo, aspecto que mostró la inmediatez con que podíamos observar un conflicto de esa magnitud al otro lado del planeta.

especialistas en el trabajo con fotografía como fuente de investigación. Una buena parte de ellos tenía como referentes de la guerra imágenes de las conflagraciones mundiales.⁴ En el contexto nacional las imágenes de violencia y guerra tienen como uno de sus máximos referentes las fotografías de la Revolución Mexicana, incluso de las distintas represiones contra movimientos sociales y estudiantiles en los años cincuenta y sesenta del siglo xx. En mi caso particular, las referencias a imágenes de violencia o bélicas también eran de la época revolucionaria. A razón de esto, siempre había imaginado el pasado lejano mayoritariamente en blanco y negro, pero fue a color.⁵ Pese a tener conciencia de ello, es difícil imaginarlo así porque se le mira a través de fuentes visuales como la fotografía, cuyo poder de mimesis termina por generar en el espectador una idea de cómo se veía ese tiempo pretérito. Cuando se observa una fotografía no se mira el pasado, sino una representación verosímil que termina por volverse un referente que, en muchas ocasiones, se toma como “fidedigno”.

Debido a mi formación como historiador y luego de varios años de estudios sobre la violencia visual, me decidí a rastrear los orígenes de esa proble-

⁴ Es importante mencionar que los referentes visuales a conflictos bélicos también son un asunto generacional. No es posible universalizar; sin embargo, es muy probable que las generaciones nacidas en la época de la circulación de imágenes y video a través de internet estén construyendo sus propios referentes en torno a la guerra y la violencia.

⁵ La fotografía a color tuvo distintas etapas, desde el siglo xix se realizaron experimentos técnicos para plasmar imágenes a color, incluso la práctica de colorear a mano imágenes obtenidas por medios técnicos también tuvo un origen decimonónico. Su desenvolvimiento en México fue muy amplio hasta bien entrado el siglo xx. Sobre el desarrollo de la fotografía a color Nathalie Boulouch apunta lo siguiente:

Será el rol del autocromo comercializado en 1907. Éste pone en marcha la primera etapa de la presencia del color en la fotografía, marcada por los procedimientos aditivos, y dominará la práctica de la foto cerca de treinta años. En 1936, la introducción de los procedimientos sustractivos, entre los que el Kodachrome y el Agfacolor Neu serán los primeros representativos, marca el debut de una segunda etapa calificada como ‘moderna’ para distinguirla de la anterior. Por último, en la década de 1960 comienza el auge de la fotografía en color, que la llegada de la tecnología digital en los años noventa no hará más que confirmar. En 2005, el color representa el 97.5 por ciento del mercado de la fotografía.” Véase Boulouch, *El cielo es azul*, 9.

mática en México. Esta labor implicó una suerte de trabajo arqueológico en búsqueda de la sangre “petrificada”, o mejor dicho, fotografiada.⁶ Para ello fue preciso adentrarse en las diversas representaciones de la violencia pero, principalmente, analizar los usos que estas fotografías tuvieron por parte del poder político.⁷ Lo anterior fue un aspecto insoslayable dado que el uso al que fueron sometidas tales imágenes las hizo tener un alcance y difusión mayores. Mis pesquisas se remontaron hacia los años finales del Porfiriato, periodo en el cual situé los orígenes de la violencia visual en fotografía —por lo menos en lo que se refiere a usos políticos—. ⁸ El límite temporal que establecí en el trabajo doctoral fue el inicio de los años cincuenta del siglo xx.⁹ Las representaciones analizadas se caracterizaban por ser

⁶ Para estudiar la violencia y muerte en la historia, la fotografía es un documento imprescindible. A este respecto, Giovanni de Luna apunta lo siguiente:

Porque las *fuentes* son, de hecho, los cuerpos, los cadáveres de los hombres fallecidos durante la guerra. Son cuerpo-documento, cuerpos que han podido estudiarse a través de la fotografía u otro tipo de imágenes [...] En su mayor parte se trata de cuerpos colocados en pose, escenificados, exhibidos para ser fotografiados. Y, a menudo, sin la mediación del fotógrafo, el historiador no habría podido adentrarse en el horror de las trincheras, entre las alambradas de los *lager*, en las casas derribadas por las bombas, para observar esos cuerpos-documentos en todos los escenarios de la modernidad bélica. Véase Giovanni de Luna, *El cadáver del enemigo*, 11-12.

Existen otros estudios sobre la violencia realizados desde la historia pero que analizan otro tipo de fuentes. Destaca el trabajo de Robert Muchembled, en donde la literatura fue la fuente principal para desarrollar las hipótesis del autor. *Cfr.* Robert Muchembled, *Una historia de la violencia. Del final de la Edad Media a la actualidad*.

⁷ Si bien existen distintos tipos de violencias que pueden estudiarse, se decidió analizar la de origen político porque tenía una intención más evidente como estrategia de control social. Mediante la fotografía se implementaron y difundieron masivamente las estrategias de terror.

⁸ Se conservan tomas que retratan eventos que refieren a la violencia y que es posible ubicar a mediados del siglo xix. Un ejemplo concreto es el daguerrotipo atribuido a Charles J. Betts tomado durante la intervención estadounidense en 1847. Si bien fue una escenificación, dicha imagen se produjo por una cámara daguerriana y fue una de las pioneras en retratar los horrores de la guerra con este medio. Véase John Mraz, *México en sus imágenes*, 42-43.

⁹ Los usos de la violencia en la fotografía como estrategia política comenzaron a finales del Porfiriato; ello, si consideramos que la difusión de este tipo de imágenes fue de la

en blanco y negro. La amplia mayoría eran negativos en placas de vidrio en distintos tamaños. Otras más consistían en impresiones colocadas en la prensa y, considerando los avances técnicos de aquel periodo, eran imágenes con una calidad menor en comparación con tomas posteriores; no obstante, no dejaban de causar impresión; es decir, acceder a fotografías que retrataban múltiples formas de violencia, como asesinatos, fusilamientos y cuerpos devastados por el efecto de innumerables armas, es algo que genera una suerte de conmoción. Desde luego eso se debe a que fueron fotos derivadas de un afán incesante de generar temor. Todas esas imágenes mostraban cuerpos representados en blanco y negro y un amplio abanico de grises. Reitero: no por ello eran menos impactantes. El miedo estaba implícito en las intenciones que subyacen dichas tomas.

Caso particular es la ejecución de criminales y la exhibición de sus cadáveres mediante la fotografía. En la primera imagen aparece el cadáver del famoso bandido Heraclio Bernal, quien fue abatido en enero de 1888. Luego de su muerte, su cuerpo fue fotografiado y las imágenes difundidas; con ello se pretendía dar un mensaje: esto es lo que le pasa a los criminales. Dado que la tecnología para publicar fotografías en la prensa no se encontraba disponible en México durante esos años, se realizó un dibujo basado en la fotografía y se colocó en la primera plana del diario *La Patria Ilustrada*—periódico dirigido por Ireneo Paz y con afinidad al régimen de Porfirio Díaz—. La fotografía del cadáver de Bernal implicó un *trofeo* para el régimen. De esa manera se anunciaba el uso de la violencia contra todo aquel que lo desafiara. La foto fue una evidencia contundente del monopolio de la fuerza letal por parte del gobierno porfirista. Una de las copias llegó a manos de general Díaz; probablemente se trató de una forma de rendir cuentas al presidente mediante la efigie de un cadáver registrado en la fotografía. Actualmente la copia se resguarda en la Colección Porfirio Díaz custodiada por la Universidad Iberoamericana.

mano con el desarrollo de la prensa moderna, cuyo máximo representante en la época fue *El Imparcial*. No obstante, es posible situar otros ejemplos de la relación violencia visual–poder político, mismos que podemos situar en los ochenta del siglo XIX. Véase David Fajardo Tapia, *Bandidos, miserables, facinerosos*.

Inserto en la exhibición de criminales abatidos y fotografiados encontramos el caso del narcotraficante Arturo Beltrán Leyva. En diciembre de 2009, luego de varios días de acecho, la Marina mexicana lo abatió en Cuernavaca, Morelos. Tras la muerte del criminal, los marinos intervinieron el cadáver del capo colocándole billetes sobre el cuerpo ensangrentado. Se trató de la fabricación de una escena que transformó el cuerpo del narcotraficante en un botín, todo ello inserto en un contexto de disputa entre dos instituciones de seguridad mexicanas que buscaban destacar sus logros: el Ejército y la Marina. Cuando se difundió la imagen también se incrementó la polémica alrededor del evento pues mostraba a las fuerzas de seguridad actuando de la misma forma que los criminales. En este sentido, cabe preguntarse ¿por qué dos imágenes de cadáveres de delinquentes se producen en el mismo país y con el mismo sentido pese a la distancia existente entre ambas tomas? La respuesta está en comprender el contexto histórico que permite la cristalización y circulación de este tipo de tomas.

Ambas fotografías son producto de un discurso de poder político en el que el cuerpo del criminal tiene valor en cuanto que se encuentra inerte y ensangrentado. No representa más un riesgo. Al mismo tiempo, eleva la reputación del gobierno como garante de la paz. Pero el meollo radica en comprender el contexto que legitima o no a cada una de las imágenes. Es justo en las circunstancias donde el historiador debe centrar gran parte de su labor para comprender la lógica de poder impuesta en cada criminal abatido y su retrato. Más allá de entrar en dilemas éticos —lo cual no significa que uno deba hacer caso omiso de ellos—, el historiador debe comprender por qué estas imágenes son significativas para la sociedad y el poder político. Asimismo, por qué no dejan de producirse. O mejor aún —como apunta Iván Ruiz—, para comprender este tipo de imágenes de violencia: preguntémonos entonces qué podemos aprender de ellas y por qué debemos ser capaces de verlas.¹⁰

¹⁰ Iván Ruiz, *Docufricción*, 27.

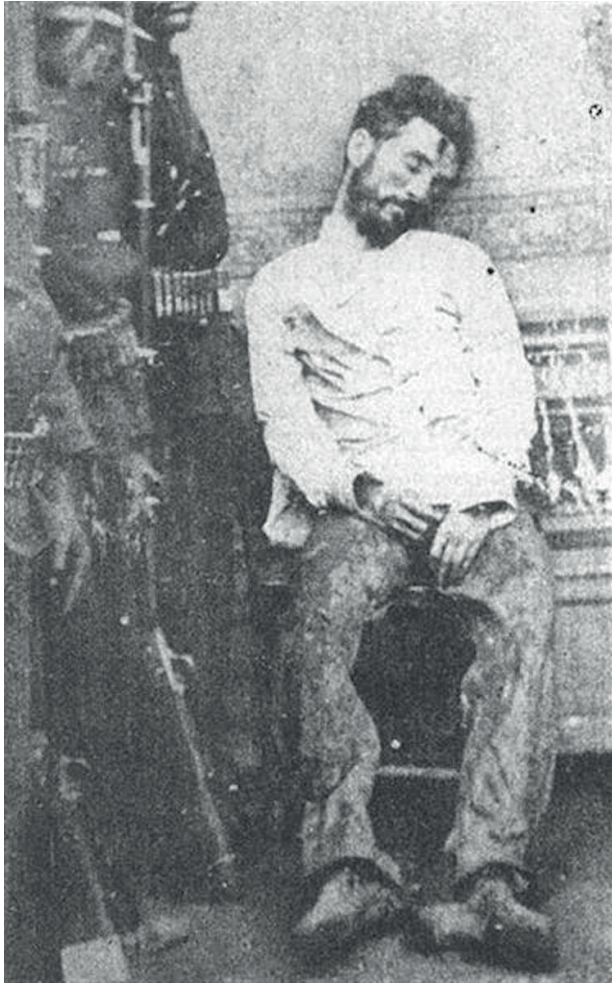


Figura 1. Fotografos, *Cadáver de Heraclio Bernal*, 1887, albúmina, b/n sin negativo, montada sobre cartón 5.5 × 9, Colección Porfirio Díaz, c. 7 leg. 13. doc. 3112-a. Biblioteca Francisco Xavier Clavijero de la Universidad Iberoamericana.

El interés por comprender el origen de la violencia visual desembocó en una tesis de maestría y un trabajo doctoral. Asimismo, mi análisis también se vio marcado por una constante revisión de la violencia visual en el presente. Es decir, para comprender la historia de la violencia fotografiada era menester situarse como sujeto histórico, esto es: considerar un presente marcado por imágenes llenas de color y, en ocasiones, de videos que mostraban el lado cruel del ser humano. Se trató de una doble labor que implicaba pensar la historia desde el presente, tratar de imaginar el blanco y negro en color y viceversa. Aunado a ello, se encontraba la constante producción de imágenes en la actualidad y, en ocasiones, la también inacabable aparición de documentos en el pasado, en la prensa de la época y en el archivo. Así es, el pasado, al igual que el presente, también es incesante a través de sus imágenes.

Luego de varios años investigando el tema, me llamó la atención que muchos colegas con quienes compartí y discutí las fotografías recopiladas, generalmente pensaban que esas imágenes no eran tan impactantes como las actuales. El común denominador de ese argumento era la ausencia de color. Usualmente, se tiende a pensar que una imagen a color es más “real” que una en blanco y negro, por lo menos en lo que respecta a las imágenes de la violencia. A mi juicio, esto se debe a dos cosas principales: primero, nuestra interpretación de ese tipo de imágenes se encuentra mediada por un horizonte hipervisual marcado por la presencia de fotografías a color en donde el rojo de la sangre ha adquirido un valor muy particular; en segundo lugar,



Figura 2. Valente Rosas, Cuerpo de Arturo Beltrán Leyva, 18 de diciembre de 2009. <https://www.elmundo.es/america/2009/12/18/mexico/1261156208.html> (consultado el 2 de agosto de 2019). Agencia © El Universal.

el blanco y negro marca una distancia simbólica entre el pasado y el presente, es decir, hace atemporales instantes retratados, lo cual, no es un asunto de realidad, sino uno de verosimilitud, de mimesis.¹¹ Asimismo, cabe mencionar que la percepción del color también se encuentra mediada por nuestro horizonte cultural y tecnológico; en consecuencia, no debemos olvidar que ambas son representaciones de momentos particulares en la historia.¹²

¹¹ Cabe apuntar que esta disputa entre fotografía en blanco y negro y en color se remonta a varias décadas atrás. En un primer momento, la foto en blanco y negro tenía mayor agrado, por dos razones: primero, la fotografía a color era sumamente costosa; en segundo lugar, los fotógrafos le atribuyeron un valor estético a la imagen en blanco y negro. Como menciona Natalie Boulouch: "El color recoloca, pues, horizontalmente el valor de relación del parecido entre la imagen fotográfica y la percepción del mundo. Expresa la realidad del mundo cuando el blanco y negro tan sólo la comenta. Éste será un nudo alrededor del cual los fotógrafos van a tomar partido." Véase Boulouch, *El cielo es azul*, 10-11.

¹² Sobre este punto Nathalie Boulouch apunta lo siguiente: "La percepción del color

Por otra parte, algunos usuarios de sitios como *Instagram*, *Facebook* y otras plataformas digitales se han dedicado a publicar imágenes históricas a las cuales añaden color. Se trata de una práctica que se encuentra ligada a la fotografía desde que ésta surgió, esto es: el afán de copiar la realidad. Lo interesante es que al colorear imágenes antiguas en blanco y negro se las integra a nuestro horizonte hipervisual y se les dota de esa idea de cercanía al presente. Cabe apuntar que la aplicación de color se remonta a años muy tempranos en la historia de la fotografía en el mismo siglo XIX, cuando existía la práctica de colorear distintos procesos fotográficos como las *carte de visite* e incluso algunos daguerrotipos. Se trata de una labor que data de hace más de un siglo, pero la fascinación mostrada por los espectadores de los medios digitales actuales es de llamar la atención.¹³ Muchos discuten sobre los verdaderos colores, si los tonos colocados eran los “reales”, si la sangre de algunos personajes era así de brillante o así de opaca. Asimismo, otros documentales difundidos a principios de este siglo¹⁴

está condicionada por su entorno visual y cultural. Nuestra experiencia actual se da pues en un desfase: los colores que vemos actualmente sobre las fotografías más antiguas probablemente no son aquellos que vieron quienes las produjeron. [...] Además, hablar de colores en fotografía implica plantear el problema de su permanencia y el de las alteraciones químicas que afectan la imagen en el curso de su existencia. La falta de estabilidad de los procedimientos es efectivamente una de las problemáticas recurrentes.” Véase Boulouch, *El cielo es azul*, 11-12 [la elipsis entre corchetes es mía].

¹³ Algunos sitios donde se publican fotografías antiguas a color son los siguientes: *History in color* <https://www.instagram.com/historycolored/>, *Historia a color* https://www.instagram.com/historia_imagenes/, Sardjono https://www.instagram.com/john_colour/ (consultado el 23 de septiembre de 2019).

En una plática con este último usuario, me comentó que utilizaba programas digitales (Photoshop) para agregar color a las imágenes. También es posible encontrar sitios y perfiles de *Facebook* en donde los usuarios difunden el coloreado digital de imágenes. El 20 de noviembre de 2019, el usuario Marco Zozaya difundió algunas imágenes de la Revolución Mexicana que coloreó digitalmente. Las fotografías pueden observarse en la siguiente liga: <https://www.facebook.com/marcotheidiot/posts/743302876138733> (consultado el 30 de noviembre de 2019). El sitio de *Facebook* en Salva es uno de los que han publicado en esta red social una vasta cantidad de imágenes coloreadas provenientes de distintos periodos de la historia mexicana. Pueden consultarse sus trabajos en la siguiente liga: https://www.facebook.com/ensalva/?ref=page_internal (consultado el 17 de enero de 2020). En una charla vía *Facebook*, los encargados de en Salva comentaron que también realizan el coloreado con Photoshop.

¹⁴ Existe una serie llamada *La segunda guerra mundial a color*, que fue elaborada mediante la restauración a color de fotografías y filmes; para ello se utilizaron avanzadas

mostraban imágenes a color de las guerras mundiales, se trata de filmes que eran anteriormente conocidos pero que fueron coloreados mediante técnicas digitales y, naturalmente, también causaron asombro.

Caso muy particular es la imagen del cadáver de Benito Mussolini luego de ser ejecutado por los partisanos italianos. Se trata de una imagen muy fuerte y simbólica dado que los cadáveres fueron colgados de forma invertida, como si se tratara de presas asesinadas. El mensaje era claro: el precio por su atroz dictadura y represión fue la muerte. Pero el significado de esa fotografía no sólo se queda en el escarmiento visual. La exhibición y las tomas al cadáver de Mussolini han dado pie a numerosos debates. Algunos condenaron el hecho debido a la polémica surgida luego de la difusión de las fotos en las que el cadáver fue completamente desfigurado a golpes y balazos. Otros más vieron en estas imágenes una venganza simbólica contra el dictador que años atrás mandó a fusilar y colgar a sus críticos y opositores.¹⁵ El cadáver, al igual que los de criminales abatidos, también se volvió un *trofeo* inmerso en una disputa ideológica internacional, principalmente entre los soviéticos y estadounidenses que buscaban legitimarse como los triunfadores del conflicto. Al colorear la imagen, ésta no adquiere otro significado, pero se “actualiza”; es decir, se le despoja de la distancia temporal que comúnmente le es atribuida al blanco y negro. Con el color, la foto se transforma en una imagen más acorde a la mirada del espectador contemporá-

técnicas digitales. Asimismo, la cinta producida por Peter Jackson *They Shall Never Grow Old (Jamás llegarán a viejos)*, estrenada en 2018, muestra imágenes a color que revelan la crudeza de la Primera Guerra Mundial.

El coloreado digital comenzó en la década de los noventa del siglo xx, aunque la difusión de estos trabajos se ha realizado con mayor ímpetu a través del internet y el auge de las redes sociales en el siglo xxi.

¹⁵ El cadáver de Mussolini ha sido motivo de distintas controversias porque el líder fascista promovió un culto hacia sí mismo. Véase Giovanni de Luna, *El cadáver del enemigo*, 250.

En el documental *Il corpo del Duce* de Fabrizio Laurenti pueden conocerse distintos simbolismos del cadáver de Mussolini, los cuales se desentrañan a modo de una historia del cuerpo. Probablemente, uno de los aspectos más interesantes es cómo el cadáver se ha vuelto un objeto de pugnas, condenas y culto entre grupos de izquierda y neofascistas que no sólo provienen de Italia. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=U7QpgC6l8L4&t=213s> (consultado el 30 de junio 2020).



Figura 3. Vincenzo Carrese, Cuerpos de Benito Mussolini y Clara Petacci exhibidos luego de ser ejecutados por partisanos italianos, 28 de abril de 1945. Tomado de https://es.wikipedia.org/wiki/Muerte_de_Benito_Mussolini#/media/Archivo:Mussolini_e_Petacci_a_Piazzale_Loreto,_1945.jpg (consultado el 6 de agosto de 2019).

neo. El color la asimila a un régimen visual que generalmente se caracteriza por la presencia de color y, a su vez, integra a la fotografía en una plataforma de difusión contemporánea, como lo es Instagram.¹⁶ Disponible en <https://www.instagram.com/p/BiHccNtFITI/> (figura 4).

Cabe apuntar que el éxito que están teniendo estos sitios de imágenes a color, lleva a pensar en una nueva forma de difusión de la historia,¹⁷ la cual

¹⁶ Se decidió aludir a la imagen a color del cadáver de Mussolini (Instagram) con elementos de la plataforma como algunos comentarios de usuarios y los *likes*. Esto es importante porque forman parte de la visualidad del medio de difusión. Al igual que el color, también le otorga la experiencia de observar una imagen “contemporánea”.

¹⁷ Bien valdría la pena realizar un trabajo sobre la difusión de la historia a través de las

es dirigida a una sociedad que en gran medida valora más las imágenes a color, quizá porque las asemeja a su cultura visual, aunque ello implique mostrar el cadáver sangriento de un líder fascista ejecutado en el siglo pasado. Esto último también lleva a reflexionar cómo ciertas violencias del pasado resultan diferentes al ser difundidas en medios digitales e insertas entre una miscelánea de *selfies*, paisajes, fotos familiares, artísticas, etcétera. En este sentido, la interpretación de este tipo de imágenes debe considerar el medio digital por el cual circula, así como las imágenes y textos que la acompañan. Del mismo modo, deben tenerse en cuenta los comentarios realizados por los seguidores de los sitios, pues es información proporcionada por los nuevos receptores de las fotografías.

En lo que respecta a las imágenes de violencia, es necesario mencionar que el color de la sangre no es lo más sobresaliente, aunque, en efecto, tiene un peso simbólico muy particular. La importancia de estudiar la violencia en la imagen no es analizar su color real, sino aquel evento catastrófico y fotografiado del cual nos habla. Dialogar con vestigios mortuorios atrapados en sales de plata es algo que debe ir más allá de ser un crédulo de la imagen. Al utilizar la fotografía como fuente primaria de investigación se debe considerar que, en un mundo tan visual como el contemporáneo, trabajar con este medio de representación no es un asunto de credulidad. Mucho menos es un asunto de fe y objetividad. Se trata más bien de entender la naturaleza mimética del medio. Asimismo, dado que los usos en gran medida determinan el sentido de la imagen, se vuelve necesario cuestionar: ¿quiénes usaron las fotografías y con qué fines lo hicieron? y, desde luego, ¿qué herencias nos quedan de ello?

Esta imagen está fechada alrededor de 1914, en plena Revolución Mexicana. Se trata de la exhibición de los cadáveres de dos rebeldes asesinados. El sentido de colocar los cuerpos colgados era evidente: utilizar el temor como estrategia. De acuerdo con lo dicho, la fotografía amplifica el sentido

redes sociales especializadas en fotografías. Si bien es un tema que tiene un fuerte vínculo con el presente texto, considero que abre otra ruta que debe abordarse de manera precisa. Por el momento queda fuera de los límites de este trabajo.



Figura 5. Casasola, *Cadáveres de dos rebeldes colgados de un árbol*, ca. 1914. Inv. 553255. Fondo Casasola, Fototeca Nacional. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

del aleccionamiento visual que esta escena implica. No es posible decir con certeza de quiénes se trata. Probablemente la intención de esta escena no es mostrar una identidad particular sino, por el contrario, darle un sentido colectivo dirigido a todo aquel que se atrevía a desafiar a los autores de este monumento mortuario. Dentro de la lógica del dominio, se busca que la imagen sea didáctica de una manera más eficiente. Si los espectadores logran comprender el papel sufriente de la víctima y ello altera la conducta del espectador a través del miedo, entonces el terror visual cumple su objetivo.

La figura 6 (disponible en <https://www.infobae.com/2012/09/15/1058102-guerra-narco-nueve-cuerpos-colgados-puente/> Reuters) retrata una escena similar pero fue tomada casi cien años después. A diferencia de la anterior, ésta es a color y ello nos permite comprender la actualidad del trágico evento al que refiere. Es posible observar que los rostros fueron cubiertos y con ello también se intentó borrar su identidad, por lo menos mientras los cuerpos estuvieran colgados. En este sentido, ambas fotos tienen la misma finalidad: generalizar el miedo mediante cuerpos acomodados para ser observados y retratados. Sin embargo, los lugares de las tomas nos muestran dos espacios distintos: uno rural y uno urbano, casi como si se tratara de una metáfora del avance del tiempo, pero también del uso del terror a lo largo de un siglo. En las imágenes, los cuerpos son objetos oscilantes a perpetuidad, y junto con ello, la intimidación visual parece un péndulo entre pasado y presente.

En el ámbito de la historia, la fotografía no debe ser valorada como documento incuestionable. Eso no significa que se le niegue como fuente de investigación. De hecho, la foto nos plantea un problema hermenéutico muy específico, es decir: pensar y estudiar el pasado implica la creación de imágenes del tiempo pretérito y éstas influyen en la manera en que representamos —imaginamos— e interpretamos los eventos y procesos históricos. A este respecto, la clave es cuestionar a las fotografías y analizarlas desde distintas ópticas. Siempre debe considerarse la cultura visual dentro de la cual cada fotografía surgió. También es preciso analizar qué respuestas nos posibilitan las fotografías o qué preguntas nos plantean sobre una realidad pasada y su relación con el presente.

Como caso particular, cuando pienso y estudio el Porfiriato y la Revolución Mexicana, siempre imagino las escenas en blanco y negro. Varias de las imágenes que utilicé en mi tesis doctoral ya las había empleado con anterioridad, las tenía “en la mente”, lo cual facilitó su búsqueda y localización en distintos repositorios. Esto último me parece digno de destacar; es decir, ¿por qué algunas imágenes fotográficas se quedan en nuestra memoria?, ¿qué tienen esas imágenes que se esculpen en nuestra mente como parte de la interpretación e imaginación que hacemos del pasado?

Muchos historiadores tendemos a generarnos imágenes de lo ocurrido y para ello tomamos como referentes las fuentes fotográficas que hemos visto con anterioridad. Sin embargo, no guardamos en nuestra memoria todas las fotografías que observamos, sino sólo aquellas que nos resultan significativas. Una respuesta a las interrogantes planteadas líneas atrás la vislumbró adecuadamente Susan Sontag en su libro *Ante el dolor de los demás*, donde considera que este tipo de imágenes de muerte y violencia generan una *conmoción* y emoción en el espectador.¹⁸ Tomando como punto de partida la reflexión de esta autora y agregando los argumentos de Philippe Dubois —*El acto fotográfico*—, es preciso señalar que la intención de conmocionar no sólo se encontraba en el positivo de la fotografía, en su colocación en algún periódico o en la fuerza estética de la misma. Desde luego, tampoco provenía de la persona retratada luego de ser asesinada, sino que se encontraba en el acto fotográfico mismo,¹⁹ es decir, en la intención de transformar una muerte impactante para otros —y también para el mismo fotógrafo— en un mensaje caracterizado por retratar el dolor y, con

¹⁸ La autora toma como ejemplo el arte religioso para exponer cómo este tipo de imágenes tiene la función de generar conmoción en el espectador, que comprenda y tenga empatía con la víctima, pero en ocasiones también temor. Véase Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, 51.

¹⁹ A este respecto Philippe Dubois menciona: “Con la fotografía, ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera de su modo constitutivo, fuera de aquello que la hace ser como tal, dando por supuesto por una parte que esta ‘génesis’ puede ser tanto un acto de producción propiamente dicho (la ‘toma’) como un acto de recepción o de difusión, y por otra parte que esta indistinción entre el acto y la imagen no excluye en modo alguno la necesidad de una *distancia* fundamental, de una desviación en su núcleo mismo”. Véase Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, 54.

ello, hacer que éste fuese lo más comprensible para todos, ya fuera como miedo, afrenta, recuerdo o tragedia; todo lo cual va más allá de la presencia del color. Así, la fotografía tiene un valor singular como detonador emotivo y sentimental del espectador, lo cual, a su vez, también le otorga un aura particular a estas fotografías, y que no es el aura de unicidad a la que se refirió Walter Benjamin, sino aquella que hace de una fotografía un documento histórico que mantiene siempre un vínculo con su referente real, al tiempo que nos proporciona una imagen verosímil de una muerte. Se trata, pues, del aura emotiva que depositamos en casi cada foto al interpretarla. En este sentido, la fotografía siempre ha mantenido su relación metafórica con la muerte, con aquello que ya no *está* o ya no *es* y quizá por ello nos resulta tan cautivadora e impactante. Incluso, como plantea Salvador Elizondo en su novela *Farabeuf*, la fotografía de la violencia y particularmente de los cadáveres, también es inquietante porque “congela” un instante que en realidad es muy breve: la muerte de una persona. En la fotografía queda representado y con ello enfrenta a los espectadores a contemplar la muerte mientras se mira la imagen. De esta manera, el breve acto fotográfico perpetúa en su soporte el efímero acto de la muerte.²⁰ Además, la fotografía implica una ausencia que, por el simple hecho de representar el pasado de una manera tan mimética, se vuelve depositaria de la sensibilidad del espectador que comprende el papel trágico de la víctima. A ello se debe agregar la intención de quienes hicieron circular la imagen, ya

²⁰ “Fotografiad a un moribundo —dijo Farabeuf—, y ved lo que pasa. Pero tened en cuenta que un moribundo es un hombre en el acto de morir y que el acto de morir es un acto que dura un instante —dijo Farabeuf—, y que por lo tanto, para fotografiar a un moribundo es preciso que el obturador del aparato fotográfico accione precisamente en el único instante en el que el hombre es un moribundo, es decir, en el instante mismo en que el hombre muere.” Véase Salvador Elizondo, *Farabeuf*, 29.

Philippe Dubois también recupera la idea del instante vuelto perpetuo que se da con el acto fotográfico. Véase Dubois, *El acto fotográfico*, 148-149.

Cabe apuntar que las fotografías de violencia también tienen atracción porque se ha construido una mirada mórbida hacia el horror, más precisamente en las fotografías de nota roja. En este sentido, la violencia visual, ya sea en blanco y negro o a color, despierta interés porque se ha vuelto parte de una cultura del espectáculo. Además, la nota roja ha establecido una estética mórbida pensada para despertar la atracción de los espectadores. Véase Carlos Monsiváis, *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*, 21-22.

fuera a modo de postal o publicada en la prensa, y de ahí la importancia y la necesidad de elaborar un marco histórico adecuado para entender el uso de la imagen y los modos en que circuló, pero también, de situarse como sujeto histórico que contempla y analiza la imagen.

Líneas atrás señalé que al imaginar los hechos del pasado, por lo menos en los periodos que he estudiado —el Porfiriato, la Revolución Mexicana y la Posrevolución— siempre recreo mentalmente imágenes de dichos periodos y todas ellas son en blanco y negro. Principalmente, esto se debe a que he realizado mi acercamiento y estudio de la historia a través de la fotografía. Luego de varios años escribiendo historia con este medio de representación, mis referencias a los periodos se crean de esa manera, con una ausencia de color.²¹ Desde luego es probable que los historiadores que trabajan los mismos periodos con otro tipo de fuentes imaginen el pasado de otra forma. El meollo radica en que mi fuente primaria —la fotografía— nos permite hacer una lectura muy particular del pasado, nos acerca a los hechos, los rostros, los gestos, todo ello desde una mimesis y verosimilitud que en gran parte orienta la comprensión del pasado, pero que está determinada por los alcances técnicos del medio. Debemos insistir en que ninguna fotografía es inocente: se encuentra mediada por la selección que el fotógrafo hizo al encuadrar su imagen y el posterior disparo del obturador que atesora el evento en el interior de su máquina.²²

Las últimas dos fotografías dialogan con hechos semejantes. O mejor dicho, con tragedias semejantes. Más allá de entrar en los detalles de cada

²¹ Luego de la masificación de la fotografía a color en la segunda mitad del siglo xx era común asociar el blanco y negro al pasado y el color al presente o pasado reciente. Esa frontera se ha ido eliminando con la coloración de imágenes en blanco y negro difundidas en plataformas digitales contemporáneas. De igual modo, la antigua idea de que la fotografía a color era únicamente producida por aficionados fue motivo de debate en la segunda mitad del siglo xx. Esa idea se fue disipando hacia finales de los setenta con la integración de fotografías a color en el ámbito del fotoperiodismo y exposiciones artísticas. Asimismo, la masificación del cine y televisión a color también fue un punto de inflexión para que cada vez más fotógrafos profesionales utilizaran películas a color. Véase Boulouch, *El cielo es azul*, 139.

²² Dubois, *El acto fotográfico*, 145.



Figura 7. Julio Mayo, Zafarrancho, frente a Bellas Artes, disparando la policía entre los manifestantes y escondiéndose en el Teatro Bellas Artes, linchamiento de un agente por los manifestantes, un muerto en Ángela Peralta y heridos. La madre y el muchacho del partido comunista en la delegación. Acetato, 34 tiras 182 imágenes, Fototeca del Archivo General de la Nación, Fondo Hermanos Mayo, núm. 5595.

una de las imágenes, lo cual no significa soslayarlos, sugiero comprenderlas desde el eco visual que ambas generan. Propongo mirarlas en conjunto porque, lejos de la distancia temporal y la presencia de color, las imágenes tienen un vínculo iconográfico. A grandes rasgos, ambas imágenes remiten a la Piedad, un tema artístico con una larga trayectoria en Occidente y con una notoria fuerza emotiva desde hace siglos: la madre llorando al hijo, lamentándose junto a un cuerpo inerte y ensangrentado. La primera imagen fue tomada por Julio Mayo, fotógrafo que llegó a México durante el exilio español y quien junto con sus hermanos y amigos formó la agencia Hermanos Mayo.²³ La foto se tomó en la marcha del primero de mayo de 1952. En ese evento policías encubiertos arremetieron contra

²³ Véase John Mraz y Jaime Vélez Storey, *Trasterrados: braceros vistos por los Mayo*, 14-15.



Figura 8. Félix Reyes Matías, *Oaxaca*, 2006. Tomada de Abraham Nahón, *Imágenes de Oaxaca. Arte, política y memoria*, Ciudad de México: Universidad de Guadalajara / Ciesas, 2017.

miembros del Partido Comunista Mexicano. El estudiante Luis Morales murió víctima del ataque y en la imagen se observa a su madre sosteniendo la cabeza de su hijo.²⁴ La segunda foto fue tomada por Félix Reyes Matías durante el conflicto en Oaxaca en el año 2006. Es poco lo que se sabe sobre las víctimas retratadas, salvo que al igual que la otra imagen, fueron víctimas de la represión gubernamental implementada por autoridades estatales y federales. La idea de la Piedad en ambas fotografías se construye si observamos los aspectos iconográficos de ambas tomas. Para sostener esta interpretación, también debe considerarse la realidad

²⁴ La fotografía no fue publicada sino hasta que la revista *Mañana* decidió hacerlo en 1955. Sin embargo, se intentó cambiar el sentido de la imagen mediante el pie de foto. John Mraz señala que con ello se le descontextualizó y se le presentó como un evento cotidiano con tintes de nota roja. Véase Mraz, *Historiar fotografías*, 66-68.

David Alfaro Siqueiros realizó un mural llamado *Historia del teatro en México* y tomó la fotografía de Julio Mayo como modelo. Renato González Mello realizó un estudio muy interesante sobre dicha obra. Véase Renato González Mello, "La provocación y la exhibición del cadáver", en *Otras rutas hacia Siqueiros*, 75-91.

nacional mexicana, en la que la cultura visual católica tiene un fuerte arraigo en la sociedad. Además, el valor de la imagen es sustancial para la difusión de este dogma. Asimismo, en ambas fotos la figura de la mujer remite a la madre —la *madre universal* en palabras de Carlos Monsiváis—,²⁵ retratada como un sujeto sufriente que se aferra a la pérdida del ser querido y con ello punza la sensibilidad del espectador.²⁶ Para el caso que nos interesa, de nueva cuenta, el color es un elemento mediante el cual la escena se “actualiza”; es decir, se inserta en la cultura visual contemporánea y borra la distancia simbólica del blanco y negro. Pero más allá del color o la monocromía, ambas fotografías también nos ayudan a comprender el papel trágico de las víctimas. La brecha temporal se aminora mientras el espectador contempla la imagen. No son propiamente fotografías que hayan sido utilizadas para amedrentar a un sector en específico, pero su carga afectiva es tan fuerte que exigen construir un contexto para comprender una tragedia arrancada al tiempo y cuyo eco visual resulta casi incesante, es decir: la pérdida del ser querido se hace perpetua a través de la fotografía.

La imagen fotográfica nos aproxima al pasado con una peculiaridad que resulta cautivadora, emotiva y, en ocasiones, también estremecedora. Para muchas personas la fotografía es un detonador de la memoria. Tendemos a recordar mientras miramos el álbum familiar, el periódico, los archivos e incluso la publicidad. Es tal su fuerza y valor como testimonio y documento que, luego de casi dos siglos de haberse registrado el primer daguerrotipo, seguimos produciendo imágenes para registrar y guardar momentos que nos resultan significativos. Además, las sociedades contemporáneas tienen un papel más activo como productoras de imágenes; ya sea realizan-

²⁵ Carlos Monsiváis, *Maravillas que son, sombras que fueron. La fotografía en México*, 95. Santiago Ramírez destaca —desde una mirada cercana al psicoanálisis— el valor de la mujer en la sociedad mexicana y cómo culturalmente se ha relacionado con la maternidad. Véase Santiago Ramírez, *El mexicano, psicología de sus motivaciones*, 117.

²⁶ Cabe apuntar que la figura de la mujer no sólo refiere a la maternidad, también se relaciona con las representaciones de la Patria, lo cual se acentuó, en mayor medida, luego del impulso cultural a las artes que dio la posrevolución. Cfr. Enrique Florescano, *Imágenes de la Patria a través de los siglos*.

do nuevas tomas o coloreando viejas fotografías, se ha llegado a considerar el mundo contemporáneo como uno caracterizado por el dominio de la imagen como medio de información.

Quisiera finalizar este texto citando nuevamente a Arkadi Babchenko, quien expone esta reflexión sobre el blanco y negro, así como el dolor y sufrimiento que toda violencia implica. Es una referencia que a mi juicio resulta precisa, clara y a la vez desgarradora:

Siempre había pensado que la guerra sería en blanco y negro. Pero es en color. No es cierto que los pájaros no canten y los árboles no crezcan. En realidad, la gente era asesinada en medio de colores brillantes, entre el verde de los árboles y el azul del cielo. A nuestro alrededor la vida brotaba esplendorosa, los pájaros gorgojeaban y las flores crecían. Había muertos sobre la hierba, y sin embargo no daban miedo, porque formaban parte de ese mundo de color. Podías reír y conversar animadamente cerca de ellos; la humanidad no se detiene ni enloquece ante unos cuantos cadáveres. Lo único que nos daba miedo era que nos dispararan a nosotros. Era tan extraño que la guerra fuera en color...²⁷

Al igual que Babchenko, pero guardando distancia entre los temas y temporalidades que cada uno refiere, me resulta complicado pensar la Revo-

²⁷ Arkadi Babchenko, *La guerra más cruel*, 159. Los actos de violencia en la imagen han tenido distintas representaciones, en ocasiones se han distanciado de las tomas sensacionalistas y primeros característicos de la nota roja. Un caso muy particular lo encontramos en Fernando Brito, cuya parte de su obra destaca por el manejo del color, la perspectiva y planos generales. Al respecto, Iván Ruiz apunta: "Brito señala una división entre una práctica fotoperiodística sensacionalista y una documentación que se distingue por sus cualidades formales y estéticas". Véase Ruiz, *Docufricción*, 58-59.

Didier Aubert analizó la serie *Tus pasos se perdieron con el paisaje*, de Fernando Brito. La fotografía de Brito plantea una visión distinta de la violencia. Sin perder el aspecto documental en torno a la violencia producto de homicidios, Brito destaca por sus coloridas imágenes en las que los cadáveres se insertan como parte de un paisaje pintoresco. El fotógrafo originario de Culiacán ha sido distinguido con numerosos premios, pero no ha estado exento de la polémica debido a lo que algunos consideran "la estetización de la tragedia". Cfr. Didier Aubert, "Fernando Brito y la imagen de la violencia".

lución Mexicana en color. Ése es uno de los límites de la fotografía que resulta más simbólico para el presente, en donde no sólo vemos el sufrimiento de las personas en imágenes a color, sino —en ocasiones— acompañadas del sonido de su llanto, la agonía o su también terrible silencio.

Si comparamos las imágenes de la Revolución con fotografías que representan la violencia contemporánea —la cual, sobra decir, nos llega también a modo de imagen, pero a color en su gran mayoría—, ninguna resulta más real que la otra: a fin de cuentas, la fotografía no es la realidad. Lo interesante del ejercicio comparativo es que al ver las imágenes de Zapata o Villa asesinados, me resulta complicado concebir que aquellos tonos grises oscuros sobre sus ropas eran su sangre derramada y seca.²⁸ ¿Cuán roja y brillante pudo ser su sangre? Resulta complicado pensar que ellos, y los demás personajes analizados en mis trabajos, fueron figuras asesinadas en medio de ese mundo de color que también fue el pasado. Ahora, en el presente, los estudiamos y tratamos de comprenderlos mediante los dramas visuales que sirvieron para atemorizar a sus seguidores, documentos que en este momento se resguardan como prueba de sus muertes dentro de un archivo catalogado y ordenado, despojado de color. El blanco y negro nos marca una distancia, pero no aminora el valor de lo retratado. Son fotografías que, pese a la ausencia de color, no pierden su fuerza como indicadores de lo terrible que fue la guerra. Asimismo, su importancia como documentos también reside en que son imágenes en donde muchos mexicanos depositan sus esperanzas, mirando y contemplando el dolor de ciertos revolucionarios en el pasado. Ante esas imágenes, aún hoy, muchos esperan que nuestro mundo de color sea diferente, más justo, y que con ello sea posible concebir las heridas —y ciertas fotografías— como cicatrices luminosas y simbólicas en la historia.

²⁸ En el siguiente vínculo pueden observarse fotografías coloreadas digitalmente de los cadáveres de Francisco Villa y Emiliano Zapata: https://www.facebook.com/ensalva/photos/a.2599226000203653/2739520129507572?locale=es_ES%2F.

Bibliografía

- Azahua, Marina. *Retrato involuntario: el acto fotográfico como forma de violencia*. Ciudad de México: Tusquets, 2014.
- Babchenko, Arkadi. *La guerra más cruel*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2008.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Ítaca, 2003.
- Boulouch, Nathalie. *El cielo es azul. Una historia de la fotografía en color*. Ciudad de México: Vestalia Ediciones, 2019.
- Didi-Huberman, Georges. *Peuples en larmes, peuples en armes*. París: Les Editions de Minuit, 2016.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 2014.
- Elizondo, Salvador. *Farabeuf*. Ciudad de México: FCE, 2013.
- Fajardo Tapia, David. *Bandidos, miserables, facinerosos*. Ciudad de México: Centro de la Imagen / Conaculta, 2015.
- Florescano, Enrique. *Imágenes de la Patria a través de los siglos*. Ciudad de México: Taurus, 2005.
- González Mello, Renato. "La provocación y la exhibición del cadáver". En Olivier Debrouse, *et al. Otras rutas hacia Siqueiros*. Ciudad de México: INBAL / Munal, 1996.
- González Rodríguez, Sergio. *El hombre sin cabeza*. Ciudad de México: Anagrama, 2009.
- Luna, Giovanni de. *El cadáver del enemigo. Violencia y muerte en la guerra contemporánea*. Madrid: 451 Editores, 2007.
- Monroy Nasr, Rebeca. *El sabor de la imagen: tres reflexiones*. Ciudad de México: UAM, 2004.
- Monsiváis, Carlos. *Maravillas que son, sombras que fueron. La fotografía en México*. Ciudad de México: Conaculta / Ediciones Era, 2012.
- _____. *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*. Ciudad de México: Debate, 2010.
- Mraz, John y Jaime Vélez Storey. *Trasterrados: braceros vistos por los Mayo*. Ciudad de México: UAM, 2005.

- Mraz, John. *Historiar fotografías*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones en Humanidades de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 2018.
- _____. *México en sus imágenes*. Ciudad de México: Artes de México, 2014.
- Muchembled, Robert. *Una historia de la violencia. Del final de la Edad Media a la actualidad*. Madrid: Paidós Editorial, 2010.
- Nahón, Abraham. *Imágenes en Oaxaca. Arte, política y memoria*. Ciudad de México: UDG, 2017.
- Ramírez, Santiago. *El mexicano, psicología de sus motivaciones*. Ciudad de México: Grijalbo, 2000.
- Ruiz, Iván. *Docufricción. Prácticas artísticas en un México convulso*. Ciudad de México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Ciudad de México: Alfaguara, 2004.

Recursos electrónicos

- Aubert, Didier. "Fernando Brito y la imagen de la violencia", ponencia presentada en el coloquio Photojournalisme et photographie au Mexique depuis 1968, Université Toulouse Jean-Jaurès, 4-5 de octubre de 2018. Disponible en https://www.canalu.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/fernando_brito_y_la_imagen_de_la_violencia_didier_aubert.49367.
- History in color <https://www.instagram.com/historycolored/>.
- Historia a color https://www.instagram.com/historia_imagenes/Laurenti_Fabrizio. *Il corpo del Duce* de Fabrizio Laurenti. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=U7QpgC6l8L4&t=213s>.
- Sardjono. https://www.instagram.com/john_colour/.
- Zozaya, Marco. Disponible en <https://www.facebook.com/marcotheidiot/posts/743302876138733>.
- Página de enSlava: https://www.facebook.com/ensalva/?ref=page_internal.
- "Guerra narco: nueve cuerpos colgados en puente". Disponible en <https://www.infobae.com/2012/09/15/1058102-guerra-narco-nueve-cuerpos-colgados-puente/>.
- Foto de colgados exhibidos en Loreto en 1945. Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Muerte_de_Benito_Mussolini#/media/Archivo:Mussolini_e_Petacci_a_Piazzale_Loreto,_1945.jpg.



David Fajardo Tapia

Licenciado, maestro y doctor en historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Se ha especializado en el estudio de la fotografía como fuente para la historia y el análisis de la violencia visual. Ha impartido cursos y sesiones en seminarios enfocados en la historia cultural a finales del siglo XIX y los comienzos del siglo XX en México, destacando el papel de las fuentes visuales para la historia. Fue profesor de cátedra en el Tecnológico de Monterrey campus Santa Fe. Asimismo, ha impartido cursos y talleres en la Facultad de Filosofía y Letras y en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Ha participado en diversos coloquios y congresos presentando trabajos y estudios sobre la fotografía como fuente de investigación histórica. Es miembro del seminario “La mirada documental”. Entre sus publicaciones se encuentran *Bandidos, miserables, facinerosos* (2015) y “Fotografía y prensa: la construcción visual de la violencia, crimen y disidencia en el Porfiriato tardío” (2019). Actualmente realiza una estancia posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Un tsunami de lo políticamente incorrecto

Rebeca Monroy Nasr

Dirección de Estudios Históricos
Instituto Nacional de Antropología e Historia

A Tsunami of Political Incorrectness

Recepción: 8 de marzo de 2021
Aceptación: 12 de marzo de 2021

LO POLÍTICAMENTE CORRECTO ACASO ES EL ARTE DEL DISIMULO O DEL ANCLAJE EN PARÁMETROS de igualdad de raza, de género, de clase, de diferencias físicas o psíquicas. Consiste en evitar el uso de términos discriminatorios u ofensivos que por siglos se han usado y mal usado. Significa entrar, pasar y romper ese mundo para que resulte menos insultante, rudo, grosero e intolerante. El interés por mediar, ser más tolerante, ver más allá de los propios prejuicios y los de los otros, es algo que era importante señalar e interrumpir para lograr un mayor equilibrio.

Pero ¿acaso la corrección política es producto de cambios profundos de las maneras de ver, de ser, de pensar, de trasmutaciones ideológicas, de idiosincrasias o más bien se trata de signos de algunos intentos de mejorar aspectos políticos y de la vida social? Me parece que emerge de la superficie y busca llegar a orillas y profundidades que no han alcanzado aún la misma sociedad ni sus manifestaciones artísticas.

Alberto Buela ha señalado que para Vladimir Volkoff:

El “todo vale”, el cristianismo degradado, el socialismo reivindicativo, el freudismo antimoral, el economicismo marxista, el igualitarismo como punto de llegada y no de partida, la decadencia del espíritu crítico, lo practican los intelectuales desarraigados, confunde el bien y el mal. Pero todo ello no alcanza para asir su naturaleza, esencia y fundamento.

Y no podemos estar más de acuerdo con Buela cuando afirma que:

Nosotros, sin embargo, creemos que lo políticamente correcto se apoya y tiene su fundamento en el denominado pensamiento único.

Pensamiento que encuentra su justificación en los poderes que manejan y gobiernan este mundo terrenal y finito que vivimos hoy.¹

Es importante señalar que se han reafirmado algunos elementos que permiten esa apariencia de igualdad, de no-diferencia, de similitud en aparente veracidad. Es importante que el “otro”, que por años lo fue, sepa que hay “otros y muchos otros...” y que el sello no está en el color de piel o de los ojos, en el género, en la ropa, en el rostro, en la estatura, en la actividad, en la economía como signo, en el disenso, sino en la similitud, en el encuentro de lo que señalan algunos como lo bueno; el bien y el mal dejan de tener un sentido aparente. Pero, ¿acaso no estamos aún arraigados en los viejos prejuicios y no hemos escuchado palabras de desdén en el centro del hogar que tal vez no se escuchan más allá, pero se saben y se notan al primer albor de diferenciación?

Recuerdo cuando Yalitza Aparicio saltó a la escena cinematográfica internacional con la película *Roma* de Alfonso Cuarón (2018). Una bella mujer indígena con un rostro esmaltado, con una sonrisa brillante, con sus ojos de capulín, que ejerció un papel maravilloso en la película como la empleada doméstica de una familia de clase media que encontraba su centro en la diferencia. Y ella, diferente como es por su belleza oaxaqueña, fue colocada en el centro de la discusión al ser nominada como mejor actriz para los Óscar en 2019. Aparecía en las discusiones de las sobremesas, donde algunos la admiraban por su papel, otros la denostaban porque: “¡que metan a nominar a una pinche india que dice: “Sí, señor; no, señora”, ¡y que la metan a una terna a la mejor actriz del Óscar...!””, señalaba Sergio Goyri en una comida con sus amigos y su novia, quien, por cierto, fue quien lo filmó y subió a las redes.² Imperdonable por el desprecio del sentido de sus palabras, pero también por su actuar, pues corresponde claramente a un desprecio por lo que significa ser indio/india y triunfar en nuestra tierra.

¹ Cfr. Alberto Buela, “Lo políticamente correcto y la metapolítica”.

² Lo increíble es que le pide a la autora del video que es la propia novia de Sergio Goyri que no lo publique, lo cual no hace, sino que da los nombres de quienes están en esa mesa, disfrutando del “día del amor y la amistad”, algo temerario por su contenido. Ese material, publicado el 21 de febrero de 2019, está disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=VUf5Tlg9hbY> (consultado el 15 de enero de 2021).

Me parece que algunos dejan ver claramente la envidia que sienten en torno a su éxito, porque no han alcanzado la alfombra roja ni de su pequeño coto de poder —Televisa—, menos aún el paseo de Hollywood, mucho menos por los premios de Cannes y los lugares de Europa y otros continentes que ha visitado Yalitzta. Esto es seguro porque poseen una carrera artística mediocre que no rebasa ni las fronteras de su país natal con papeles de macho irredento, violento y abusador, como parece serlo en su vida real. Recuerdo que incluso hubo un movimiento de actrices mexicanas para detener la nominación: ¿era la rabia, el encono, el dolor, la frustración lo que hablaba, o simplemente el clasismo recalcitrante de toda la vida? Me parece que todas las anteriores.

Eso es política, social y culturalmente incorrecto. El problema no es que lo diga Sergio Goyri; lo doloroso es que él, al igual que muchas otras personas, lo piensan, lo crean y lo vivan así, a pesar de los vanos intentos que hemos tenido desde hace siglos por cambiar las percepciones. Los de tez morena que habitamos en México no somos menos ni más, simplemente somos. Ésa es una de nuestras grandes metas por el momento: lograr la igualdad en el trato, en la estima, en la presencia hacia quienes habitamos un país de raza indígena a la que se menosprecia con la mentalidad del (neo)colonialismo, racismo y clasismo de hace ya varios siglos. El arte del disimulo no es lo políticamente correcto; es el no pensarlo, no ejercerlo y no recrearlo en las generaciones que ya están aquí, lograr que no les llamen “indito”, “indita”. Esa sensación de no pertenencia porque no eres blanca ni tienes dinero ni eres de “su clase social”, de aparente usurpación cuando te asomas a ciertos lugares, porque los espacios parecen estar destinados para aquellos que no tienen caracteres ni rasgos indígenas, sino una tersa, suave y casi translúcida piel blanca.³

Yalitzta Aparicio es el claro ejemplo, porque por un lado la veían como indígena que no tenía por qué estar en las altas esferas del mundo cinemato-

³ Es posible ver todas las portadas de revistas y medios que menciona la autora en las que apareció Yalitzta Aparicio en <https://www.eluniversal.com.mx/de-ultima/todas-las-portadas-en-las-que-yalitzta-aparicio-ha-sido-protagonista> (consultado el 11 de febrero de 2021). Ello permite analizar diferentes afluentes, intereses, poses, actitudes y necesidades de cada una de las revistas.

gráfico por su primer papel en una película que la lanzó a la fama, mientras otros sentían que era el acto más paternalista que llegara ahí y se codeara con los grandes actores estadounidenses. Sus imágenes publicadas en las más diversas revistas de la época suscitaron también malestar, cuestionamientos y dudas.

¿Por qué la vistieron de rojo para la revista *Hola* en su edición núm. 628, del 28 de febrero del 2019,⁴ con un hermoso vestido vaporoso y sensual en donde realzaron su tez, es decir que probablemente se la aclararon con Photoshop? Bien puede ser porque luce un poco más delgada, por lo que parece le ciñeron la cintura, pero ella se regodea en la imagen con su gran sonrisa que deja ver sus dientes finos, su precioso cutis y su apropiación de la escena. La revista fue criticada por parecerles que era racista y clasista el blanquear y adelgazar a la actriz, pero me parece que es algo que hacen con todas las mujeres en sus portadas. La bellísima Salma Hayek luce siempre espectacular y lo hacen así con trucos digitales también; a ninguna actriz la exponen tal cual para aparecer en las portadas dado que las trabajan, las editan y las publican más delgadas, con menos arrugas, sin manchas —en fin: la imagen de las estrellas—, pues la portada es lo que vende y para ellos es un negocio. ¿Estaba mal hacerlo con Yalitza? Creo que los parámetros dependen de la necesidad de comerciar, de llegar a cierto público de la revista, en el continente y más allá. Y de ello está consciente la misma actriz mexicana.

Al observar a Yalitza en esas portadas da otra impresión, no parece estar intimidada sino adueñada de su papel, de su vestido, del rojo pasión que le irriga la sangre y lo muestra como siempre con su seguridad innata, luce su larga cabellera oscura suelta en rulos insinuados que dan sentido a la composición, toda ella vaporosa y sinuosa. Porque esta maestra de educación básica originaria de Tlaxiaco, Oaxaca, defiende su color y su postura, su esencia, y no teme a las cámaras, las luces, los fotógrafos y sus asistentes, se muestra con el orgullo de la mujer oaxaqueña que lleva en

⁴ Disponible en <https://www.infobae.com/america/entretenimiento/2019/02/21/yalitza-aparicio-fue-portada-de-hola-y-la-polemica-inundo-las-redes/>.

las venas. ¿Acaso nos olvidamos de ello con las hermosas tehuanas fotografiadas por casi dos siglos en las cámaras ni intimidadas, ni medradas, ni escondidas? Ahí están, altivas y decididas en las fotografías captadas por los extranjeros que pisaron su suelo a principios de siglo xx, o bien como en las imágenes que la italiana Tina Modotti hizo de ellas, o bien en las que trabajó el famoso fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo, las fotografías recreadas y construidas por Flor Garduño. También están aquellas enaltecedoras que trabajó Graciela Iturbide con las mujeres juchitecas —inolvidable la mujer de las iguanas—. Así puedo ver a Yalitza Aparicio en sus más diversas imágenes, enmarcada por ese orgullo que la mujer oaxaqueña tiene ante el mundo.⁵

¿Por qué le pusieron un atuendo semi indigenista para la revista *Vogue México* de enero del 2019?⁶ ¿Un intento de respetar sus orígenes, de subrayarlos, de dotarla de sentido o todo lo contrario? Porque no es un atuendo de origen oaxaqueño —que tienen preciosos bordados, colores, flores, juegos geométricos visuales encantadores—, sino uno del tipo etnográfico de fina fabricación que se puso de moda en las tiendas comerciales en esos años; incluso es translúcido y se advierte el brassier de color negro con un sentido sutil de sensualidad. Ella con su cabello recogido, sencillos aretes de argolla, en un plano americano la vemos que mira a la cámara, en interacción clara con el fotógrafo, sin inmutarse, sin amedrentarse ni dejar asomar cansancio por las largas horas de labor del maquillaje y del vestuario. Captada con el rostro y el cuerpo a tres cuartos ante la cámara, segura y firme dirige su mirada al que se convertirá en su espectador —en ese momento el fotógrafo—; ella lo sabe y juega ese papel con convicción, con una ligera sonrisa.

Vanity Fair México, en su 25 aniversario, le dedicó la portada a Yalitza acompañada de otros artistas. La actriz es presentada con un vestido azul

⁵ En contraste se le ve hablando del color de su piel, de su origen de clase, de su educación y profesión, en un video de *Vogue México y Latinoamérica*, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=SmEhcDZqrUo> (consultado el 2 de febrero de 2021).

⁶ Disponible en <https://www.vogue.mx/agenda/cultura/articulos/yalitza-aporicio-vogue-mexico-portada/14320>.

marino elegantísimamente sobrio de Dior, *drappeado* de cuello en “V” que deja ver su tez morena y su cabellera de nuevo suelta, larga hacia atrás de su cuerpo. Ella posa al centro, en primer plano, junto a Nicholas Hoult, Rami Malek y Regina King. Es una foto que los presenta a cada uno en su espacio personal, un retrato colectivo que deja ver a los personajes, pero sin entrar en detalles ni personalizaciones. Todo es frío, calculado con una atmósfera cristalizada como aséptica.

En otra imagen, la de la revista *Quién* de marzo de 2019, se le ve con una chamarra de cuero negra arremangada, un vestido de cuello “V” en gris, un par de aretes largos de plata de fina producción y un maquillaje muy trabajado para parecer natural y con un acento en los labios color siena tostado. Es toda ella una imagen de fuerza en medio plano; posa sonriente hacia la cámara, desenfadada, sin miramientos ni intimidación alguna, todo lo contrario. La manera en que entrecierra los ojos parece mostrar ese equilibrio que posee internamente. En *Badhombre. Fashion for the Thinking Man*, su imagen fue captada para la escena con su larga cabellera suelta, que parece abrazarla y que le cubre gran parte del cuerpo, con un traje sastre impecable color hueso. Ahí está Yalitza en un actitud más mesurada y tranquila, apenas perceptible, que emerge de las penumbras hacia la luz. Es cierto que en esta imagen se le ve más incómoda, menos segura de su movimiento; podría decirse que fue forzada por el director de escena y el camarógrafo y me parece que la imagen lo resintió.

Resulta interesante ver que más de diez revistas le destinaron sus portadas —con diversos acentos sobre su persona— su rostro, su cuerpo, al retrato de esta mujer que descolló a la fama de manera rápida, justo lo que les incomodó a muchos, pero además sigue presentándose en diversos momentos y revistas nacionales, con público latinoamericano y de otras latitudes.

Lo cierto es que se han adoptado poses que parecen ser políticamente correctas en el mundo ante criterios ideológicos e idiosincrasias que perviven mucho más que las estructuras económicas o políticas. El desprecio a la mujer enclavado en un machismo velado, extremo o irreverente sigue

perpetuándose a pesar de los múltiples intentos por cambiarlo. Señala el periodista Omar Rincón que:

lo cierto es que gran parte del mundo contemporáneo ha adoptado la famosa definición como paradigma del bien y la igualdad, “el racismo”, “el machismo”, “el clasismo”. Creemos que somos incorrectos como un acto de inteligencia o de irreverencia y lo que somos, en la mayoría de casos, es ignorantes y estúpidos.⁷

Y todo porque Yalitz Aparicio tuvo un importante papel como Cleo y lo realizó magníficamente, bajo la dirección de un gran director con un guión que proyectaba una vida de una familia clase media, en la que se mostraban los contextos personales de los profesionistas de esos años —médicos en especial—, sus infidelidades, sus abandonos, su desinterés en las familias que formaban, aunado a gobiernos sordos, aniquiladores, corruptos, poco democráticos que ejercían represión, asesinatos y desapariciones como medio para apagar los incendios sociales, como fue el caso de los estudiantes en el 68 mexicano. El gobierno de Luis Echeverría reafirmó de nuevo su autoritarismo con la represión en contra de los estudiantes en el episodio perpetrado en la Ciudad de México conocido como el “halconazo” el 10 de junio de 1971, que es justo el momento en que se recrea la película de Cuarón y Cleo. Cuando el gobierno mostraba su verdadero rostro políticamente incorrecto y apagaba a golpes, asesinando y desapareciendo a los que intentaban modificar su cuño, sus decisiones, la ausencia de democracia y la falta de justicia que reclamaban justamente los movimientos sociales;⁸ gobiernos que estuvieron por largas décadas sin resolver ni negociar los conflictos, sino que los profundizaban para luego aniquilarlos al verse rebasados —importante porque con ello, y sin saberlo, por suerte, estaban cavando su propia tumba—.

⁷ Cfr. Omar Rincón, “Manual de corrección”.

⁸ Alberto del Castillo se encuentra actualmente realizando un estudio sobre el “halconazo” y el movimiento estudiantil de 1971 a cincuenta años de su gestación.

Movimiento dos al infinito

Me parece que otro ángulo que debemos revisar ahora dentro de la cultura y que tiene que ver con lo políticamente correcto, pero también con un planteamiento ético y moral que se ha ido modificando de manera sustancial en estos primeros veinte años del siglo XXI, es la necesidad de justicia para las mujeres, el terminar con la idea de que el acoso o la transgresión sexual es culpa nuestra. Esas insinuaciones o declaraciones de que somos las provocadoras, o bien, de que debemos aguantar en silencio lo que nos suceda en cuanto a transgresiones a nuestra sexualidad, a nuestra persona, pensamientos, deseos, acciones, actividades, entre otras, así como de que se dude de nuestra percepción cuando nos sentimos incómodas por alguna insinuación, toqueteo o atrevido manoseo en un claro plano de invasión de la intimidad. Es el no respeto al cuerpo, al pensamiento y al deseo de la otra, de nosotras.

No debemos olvidar los años en que los profesores se aprovechaban de su edad para infringir los límites y toquetear a las niñas al sentarlas en sus piernas, mientras revisaban las tareas, o incluso las besaban en la boca; así recuerdo al profesor Daniel López, quien fue despedido por ello de la escuela primaria, pero no fue anulada su licencia de maestro ni fue expuesto para apartarlo de las niñas por ser un pedófilo, un depredador sexual sin límites ni moral. Inimaginable que se pudiese hacer algo así, un signo de denuncia tan fuerte y contundente a fines de los años sesenta. Hubo otros que solicitaban “favores” a las alumnas de secundaria para que aprobaran las materias de laboratorio; algunas de ellas cedían para rendir aquellas materias que se consideraban difíciles como química, física, biología. Una fama terrible de los profesores, pero ellas acababan devastadas por el desprestigio en pos de una boleta mejor. Chicas de secundaria con apenas 11, 12 o 15 años a lo más.

Eran realidades que se quedaban en el silencio de la soledad, del contubernio, del abuso y que muchas guardaron en secrecía. Incluso caminar por las calles con frecuencia significaba recibir una agresión verbal —algunos piropos no tan vulgares, otros horribles alburas y peladeces que tras-



Figura 1. Fotografía de Lucía Flores, "La furia", Ciudad de México, 8 de marzo de 2020.

gredían el día de las mujeres, su ánimo, que les provocaban la sensación de sentirse sucias o perversas. Recuerdo que las amigas contaban de los tipos masturbándose en los autos que las hacían acercarse ingenuamente cuando les preguntaban por alguna calle; las niñas salían atribuladas de ver semejantes actos violatorios de su intimidad y su aún inocente modo de ver y vivir la vida. También contaban sobre otros tipos que se frotaban en el metro y sacudían sus miembros hasta derramar sus líquidos en los brazos de esas jovencitas. ¡Indignantes experiencias! Estas escenas que describo son producto de testimonios directos de las víctimas.

Ésas eran las primeras salidas de las chicas al mundo, un mundo patriarcal, cruel, endurecido y muy poco protector de sus niñas adolescentes y mujeres. Los depredadores estaban en cada esquina, en la calle, en el metro, en el autobús; bien podían ser el mecánico, el electricista, los albañiles en las obras y construcciones, o estar en la puerta del Museo de las Culturas, en todos lados; había que armarse de valor, de piedras, de groserías, de rudeza e ir por el mundo defendiéndose a diestra y siniestra sin lograr sentirse mejor.

Por ello me pregunto por qué cuando las mujeres exigen con toda la razón ser respetadas en este mundo, que en su profundidad no sólo debería ser política, sino social y culturalmente igualitario, porqué nos cerramos y sentimos que es una ofensa al *statu quo*, cuando no se ha hecho nada en realidad para cambiar de fondo y definitivamente esas actitudes machistas que se sufren en el diario andar.

En la actualidad, ante la embestida de la nueva oleada feminista, llena de rabia, de enojo, de furia contenida por siglos, por decenas y decenas de años de avisos, peticiones, exigencias enloquecedoras, apenas parecen ser justas, pero se les tacha de injustas, excedidas, innecesarias. ¿Son políticamente correctas?... ¡No!, ¡por supuesto que no! Son irrespetuosas de las formas, de la cultura, de sus monumentos, de sus pinturas, de sus obras, del cine que reproduce los roles consagrados a hombres y mujeres, sí lo son. Nos gustan, y tal vez incluso nos asustan, las conductas que vemos se suscitan en las marchas, los mítines y las consignas.

Parece que la exigencia de decidir sobre la propia *cuerpa* —como ahora se la apropian las chicas— rompe con todo lo anterior, como lo hacen las indignadas con lo que encuentran a su paso, porque es un tsunami de emociones y de exigencias, aunque ellas se definen como una marea morada. Puede ser que estén algunas aprovechando el movimiento para desquiciar políticamente a alguien; tal vez haya quien se aproveche para desprestigiar los cambios actuales, pero hay muchas otras muy convencidas y auténticas, movidas por la necesidad de cambio urgente que se presenta en el país.

¿Acaso a la naturaleza se la puede controlar o frenar en sus terremotos o en sus intempestivas sacudidas? Así estas mujeres, que no desean siquiera que se acerquen los hombres a ser solidarios con ellas en las marchas, pues no están dispuestas a ceder ni negociar, hay cansancio y dolor por las desaparecidas, las torturadas, las mutiladas, las muertas; están en la ruta de su mismidad colectiva, incontenible e imbatible. Las opiniones se dividen porque el fenómeno se desborda más allá de lo pensado o de lo deseado.

Y en ello, consideramos que sí es necesario el reclamo justo, pues llevamos años pidiendo, solicitando, exigiendo, y se han visto muy pocos avances. Recuerdo aquellas primeras marchas de fines de los años setenta y ochenta con la exigencia, no otorgada, no mencionada, ni prevista. El aborto se logró legalizar hasta 2007 en la Ciudad de México, pero en muchas regiones del país aún es ilegal. Oaxaca lo despenalizó apenas en octubre de 2019.

La Ciudad de México tiene ese privilegio para que las mujeres decidan sobre su propia *cuerpa* y su embarazo. Es cierto, se continuarán nuevas batallas iniciadas en el último tercio del siglo xx y las mujeres aún no pueden decidir sin ser juzgadas o sometidas a reclamos morales y sociales. Aún más, las desapariciones y los feminicidios son cada día más abundantes y terroríficos. Están a la puerta de cada casa, esa que supuestamente nos resguarda de la covid-19; ahí está en ese interior del que busca acabar con la salud mental y física de su “compañera”; su trasgresor está adentro, pero aún están afuera en tanto las instituciones no logren el cobijo y pro-

tección necesarias. ¿Cuántos casos no se han dado bajo el confinamiento debido a la pandemia? Cada día en promedio 10.3 mujeres son asesinadas (9 en 2019), en 2020 se registraron 33,240 casos de violencia contra la mujer, ocho de cada 10 se sienten inseguras y la mayoría han sido agredidas.⁹ Siguen estando indefensas ante sus victimarios y aún no se han logrado avances sustanciales. ¿Serán necesarios siglos más para que esto cambie? Espero que no. La demanda es de inmediatez. Ése es el afluyente de este tsunami que quiere cambiar de tajo esa inercia de tantos años. A veces se necesitan esos jalones para que en verdad se modifique lo esencial. Pero, sobre todo, para obtener una respuesta institucional que cobije, cuide, ampare a la mujer y castigue y someta al agresor.

Tercer movimiento: el telúrico

Hombres y mujeres debemos transformarnos para que las violencias contra la mujer, sean explícitas o implícitas, cambien, y en ello nos hemos preguntado en un pequeño grupo crítico entre alumnos y profesores qué arte debemos apoyar, qué música, qué manifestaciones fotográficas o cinematográficas debemos ver, continuar analizando o simplemente escuchar y mirar.

Es este análisis hay quien no encuentra problemas para escuchar a Armando Manzanero, cuando su música acompañó nuestras infancias y adolescencias y sus baladas suaves con cantos al amor parecían mecer nuestro concepto de romance. Ahora que falleció y salieron a la luz algunas de sus actitudes nos preguntamos, ¿se vale escuchar al hombre que dejó a su mujer desnuda afuera de su hogar y luego procuró no cumplir con la cantidad acordada para su manutención?, ¿acaso podemos escuchar igual “Esta noche vi llover”, o bien “Contigo aprendí...”. o “No sé tú...”, pero claro que deberíamos saber nosotras; ésa puede ser la raíz del problema: lo que se aprendió desde una visión masculinizada de la vida.

⁹ Cfr. Melissa Galván, “15 datos de la violencia de género que explican el enojo de las mujeres”. Para 2020 se calcula que aumentó el número de mujeres asesinadas, violentadas, agredidas. Véase <https://bit.ly/2TkCNxl> (consultado el 5 marzo 2021).

Podemos desligar al hombre que trató con desdén a sus múltiples esposas o escuchamos sus melodías para sentirnos mejor. ¿Podemos separar al hombre del cantante y compositor? El profesor Armando Torres Michúa decía que, si su condición o características no tenían influencia en su labor creativa, no se tomara en cuenta para el análisis, pero ahora no podemos deslindar la persona de su trabajo, cada día se puede menos.

Pensemos por un segundo, también a cuenta de la discusión, en otro ámbito, el deportivo; pensemos en Diego Armando Maradona, admirado por sus compatriotas argentinos, odiado por los ingleses, por supuesto. Hay mexicanos que lo admiran o no, depende. Debemos verlo a la luz de sus adicciones terribles, de los golpes a sus mujeres, de su violencia de género desde la perspectiva de un machismo desalmado. O lo vemos como el futbolista de gran altura, incansable, que metía goles hasta con la mano. Admirado por unos, odiado por otros: ¿dónde colocarlo cuando vemos de nuevo cómo juega, corre, embiste al enemigo y lo sortea para meter un gol? ¿Dónde separar al hombre del deportista? Para algunos un héroe, se le perdona todo; para otros es un horror, un mentiroso y un falso jugador.

En el caso de numerosos autores, creadores, deportistas, artistas, cantantes, pintores, escritores: vemos esas figuras de manera casi esquizofrénica, una cosa es el artista y su obra, otra son el hombre y su mundo. Se trata de seres inconsistentes, incongruentes; es un tema de ética y de moral con otros parámetros del siglo XXI. Con los ojos de “no queremos un abuso más, no más maltrato, desdén y tortura infligidos sobre la mujer, ¿cuántos de nuestros héroes quedarían vetados?

En el caso de Woody Allen, debido a su relación con su hija adoptiva —si bien ella decidió como adulta ya casarse con él—, ¿deberíamos dejar de ver sus profundas y psicoanalíticas películas?, ¿dejaríamos de leer la obra de Sartre o de Simone de Beauvoir porque recientemente se supo que apoyaron que no fueran condenados a la cárcel aquellos que tuviesen una relación con una menor de 15 años? Eran otros contextos, y como tales hay que verlos desde la perspectiva académica, desde ese horizonte.



Figura 2. Fotografía de Lucía Flores, “Caminando juntas”, Ciudad de México, 25 de noviembre de 2020.

¿Estaríamos enojados y dejaríamos de ver la obra de Diego Rivera luego de conocer sobre sus infidelidades cuando estuvo casado con Frida Kahlo? ¿La obra de Siqueiros quedaría relegada porque realizó un atentado de muerte contra León Trotsky en 1940? ¿Estaríamos en el umbral de denostar a muchos de los numerosos héroes, genios, artistas, escritores, músicos, intelectuales y demás personajes que nos acompañan, al saber que fueron infieles, o bien que hicieron abortar a sus parejas sin que ellas estuvieran de acuerdo, o bien aquellos que las engañaron con una supuesta masculinidad que escondía un ser transexual o *gay* de clóset? Existen muchos casos y surgen miles de matices de cuando el machismo y la masculinidad heterosexual normalizaban todo tipo de violencias.

Creo que hay niveles y uno de ellos es saber qué tan culpables son, erigir una culpabilidad sin certidumbre es también hundir a un hombre, pero, de igual forma, no creerle a la mujer es denostarla cada día más. Por eso el *#MeToo* ha tenido tanto impacto e importancia. Se dejó atrás el silencio, se abrieron las puertas a la verdad con el productor de cine Harvey Weinstein, de quien

se demostró que ha sido un depredador sexual; 23 años de cárcel así lo corroboran.¹⁰ De igual modo está el caso de la violencia ejercida por Bill Cosby contra las mujeres a las que drogaba y violaba; sólo tres de los múltiples delitos fueron comprobados y recibió la pena de 10 años por cada uno y una multa de 25 mil dólares. Parece poca condena por tanto abuso.¹¹

Estos niveles son claros, decisivos; no podemos abundar en las historias, pero están al alcance de todos en numerosas películas que han realizado al respecto. Terribles violadores sexuales que consumen con ello a sus mujeres y las destrozan en su moral y en su ser. Ver sus películas, ver sus trabajos, es alentar este tipo de actitudes y atrocidades, por eso digo que hay niveles y estrategias; sí hay que condenar y castigar. De acuerdo.

El resto de los casos hay que analizarlos a la luz de los matices, de los eventos, de la gravedad del suceso. Por lo pronto, creo que nuestras nuevas generaciones, hombres y mujeres, están entendiendo la sexualidad de modo diferente; el acercamiento a sus vidas y a sus deseos de otra manera, pero también a la de los demás. Eso sí está cambiando las cosas; esperemos que las nuevas generaciones entiendan y abracen esos cambios, difundan la no-violencia verbal, psicológica, física y moral en el hogar y fuera de él. Que se muten las presencias culturales y se construya un mundo mejor para todos; aquí sí caben la tolerancia, la búsqueda de igualdad desde la diferencia. Creo que en pocos años podríamos ver que lo políticamente correcto es cantarle al amor desde el amor y no desde la mentira y el desdén. Es meter gol con el pie y no golpear a tu mujer. Es ver una película que toca las fibras más recónditas con la transparencia de que tu vida es como el celuloide. Porque el arte es (re)creación, cultura, educación, formación, pero desde la entraña de hablar con la verdad, con la ética, con la identidad y la necesidad de ser transparente, de ser neto, de decir lo que vives y sientes, y no a lo que le apuestas que debería ser o a la apariencia. Es ser como Yalitza Aparicio, auténtica sin perderse entre los tules, el maquillaje, las cámaras, las luces y los paisajes seductores. Es seguir siendo ella en todo momento.

¹⁰ Cfr. Elsa Fernández-Santos, "En el imperio del terror".

¹¹ Cfr. Agencias/Redacción, "Bill Cosby, culpable de tres delitos de agresión sexual".

Este movimiento, esta oleada que ya es un tsunami, nos enseña que ahora esas conductas no son políticamente correctas, porque no ha funcionado en siglos de dominación el sistema que debe protegernos, cuando las cosas sí funcionan y no se enrola el mundo en un rasgo meramente patriarcal heterosexual, masculinizado con la soberbia y la ceguera del dominio por siglos, de dobles morales, de dobles letras, pinceles, pianos, música, deportes y muchas mentiras con pocas verdades. Es un mundo que aún no es políticamente correcto, mientras mueran tantas mujeres, sean desaparecidas o sean violentadas en su ser y sus esencias muchas más, tendrá la sociedad que pasar por este reventón endurecido para algún día llegar a ser lo que necesitamos, para evitar la violencia explícita e implícita contra la mujer.

Como académicos y profesionales de la historia y del arte, es importante que no dejemos de lado los contextos de la época y no juzguemos con ojos actuales a los personajes del pasado. Eso lo debemos entender e introyectar. Política, moral o éticamente podemos estar en desacuerdo, pero para el análisis hay que tener en claro que la distancia histórica del evento no debe predisponernos hacia nuestro objeto y sujeto de estudio. Cada época tenía sus propios signos —por años los matrimonios de jovencitas de 13 a 15 años con señores de edad avanzada de 40 a 60 fueron comunes—. Perder de vista esos contextos y tratarlos con la mirada del horizonte actual impide llegar a los sujetos de estudio con visiones claras. La academia exige claridad, y ésta hay que mantenerla.

En nuestro cotidiano podremos comprender mejor lo que sigue, porque hoy se están limpiando el fogón, el hogar, las aulas, las oficinas, los parques y las plazas públicas. Habrá que escuchar y estar con estas mujeres que luchan por un mundo mejor para nosotras, transmutarnos al ritmo lo mejor posible, para que el patrimonio se convierta en matrimonio; es decir, que la mujer sea eje y fundamento, en donde la matriz, la mujer, la patria sean tan fuertes, solidarias y contundentes en el mundo como merecen serlo, sin vejaciones, desdén ni tortura física o psicológica, porque ya es urgente inminente y necesario, ya no es momento de pedir, sino de exigir y tomar el papel en el mundo, aunque parezca políticamente incorrecto.



Figura 3. Fotografía de Lucía Flores, "¡Nunca podrán callarnos!", Ciudad de México, 25 de noviembre de 2020.

Recursos electrónicos

- Agencias/Redacción, “Bill Cosby, culpable de tres delitos de agresión sexual”, *La Vanguardia*, 26 de abril de 2018. Disponible en <https://www.lavanguardia.com/gente/20180426/443028041255/bill-cosby-delitos-agresion-sexual-culpable-carcel.html> (consultado el 6 de abril de 2018).
- Buela, Alberto. “Lo políticamente correcto y la metapolítica”, en *Catholic.net*, s/f. Disponible en <https://es.catholic.net/op/articulos/39954/cat/604/lo-politicamente-correcto-y-la-metapolitica.html#modal>.
- Fernández-Santos, Elsa. “En el imperio del terror”, *El País*, 25 de febrero de 2021- Disponible en <https://elpais.com/cultura/2021-02-26/en-el-imperio-del-terror.html> (consultado el 25 de febrero de 2021).
- Galván, Melissa. “15 datos de la violencia de género que explican el enojo de las mujeres”, *Expansión política*, 25 de noviembre de 2019. Disponible en <https://politica.expansion.mx/mexico/2019/11/25/datos-sobre-violencia-contra-mujeres-mexico> (consultado el 1 de febrero de 2021).
- Rincón, Omar. “Manual de corrección”, *Semana*, 11 de junio de 2006. Disponible en <https://www.semana.com/manual-correccion/79390-3/> (consultado el 16 de enero de 2021).



Rebeca Monroy Nasr

Doctora en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Actualmente es profesora-investigadora en la Dirección de Estudios Históricos del INAH y pertenece al nivel 3 del SNI. Es autora de más de diez libros entre los que podemos destacar: *María Teresa de Landa: una miss que no vio el universo*, publicado en 2018 y *Con el deseo en la piel. Un episodio de fotografía documental a fines del siglo xx*, de 2017. Monroy Nasr coordina los seminarios “La mirada documental” (desde 2008) y “El sabor de la Imagen” (desde 2009). Imparte clases en el posgrado de la ENAH-INAH desde 2009 y desde 2016 es la directora de la revista *Historias*. Además, por su trabajo de investigación ha sido merecedora de los siguientes premios: Premio Comité Mexicano de Ciencias Históricas, 2016; Premio Biblos, Centro Libanés, junio de 2017; Premio Cuartoscuro, Cámara de plata, julio 2017, y Premio Clementina Díaz y de Ovando, INHERM, 2019.

Un problema de hermenéutica histórica

Sara Gabriela Baz Sánchez

Universidad Iberoamericana Ciudad de México

A Problem of Historical Hermeneutics

Recepción: 25 de febrero de 2021

Aceptación: 12 de marzo de 2021

LA CORRECCIÓN POLÍTICA SE PRESENTA COMO UN TÓPICO FUNDAMENTAL PARA REFLEXIONAR sobre la función del arte. Hablar de arte y corrección política nos obliga a situar la atención en la vigencia del poder de la imagen, pero también en la manera como asumimos su carga simbólica en relación con nuestro presente. Este asunto remueve, como si se tratara de pesados sedimentos, la apreciación que tenemos sobre imágenes del pasado y nos hace pensar, a la luz de discusiones contemporáneas, en cómo esos antiguos símbolos deben —o no— dejar de representar lo de antaño.

Entre otras cuestiones, el tópico de la corrección política enfrenta posiciones respecto de la moralización del sistema artístico, de las instituciones y de los grupos hegemónicos que, a un tiempo, tienen que ser consecuentes con la conservación de lo que los legitima, pero también con la responsabilidad de la preservación de algo (muchas veces, incómodo) conocido como “legado”. Éste es un problema de hermenéutica histórica porque implica la reflexión crítica sobre el lugar de enunciación desde el cual se ataca o defiende una representación del pasado e incide ésta en la conformación del presente de una comunidad.

Hace varios años que asistimos a acciones de censura por parte de instituciones museales o gubernamentales respecto del arte exhibido en sus espacios.¹ Lo que algunas prácticas artísticas contemporáneas promueven es objeto de reacciones, con frecuencia violentas, por parte de ciertos sectores de la sociedad y se opta por vetar exposiciones o artistas. Los ejemplos son tan numerosos que no podríamos hacer un recuento aquí; baste con mencionar la andanada de reacciones que desató la obra de Fabián Cháirez en la exposición *Zapata después de Zapata*, montada en el Museo del Palacio de Bellas Artes de noviembre de 2019 a febrero de 2020.²

¹ Cfr. Loreto Sánchez Seoane, “La cultura, asediada por los límites de la moral”.

² Las revisiones en prensa y redes sociales fueron numerosísimas. El hecho es que la

Sacar de circulación lo que hoy no nos parece políticamente correcto podría verse como un atentado contra la libertad de expresión, pero también implica revisar los pilares argumentales que sostienen una visión hegemónica que apunta lo que es “adecuado”. ¿Sobre qué bases de autoridad? Para formular esta respuesta sería necesario observar el consumo y, sobre todo, el perfil de los consumidores altamente moralizados.

Hablemos brevemente sobre *censura*. El término aparece en diccionarios desde 1495 (Antonio de Nebrija, *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*), pero desde el siglo XVIII, su acepción más difundida es la de juicio, examen que se realiza sobre alguna cosa.³ Los ejemplos se pueden remontar a épocas muy antiguas, pero tenemos casos muy recientes para reflexionar, tales como la censura de que fue objeto, el año pasado, la película *Gone With the Wind* (David O. Selznick y Victor Fleming, 1939) o la figura de Aunt Jemima en la caja de harina de *hot cakes*, puesto que ambas refuerzan estereotipos raciales.⁴ Nótese que las discusiones se hicieron más acres e intensas con motivo del asesinato de George Floyd en mayo de 2020 y de las protestas que se levantaron en el mundo y que se vincularon al movimiento Black Lives Matter, originado en 2013. Todo esto trajo a la mesa una problemática que va mucho más allá de lo artístico. Pero cabe aclarar que no se trató de un fenómeno exclusivamente estadounidense.

En octubre de 2013, Grupo Bimbo se vio impelido a cambiar la imagen del Negrito Bimbo por la del actual Nito. Había que considerar un factor: que el producto entrara en el mercado de la Unión Americana, durante el gobier-

obra de Cháirez molestó a un grupo de agraristas encabezado por uno de los descendientes del caudillo; reclamaron la falta de respeto a Zapata por presentarlo como homosexual y protestaron airadamente en el recinto. De inmediato, grupos LGBTQ+ se manifestaron a favor de la pieza y se llegó a las agresiones físicas. El asunto fue comentado incluso por el presidente de la República y la posición del INBAL consistió en dejar exhibida la pieza, pero con una cédula aclaratoria.

³ *Diccionario de Autoridades*, sub voce “censura”.

⁴ *Cfr.* “¿Por qué Aunt Jemima y otras marcas son acusadas de racismo?”.

no de Barack Obama.⁵ A esa luz, la decisión parecía obligada, pero ¿no será que este “blanqueamiento” del producto opera exactamente a la inversa? Es decir, la operación de blanqueamiento redundaría en un acto de eliminación de eso que puede representar una afrenta para un grupo étnico pero también desvanece sus características, porque se consideran intrínsecamente problemáticas.

Varios consumidores en México se mostraron molestos y extrañados por la modificación, pues atentaba contra su visión tradicional y sus recuerdos de infancia vinculados al producto. No obstante, los consumidores más jóvenes no parecieron tener ningún problema con el cambio. Wesley Morris plantea que la actitud frente a las imágenes, antiguos símbolos de una visión hegemónica desde la supremacía blanca y occidental, los más jóvenes se han hipermoralizado y son quienes ponen el dedo en la llaga y denuncian, ya sea la indolencia o la abierta perversión de generaciones anteriores, que parecen encontrarse “a gusto” con el *statu quo*.⁶

Revisemos otros ejemplos en torno a la vulneración, alteración o franca destrucción de imágenes públicas, tales como esculturas o monumentos, de lo cual hemos tenido mucho, también, a últimas fechas, no sólo en América Latina. Aun cuando puede deberse a “simple” vandalismo, por lo general, el derribamiento de estas estructuras, o bien su mutilación o su intervención, obedece a múltiples factores. No es esa censura velada, en el sentido en el que lo reflexionamos antes con el ejemplo de Bimbo, sino un acto político de posicionamiento, de abierta militancia, sobre figuras que se consideran ofensivas por lo que representan, como en el caso de la escultura de Cristóbal Colón del Paseo de la Reforma en la Ciudad de México, que, ante un único anuncio en redes sociales que convocaba a derribarla, fue retirada por las autoridades de la Ciudad de México alegando que sería sometida a trabajos de restauración.⁷

⁵ Cfr. “El Negrito desapareció porque era políticamente incorrecto”.

⁶ Cfr. Wesley Morris, “¿El arte y el entretenimiento deben ser políticamente correctos?”.

⁷ Hay numerosos artículos que se dedican a la revisión de estos hechos. Uno de los más profundos es el de Claudio Lomnitz, “Quitar estatuas de su pedestal”. Yo hice una reflexión al respecto en “El pedestal vacío”.

Las piezas destruidas, derribadas, vulneradas o intervenidas se explican mejor con el término *Doppelgänger*, madurado, entre otros autores, por Román Gubern o Hans Belting,⁸ para reflexionar en el poder del vicariato de la imagen que está en lugar de algo, como un doble, que contiene también un poco de las propiedades del “original”; la pieza a destruir o intervenir contiene la energía de lo que un grupo repudia.⁹

Es indudable que todas estas manifestaciones abren muchas consideraciones, entre ellas las de cómo asimilamos nuestra propia historia, cómo enfrentamos día con día el lugar de su escritura y cómo nos posicionamos frente a un legado que, quizá durante mucho tiempo, se consideró como algo “dado” e inobjetable. “Todo encuentro con la tradición realizado con consciencia histórica experimenta por sí mismo la relación de tensión entre texto y presente. La tarea hermenéutica consiste en no ocultar esta tensión en una asimilación ingenua, sino en desarrollarla conscientemente”.¹⁰ Por eso es que no considero productivos los actos de censura que implican retirar imágenes “incómodas”, pues esa incomodidad es justamente producto de la tensión de la que habla Gadamer y es el mejor recordatorio del valor que en el pasado se les asignaron. Si ese valor hoy es lesivo para los intereses de algunos, debe discutirse, problematizarse, llevarse a la arena pública y argumentarse, pero no por sacar una imagen de circulación se va a restañar el tejido social, ni nos volveremos súbitamente incluyentes, ni se garantizarán los derechos de los grupos vulnerados. Las ideas no cambian de la noche a la mañana.

Los seres humanos siempre proyectamos significados sobre el mundo y en él se encuentran los monumentos y vestigios que nos deberían implicar, cotidianamente, una interpretación sobre lo que representan.¹¹ Como plantea Wesley Morris: “El arte surge de algo y conlleva una parte de ese origen,

⁸ Cfr. Román Gubern, “La batalla de las imágenes” y Hans Belting, “El lugar de las imágenes. Un intento antropológico”.

⁹ Sobre el concepto de vicariato de la imagen revisar Belting, “El lugar de las imágenes” y, sobre todo, Louis Marin, “Poder, representación e imagen”, 135-153.

¹⁰ H. G. Gadamer, *Verdad y método*, 377.

¹¹ Cfr. Lomnitz, “Quitar estatuas de su pedestal”.

ya sea de dónde salió o de quién. ¿Por qué no tener eso en mente cuando lo consumimos? Aunque es igual de importante que esas consideraciones no te consuman a ti.”¹²

Se destruye algo por muchas razones: por imposición a otro, por eliminar algo que se considere peligroso u ofensivo para el *statu quo*, pero ciertamente lo que se destruye simboliza eso contra lo que se reacciona.

En nuestro comportamiento respecto al pasado, que estamos confirmando constantemente, la actitud real no es la distancia ni la libertad respecto a lo transmitido. Por el contrario, nos encontramos siempre en tradiciones, y éste nuestro estar dentro de ellas no es un comportamiento objetivador que pensara como extraño o ajeno lo que dice la tradición; ésta es siempre más bien algo propio, ejemplar o aborrecible, es un reconocerse en el que para nuestro juicio histórico posterior no se aprecia apenas conocimiento, sino un imperceptible ir transformándose al paso de la tradición.¹³

Por eso Lomnitz exhorta a la discusión amplia sobre lo que representan nuestros monumentos. Si decidimos que se queden, y que se queden en un espacio público, para el que fueron pensados, también es preciso reflexionar en torno a la idea de “estar”: el monumento se queda porque sigue siendo un vehículo de significación y, en esa medida, podrá suscitar reacciones que nunca son calculadas. Si un monumento se queda en el espacio público, tal vez debemos plantearnos que está ahí para ser intervenido temporalmente o modificado definitivamente y esto no va en demérito de su ontología: para eso es un monumento hoy.

La solución no es el destierro, la desaparición, la censura, pues éstas son actitudes tan violentas como los antiguos conceptos machistas o racistas planteados en las obras y en la publicidad de antaño. Por mi parte, pienso que es mejor tener un testimonio para ejercer la crítica, pero ésta siempre

¹² Cfr. Morris, “¿El arte y el entretenimiento deben ser políticamente correctos?”.

¹³ Gadamer, *Verdad y método*, 350.

deberá darse dentro de los marcos históricos e historiográficos adecuados, sin desplazar categorías o arder en contra de instituciones que, a nuestros ojos, cometieron crímenes durante siglos. No todo el pasado fue mejor, pero tampoco lo es el presente desde una falsa consciencia de superioridad; nuestros valores son cambiantes, las luchas que reclaman derechos no se pudieron haber dado antes como ahora. Lo fundamental en todo esto es reflexionar en la vigencia de los principios dominantes, tener a mano los testigos de esos valores en discusión y acordar sobre los esquemas de representación de manera creativa. Eso, no obstante, no elimina la posibilidad de la alteración física del significante en calidad de denuncia.

Bibliografía

- Belting, Hans. "El lugar de las imágenes. Un intento antropológico". En *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Conocimiento, 2007.
- Gadamer, Hans Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999.
- Gubern, Román. "La batalla de las imágenes". En *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anargama, 1996.
- Marin, Louis. "Poder, representación e imagen". *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, vol. 13, núm, 2 (julio-diciembre, 2009), pp. 135-153.

Recursos electrónicos

- Baz, Sara. "El pedestal vacío", *El Semanario Online*. 14 de octubre de 2020. Disponible en <https://elsemanario.com/opinion/el-pedestal-vacio-sara-baz/>.
- Diccionario de Autoridades*, sub voce "censura". Disponible en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvItGUILoginNtIle>.
- "El Negrito desapareció porque era políticamente incorrecto", *Vice*, disponible en <https://www.vice.com/es/article/jpkk7y/el-negrito-desaparecio-porque-era-politicamente-incorrecto> (consultado el 16 de febrero de 2021).

Lomnitz, Claudio. "Quitar estatuas de su pedestal", *La Jornada*, 14 de octubre de 2020. Disponible en <https://www.jornada.com.mx/2020/10/14/opinion/016a1pol> (consultado el 16 de febrero de 2021).

Morris, Wesley. "¿El arte y el entretenimiento deben ser políticamente correctos?", *The New York Times*, 7 de octubre de 2018. Disponible en <https://www.nytimes.com/es/2018/10/07/espanol/cultura/arte-cultura-moral.html> (consultado el 16 de febrero del 2021).

"¿Por qué Aunt Jemima y otras marcas son acusadas de racismo?", *France 24*, 20/06/2020 <https://www.france24.com/es/20200620-por-qu%C3%A9-aunt-jemima-y-otras-marcas-son-acusadas-de-racismo> (consultado el 16 de febrero de 2021).

Sánchez Seoane, Loreto. "La cultura, asediada por los límites de la moral", *El independiente*, 14 de junio de 2020. Disponible en <https://www.elindependiente.com/tendencias/cultura/2020/06/14/la-cultura-asediada-por-los-limites-de-la-moral/> (consultado el 16 de febrero de 2021).

<https://www.nytimes.com/es/2018/10/07/espanol/cultura/arte-cultura-moral.html> (consultado el 18 de febrero de 2021).



Sara Gabriela Baz Sánchez

Doctora en Historia por El Colegio de México, maestra en Historiografía de México por la UAM, maestra en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana y licenciada en Historia del Arte por la misma institución (1998). A partir de 1999 se ha desempeñado como docente, investigadora, documentadora y coordinadora de más de 30 exposiciones nacionales e internacionales. Actualmente es profesora de tiempo completo en el Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana, con líneas de investigación en la historiografía y la emblemática.

Astor Piazzolla: el as de la ruptura

Clara Stern Rodríguez

Universidad Iberoamericana Ciudad de México

Astor Piazzolla: An Ace of Rupture

Recepción: 25 de febrero de 2021

Aceptación: 12 de marzo de 2021

“‘ASESINO’, ‘DEGENERADO’, ‘CRIMINAL’, ‘COMUNISTA’ [...]”, “YO SOLAMENTE CAMBIÉ EL tango”, dice Astor Piazzolla, con tintes de inocencia, en el documental *Los años del tiburón* (2018) del director Daniel Rosenfeld. En el contexto de la celebración mundial en torno al centenario de este personaje, nacido el 11 de marzo de 1921, resulta cuando menos paradójico que el duro juicio del ala más conservadora del tango pareciera haber sido un boleto de permanencia para el artista en la historia de este género musical.¹ Y, visto desde afuera de esa tradición —no es necesario afirmar que la influencia de este músico la trascendió—, sorprende también que sea precisamente la palabra *tango* la que a menudo escape a la recurrente discusión sobre el valor de la música de Piazzolla en la música contemporánea. Pareciera que a esta relativamente nueva música se le hubiera negado su propia esencia, tanto desde dentro del tango como fuera de él.

Pero es imperioso reconocer la dirección en la que el músico llevó a cabo esta reapropiación tanguera que algunos en el interior de la tradición percibieron como un acto violento y “políticamente incorrecto”, algo así como un atentado al patrimonio nacional popular. No es que el compositor robara estilos ajenos para destruir el tango, y es probable que para comprender esto en su totalidad haya que tocar, primero, mucho tango —o al menos

¹ Por supuesto que no todos los contemporáneos de Astor Piazzolla rechazaron su estilo y su obra. Es importante tomar en cuenta que la discusión giró más bien en torno a la osadía de haberse metido con el tango como música popular y a cómo, si bien lo que Piazzolla más deseaba era que lo escuchara el pueblo —como declara, por ejemplo, en esta entrevista de 1969 tras su actuación en el teatro Gran Rex de Buenos Aires <https://youtu.be/89WrU4K3CFU>—, la influencia de su música sacaba al tango de esa zona de confort al insertarlo en un entorno más académico. Pero en la propia orquesta típica de Aníbal Troilo (1914-1975), el Bandoneón Mayor de Buenos Aires, sus arreglos musicales fueron valorados e interpretados, así como también los que realizó posteriormente a su salida de dicha orquesta, por ejemplo, para su propia orquesta típica, la Orquesta del '46. Otros destacados músicos de la época, entre ellos el pianista y compositor Osvaldo Pugliese (1905-1995), fueron también propulsores de su impronta creativa.



Figura 1. Piazzolla con su fueye, imagen publicada en Carlos Raúl Carrizo, *Imágenes de Piazzolla*. Cortesía del autor.

permitir que éste corra por las venas—: lo que hizo, más bien, fue tender un puente, *siempre desde el género tanguero*, hacia otras texturas sonoras. A pesar del deseo que Piazzolla sintió en su juventud de “dejar el bandoneón [y con él al tango] colgado en el clóset”,² su proceso y su desarrollo creativo siempre partieron de su instrumento, a cuya tradición permaneció unido de por vida, durante la que dedicó parte de su obra a grandes intérpretes y compositores del género. Por otro lado, fue a través del bandoneón y de la esencia rítmico-melódica y la libertad de fraseo intrínseca del tango que logró transportar este lenguaje y sus sinuosas tesituras hasta el corazón mismo de la música occidental de concierto.

² Daniel Rosenfeld, *Los años del tiburón*, 2018.

Es destacable la adversidad que este músico enfrentó desde etapas muy tempranas: con un año de edad ya había sido sometido a numerosas intervenciones quirúrgicas debido a una malformación congénita en la pierna derecha. Ya fuera como resultado de su complejo rengo o del ríspido ambiente en el que creció en el Bronx, en Nueva York —donde radicó entre los cuatro años y la adolescencia—, no hay duda de que Piazzolla hizo de su vida una lucha implacable dedicada a que sus pasos dejaran huella. Tocaba de pie, tal como solía pescar tiburones con su padre —el hombre que lo enseñara también a boxear: a no esperar el golpe, a golpear primero—, como para afianzar la fuerza de su expresión de manera equitativa sobre sus dos piernas, sin caer, como para domar su caja que respira y, con la agresividad absorbida en la infancia, romperlo todo:

Si no puedo sacar un tiburón no puedo tocar más el bandoneón. Tengo que hacer una fuerza impresionante para las dos cosas. Para pescar al tiburón estoy de pie y no puedo tener ni cálculos, problemas en el riñón, ni problemas en la columna [...] Y para tocar el bandoneón es exactamente lo mismo: yo estoy parado [...] pero me agacho, bailo, me muevo, gozo.

Para mi gusto el máximo acierto de *Los años del tiburón*: abrir el documental sobre la vida de Piazzolla con este retrato certero y metafórico de un hombre fuerte que domina la naturaleza salvaje —personalizada en la figura del pez más temido del océano— para lanzarla de tajo, sin reparo, y cosechar a través de ella el placer de un sonido auténtico y revolucionario.

Por nombrar tan sólo algunos recursos estilísticos que el bandoneonista y compositor marplatense introdujo al universo del tango, podríamos mencionar —a nivel de textura sonora— la inserción de la guitarra eléctrica en ensambles tradicionalmente protagonizados por guitarra acústica, bandoneón, cuerdas y piano; la improvisación jazzística y el contrapunto bachiano —a nivel estructural—, así como una búsqueda por traspasar las fronteras de la armonía tradicional del tango. Aunado a ello, no puede obviarse lo que en su época algunos tangueros no pudieron leer más que como una

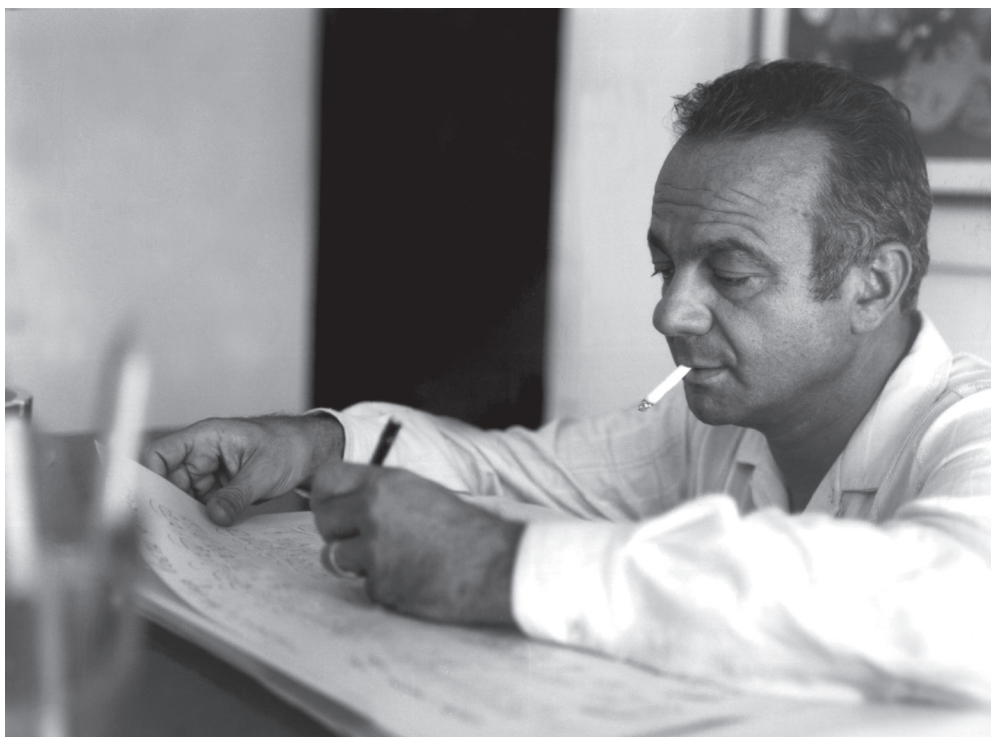


Figura 2. Piazzolla trabajando en partituras, imagen publicada en Carlos Raúl Carrizo, *Imágenes de Piazzolla*. Cortesía del autor.

confrontación directa: el rotundo rechazo hacia el baile y el canto, dos de los pilares históricos del género. Estas transformaciones artísticas situaron al compositor e intérprete en una postura sumamente incómoda: al importar al tango tantos elementos externos a él y al llevar el bandoneón al centro de la orquesta sinfónica y, con ello, a la música de concierto —con numerosas obras para orquesta de cámara y orquesta de cuerdas, así como conciertos para bandoneón y otros instrumentos solistas—³, Piazzolla habitó e hizo suyo el terreno del arte políticamente incorrecto. Un lenguaje subversivo en su total irreverencia ante los parámetros imperantes en ambos lados del espectro: lo popular y lo culto. No por nada Carlos Kuri se refiere a esto en su obra como “la música límite”, un terreno situado entre lo clásico y lo popular.⁴ Tierra de nadie. El astro lanzaba sus notas a la música tal

³ Cabe mencionar que ninguna de estas obras está incluida en el portal web *todotango* como parte de su legado hacia el género: *Tres movimientos tanguísticos porteños* (1963), *María de Buenos Aires* (ópera, 1968), *Concierto para quinteto* (1971), *Concierto de Nacar* (1972), *Suite Punta del Este* (1982), *Tango Suite para dos guitarras* (1985), *Doble concierto para bandoneón, guitarra y orquesta de cuerdas (Homage a Liège)*, 1985), *Concierto Aconcagua* (1988), *Tres tangos para bandoneón y orquesta* (1988), entre otras.

⁴ Carlos Kuri, *La música límite*, 1997.

como en su *Balada para un loco*, como si le expresara a la musa una promesa y un reto de liberación: “sobre el abismo de tu escote hasta sentir que enloquecí tu corazón de libertad, ya vas a ver”.⁵ Liberación y advertencia.

Entre las posibles etimologías de su nombre, elijo evocar a Astor como un dios del trueno, un as de la ruptura que debió sacudirlo todo para permanecer. Quizá no era “lo correcto” revertir el anhelo melancólico del tango, hasta entonces mayormente engolosinado con expresar su nostalgia del pasado casi como una condena de la existencia. Pero Piazzolla tenía la ilusión de que escucháramos su obra en el 2020 y en el 3000 también; veía siempre hacia adelante, como lo expresa de viva voz en los audios inéditos que empezaron a circular en los últimos tiempos. “Que veinte años no es nada”,⁶ cantaba Gardel, el más reconocido cantor que instauró —para quedarse— lo que después se denominó como “el tango canción”. Pero yo me pregunto: ¿acaso cien años tampoco lo son?, ¿qué dirían los detractores de Piazzolla hoy en día para justificar su reticencia a reconocer el impacto y la trascendencia de su obra? Tras el mítico encuentro entre ambos personajes —inmortalizado a través del rodaje del largometraje que filmara Gardel en 1935 en Nueva York, *El día que me quieras*—, la historia, que en algún momento podría haberse decantado ya fuera por uno o por el otro —la tradición o la ruptura—, se ha encargado de consagrarlos a ambos a la misma altura. Y no es para menos: para muchos músicos de tango de la escena actual, o por lo menos para la mayoría de los músicos extranjeros —o no argentinos— dedicados al género, la música de Piazzolla fue la carnada perfecta que nos sedujo hacia la musicalidad del tango, en algunos casos con una fuerza arrasadora que reorientó el curso de nuestra expresión artística. ¿Acaso no es políticamente correcto asegurar la pervivencia del arte a través del tiempo, sea cual sea la barrera cultural que haya que romper?, ¿no es esto justamente el corazón de toda vanguardia? La historia del arte no me dejará mentir: toda creación implica disrupción, abrir camino, interrumpir con lo súbito haciendo el ruido que marca la diferencia. “No se hace historia pidiendo permiso.”

⁵ *Balada para un loco*, música de Astor Piazzolla, letra de Horacio Ferrer, 1969.

⁶ *Volver*, música de Carlos Gardel, letra de Alfredo Le Pera, 1934.

La reapertura del Teatro Colón con el homenaje a “Piazzolla 100 Años” —después de un año cerrado a causa de la pandemia de covid-19— resulta icónica cuando uno recuerda lo que implicó para él conquistar el recinto *oficial* de Argentina, el de la música *seria*, en una actuación que experimentó como una de sus más grandes satisfacciones. En 1983, después de haber tenido éxito en todo el mundo —y es que también hay que decirlo, fueron pocos los tangueros de su época que se aventuraron a hacer carrera fuera del país—, Piazzolla realizó su mítico concierto en el Teatro Colón, donde en la cúspide de su carrera logró por fin obtener un reconocimiento de la talla que merecía por parte de las instituciones culturales argentinas. Ahora, en el tercer día de conciertos en honor al homenajeado en marzo de 2021, la consagrada cantante de tango Susana Rinaldi logró sintetizar su esencia con estas palabras: “Astor Piazzolla fue mucho más que un creador, fue lo que debe ser un artista que se precie: *un desesperado*, qué palabra para tener en cuenta, para no olvidarla. Una palabra que tiene tanto que ver con la historia argentina, por muchas razones y de diferentes maneras”. Las palabras de Rinaldi me hacen doler de nuevo —después de haber vivido tres años en Buenos Aires—, ante la precariedad de un sistema cultural y —muchas veces— político, que tras enarbolar al tango como patrimonio de la humanidad, con la otra mano abandona a su suerte a la comunidad artística, no sólo ante situaciones de emergencia sino también en lo estructural y cotidiano de la subsistencia del arte y de los artistas, quienes no gozan de prácticamente ninguna seguridad o prestación como profesionales de esta bandera cultural.

Es fundamental que reconozcamos el valor de aquellos artistas que han tenido las agallas para enfrentarse al *establishment* con la contundencia suficiente como para afirmar un estilo propio que cuestione los límites de lo existente. Por otra parte, las instituciones responsables de impulsar las artes y la cultura tendrían que recordar más a menudo la forma en que se ha dado la historia del arte, y cuando se encuentren ante un artista que proponga algo nuevo, pero con solidez, habrían de escuchar y llevar a cabo su vocación institucional, que no debería radicar solamente en estudiar y preservar la cultura, sino en cuidar de los artistas y abrirles puertas,

en vida, en pos del desarrollo cultural de la humanidad. En este sentido y después de esta reflexión todo parece indicar que lo políticamente incorrecto rebasa las entrañas de los procesos creativos en sí mismos, pues en estos tiempos a veces pareciera que —al menos del lado oficial—, para ser reconocido como un gran artista primero hay que morir.

Moriré en Buenos Aires, será de madrugada
Guardaré mansamente las cosas de vivir
[...]
Moriré en Buenos Aires, será de madrugada
*Que es la hora en que mueren los que saben morir*⁷

Bibliografía

Kuri, Carlos. *La música límite*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1997.



Clara Stern Rodríguez

Doctora en Traducción Literaria por la Universidad de East Anglia (Reino Unido), licenciada en Literatura Inglesa por la Universidad Nacional Autónoma de México y traductora profesional para diversas instituciones (OCDE, FCE, ENM, UAM, Museo Laboratorio Arte Alameda, *Revista de la Universidad de México*, Ediciones Castillo, Editorial Grano de Sal). Es miembro del Consejo Editorial del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana. Además de su labor en el rubro académico, es bandoneonista profesional egresada de la Orquesta Escuela de Tango Emilio Balcarce en Buenos Aires, Argentina, donde participó en múltiples agrupaciones musicales. Fue miembro de la Orquesta Mexicana de Tango y actualmente es integrante del Quinteto Carlos Matus en la Ciudad de México.

⁷ *Balada para mi muerte*, música de Astor Piazzolla, letra de Horacio Ferrer, 1968.

Documentos

A veinte años de un desencuentro intelectual y afectivo

Sobre la entrevista de Arthur C. Danto a Shirin Neshat en *BOMB*

Reynier Valdés Piñeiro

Universidad Iberoamericana Ciudad de México

La vitalidad del Otro

And of course, you can't be terribly explicit about that because nobody knows how that's going to work out. One of the things I love about Rapture is the uncertainty of it. With these women setting off on that boat, you found, I thought, a marvelous, mythic image.

Arthur C. Danto

A VEINTE AÑOS DE LA PUBLICACIÓN DE LA ENTREVISTA QUE LE HICIERA ARTHUR C. DANTO a la artista Shirin Neshat en la revista *BOMB*,¹ resulta oportuno preguntarse por el papel que ésta desempeñó para la comprensión de su propuesta artística, desde determinados ángulos y paradigmas interpretativos. Tal entrevista puede asumirse como un punto climático en el proceso de legitimación, por parte de la crítica de arte estadounidense, de la creadora de origen iraní; no exento de contradicciones y esencialismos como aquí pretendo demostrar: uno de los pensadores del arte más prominentes de la segunda mitad del siglo xx cerraba el siglo situando a Neshat en la pléyade de los grandes artistas contemporáneos.

¹ Arthur C. Danto y Shirin Neshat, "Shirin Neshat", 60-67.

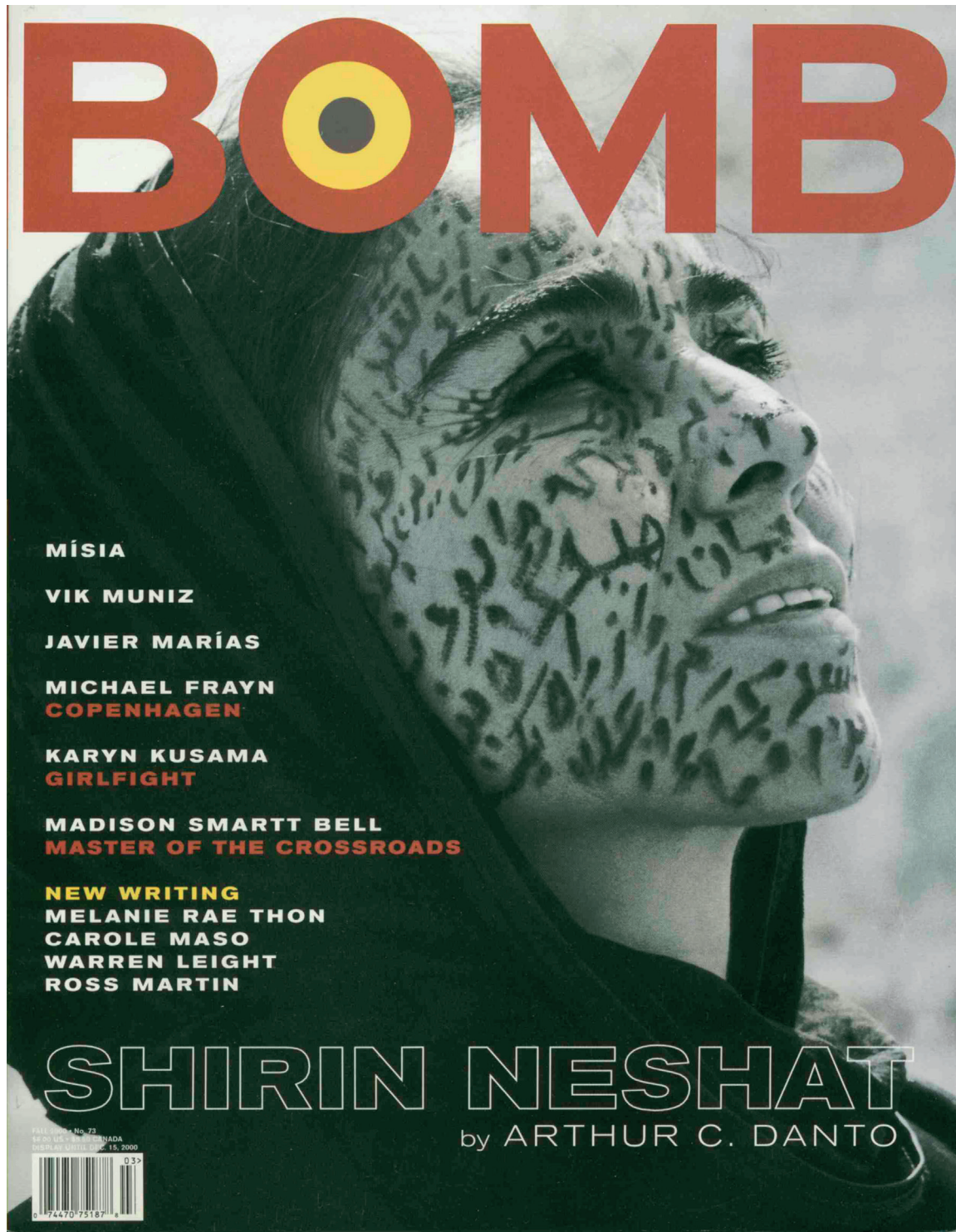


Figura 1. Portada de *BOMB* núm. 73, otoño de 2000, en la que apareció la entrevista. Reproduce un detalle de la videoinstalación *Soliloquy* (1999). Publicado con autorización. © Bomb Magazine, New Art Publications, y sus colaboradores. Todos los derechos reservados. El archivo digital puede consultarse en www.bombmagazine.org.

La conversación que nos ocupa no fue sólo importante para la consagración de la artista, quien había sido galardonada en 1999 con el Primer Premio Internacional de la Bienal de Venecia,² sino que influyó, de manera singular, en las distinciones de Danto sobre la naturaleza de la crítica de arte moderna y posmoderna, según se comprueba en las respuestas que, a este respecto, ofrece el teórico a otra de las voces críticas más relevantes sobre la naturaleza del arte contemporáneo, Anna Maria Guasch. A propósito de la videoinstalación *Rapture* (1999),³ el autor de *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* le confiesa a Guasch: “Sentí que estaba presentando algún tipo de proclama espiritual, a la vez política y religiosa. Lo comparé con las tragedias griegas, que emplean dos coros.⁴ Así reforzaba su entendimiento de la obra de Neshat como una praxis articulada a partir de significados primordiales que se resisten al esfuerzo de explicarlos de manera inequívoca. Llama la atención el entusiasmo que profesa Danto por la obra de Neshat, si se lo relaciona con sus formulaciones sobre la muerte del relato unidireccional de la historia del arte,⁵ pues pareciera que en ella constata una vitalidad arrolladora frente al carácter exangüe que revelan otras propuestas artísticas en el contexto de la poshistoria. La pregunta que se impone en este punto es si Danto considera que esa potencia poshistórica viene dada por la condición de otredad que encarna la artista. Mi intuición es que Danto, si bien reconoce la singularidad y los valores estéticos que distinguen a la obra de Neshat, no deja de ver en ella una energía inescrutable que viene del Oriente.

² Cfr. <https://www.gladstonegallery.com/artist/shirin-neshat/biography> (consultado el 1 de septiembre de 2020).

³ Para conocer la sinopsis y datos técnicos sobre esta videoinstalación, véase <https://www.artic.edu/artworks/184206/rapture> (consultado el 1 de septiembre de 2020).

⁴ Anna M. Guasch y Arthur C. Danto, “Crítica de arte moderna y posmoderna. Once respuestas a Anna María Guasch por Arthur C. Danto”, 33.

⁵ Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, 27.

Los occidentales

I approached Fervor as a way to close the chapter on this kind of gender curiosity that I've had. Finally, in Fervor, the issues are not about opposites, but about the commonality between the man and woman.

Shirin Neshat

La entrevista que nos ocupa está atravesada por una paradoja que radica en el hecho de que, si bien por una parte Danto estima que en la obra de Neshat subyacen predicados universales; por otra encuentra “limitaciones culturales” para acceder a la totalidad de sus significados. Repárese, por ejemplo, en este momento cuando declara “Creo que *Fervor*, a diferencia de *Rapture* y *Turbulent*, no fue tan fácil de entender para los occidentales”.⁶ El eje discursivo de esta videoinstalación del año 2000 se estructura en torno a la atracción que se establece entre una mujer y un hombre, en un espacio cultural marcado por la segregación sexual. En este contexto patriarcal que asigna lugares y funciones, emerge la conexión erótica, la cual viene a desafiar la cortina-pared-norma que separa a estos seres divergentes.⁷ ¿Qué más habría que saber?, ¿sobre qué otros significados más profundos habría que penetrar?, si Danto está consciente de que no hay interpretación cabal que agote al arte posmoderno y, esto es crucial, ¿quiénes son los occidentales a los que se les dificulta el acceso al universo simbólico de esta videoinstalación? ¿No se trata más bien de una posición enunciativa? Shirin Neshat se configuró como artista visual en los Estados Unidos y el reconocimiento de su obra vino, en lo fundamental, de parte de instituciones del ámbito cultural euro-norteamericano, por lo que sus espectadores ideales están representados por un público “occidental”, familiarizado con los modos discursivos del arte contemporáneo, correspondiente a esta tradición. Así vista, la supuesta intraducibilidad de su obra

⁶ Danto y Neshat, *Después del fin del arte*, 66.

⁷ Cfr. <http://www.hilliardmuseum.org/exhibits/shirin-neshat-fervor> (consultado el 2 de septiembre de 2020).



Figura 2. Muestra de la instalación *Fervor* (2000) en *The Book of Kings*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 2015. Fotografía: Cathy Carver. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden © Shirin Neshat. Cortesía de la artista y de Gladstone Gallery, Nueva York y Bruselas.

equivaldría a un síntoma de alienación con respecto a su público, una suerte de traición semiótica. Como no suscribo esta idea, sugiero que Danto está mirando desde un lente cómodo, con un disfraz discursivo llamado “los occidentales”, que establece una falsa diferencia cultural; a partir de la cual se genera una otredad cuya praxis artística mostraría siempre una zona insondable y elusiva.

La tradición

*There are analogies between mystical
and erotic transport, and certainly the Per-
sian poets were aware of that connotation*
Arthur C. Danto

A lo largo de la entrevista, Danto se muestra fascinado por el sentido mítico y los elementos de la cultura islámica tradicional a los que recurre Neshat en *Rapture* y *Fervor*, respectivamente. Sin embargo, se muestra sorpren-

dido cuando la artista le confirma que en *Turbulent* (1998)⁸ la mujer protagonista no articula un canto tradicional, sino que, a diferencia de su contraparte masculina y con marcada intencionalidad, proyecta una vocalización experimental: “Pero su canción no es una canción tradicional”,⁹ reclama; ante lo que uno se pregunta por qué habría de serlo. El eurocentrismo de segunda instancia, según lo entiende Gerardo Mosquera,¹⁰ traiciona a Danto, al anclar la obra de Neshat en el paradigma de la tradición, al querer fijarla en el molde de los exóticos arcanos inefables del otro cultural.

Valentina Vitali en “Corporate art and Critical Theory: On Shirin Neshat” reconstruye, con particular tino, cómo la literatura crítica estadounidense que acompañó el proceso de legitimación de la obra de Neshat en los circuitos de la “alta cultura”, basó sus argumentos en una mirada esencialista en torno a su etnicidad.¹¹ La recurrencia en su trabajo a la escritura sobre la fotografía, por ejemplo, no se vinculó con el empleo de este recurso en fotógrafos como Robert Frank o Duane Michals ni con la importancia que cobra este elemento en el arte feminista euro-estadounidense de la década del setenta.¹² Por el contrario, habría que añadir, se insiste en remontar este tropo a la tradición caligráfica persa, es decir, a su genealogía tradicional.

La perspectiva de Vitali permite comprender por qué Danto se muestra menos entusiasmado —“pensé que era maravilloso, pero al mismo tiempo sentí que era tentativo” —,¹³ dijo ante una videoinstalación como *Soliloquy* (1999), en la que Neshat discurre sobre la dislocación del individuo en situación de diáspora. En ella la artista ha prescindido de la sobriedad clásica del blanco y negro, que había distinguido a sus trabajos anteriores, para apostar por el video en color; más acorde quizás con la cercanía biográfica

⁸ Cfr. Shirin Neshat, *Turbulent*. Disponible en <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/turbulent-turbulento> (consultado el 1 de septiembre de 2020).

⁹ Neshat, *Turbulent*, 64.

¹⁰ Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, 18.

¹¹ Valentina Vitali, “Corporate Art and Critical Theory: On Shirin Neshat”, 2 y 16.

¹² Vitali, “Corporate Art and Critical Theory: On Shirin Neshat”, 15.

¹³ Danto y Neshat, *Después del fin del arte*, 67.

de este diálogo visual consigo misma. Ante una obra como ésta fallan las referencias a la poesía mística de Rumi y al existencialismo poético de Omar Jayam. Funcionaría, en cambio, una constelación con el trabajo videoartístico, en torno a la memoria y el exilio, de otras artistas contemporáneas originarias del Medio Oriente, como Mona Hatoum (Beirut, 1952) y Ghazel (Teherán, 1966), por ejemplo, vistas a la luz de los postulados de Stuart Hall sobre la imaginación diaspórica. La tradición, por tanto, deviene un callejón sin salida; una opción interpretativa limitada que parece deambular sobre la superficie de los significados del arte de los otros.

El desencuentro

It's about imagining the emotional state of a woman standing at the threshold of two opposite worlds. She is constantly negotiating between two cultures that are not just different from one another but in complete conflict. So once again the idea of opposites applies but in a different way.

Shirin Neshat

Hay que reconocer que en esta entrevista las tensiones discrepantes se anuncian desde el inicio. Él le comenta que, en el criterio de Susan Sontag, “el movimiento cinematográfico iraní es el más notable del cine contemporáneo”¹⁴ y le insta a explicar esa “declaración extraordinaria”, ante lo cual ella argumenta que ése es uno de los aspectos positivos de la Revolución iraní de 1979 “ya que de alguna manera ha purificado artísticamente la cultura iraní al eliminar las influencias occidentales que se habían infiltrado profundamente en nuestra cultura.”¹⁵ Cabe preguntarse por qué Neshat arguye estas razones de pureza cultural para un medio como el cine, cuya asimilación en Irán, al igual que la fotografía, supone la incorporación —no sin tensiones y reapropiaciones, claro está— de un lenguaje esencialmen-

¹⁴ Danto y Neshat, *Después del fin del arte*, 62.

¹⁵ Danto y Neshat, *Después del fin del arte*, 62-63.



Figura 3. Retrato de Shirin Neshat. Fotografía: Rodolfo Martínez
© Shirin Neshat. Cortesía de la artista y de Gladstone Gallery, Nueva York y Bruselas.

te occidental. La propia materialidad de su obra sugiere estar consciente de que, como lo advierte Mosquera, “La deseurocentralización en el arte no se trata de volver a la pureza, sino en asumir la “impureza” postcolonial para liberarnos diciendo nuestra palabra propia desde ella”.¹⁶ Cuando

¹⁶ Mosquera, *Caminar con el diablo*, 19.

Neshat enarbola una cultura prístina, ¿habrá sido una máscara ante el criterio de autoridad esgrimido por Danto en la figura crítica de Sontag? No perdamos de vista que aquí Danto parece confrontar a la “razón femenina occidental” con la “subjetividad tradicional de la mujer de Oriente”. A partir de este punto sólo hay máscaras y paradojas. Ello explica la ambivalencia de las posiciones de la artista en el transcurso de la entrevista, que oscilan entre el rescate de la singularidad del feminismo del Medio Oriente, por ejemplo, y la apuesta por validar un lenguaje universal en su creación, más allá de los determinismos culturales “[l]a belleza es importante en relación con mi trabajo. Es un concepto que es más universal, va más allá de nuestras diferencias culturales”.¹⁷

Considero sintomático que Neshat y Danto discrepen sobre el valor de *Soliloquy*, pues, precisamente, éste es el tono de la entrevista: un soliloquio con los fantasmas culturales de cada uno. Danto pretende que se trata de un lenguaje provisional; Neshat asume que la identidad debatida entre Oriente y Occidente es irresoluble. En el fondo, más allá de las máscaras, la voz de Stuart Hall aflora como un susurro:

A lo mejor, en lugar de pensar en la identidad como un hecho ya consumado, al que las nuevas prácticas culturales representan, deberíamos pensar en la identidad como una “producción” que nunca está completa, sino que siempre está en proceso y se constituye dentro de la representación, y no fuera de ella. Esta visión problematiza la misma autoridad y autenticidad que el término “identidad cultural” se atribuye.¹⁸

¹⁷ Mosquera, *Caminar con el diablo*, 67.

¹⁸ Stuart Hall, “Identidad cultural y diáspora”, 349.



Figura 4. Arthur C. Danto en una entrevista en su casa, 2010. © poetmachine. Obra sujeta a la licencia de Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 Generic (CC BY-NC-SA 2.0), <https://search.creativecommons.org/photos/36304512-b973-4f34-b4a8-1ad7bd950c9d>. Disponible en <https://www.flickr.com/photos/10901426@N03/3533543600>.

Veinte años

*Si las cosas que uno quiere
se pudieran alcanzar,
tú me quisieras lo mismo
que veinte años atrás*
María Teresa Vera

María Teresa Vera ha dejado en claro el carácter implacable que encierra el paso de dos décadas. Así han transcurrido veinte años desde que se publicara este desencuentro intelectual y afectivo en la icónica revista neoyorquina *BOMB*, que se puede consultar en línea en la actualidad.¹⁹ La entrevista, de ello no cabe duda, dada la celebridad del medio y de los convocados, ha sido significativa en la interpretación crítica de la obra de Neshat. Esta realidad explica las ansias de exotismo que desde aquí se filtraron a una zona considerable del pensamiento crítico en torno a su obra.

¹⁹ Diponible en <https://bombmagazine.org/articles/shirin-neshat/> (consultado el 30 de agosto de 2020).

Bibliografía

- Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós Transiciones, 1999.
- Danto, Arthur C. y Shirin Neshat. "Shirin Neshat". *BOMB*, núm. 73 (otoño, 2000).
- Guasch, Anna M. y Arthur C. Danto. "Crítica de arte moderna y posmoderna. Once respuestas a Anna María Guasch por Arthur C. Danto". *Artes, La Revista*, núm. 9, vol. 5 (enero-junio, 2005).
- Hall, Stuart. "Identidad cultural y diáspora". *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán / Lima / Quito: Envión Editores / IEP / Instituto Pensar / Universidad Andina Simón Bolívar, 2010.
- Mosquera, Gerardo. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: EXIT, 2010.
- Vitali, Valentina. "Corporate Art and Critical Theory: On Shirin Neshat", *Women: A Cultural Review*, vol. 15, núm. 1 (2004).



Reynier Valdés Piñeiro

Maestro en Estudios de Asia y África por El Colegio de México y licenciado en Historia del Arte por la Universidad de La Habana, ha ejercido como profesor de Historia del Arte y temas culturales en espacios académicos como la Universidad de La Habana y la Universidad Anáhuac México y ha impartido conferencias en instituciones de reconocido prestigio como la Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de México y la Universidad de Teherán. Sus intereses de investigación giran en torno al arte contemporáneo del Medio Oriente y las estrategias intertextuales del arte posmoderno. En la actualidad, desarrolla una investigación sobre fotografías contemporáneas del Medio Oriente que subvierten la mirada orientalista, como parte del programa de Doctorado en Historia y Teoría Crítica del Arte de la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México.



Entrevistada: Shirin Neshat

Se cuenta entre las artistas visuales de mayor trascendencia en el escenario del arte contemporáneo. De origen iraní, su formación artística transcurrió en los Estados Unidos, donde ha desarrollado su carrera como una creadora en la diáspora y con una fuerte conexión con su cultura de origen. Su serie fotográfica *Women of Allah* (1993-1997) obtuvo amplio reconocimiento internacional, al igual que sus exploraciones con la videoinstalación: *Turbulent* (1998), *Rapture* (1999), *Soliloquy* (1999), *Fervor* (2000). *Women Without Men* (2009) marcó el debut de Neshat como directora de cine y su más reciente película se titula *Looking for Oum Kulthum* (2017), inspirada en la vida de la célebre cantante egipcia. En el año 2002 la artista filmó *Tooba* en la localidad de Tiracoz (Oaxaca), que se proyectó en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. Un eje temático que caracteriza a la obra de Shirin Neshat es la exploración de la subjetividad de las mujeres en las sociedades islámicas contemporáneas.



Entrevistador: Arthur C. Danto

Filósofo de formación, es considerado uno de los críticos de arte más importantes de la segunda mitad del siglo xx. Entre los aportes fundamentales de Danto figura la noción de la “muerte del arte”, entendida como el fin de la “progresión evolutiva” que había distinguido al discurso de la Historia del Arte. En este sentido, propuso la obra de Andy Warhol como indicio de la nueva sensibilidad estético-artística de la posmodernidad. Su libro *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History* (1997) ha ejercido una influencia notable para la comprensión de la praxis y la crítica artísticas en la poshistoria. Profesor de la Universidad de Columbia, sus reflexiones sobre la naturaleza estética del arte contemporáneo se publicaron en las revistas culturales más influyentes de los Estados Unidos.

Entrevista

Aproximación a la escucha decolonial del museo

Pasar de la lógica de la enunciación a la lógica de la recepción

Entrevista al Dr. Rolando Vázquez Melken,¹ por Alma Angélica Cortés Lezama²

Dr Rolando Vázquez Melken, an Interview by Alma Angélica Cortés Lezama

Alma Angélica Cortés Lezama

Universidad Iberoamericana Ciudad de México

EGRESADO DE LA CARRERA DE RELACIONES INTERNACIONALES DE LA UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA, Ciudad de México, el Dr. Rolando Vázquez Melken es profesor asociado de Sociología en la Universidad de Utrecht, en los Países Bajos, desde 2007. Hace más de una década coordina, junto con el profesor Walter Dignolo, la *Decolonial Summer School* en Middelburg,³ espacio donde han convivido los relatos y las teorías sobre decolonialidad de sus colegas Aníbal Quijano, Catherine Walsh y María Lugones. Esta entrevista aborda las tramas del pensamiento decolonial desde la perspectiva de un investigador mexicano en los Países Bajos como marco para reflexionar sobre la escucha decolonial del museo.

Alma Angélica Cortés Lezama, (AC): *¿En qué contexto el pensamiento decolonial surge para usted?*

Dr. Rolando Vázquez Melken (RVM): El pensamiento decolonial tiene una larga tradición en América Latina, mientras que el pensamiento poscolonial

¹ Versión revisada por el Dr. Rolando Vázquez Melken.

² Esta entrevista forma parte de la investigación y tesis doctoral de la autora.

³ La emisión 2021 se llevará a cabo en el Van AbbeMuseum en Eindhoven, Países Bajos.

ha estado más establecido en la academia angloparlante. En los últimos años hemos visto un crecimiento enorme del pensamiento decolonial que ha llegado a varias disciplinas, pero es importante entender que la raíz del pensamiento poscolonial es diferente a la del decolonial. La raíz del pensamiento decolonial está centrada en la experiencia de América Latina y el Caribe, y me parece que todavía no se ha hecho una genealogía profunda del pensamiento decolonial hasta ahora. Sin embargo, dicha genealogía tendría que considerar las filiaciones del pensamiento decolonial con corrientes como la Teología de la Liberación, que es uno de los grandes aportes del pensamiento jesuita; asimismo, incluiría el pensamiento feminista no blanco, feminista negro, feminista indígena, feminista de pueblos originarios, el pensamiento del Caribe, el pensamiento negro, afro, las comunidades marronas o cimarronas, dependiendo como ellos mismos se nombren y el pensamiento de la filosofía intercultural y de la teoría de la dependencia.

El pensamiento decolonial tiene muchas raíces tanto en la academia como en los movimientos sociales, lo que Guillermo Bonfil Batalla llamaría “el México Profundo”, además de la filosofía de la liberación, como la obra de Enrique Dussel. Es importante aclarar que el pensamiento decolonial se distingue del pensamiento poscolonial, pues parten de experiencias históricas distintas. El pensamiento poscolonial parte de los imperios franceses e ingleses que pertenecen a otra época.

Si hablamos de sus bases filosóficas, hay cuatro grandes tesis que sostienen el pensamiento decolonial. Una emerge de la teoría de Aníbal Quijano, quien señala que no hay modernidad sin colonialidad. La otra proviene de Enrique Dussel, quien señala el año 1492, es decir el encuentro colonial, como el inicio de la modernidad occidental. La tercera corresponde a María Lugones,⁴ que nos muestra cómo en realidad se trata de una colonialidad de género en la que se pone en juego el control del cuerpo o de las subjetividades. La cuarta premisa sería la que proviene del pensamiento de Walter D. Mignolo, que pone énfasis en el *locus* de enunciación y en cómo hay

⁴ Fallecida al término del curso de verano 2020. En su honor, la *Decolonial Summer School* actualmente lleva el nombre de María Lugones.

una interacción entre las historias locales y los diseños globales, por un lado, rescatando el valor de las historias locales ninguneadas o menospreciadas por el colonialismo, y, por otro lado, mostrando que el imperialismo es una historia local que se arroga el derecho de actuar como historia global. De aquí Mignolo nos lleva junto con Zulma Palermo a la noción del desenganche, es decir, a plantear que el horizonte decolonial no es el horizonte del desarrollo ni de la modernidad occidental. Esos serían los grandes principios del decolonialismo en los que estamos de acuerdo.

Aunque el pensamiento decolonial tiene la virtud de no ser el pensamiento de un solo autor, es una red muy amplia donde todo mundo contribuye y donde hay diferencias, pero todos estamos buscando comprender y deshacer la colonialidad, en distintos aspectos. Por ejemplo, Zulma Palermo, Walter Mignolo, Adolfo Albán-Achinte, Pedro Pablo Gómez, Catherine Walsh han estado discutiendo sobre la decolonialidad de la estética desde hace más de diez años.

En octubre de 2020 se publicó en los Países Bajos mi ensayo *Vistas of Modernity* sobre estéticas decoloniales;⁵ en él considero que la cuestión de la estética viene a agregar una dimensión muy importante al análisis de la modernidad-colonialidad. La estética no se refiere sólo a lo que sucede en el museo o en las artes. Mientras que la colonialidad de género agrega la dimensión del control de los cuerpos, de las sexualidades y los cuerpos, del cuerpo encarnado, la estética señala el control por sobre nuestra percepción y experiencia de la experiencia. Nosotros ponemos en paralelo la tarea de decolonizar la epistemología con la de decolonizar la estética. En la estética se manifiesta el control del sentir, de nuestra percepción y experiencia del mundo.

Inicialmente la idea de distinguir la estética como disciplina moderna de la *aesthesis* como la percepción surge de Walter Mignolo. A partir de esto escribimos juntos un artículo en que el señalamos que la *aesthesis* decolonial⁶ implica el desenganche de la estética moderna colonial. Es decir que,

⁵ Cfr. Rolando Vázquez Melken, *Vistas of Modernity*.

⁶ Cfr. Walter Mignolo y Rolando Vázquez, "Decolonial Aesthesis: Colonial Wounds/Decolonial Healings".

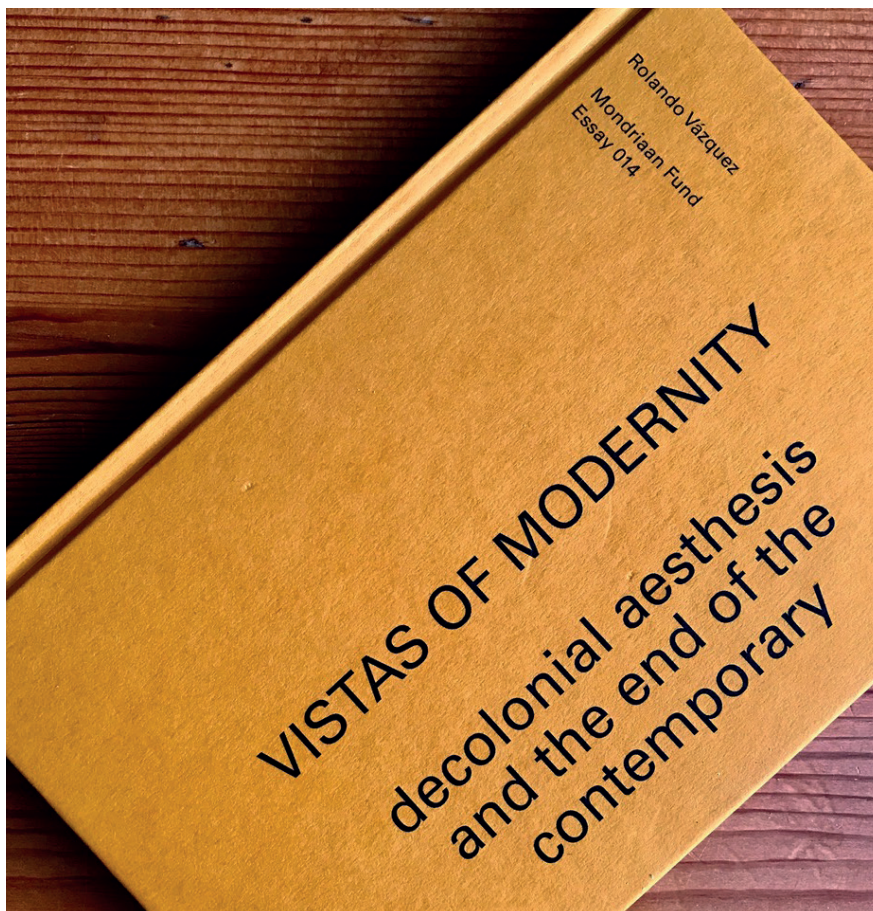


Figura 1. Portada de *Vistas of Modernity* de Rolando Vázquez.

por un lado, está el sistema de la estética moderna colonial y, por el otro lado, la *aesthesis* decolonial. Mientras la estética trata de regular la experiencia y percepción del mundo, la *aesthesis* es la respuesta de desenganche de este sistema de control y regulación. Para nosotros es importante poner énfasis en que no cualquier crítica es una crítica decolonial; por ejemplo, las de Jacques Rancière, Michel Foucault, Gilles Deleuze o Jacques Derrida son críticas magníficas que se ocupan de las contradicciones de la modernidad, de las violencias y ficciones de la modernidad, pero no son críticas decoloniales.

Para nosotros, una crítica decolonial es aquella que está dirigida a sanar la herida colonial; se trata de una crítica que se ocupa de la colonialidad y de la violencia de la decolonialidad. El pensamiento decolonial no busca sólo una deconstrucción o una lucha por la proliferación, sino que es un pensamiento que se orienta hacia la sanación de la herida colonial. Por lo tanto, la crítica decolonial debe entender primero qué es la colonialidad. En este sentido, la *aesthesis* decolonial revela una dimensión de la colonialidad que no se entiende con las herramientas tradicionales del pensamiento social y político que se enfocan en categorías tales como la política, el estado, el capital, las instituciones. La *aesthesis* decolonial revela otra dimensión de poder moderno/colonial que ha sido poco considerada en la academia, aunque siempre ha estado activa. Por ejemplo, en el Caribe el profesor Jean Casimir nos dice que las comunidades que se liberaron del sistema de plantación que dieron nacimiento al pueblo de Haití siempre desarrollaron su propia *aesthesis*, crearon su propia música, danza, su forma de disfrutar la vida. Él mismo lo dice: el Caribe es una potencia mundial con ritmos y danzas, y para nosotros eso no es una trivialidad, sino una forma fundamental de liberarse de la opresión, una forma de generar espacios de *aesthesis* autónomos, donde nuestros sentidos de la vida no dependen del acceso al sistema de opresión. Yo creo que fundamentalmente eso es lo que implica una *aesthesis* decolonial, como lo que anima las historias de liberación o de lucha. Por otro lado, también está la discusión de las *aesthesis* decoloniales en relación con las instituciones de arte donde hay artistas y profesionales que trabajan con las *aesthesis* decoloniales que están tratando de superar los cánones occidentales.

AC: *¿Salir de la lógica dominante colonial implicaría crear discursos dominantes?*

RVM: No. Algo que dicen tanto Zulma Palermo como Walter Mignolo es que la lógica decolonial no es una misión, es una opción. Lo que quiere decir esto es que no estamos tratando de construir una nueva narrativa dominante que vaya a desplazar las narrativas dominantes, sino que estamos tratando de abrir un

mundo donde quepan muchos mundos, como lo diría la filosofía del pensamiento zapatista. De tal manera que el movimiento es hacia lo pluriversal, y no hacia reemplazar el universalismo eurocéntrico con un nuevo universalismo.

Entonces, en las metodologías que hemos desarrollado, yo hablo de los procesos de hacerse humilde, *humbling*, que significa tanto humildad como humillar. Aquí el humillar no debe entenderse como una intimidación o insulto, sino como una lucha, un llamado para destronar la arrogancia que se sustenta en el menosprecio de lxs otrxs. La tarea de hacer humilde a la modernidad busca dejar esa arrogancia que se asume como centro del mundo y entrar a un proceso de desarrollar conocimiento y *aesthéticas* posicionadas. Posicionarse decolonialmente es entrar en un universo epistémico y estético en el que nadie puede decir que está en el centro del mundo, o tener el presente del mundo (lo contemporáneo), sino siempre partir desde una posición situada que es una de las metodologías principales del feminismo negro y chicano para abrir un pluriverso en el que se pueda dialogar con y a través de las diferencias. Aquí hay un antecedente muy importante, hablando de las raíces del pensamiento decolonial, que no está explícito en ningún lado: la filosofía intercultural, por ejemplo, que es muy importante en América Latina, ha buscado salir de la lógica de una filosofía dominante y buscar las posibilidades de un dialogo intercultural.⁷

Nosotros —hablo en plural porque de esa manera salgo del yo, del yo propietario—, nosotros decimos algo similar, no puede haber un momento decolonial si en esa conversación hay alguien que se sitúa universalmente, o alguien que no se sitúa porque se asume universal o se asume único. Nosotros al criticar los universalismos no estamos planteando un nuevo universalismo, pero tampoco estamos buscando un relativismo, y esto es lo que nos distingue de la posmodernidad en general. Mientras el pensa-

⁷ Basado en el término interculturalidad, de Raúl Fonet-Betancourt, asentado en el “dejarse ‘afectar’, ‘tocar’, ‘impresionar’ por el otro en el trato diario de nuestra vida cotidiana”. Fonet-Betancourt lo argumenta como una experiencia cotidiana resultado de estar en contacto y en relación “entre personas/cosas que se tocan”, más que como un solo tema teórico. Véase Raúl Fonet-Betancourt, “La filosofía intercultural”, 640.

miento europeo responde a la salida de las grandes narrativas de los universalismos con el relativismo, nosotros coincidimos en que hay que salir de las grandes narrativas, y en especial del eurocentrismo y del antropocentrismo, pero no para llegar al relativismo, sino para llegar a posiciones situadas, a reconocernos desde donde estamos situados, no en términos de identidad, sino en términos de la historia moderna/colonial, y particularmente reconociendo dónde nos situamos en relación con la herida colonial. Entonces, se trata de comprometerse con un pensamiento implicado y posicionado que no es relativo porque todos estamos en una posición; no estamos reemplazando un universalismo con otro, sino que estamos deshaciendo los universalismos para abrir la posibilidad de un diálogo intercultural y pluriversal, y de conocimientos situados, como se señala que lo empezaban a hacer Michel Foucault y Donna Haraway, sino más bien, como ya lo empezaban a argumentar los teólogos de las teologías contextuales de la liberación.

AC: *Al respecto, ¿qué implica hacer investigación decolonial desde los Países Bajos?*

RVM: Los Países Bajos han sido un contexto muy rico para hablar de la decolonialidad y de nuestro posicionamiento. Los Países Bajos fue uno de los imperios más grandes que existieron y llegó a controlar territorios enormes como Surinam, grandes partes de Brasil, Indonesia, entre otros. Sin embargo, tras los movimientos de descolonización de mediados del siglo xx, los Países Bajos se distinguieron por una política de desmemoria o una política amnésica y afásica, al no hablar ni recordar su pasado colonial; pero, eso sí, manteniendo cierto orgullo por parte de las compañías comerciales holandesas y de la mal llamada “época de oro” holandesa, borrando cualquier reflexión sobre esclavitud, racismo y violencia colonial. Para comprender esto es indispensable el trabajo de la profesora Gloria Wekker y su libro *Inocencia Blanca*.⁸ Entonces, a diferencia de otras sociedades

⁸ Cfr. Gloria Wekker, *White Innocence. Paradoxes of Colonialism and Race*.

que conservaron su orgullo imperial, como la inglesa, en los Países Bajos esa memoria se despolitizó, se sacó del currículo escolar y se borró de la memoria colectiva.

En los últimos diez años ha habido movimientos sociales muy fuertes, estudiantiles, que han recuperado esta historia y han reclamado justicia, han continuado esta lucha contra un racismo que, al igual que en el caso mexicano, no se reconoce como parte de la nación. El neerlandés diría que no hay racismo, que ése es un problema de los Estados Unidos, parte de la negación de ese racismo es la correspondiente negación de la historia colonial. Sin embargo, en estos últimos diez años ha habido debates muy fuertes en los que se ha abierto un diálogo público sobre el racismo latente y existente en los Países Bajos que está subyacente a esa imagen de tolerancia y de país de libertad de expresión, y en ese contexto muchas instituciones, universidades y museos, que es donde nosotros trabajamos, se han enfrentado a procesos de cambio y de reestructuración, de repensar cómo funcionan, cómo se nombran, que currículum llevan.

Cabe destacar el cambio de nombre del Kunstinstituut Melly,⁹ que tras un largo proceso ha abandonado su nombre anterior, un nombre que celebraba la herencia colonial holandesa. Coincidentemente este proceso lo llevó a buen cabo otra mexicana radicada en los Países Bajos y actual directora del instituto, Sofía Chong.

En la Universidad de Ámsterdam y bajo la dirección de la profesora Gloria Wekker tuvimos la oportunidad de hacer un importante reporte sobre la tarea de decolonizar la universidad.¹⁰ El reporte aboga por la lucha contra el racismo en las universidades y por la necesidad de cambiar el eurocentrismo del currículo, pero también por diversificar el plantel de profesores, así como cambiar quiénes están en los salones de clase, quiénes están

⁹ Recientemente este instituto presentó una entrevista sobre el tema con el Dr. Rolando Vázquez Melken en Melly Tv, episodio 2, 8 de febrero de 2021. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=MJatM-zzX8A>.

¹⁰ Cfr. Gloria Wekker *et al.*, *Let's Do Diversity*.

limpiando la universidad; revelar toda esa estructura que es un reflejo de la injusticia social en la que se vive. En el museo tenemos un caso similar; por ejemplo, ahí sería el qué de lo que se expone, de los contenidos, las colecciones, las narrativas de las colecciones, observar el quién, quiénes son los asistentes, qué artistas se representan y quién es el público. Muchas veces los museos nacionales no atienden a la diversidad de la población, hay algunos que son para las élites de la población, etcétera. También llamamos a observar el *cómo*, que es fundamental en la decolonialidad, porque podemos tener un artista decolonial, o un currículum de contenido decolonial, pero enseñarlo de manera colonial. En este sentido, la decolonialidad no sólo implica un cambio del marco teórico, sino un cambio de quiénes hacen y con quiénes dialogamos las metodologías y las formas.

Considero que tiene que haber un cambio más profundo que conlleve un cambio de orientación. El sujeto moderno colonial es un sujeto que está orientado hacia la enunciación, vive en sistemas de representación y busca estar en el centro de la enunciación para ser un sujeto visible, o existente en el sistema de representación; asimismo, las narrativas curatoriales han estado dirigidas a ese principio de la enunciación y la representación, como la forma de poder dentro de la modernidad/colonialidad. Nosotros decimos que la decolonialidad implicaría un cambio fundamental en esta orientación al movernos de la lógica de la enunciación a la lógica de la recepción. Entonces, en vez de tener una disposición hacia el mundo, en la que uno se proyecta como dueño del mundo y de ser la autoridad, se trata de transformarse en alguien que está en el mundo y que se orienta hacia la recepción de “lo que va más allá de lo que yo soy”. Esto no es algo que me inventé, es algo que está inspirado en las filosofías mesoamericanas para las que la escucha es un valor fundamental. En la obra de Carlos Lenkersdorf¹¹ podemos ver el valor de la escucha como una actividad central en el proceso epistémico, y yo diría estético, de formación de la persona. A partir de estas filosofías podemos entender que alguien que es capaz de escuchar es realmente alguien con conocimiento y sabiduría, y en un

¹¹ Si al lector le interesa ahondar sobre el tema, se sugiere, de Carlos Lenkersdorf, *Aprender a escuchar. Enseñanzas maya-tojolabales*.

sentido mucho más profundo que el de alguien que puede hablar y que busca el control de la enunciación. Es el cambio de la lógica de la enunciación que nos ha llevado a una lógica de dominio de dualidad, a la lógica de la recepción, que es una lógica que tiene una ontología diferente, que conlleva una ontología relacional. Es lo que los antropólogos Arturo Escobar y Marisol de la Cadena llamarían ontologías relacionales, que son los mundos relacionales que existen, a mi entender, en todas las filosofías de Mesoamérica donde la relación es la premisa de la existencia, y no la unidad y su dicotomía.

AC: *En ese sentido, ¿cómo concebimos la escucha decolonial desde el museo?*

RVM: Es uno de los grandes retos a nivel más filosófico. En este movimiento del dominio de la enunciación no se trata de recuperar el locus de la enunciación, sino de salir de la lógica de la enunciación para llegar a la lógica de la recepción. No es algo que tenemos que inventar, sino es algo que siempre ha existido en los pensamientos que han sido menospreciados, racializados, que son los pensamientos no eurocéntricos, que hablan de entretrejerse, de la *comunalidad*,¹² por ejemplo, de la que habla Jaime Martínez Luna en Oaxaca, o Floriberto Díaz Gómez;¹³ esos son pensamientos de la escucha en los que no puede haber palabra, ni conocimiento, sin la escucha. Se plantea entonces una lógica contraria de la maquinaria del museo, que es una maquinaria de representación, un sistema teatral o de

¹² Término utilizado por Jaime Martínez Luna que se concibe como “un concepto vivencial que permite la comprensión integral, total, natural y común de hacer la vida; es un razonamiento lógico natural que se funda en la interdependencia de sus elementos, temporales y espaciales; es la capacidad de los seres vivos que lo conforman; es el ejercicio de la vida; es la forma orgánica que refleja la diversidad contenida en la naturaleza; en una interdependencia integral de los elementos que la componen. Por todo ello, es una conducta fincada en el respeto a la diversidad”. Véase Jaime Martínez Luna, “Conocimiento y comunalidad”, 100.

¹³ Floriberto Díaz Gómez utiliza el concepto de comunalidad para explicar la esencia de lo fenoménico. “Para mí la comunalidad define la inmanencia de la comunidad”. Véase Floriberto Díaz Gómez, “Comunidad y comunalidad”, 367. Asimismo, el entrevistado recomienda: Sofía Robles Hernández y Rafael Cardoso Jiménez (comps.), *Comunalidad energética viva del pensamiento mixe Ayuujktsënää yën – ayuujkwënää ny – ayuujk mëk äjtën*.

reconstitución. Entonces, cómo transformar esos sistemas en espacios de escucha: yo creo que ahí radica el gran reto.

Para mí una de las cuestiones más importantes es la de cómo abrir espacios, cómo abrir espacios donde se pueda dar la escucha. Digamos que la escucha requiere esa capacidad de recibir, en vez de dominar la enunciación. Se trata de un gran cambio, cómo cambiar hacia formas de recepción, de escuchar historias, hay mucha gente intentando ir hacia allá. Por ejemplo, con los museos etnográficos en Países Bajos hemos estado en conversaciones sobre cómo todas sus colecciones que están implicadas en la violencia colonial podrían ser el espacio de una escucha de las historias que han sido borradas por ese mismo colonialismo, que las ha hecho posibles. Ése sería un ejemplo de la escucha decolonial dentro del museo etnográfico.

Compañeros que trabajan en la danza —por ejemplo, Amanda Piña y Fabián Barba— están buscando cómo escuchar las memorias silenciadas por la gramática de la danza moderna a través de una danza que es capaz de recordar y escuchar. En ese sentido, la *aesthesis* decolonial no está inventando un nuevo arte, que es lo que busca la contemporaneidad, sino que está luchando contra el silenciamiento; es decir, que está desilenciando. También, por ejemplo, en las metodologías feministas decoloniales y negras podemos ver cómo se plantea la tarea fundamental del llegar a la voz.

La decolonialidad parte de la conciencia de que hay mundos silenciados bajo la colonialidad del saber y de la estética. Por tanto, no estamos buscando inventar nuevas voces: ésa sería tarea del eurocentrismo, la búsqueda de la novedad o de la nueva voz; nosotros estamos intentado escuchar lo que ha sido silenciado. Ésa sería una de las formas de la escucha. Por eso hablo en alguno de mis artículos de la crítica como escucha,¹⁴ podemos hacer una crítica cuya forma sea la escucha, porque la verdadera escucha nos lleva más allá de lo que nosotros sabemos y somos.

¹⁴ Bavisha Panchia, *Listening as Critique*, 39-46. También sobre el tema, véase Rolando Vázquez, *Towards a Decolonial Critique of Modernity. Buen Vivir, Relationality and the Task of Listening*, 241-252.

AC: *¿Podemos hablar de que existe una política de la escucha?*

RVM: Sí, ya en otra entrevista me he referido a la política de la escucha¹⁵ como una política que se ocupa de la forma en que nos relacionamos con el mundo. La escucha decolonial tiene que ver con esto y con ampliarse para poder escuchar; eso implica desaprender los conocimientos que imposibilitan la posibilidad de la escucha, los monólogos epistémicos estéticos que nos han inscrito.

Para adentrarnos en el camino decolonial nosotros proponemos tres etapas. La primera se ocupa de la crítica a la modernidad, es decir, que busca mostrar las insuficiencias de la modernidad eurocentrada, los antropocentrismos, los eurocentrismos. La segunda etapa parte de considerar que la colonialidad es constitutiva de la modernidad, y busca entender cómo el hecho de que las narrativas modernas sean las dominantes; por ejemplo, la narrativa de la contemporaneidad está sostenida en el borramiento y silenciamiento de los otros mundos de sentido y percepción. Y la tercera etapa, la de la decolonialidad, se ocupa del desenganche. La etapa decolonial tiene que ver con esa transformación, que implica por un lado el desaprender las narrativas y las estéticas de la modernidad para desengancharse de ellas. Si no pasamos por el desaprender no podemos valorar las voces que han sido silenciadas y orientarnos hacia la re-existencia¹⁶ decolonial.

AC: *¿Qué papel juega el público en esta concepción de la escucha decolonial desde el museo?*

¹⁵ Cfr. Zöe Dankert, "Decolonial Listening. An Interview with Rolando Vázquez".

¹⁶ El término re-existencia de Adolfo Albán-Achinte, quien lo define como "los dispositivos que las comunidades crean y desarrollan para inventarse cotidianamente la vida y poder de esta manera confrontar la realidad establecida por el proyecto hegemónico que desde la colonia hasta nuestros días ha inferiorizado, silenciado y visibilizado negativamente la existencia de las comunidades afrodescendientes". El propósito principal es ahondar en el estudio de las culturas indígenas y afrodescendientes para encontrar formas organizativas propias concernientes a sus modos de vida que formulen una transformación en su reinención y reexistencia. Véase Adolfo Albán-Achinte, "Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia", 94.

RVM: El público es fundamental en el cambio. El museo, a grandes rasgos, es una institución del Estado nación que es responsable de la representación de la nación, de la identidad nacional. El museo también es responsable de generar espacios de capital cultural, de formación de élites. Por tanto, los museos han sido pensados como espacios de representación y de enunciación; en ese sentido, el público va al museo a consumir y aprender esa visión dominante, una visión de la elite cultural. El público va al museo a conocer el canon eurocentrado, o para pertenecer simbólicamente a la élite cultural del mundo contemporáneo, o bien para aprender el canon nacional, o a celebrar el indigenismo a través de una narrativa eurocentrada donde sigue ausente el pensamiento propio de las filosofías mesoamericanas. Entonces, el público queda reducido a ser un espectador que va a consumir e incorporar en sí la mirada dominante. Un museo que se reestructure a través de la escucha decolonial tendría que generar los espacios y experiencias donde el público se pueda posicionar y pueda experimentar la escucha. Por ejemplo, en algunos de los museos de Países Bajos se ha experimentado con la idea de hacer del museo un foro como espacio de asamblea resultante de la relación que los museos mantienen con sus comunidades.¹⁷ El museo, a nuestro parecer, tendría que transformarse en un foro de escucha para las comunidades que participan y a las que pertenece el museo. En ese sentido, tendríamos que repensar el museo como un espacio de la escucha, como un oído, un espacio que recibe, no como algo que dicta.

AC: *Dr. Vázquez Melken, le agradezco su tiempo para la realización de esta entrevista.*

¹⁷ Habría que resaltar que en la mayoría de las discusiones sobre la decolonialidad en el museo se hace énfasis en los museos de historia y etnografía, quedando varios silencios en lo que concierne a las prácticas decoloniales en el museo de arte contemporáneo. Sin embargo, de las excepciones se puede contar con las prácticas sobre su colección que realiza el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo Van Abbemuseum. En ese sentido, se sugiere la siguiente tesis de maestría que incluye un análisis en clave decolonial sobre la colección permanente del Van Abbermuseum: M. L. (Marleen) Schans, *Towards a Decolonial Museum Practice. Delinking Permanent Collection Exhibitions in Western Museums of Modern and Contemporary Art.*

Bibliografía

- Albán-Achinte, Adolfo. "Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia". En Zulma Palermo (comp). *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2009.
- Dankert, Zöe. "Decolonial Listening. An Interview with Rolando Vázquez", *SoapBox Journal. Practices of Listening*, núm. 1 (2018). Disponible en <https://soapboxjournal.com/wp-content/uploads/2019/02/7Vasquez.pdf>.
- Díaz Gómez, Floriberto. "Comunidad y comunalidad". En *Antología sobre culturas populares e indígenas: Lectura del seminario Diálogos en acción*. Segunda etapa. Ciudad de México: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes / Museo Nacional de Culturas Populares, 2004.
- Fornet-Betancourt, Raúl. "La filosofía intercultural". En Enrique Dussel, Eduardo Mendieta y Carmen Bohórquez (eds.). *El pensamiento filosófico latinoamericano, del caribe y "latino" (1300-2000). Historia, corrientes, temas, filósofos*. Ciudad de México: CREFAL / Siglo XXI, 2009.
- Lenkersdorf, Carlos. *Aprender a escuchar. Enseñanzas maya-tojolabales*. Ciudad de México: Plaza y Valdés, 2008.
- Martínez Luna, Jaime. "Conocimiento y comunalidad". *Bajo el Volcán*, año 15, núm. 23 (septiembre de 2015 - febrero de 2016).
- Mignolo, Walter y Rolando Vázquez. "Decolonial Aesthetics: Colonial Wounds / Decolonial Healings". *Social Text Journal* (online) (2013). Disponible en https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthetics-colonial-woundsdecolonial-healings/.
- Robles Hernández, Sofía y Rafael Cardoso Jiménez (comps.). *Floriberto Díaz, Escrito. Comunalidad energía viva del pensamiento mixe Ayuujktsënää yën – ayuujkwënää ny – ayuujk mëk äjtën*. Ciudad de México: UNAM - Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2018.
- Schans, M. L. (Marleen). *Towards a Decolonial Museum Practice. Delinking Permanent Collection Exhibitions in Western Museums of Modern and Contemporary Art*. Tesis de maestría. Universidad de Ámsterdam, 2017.
- Vázquez Melken, Rolando. "Listening as Critique". En *Buried in the Mix*. Memmingen: MEWO Kunsthalle, 2017.

- . *Vistas of Modernity: Decolonial Aesthetics and the End of the Contemporary*. Amsterdam: Mondriaan Fund, 2020.
- Wekker, Gloria. *White Innocence. Paradoxes of Colonialism and Race*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 2016.
- Wekker, Gloria et al. *Let's Do Diversity. Report of the University of Amsterdam Diversity Commission*. Amsterdam: Universidad de Amsterdam, 2016.

Entrevistas

Entrevista al Dr. Rolando Vázquez Melken en Melly Tv, episodio 2, 8 de febrero de 2021. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=M-JatM-zzX8A>.

Textos sugeridos sobre el entrevistado y el tema

- Panchia, Bavisha. "Listening as critique". En *Buried in the Mix*. Memmingen: MEWO Kunsthalle, 2017, 39-46.
- "Relationality and the Task of Listening", *Dokumentation des XV Internationalen Seminaire des Dialogprogramms Nord-Süd*. En Raúl Fomet-Betancourt (ed.). *Capital, Poverty, Development, Denktraditionen im Dialog: Studien zur Befreiung und Interkulturalität*, vol. 33. Aquisgrán: Wissenschaftsverlag Mainz, 2012: 241-252.
- Vázquez, Rolando. "El museo, decolonialidad y el fin de la contemporaneidad". Agustina Solera (trad.). *Otros logos. Revista de estudios críticos*, núm. 9 (2018). Universidad Nacional del Comahue: 46-61.
- Vázquez, Rolando. "Towards a Decolonial Critique of Modernity". Buen Vivir.
- Wevers, Rosa. "Decolonial Aesthetics and the Museum. An Interview with Rolando Vázquez Melken". *Stedelijk Studies*, vol. 8 (2019): 1-11.



Alma Angélica Cortés Lezama

Comunicóloga candidata a doctora en Historia y Teoría Crítica del Arte. Líneas de investigación: sonido, escucha, museo, arte, educación y radio. Autora de “El sonido narrativo intervenido por la tecnología”, en Ángel Reyes, Buj y Lonna (cords.), *Im/pre-visto. Narrativas digitales*. México, D.F: Universidad Iberoamericana / Planeta Ariel / Fundación Telefónica, 2016. Realiza proyectos educativos y mediación en museos; producción, guion y conducción de series radiofónicas culturales. Su trabajo en colaboración ha sido distinguido por la Bienal Internacional de Radio. Formó parte del jurado del Prix Europa en 2008.

Reseña

Sobre José Manuel Prieto González (coord.). *Arquitectura, arte y cultura contemporánea. Visiones desde la periferia*. Monterrey: UANL, 2020.

Susana Julieth Acosta Badillo

Universidad Autónoma de Nuevo León

EL 15 DE NOVIEMBRE DE 2012 INICIÓ ACTIVIDADES EL CUERPO ACADÉMICO (CA) “3x4 ARQ: Teoría, Historia y Crítica de la Arquitectura, de la Ciudad, del Arte y de la Cultura”. Adscrito a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Nuevo León, el CA centra sus estudios en tres enfoques (teoría, historia y crítica) para cuatro aplicaciones (arquitectura, ciudad, arte y cultura), líneas de estudio que dictan su nombre y que presenta en este primer trabajo colectivo, coordinado por quien fuera también el primer coordinador del CA, José Manuel Prieto González.

Arquitectura, arte y cultura contemporánea. Visiones desde la periferia está dividido en dos partes bien diferenciadas una de la otra: la primera, “Investigación”, reúne nueve estudios críticos que integrantes y colaboradores del CA realizaron en torno a temas tan diversos y variados como vivienda social, transporte público, arquitectura patrimonial, cine, identidad industrial y violencia, pasando también por la obra de Le Corbusier, el indiscutible arquitecto del siglo XX, o la espectacular huella de Tadao Ando en la ciudad de Monterrey; la segunda parte, “Crítica aplicada (Arte y Cultura)”, presenta una serie de cuatro ensayos críticos en torno a tres expresiones de arte: pintura, documental y literatura.

Aunque en la introducción del libro se menciona la intención del CA de presentar una obra colectiva desde tiempo atrás (recordando que se fundó hace

ocho años), lo cierto es que este primer esfuerzo llega en un momento ideal. Más allá de la crisis provocada por la covid-19, y que por temporalidad no se aborda en ninguno de los estudios presentados (a excepción de uno, donde el contexto actual sirve de introducción), los temas desarrollados en cada uno de los escritos han acaparado atención y reflectores en discusiones públicas y privadas de los últimos años en Monterrey, en virtud de un fenómeno de *gentrificación* sin precedentes en el centro de la ciudad; una apuesta por la vivienda vertical que ha puesto sobre la mesa (y en jaque) temas como patrimonio cultural, vivienda social, violencia en el espacio público, transporte colectivo (o servicios en general) y claro está, la eterna identidad industrial de la ciudad que alguna vez fue catalogada como la “ciudad del acero”. Así, la actualidad del trabajo que se presenta es indiscutible.

La primera parte del libro abre con un escrito de Juan Calatrava Escobar que se relaciona con el CA al fungir como su representante ante el Consejo Consultivo Internacional de la Facultad de Arquitectura-UANL. Su texto es el único que podríamos calificar de foráneo, tanto por no ser miembro formal del CA como por abordar un tema extranjero a la localidad de Monterrey: la obra plástica de Le Corbusier, o lo que el autor denomina (y titula) el *otro Le Corbusier*. Así, Calatrava somete a revisionismo la figura mítica del arquitecto referente de la modernidad ortodoxa para analizar su obra plástica y la relación estrecha de ésta con la historia, lo que redimensiona la personalidad hasta entonces estudiada de Le Corbusier. El segundo texto, a cargo de Prieto González, inaugura las aportaciones de miembros y colaboradores del CA y presenta un análisis crítico del edificio del Centro “Roberto Garza Sada” de Arte, Arquitectura y Diseño (2008-2013), propiedad de la Universidad de Monterrey (UDEM) y cuya autoría recae en el arquitecto autodidacta Tadao Ando, figura consolidada del *star system*. Mediante el evento que significó aquel inmueble, el autor estudia y cuestiona la originalidad de la obra al tener un “desconcertante” parecido con un proyecto (anterior) fallido de Ando: el Museo Marítimo de Abu Dhabi en los Emiratos Árabes Unidos y presentado en 2006. Con ese parecido como punto de partida, el autor aborda otros temas como la funcionalidad del edificio en

un contexto como el regiomontano o la inversión millonaria practicada en plena crisis mundial, invitando así al lector a no dejar que la marca anule su juicio crítico.

Como tercera aportación se encuentra “Tradiciones futuras: repensando las identidades ‘híbridas’ en el lado sur de la frontera México-Estados Unidos”, de Diana Maldonado. Con un repaso del concepto *frontera* a manera de introducción, la autora nos recuerda a lo largo de su texto que América Latina es la región más urbanizada del mundo, pero también la más desigual por la proliferación de asentamientos informales que dentro de su cosmovisión son fronteras, lugares que conviven con la dualidad de la formalidad e informalidad. En seguida y trasladándonos de las periferias al centro de la ciudad, se presenta un estudio sobre los torreones de Monterrey, elemento arquitectónico identificable en algunas casas (particularmente) de principios del siglo xx. De acuerdo con los autores, Humberto Montemayor, Nuria Castillo y Miguel Román, el analizar un fragmento de la arquitectura contribuye a un entendimiento más amplio del lenguaje arquitectónico de cualquier época y para este caso, la torre atestigua las tendencias de principios del siglo xx por lo que su identificación, documentación y análisis son primordiales para su futura conservación como patrimonio cultural. Por lo pronto, esta primera aproximación queda como promesa de un estudio más amplio.

Del patrimonio cultural se pasa al patrimonio familiar con el tema “El tortuoso camino de la vivienda social en México: la dimensión de la Arquitectura para los más desfavorecidos” de Prieto González y Diana Karina Padilla Herrera. Éste es el único trabajo que menciona la crisis sanitaria como actualización de lo expuesto, pues la pandemia provocada a escala mundial por la covid-19 evidenció, más que nunca, las deficiencias del sistema de vivienda social con las famosas minicasitas, donde resulta toda una odisea el #quédateencasa. El trabajo resulta ambicioso al abordar la problemática de vivienda social desde diferentes escalas, pasando de México (como escenario global) a Nuevo León y otros estados, hasta ejemplos fuera de nuestras fronteras, como Chile, además de guiar al lector por tiempos

pasados y presentes para tratar de comprender de dónde viene este modelo de casa mínima que gobiernos propios y ajenos han replicado hasta conformar verdaderos paraísos siniestros.¹

Como sexta colaboración se encuentra “¡Espacios, cámara, acción! Representaciones de la arquitectura y la ciudad desde la perspectiva cinematográfica” de Alberto Canavati Espinosa y Ángeles Castillo Soriano. Siguiendo la línea de Calatrava, los autores presentan un tema global, como lo es el cine, para abogar por su importancia como documento al inmortalizar entre sus fotogramas arquitectura de todas las épocas, reales o creadas (escenografías); así, mediante el análisis de películas selectas de cineastas como Allen, Wenders o Hitchcock en el ámbito de lo internacional, y Cuarón (*Roma*) y el debutante Fernando Frías de la Parra (*Ya no estoy aquí*) en el ámbito de lo nacional, los autores discuten los diferentes usos de la arquitectura (y el espacio urbano) en el cine, que pueden ir desde el turismo, el proselitismo, el individualismo, hasta la crítica social (como lo es en el caso de los filmes mexicanos).

De vuelta en la ciudad de Monterrey, León G. Staines Díaz nos habla de “La identidad industrial de Monterrey y su derivación en los planteamientos urbanos”, en cómo aquella obsesión con la grandeza regiomontana (relacionada íntimamente con la industria) explica la preferencia de la ciudad por lo privado (automóvil) y el escaso desarrollo o interés por lo público. En los últimos años el Área Metropolitana de Monterrey ha registrado niveles preocupantes de contaminación; sin embargo, no se han implementado hasta la fecha estrategias para su reducción o control y el automóvil conti-

¹ En 2018 el arquitecto y fotógrafo Jorge Taboada presentó su trabajo fotográfico titulado “Alta densidad”, donde registró complejos de vivienda social de diferentes puntos de la República, entre ellos suburbios de los municipios de Escobedo, Cadereyta, Salinas Victoria y Ciénega de Flores, Nuevo León. Las imágenes resultan angustiosas por la repetición del mismo modelo de casa por centenares, tanto en tamaño como en colores. Taboada califica su trabajo como una crítica silenciosa a la producción en serie de vivienda de interés social, por una extinción de la individualidad y por ser pequeñas bombas de tiempo, por no estar preparadas para climas extremos y por lo ya visto, para contingencias que exijan de quedarse en casa. Para conocer el registro fotográfico de Taboada véase “Alta densidad”, *Bitácora arquitectura*, núm. 38 (2018),



Figura 1. Portada de *Arquitectura, arte y cultura contemporánea. Visiones desde la periferia*.

núa como especie dominante. Complementa la tesis de Staines el texto de Humberto Montemayor, en su segunda colaboración. En el trabajo titulado "La interacción obligada entre el sistema vial y el transporte urbano público masivo como axioma para gestionar el conflicto de la movilidad urba-

na”, el autor critica precisamente el favoritismo que el traslado individual o personal —es decir el automóvil— ha tenido en las políticas urbanas de la ciudad a lo largo de su historia, lo que satura la ciudad y entorpece el desarrollo del transporte colectivo, sistema al que el autor apuesta con seguridad, pero no sin antes aceptar (y poner sobre la mesa) la imperiosa necesidad de reformar la vialidad.

Como cierre de la primera parte (“Investigación”) viene la tercera contribución del coordinador del libro, Prieto González, con el tema “Cuando la violencia desacredita lo icónico sin renunciar al espectáculo: la imagen urbana en contextos de criminalidad”. El punto central de este último trabajo es el contraste irónico que resultó la organización del Fórum Mundial de las Culturas en 2007, que según el plan maestro (que involucró macroproyectos como el Paseo Santa Lucía) catapultaría a Monterrey como la “ciudad internacional del conocimiento”, pero dos años después la ciudad entró en un ciclo de violencia sin precedentes que echó por tierra las pretensiones de ciudad icónica y reveló otro tipo de espectacularidad: la violencia. Con un repaso por la guerra de imágenes que desató la prensa de aquel momento (ya histórico de la ciudad), el autor termina por cuestionar la persistencia del despilfarro en macroproyectos cuando otras necesidades básicas, entre ellas la seguridad, continúan en segundo (o tercero, o cuarto) plano, aun después de la experiencia vivida.

La segunda parte del libro, “Crítica aplicada (Arte y Cultura)”, inicia con un ensayo crítico sobre la serie pictórica “Contemporáneos” de Simón Velázquez Herrera (Sbarsiniestro en el mundo artístico). La colección se presentó por vez primera ante el público en la Galería de Arte Contemporáneo en el centro de Monterrey, entre noviembre de 2019 y febrero de 2020. De acuerdo con Prieto González —en quien recae la responsabilidad total de esta segunda parte— la obra de Sbarsiniestro es una crítica a características de la sociedad actual (contemporánea) como la obsesión por la tecnología, el individualismo, el egocentrismo, el consumismo y la sobresaturación de deberes escolares, que ha ocasionado un fracaso de la educación (evidenciado, una vez más, por la pandemia), así como a particularidades

del regiomontano, como la mencionada obsesión por la grandeza. De esta colección de que se habla se desprende precisamente la imagen que ilustra la portada del libro, titulada elocuentemente “En nombre de la ciudad, del progreso y del futuro” (figura 1).

En seguida, y muy de la mano con la obra crítica de Sbarsiniestro, se aborda el documental *Distrito olvidado* del joven realizador Thom Díaz (estrenado en 2019). Con la atención centrada en un grupo de jóvenes de colonias de dos municipios periféricos, Guadalupe y Juárez, Díaz recorre junto a ellos su día a día a través de sus testimonios que, a su vez, reviven experiencias crudas que van desde el consumo de sustancias adictivas hasta violación y embarazos prematuros. Lo que Prieto González destaca en su crítica es precisamente el lenguaje crítico del documental que se percibe desde el título (*Distrito olvidado*) como referencia directa al proyecto urbano de alta exclusividad Distrito Tec. El trabajo de Díaz recuerda a lo dicho en este libro compilatorio por Diana Maldonado —y que alguna vez expresó también Jordi Borja— acerca de que en Monterrey “se mantiene una fuerte segregación social [...] y especialmente en la periferia, en cuyos municipios se concentran los sectores populares en un entorno urbano extremadamente deficitario, en territorios de exclusión”.²

Finalmente, como cierre de la segunda parte y del libro en general, se presentan dos reseñas bibliográficas sobre *Dinero para la cultura*, de Gabriel Zaid, y *Armada de palabras. Provocaciones arquitectónicas*, de Denise Scott Brown, ambos publicados en 2013 (el primero en su versión original y el segundo, en su traducción al español). De acuerdo con la reseña del autor, el primero recoge breves artículos y ensayos de Zaid, que a la sazón es regiomontano y su principal crítica recae en la poca (nula o escasa) importancia que se le da a la cultura en este país y por qué no decirlo, en Nuevo León; mientras el segundo reúne también diez ensayos de la arquitecta Scott Brown, elaborados de 1969 a 2007, con la *provocación* (e invitación) a la escritura, sobre todo del arquitecto, figura

² Jordi Borja, *Revolución urbana y derechos ciudadanos*, 294.

que al parecer ha dejado de escribir para dedicarse sólo a construir (¿y destruir?).

Al ser el primer trabajo colectivo del CA, el libro que se reseña es un aporte importante a la academia especializada (o no) en arquitectura y urbanismo; incluso, como historiadora de formación, me atrevería a decir que hasta para la historiografía regional, por el abordaje de temas culturales desde la visión particular de un grupo de arquitectos-urbanistas. Queda pendiente observar el impacto regional que tendrá esta obra, pues como se reconoce en la introducción el trabajo académico suele ser para sí mismo, es decir, para especialistas (el lugar periférico), pero los temas abordados no lo son y competen a toda una sociedad la responsabilidad igual por encontrar soluciones o mejores alternativas. Por lo pronto queda el compromiso que ha asumido el CA "3x4 ARQ": "Nuestra tarea, a través de la investigación, no sólo consistirá, por tanto, en identificar las urgencias y necesidades de los ciudadanos, especialmente de los más desfavorecidos, sino también en alentar y promover la responsabilidad social de los profesionales de la arquitectura. Urge que éstos recuperen el prestigio social perdido desde hace décadas".³

Bibliografía

Borja, Jordi. *Revolución urbana y derechos ciudadanos: Claves para interpretar las contradicciones de la ciudad actual*. Madrid: Alianza editorial, 2013.

Prieto González, José Manuel (coord.). *Arquitectura, arte y cultura contemporánea. Visiones desde la periferia*. Monterrey: UANL, 2020.

Taboada, Jorge. "Alta densidad". *Bitácora arquitectura*, núm. 38 (2018). Disponible en <http://dx.doi.org/10.22201/fa.14058901p.2018.38.67066>.

³ José Manuel Prieto González (coord.), *Arquitectura, arte y cultura contemporánea*, 16.



Susana Julieth Acosta Badillo

Licenciada en Historia y maestra en Arquitectura por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Sus líneas de investigación son historia de la educación, de la arquitectura escolar del siglo xx, y estudios en torno al patrimonio cultural, su gestión y defensa. Ha publicado en coautoría diversas monografías sobre escuelas y facultades de la UANL, y de manera individual, artículos de difusión histórica en diversos medios locales. Colaboradora del Seminario de Procesos de Industrialización de Nuevo León y del Seminario de Historia Oral Norte. Docente de la Preparatoria 3-UANL.

Reseña

Sobre Guillermo Jiménez Soler. *Los propietarios de Cuba 1958*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2006.

Frida Mouchlian Jiménez

Universidad Iberoamericana Ciudad de México

El quién es quién de la burguesía cubana hasta 1959

LOS PROPIETARIOS DE CUBA 1958, ESCRITO POR EL INVESTIGADOR E HISTORIADOR Guillermo Jiménez Soler y publicado en 2007 por la editorial Ciencias Sociales, es una obra fundamental para conocer individualmente a los hombres que integraron la élite del poder y la sociedad en Cuba durante el periodo republicano predecesor a la Revolución. Así, mediante esta presentación de cada uno de los personajes que nos propone, el lector puede reconstruir el contexto histórico en el que se enmarca la obra.

Mediante una catalogación que comprende 550 personalidades de la época, el autor documenta detalladamente la biografía de cada propietario. Pero ¿cuál es el contenido de estas fichas? El autor nos presenta diversos acercamientos a estos personajes: propiedades, cargos en instituciones, biografía, otros familiares relevantes y datos personales alternativos como lo de sus cónyuges, la última dirección donde residieron o el club social al que asistían. Asimismo, cuando están relacionados con otros personajes poseedores a su vez de una catalogación propia, el autor nos sugiere que saltemos a ella para complementar la información.

Resulta prácticamente imposible dar una lectura a estas fichas divulgativas como si constituyeran elementos aislados. Al contrario, como si de una suerte de rayuela se tratara, cada dato nos conduce al siguiente al saciar



Figura 1. Portada de *Los propietarios de Cuba 1958* de Guillermo Jiménez Soler.

las ansias de conocimiento. A través de este despliegue de información y con un poco de suspicacia por parte del lector, prácticamente se puede trazar el mapa de la historia de Cuba durante la primera mitad del siglo xx a través de las relaciones de poder que se establecieron entre sus partes. El libro nos propone además diversas alternativas de índice, para acercarnos al aspecto de interés concreto de cada lector. Así, podemos encontrar a los propietarios de forma alfabética, por sus actividades empresariales de forma general, o bien por su grado de importancia, nacionalidad, profesión, calidad de fundadores de fortunas o herederos, por su participación en el Ejército Libertador, por su actividad militar, por el nombre de las em-

presas de interés o sus actividades autónomas. Y si ninguna de estas categorías satisficiera nuestras urgencias indagatorias, siempre podemos recurrir a un listado de cuanta persona figura en la obra, siendo o no *propietario*.

Para facilitar el análisis al lector, Jiménez propone una escala del 1 al 5 de “importancia económica” de cada propietario, para lo cual los agrupar según la relevancia de sus bienes. De este modo, para personajes relevantes como el presidente de la República Fulgencio Batista Zaldívar despliega 12 páginas de información y datos duros, relacionándolo a su vez con otros 80 propietarios más.

Resulta también esencial mencionar la objetividad con la que está escrita la obra, en palabras del también escritor Jorge Ibarra durante el evento de presentación del libro:

Pienso que la clave de su éxito radica en que el autor no se propuso deslumbrar ni fascinar a nadie. Su meta designio fue en todo caso ser útil, entregarles a los lectores cubanos de hoy una obra que fuera un arma de conocimiento. Aquí no encontraremos una pizca de *teque*, ni de la retórica vana y superficial que abunda en los medios historiográficos en algunas ocasiones. Discípulo como todos los revolucionarios cubanos de las enseñanzas de Félix Varela —el “que nos enseñó en pensar”— ha sido fiel a una de las proposiciones más importantes del presbítero cuando dijo, “Yo renuncio al honor de ser aplaudido, por la satisfacción de ser útil”.¹

Como menciona Ibarra, el autor tiene doble mérito: haber escrito una obra de esta envergadura y además hacerlo de forma puramente objetiva. Y este señalamiento cobra significativa importancia si lo contrastamos con la biografía de Jiménez, testimonio en primera persona de la historia cubana. Con estudios trancos de periodismo, y graduado de derecho e historia por la Universidad de La Habana, fue un integrante en la lucha contra Batista

¹ Texto leído por Jorge Ibarra, Premio Nacional de Ciencias Sociales, en la presentación de la primera edición de esta obra, en el espacio “Sábado del Libro”, el 2 de junio de 2007, en el Palacio del Segundo Cabo.

dentro de la Federación Estudiantil Universitaria, fundador del Directorio Revolucionario y miembro de su Ejecutivo Nacional desde 1957. Además, fue comandante del Ejército Rebelde, del Ministerio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, y del Ministerio del Interior, así como director del Periódico *Combate*. Tras su jubilación en 1986 ha sido colaborador activo en diferentes publicaciones, entre las que destacan el semanario *Granma Internacional*, *Revista Bimestre Cubana*, *Revolución y Cultura*, y *Catauro*, entre otras. Esta resumidísima biografía pone en evidencia a Jiménez no sólo como un historiador cubano, sino como un partícipe de la historia a la que le ha dedicado la mayor parte de su vida, lo que justifica aún más engrandecer su imparcialidad en esta obra.

Si todo lo anterior no resulta suficiente y usted, lector, se pregunta “¿qué aporta este libro al campo del conocimiento?”, la respuesta es sencilla: es un instrumento analítico para que el investigador, historiador o simple curioso pueda desarrollar cualquier proyecto, ya esté comprendido en el periodo temporal que abarca, o incluso durante años posteriores, estableciendo las bases de la construcción de una historia que nos alcanza hasta nuestros días. Así pues, como cualquier instrumento, debe utilizarse con la misma fidelidad que el autor nos ofrece.

El historiador Ciro Bianchi Ross ofrece su perspectiva de la importancia de esta obra en el prólogo con que la abre:

La originalidad de *Los propietarios...*, radica más bien en su asunto y no en su género. Nuestros diccionarios biográficos suelen comprender figuras destacadas en la política, las acciones militares, la literatura, las artes, las ciencias, pero rara vez en el mundo de los negocios. Tal ausencia se hace muy sensible, especialmente para los historiadores, pues muchos de esos “negociantes”, además de su gestión casi siempre decisiva en el campo económico, actuaban también en otras esferas y en particular ejercían una influencia nada desdeñable en la vida política.²

² Oscar Zanetti Lecuona, Prólogo a *Las empresas de Cuba 1958*.

Podemos encontrar *Los propietarios de Cuba 1958* citado en repetidas ocasiones en textos científicos de disciplinas muy variadas que abarcan los estudios de arte, de arquitectura, históricos, sociales, económicos, entre otros, y que refuerza su pertinencia dentro del campo de las ciencias sociales.

Agotado prácticamente desde que vio la luz en 2007 —sólo es posible obtenerlo de segunda mano—, *Los propietarios de Cuba 1958* tendrá un nuevo resurgir con su versión electrónica, que será publicada por la misma editorial durante 2021.

Los investigadores tenemos una deuda vitalicia con Jiménez, quien mediante un análisis exhaustivo de tintes enciclopédicos desarrollado minuciosamente durante años, nos deja este gran legado que ya se ha convertido en una pieza fundamental de la historia cubana.

Bibliografía

Zanetti Lecuona, Óscar. Prólogo *Las empresas de Cuba 1958*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2006.



Frida Mouchlian Jiménez

Arquitecta Superior por la Universidad Politécnica de Madrid en 2014. Actualmente es estudiante del programa de Maestría en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Arquitecta *senior* entre 2017 y 2020 en el estudio Productora DF (Ciudad de México), enfocado a la producción de espacios culturales comunitarios y museografías (Bienal de Venecia 2018, Bienal de Chicago 2017). Arquitecta entre 2016 y 2017 en el estudio DCPA Arquitectos (Ciudad de México), colaborando principalmente en proyectos de vivienda, diseño urbano y arte (XIII Bienal FEMSA de Zacatecas). Fue profesora invitada en el Taller de Composición Max Cetto de la Universidad Nacional Autónoma de México en el semestre de otoño de 2016.

Reseña

Sobre Jennifer Josten. *Mathias Goeritz. Modernist Art and Architecture in Cold War Mexico*. Connecticut: Yale University Press, 2018.

Alejandro Tovar Cabrera

Universidad Iberoamericana Ciudad de México

A MEDIADOS DEL SIGLO PASADO LA POLÍTICA INDUSTRIALIZADORA QUE IMPULSARON LOS gobiernos de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés repercutió directamente en el crecimiento de las ciudades mexicanas. El caso más notorio fue la expansión urbana del Área Metropolitana del Valle de México, pero este fenómeno también se visualizó en otras localidades del país, como fue el caso de Monterrey y Guadalajara. Particularmente en Guadalajara, y en contraste con la planificación estratégica que se desarrolló en el Distrito Federal,¹ no existía un proyecto urbanizador que se alineara con el discurso modernizador que los gobiernos alentaban, así como tampoco había una Escuela de Arquitectura que cimentara las bases del proyecto. Estos factores fueron determinantes para que el arquitecto Ignacio Díaz Morales, acompañado del ingenio de Mathias Goeritz, orquestaran la creación de la primera Escuela de Arquitectura en la Perla Tapatía. Desde en-

¹ En el caso específico de la Ciudad de México, la planeación urbana se diseñó de acuerdo con la funcionalidad industrial, conectando vías de ferrocarril y cables de luz en áreas estratégicas. Con igual importancia se distribuyó el espacio público, dándole prioridad a la conectividad y características que cada lugar tendría; esto conllevó a la creación de zonas educativas, como Ciudad Universitaria; zonas residenciales, como fueron la colonia Narvarte, Del Valle y Ciudad Satélite; zonas industriales (principalmente en la zona norte, como Vallejo y Azcapotzalco), y así sucesivamente. Las calles y avenidas también sufrieron transformaciones: mientras que algunas como Fray Servando Teresa de Mier, el Anillo de Circunvalación y Alfonso Herrera fueron ampliadas a costa de la demolición de vecindades y construcciones antiguas, otras se crearon con miras en el desarrollo vehicular masivo, como el Anillo Periférico y el Viaducto Miguel Alemán.

tonces Mathias Goeritz desplegó una enorme carrera en México, que se reflejó principalmente en sus proyectos megaescultóricos y su idea de “arte total”.²

La vida y obra de Goeritz han sido discutidas y analizadas desde diferentes perspectivas historiográficas. Tras el fallecimiento del artista, en 1990, se han realizado destacadas aportaciones para el entendimiento de su obra, empezando con el catálogo de la exposición de 1997 en San Ildefonso, curada por Ferruccio Asta, hasta llegar a algunas publicaciones monográficas.³ Una de las más recientes investigaciones, que destaca por ser una perspectiva desde la mirada estadounidense, es el libro de Jennifer Josten *Mathias Goeritz. Modernist Art and Architecture in Cold War Mexico*, editado en octubre de 2018 por la Universidad de Yale, y presentado en el Instituto de Investigaciones Estéticas en mayo de 2019.

Josten, doctora en Historia del Arte y profesora asociada de la Universidad de Pittsburgh, trabajó durante 10 años en la realización de este libro, el cual tiene, entre otros méritos, haber explorado a profundidad el Fondo Documental Mathias Goeritz del CENIDIAP (CDMX), así como la colección archi-

² Este concepto ha sido ampliamente debatido en la historiografía, y aunque en primera instancia se refiere a la integración de diferentes disciplinas artísticas en favor de un lenguaje estético-visual común, quiero citar el manifiesto de Goeritz cuando se inauguró el Museo Experimental el Eco, una de sus primeras obras de “arte total”. En 1953 Mathias Goeritz expresaba: “El Eco fue comprendido como una arquitectura cuya principal función es La Emoción. El arte en general, y naturalmente también la arquitectura, es un reflejo del estado espiritual del hombre en su tiempo [...] En este experimento, la integración plástica no fue comprendida como un programa, sino en un sentido absolutamente natural. No se trata de sobreponer cuadros o esculturas al edificio, sino había que comprender el espacio arquitectónico como un elemento escultórico grande, sin caer en el romanticismo de Gaudí o en el neoclasicismo vacío alemán o italiano... Repito que toda esta arquitectura es un experimento. Un experimento con el fin de crear nuevamente, dentro de la arquitectura moderna, emociones psíquicas al hombre, sin caer en un decorativismo vacío y teatral”. Para más información, puede consultarse el manifiesto completo, disponible en <https://eleco.unam.mx/manifiesto-de-la-arquitectura-emocional-1953/>.

³ Principalmente han destacado, por sus aportaciones y alcance, el libro de Chus Tudevilla Laguardia, *Mathias Goeritz, recuerdos de España* (2014); el libro de Daniel Garza Usabiaga, *Mathias Goeritz y la arquitectura emocional* (2012), y el catálogo de la exposición en el Museo Amparo y el Reina Sofía, curada por Francisco Reyes Palma: *El retorno de la serpiente. Mathias Goeritz y la invención de la arquitectura emocional* (2015).

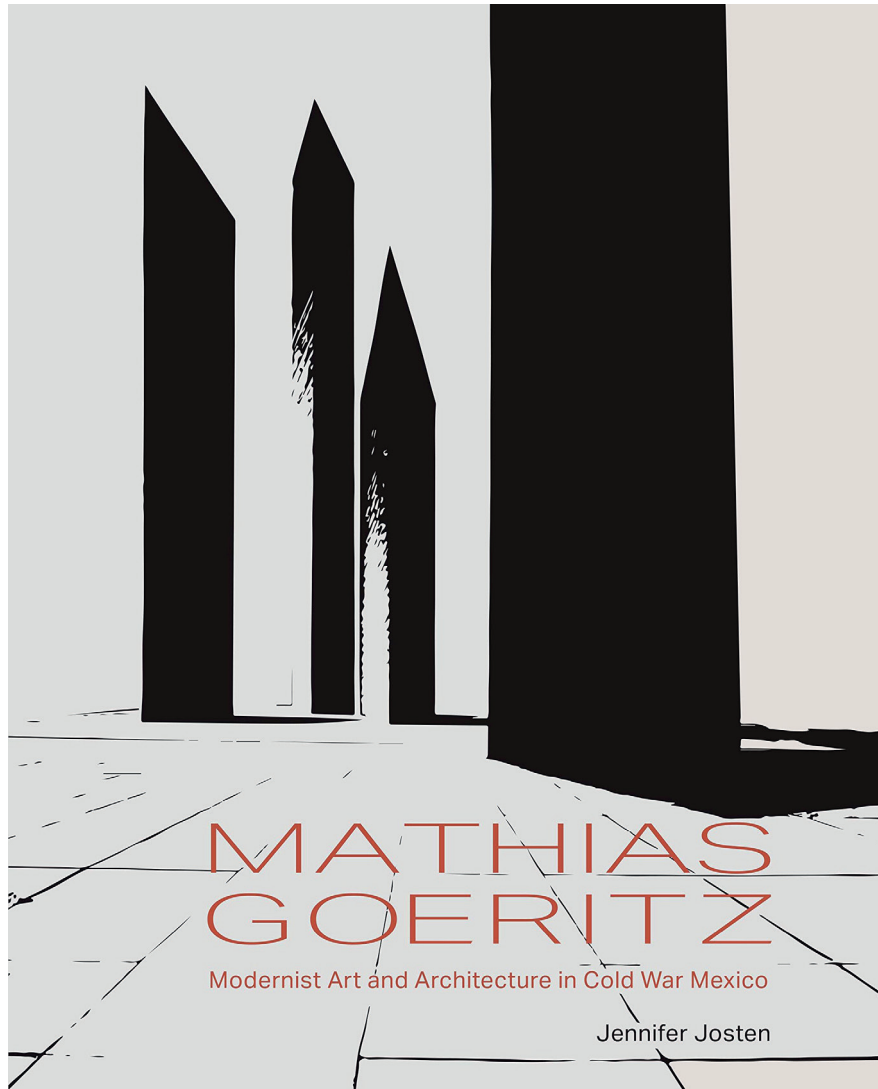


Figura 1. Portada de *Mathias Goeritz: Modern Art and Architecture in Cold War Mexico* de Jennifer Josten.

vística de Mathias Goeritz en el Museo Cabañas (Guadalajara). Gracias a esto, la autora responde varias interrogantes no resueltas en la trayectoria profesional del artista, al tiempo que explora la relación que existió entre la creación arquitectónica mexicana y la Guerra Fría. En otras palabras, el

libro desentraña los patrones migratorios que definieron la vida de Goeritz, patrones que no sólo se refirieron al cambio de un país a otro, sino también a la capacidad de trasladar el lenguaje entre disciplinas como la pintura, la escultura, la pedagogía, la arquitectura y la crítica. Por tanto, la investigación también se adentra en la discusión de lo que Mathias con tanta insistencia llamó “la obra de arte total”; sin embargo, a diferencia de las interpretaciones hechas por otros autores, Josten nunca pierde de vista el pasado europeo que atravesó el artista, algo que indudablemente se gestó a raíz de su experiencia durante la Segunda Guerra Mundial y que se vio reflejado en su accionar artístico en México.

A lo largo de siete capítulos, fundamentados en fuentes primarias y una extensa bibliografía, Jennifer Josten analiza la creación artística de Goeritz, así como sus formas y motivaciones; su simbología e intención, así como su surgimiento, estudiado desde el tiempo político y social en el que desarrolló sus propuestas. El libro toma como punto de partida la labor profesional de Goeritz en Guadalajara y posteriormente ahonda en la creación del Museo Experimental el Eco; la construcción de las Torres de Satélite; la realización de las obras del artista con orientación devocional (o litúrgica); y concluye con el proyecto de la *Ruta de la Amistad*. La investigación acierta cada una de estas etapas, con propuestas sumamente originales. La observación que hace, por ejemplo, de las Torres de Satélite, se aleja de los puntos de vista que constantemente hacen comparativas con las torres de San Gimignano, o de la controversia existente con Luis Barragán respecto a la autoría. En cambio Josten se centra en el doble discurso que encarnan el sitio arquitectónico dentro del desarrollismo mexicano: el que es modernizador, impecable y futurista, y por otra parte, el que no oculta los changarrros de tabicón a la orilla de la carretera, ni otros elementos que evidencian una ciudad en vías de desarrollo. Esta perspectiva de la autora se visibiliza a lo largo del libro, pues la autora no sobrepone su pasión por la obra de Goeritz por encima de un análisis crítico bien documentado.

La investigación de Josten es exhaustiva, pero no sólo se centra en la obra de Goeritz, sino que también recupera una parte importante de la vida del

artista, llenando así una laguna importante de lo que anteriormente sabíamos. La autora también deja claro el deseo de trascendencia que acompañó a Goeritz a lo largo de su vida; así como su deseo de cambiar el mundo y dar alternativas ante lo que consideraba la fealdad arquitectónica. El libro reconstruye la personalidad del artista en permanente movimiento, por lo cual recupera sus constantes viajes a Nueva York, París y Alemania, así como las relaciones que entabló con diversas personalidades, entre las que se encontraban directores de museos y galerías, y con los artistas más vanguardistas de su tiempo. En la publicación se integran por primera vez agendas, notas y recados para tratar de entender a Goeritz mediante sus materiales de trabajo; en ese sentido, problematiza el proceso creativo que siguió el artista y no oculta que sus esculturas las hacían Romualdo de la Cruz, José González y una extensa relación de herreros, carpinteros y talladores de piedra que aparecen en sus cuadernos de trabajo. Dicho de otra forma, Josten señala el método de trabajo de Goeritz, que es semejante a la construcción ideológica del artista conceptual, donde éste es más un jefe de proyecto que un trabajador manual.

Si bien es cierto que las contribuciones de Josten se perciben principalmente en la esfera historiográfica, también debe reconocerse que el libro aglutina un material visual imponente, puesto que muchas de las imágenes son desconocidas. Destacan las ilustraciones alusivas a las esculturas del artista, y a éstas se suman las notas, panfletos y dibujos de obras desaparecidas, como es el caso de un mural que Goeritz pintó para un casino en Guadalajara.

La investigación de Josten es precisa y clamente escrita, con desarrollo de problemas claves en la obra del artista, sobre todo en el aspecto espiritual que se percibe en su trabajo, así como en su carácter cosmopolita. Por otro lado, la autora expone una nueva manera de percibir a Goeritz, y del mismo modo, ejemplifica una vía para hacer aportaciones en la historia del arte. El hecho de ser una publicación editada por una institución extranjera, así como de la autoría de una estadounidense, amplía la perspectiva internacional en el entendimiento de la obra de Goeritz, algo que puede resultar

a favor o en contra (según la postura crítica con la que se mire), pero que sin duda enriquece la discusión académica y capta la atención de los lectores.

Bibliografía

- Eder, Rita. “Los íconos del poder y el arte popular”. En Helen Escobedo (coord.). *Monumentos mexicanos. De las estatuas de sal y de piedra*. Ciudad de México: Conaculta / Grijalbo, 1992.
- Garza Usabiaga, Daniel. *Mathias Goeritz y la arquitectura emocional: una revisión crítica (1952-1968)*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2012.
- Josten, Jennifer. *Mathias Goeritz. Modernist Art and Architecture in Cold War Mexico*. Connecticut: Yale University Press, 2018.
- Reyes Palma, Francisco. *El retorno de la serpiente*. Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 2014.
- Tudelilla Laguardia, Chus. *Mathias Goeritz. Recuerdos de España, 1940-1953*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.



Alejandro Tovar Cabrera

Historiador egresado de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y actualmente maestrando del programa en Estudios de Arte de la Universidad Iberoamericana. Es también profesor en el Tecnológico de Monterrey y se desempeña como mentor de Éxito Estudiantil en la Escuela de Humanidades y Educación (EHE) y la Escuela de Arquitectura, Arte y Diseño (EAAD) de la misma universidad.